

Marta Kobiela-Kwaśniewska

Poesía visual de José Juan Tablada

Romanica Silesiana 3, 82-94

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

Poesía visual de José Juan Tablada

ABSTRACT: The present article focuses on the visual poetry of the Mexican poet José Juan Tablada who is one of the most important precursors of the avant-garde in the twentieth century. As numerous critics have remarked, José Juan Tablada made several major contributions to modern poetry in Mexico. Although Tablada is generally credited with having introduced Latin American poets to the Japanese haiku, he was also responsible for encouraging them to experiment with visual poetry. As a result of a visit to Japan in 1900, José Juan Tablada became interested in haiku tradition and in Japanese ideograms which inspired him to create his own poetry in the style of oriental work but adapted to the Latin American perspective of his imagination and to the rules of the Spanish language. It appears that Tablada's attention was focused mainly on the experiments of the modern French Imagist poets and was influenced by Apollinaire's *Calligrammes*, a problem that we partially intend to explain in the present article spotlighting some occurrences, but finally we conclude that both poets must have been inspired by the previous form of visual poetry, known to the ancient Greeks as *technopaigneia* and to the Romans as *carmina figurata*, or by the pre-Hispanic ideographic forms; in this subject we consider a long list of possible inspirations. The principal idea of this paper is to analyse the visual poetry of Tablada from the perspective of its interdisciplinary character, where images and words situate his poems in a spatial configuration. Therefore we have concentrated our attention on two books of poems published in Caracas, the first one entitled *Un día... Poemas sintéticos* edited in 1919, and the second one, *Li-Po y otros poemas*, published in 1920, as an example of the so called visual poetry or ideographic poems, a denomination more appropriate for the second collection. To sum up, Tablada was an innovator, though he did borrow ideas like most writers do. His haikus are original, accompanied with his self-made drawings, and have a distinct Mexican flavor containing local references to flora, fauna or Mexican culture — characteristics that we underline in this paper while also providing a general overview of some theoretical aspects related to Literature and Art.

KEY WORDS: Visual poetry, ideographic poems, haiku, José Juan Tablada, Mexican poetry.

La reflexión sobre las relaciones entre los fenómenos artísticos, es decir, las artes visuales y la literatura tiene una larga tradición, que se remonta a la antigüedad clásica, a Platón y Aristóteles, aunque debemos, como dice

Antonio MONEGAL (2000 : 9), sus manifestaciones más conocidas a Simónides y a Horacio. Al primero se le atribuye la afirmación de que la pintura es « poesía muda » y la poesía es « pintura que habla », mientras que la máxima de Horacio, « ut pictura poesis », o sea, como la pintura, así es la poesía, se ha convertido en la formulación más influyente en la historia de la comparación interartística. Con esta sentencia, según Genara PULIDO TIRADO, « Horacio no pretendió sentar las bases de una crítica comparativa de las artes, como se ha creído en más de una ocasión, sino únicamente poner de manifiesto elementos similares que se encuentran en la pintura y en la poesía, y que con el paso del tiempo pasará a designar las analogías existentes entre las distintas manifestaciones artísticas » (2001 : 8).

Esta supuesta descripción de las analogías entre las artes acaba, como incide Antonio MONEGAL, convirtiéndose « en normativa y por lo tanto genera más paralelos, en forma de pinturas que reproducen temas literarios y de poemas que se refieren a un cuadro » (2000 : 9). De ahí podemos concluir que cada arte tiene la capacidad de imitar la realidad, e incluso podemos decir que se imiten entre sí. Hablando de las formas de relación entre la literatura y las artes visuales, el diálogo entre ellas se puede dar, por ejemplo, en el cuadro que trata un tema literario, en la descripción literaria de una obra de arte, en el caligrama y otros usos de la tipografía y la caligrafía, en el libro ilustrado y realizado en colaboración entre un poeta y un pintor, en la coexistencia de programas estéticos y, finalmente, en lo que se denomina « talento múltiple », es decir, cuando se trata del escritor que pinta o el pintor que escribe. Con la figura de José Juan Tablada y su poesía visual, que es el objeto del presente análisis, estamos ante un talento múltiple, ante el poeta y pintor, que cruza libremente las fronteras en sus « poemas sintéticos », incorporando la tradición del haikú japonés a la poesía hispanoamericana del siglo XX y, también con él experimentamos la poesía ideográfica, al estilo de Apollinaire y sus *Calligrammes*.

Para cerrar esta parte introductoria al tema que nos interesa abordar consideramos relevante presentar tres líneas fundamentales, propuestas por Castro Borrego, que sistematizan las relaciones entre pintura y poesía desde el prerromanticismo hasta la actualidad en los siguientes grupos:

1) pintores que escriben sobre poesía o textos teóricos sobre su propio arte o el arte en general (Delacroix, Kandinsky, Klee);

2) escritores que pintan, actividad que se puede entender como complementaria de su obra literaria (Alberti, Antonin Artaud) o como proceso paralelo que tiene el mismo rango que la escritura (William Blake, Victor Hugo, Henri Michaux, García Lorca);

3) poetas que, aunque no aspiran a expresarse con los pinceles, se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas o sobre el acto creativo del pintor (BORREGO, C., 1995; véase también PULIDO TIRADO, G., 2001 : 12).

A modo explicativo consideramos de suma importancia dar a conocer la información sobre el proyecto de rescate y edición de la obra de José Juan Tablada iniciado por José María González de Mendoza, gran amigo del matrimonio Tablada, gracias a quien en 1970 la esposa del poeta cedió los derechos de autor a la Universidad Nacional Autónoma de México y entregó todo el legado del poeta al Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Éste a partir de entonces ha publicado seis tomos de la obra tabladiana y también preparó el proyecto *Letra e imagen: literatura mexicana en CD-ROM e internet* con el fin de poner a disposición de los estudiosos de la literatura y la historia mexicanas del siglo XX un acervo de gran riqueza documental como es el material gráfico de José Juan Tablada y las ediciones originales de su poesía visual. La página oficial del proyecto es www.tablada.unam.mx, que hemos visitado para admirar la obra conjunta de Tablada, especialmente de carácter pictórico, pero cuyo contenido en ninguna forma hemos reproducido en el presente artículo por los derechos reservados de la UNAM.

José Juan Tablada (1871—1945), considerado un hombre polifacético, era un poeta modernista mexicano por excelencia, el que respiraba los aires del cosmopolitismo y del exotismo, vigentes en la época, con mayor fuerza y anhelo renovador de la poesía hispanoamericana. Un rasgo esencial de su actitud creadora es la intención de poner en contacto la cultura y la poesía mexicana con tendencias vanguardistas de otros centros culturales (París, Nueva York) e incluso incorporar los elementos de tradición oriental a la poesía autóctona. Su fascinación por la cultura y literatura nipona conjugaba con los estudios históricos dedicados al México antiguo y sus huellas en la historia moderna del país. En su época experimentamos un vivo interés por las posibilidades espaciales del texto poético encabezado en Hispanoamérica por dos apellidos, uno de Tablada y otro de Huidobro, poetas que inmediatamente marcan nuevos caminos para así llamada poesía visual que tiene su resonancia en la actual poesía experimental hispanoamericana. Como afirma César Horacio Espinosa en su artículo titulado « Las bienales de la poesía visual y experimental en México »¹ a José Juan Tablada se le considera el solitario introductor de la escritura ideográfica en la poesía mexicana del siglo XX. No obstante, la poesía que hoy se denomina « visual » tiene sus antecedentes en los códices indígenas pre y poscolombinos, en la actividad lúdica que empleaba imágenes y figuras colocadas en el espacio de la página. También como sugiere Espinosa existen en la poesía barroca novohispana los ejemplos de poesía visual en forma de emblemas, laberintos, caligramas por investigar.

¹ El artículo disponible en la página electrónica <http://www.altamiracave.com/historia.htm>.

En el presente trabajo nos concentraremos primordialmente en la poesía tabladiana de carácter visual, pero no hay que olvidar de otros campos de actividad intelectual del autor que muestran sus vastos conocimientos y su gran erudición. Aparte de varios libros de poesía Tablada publicó unos diez volúmenes en prosa, entre ellos, los que abarcan la política (*Tiros al blanco*, México 1909), la crónica (*Los días y las noches de París, París—México* 1918), los dedicados al arte oriental y mexicano (*Hiroshigüe. El pintor de la nieve y de la lluvia*, México 1914; *Historia del arte en México*, México 1917), al humor (*Del humorismo a la carcajada*, México 1944), un libro de memorias (*La feria de la vida*, México 1937), varios miles de artículos periodísticos y un ensayo inconcluso de micología económica titulado *Hongos mexicanos comestibles* (México 1983) acompañado con las ilustraciones del propio Tablada (OVIEDO, J.M., 2004 : 55—56).

Todos los méritos de Tablada en el ámbito de poesía hispanoamericana se deben a su espíritu innovador, a su visión de la poesía como una síntesis de artes, donde el poema como un comunicado verbal con su propio significado retoma una estructura gráfica, así proporcionando un nuevo plano significante, el del ideográfico visual. Tablada se sirve de esta técnica ideográfica en sus poemas recogidos en el libro titulado *Li-Po y otros poemas* (Caracas, 1920) del que estudiaremos algunos ejemplos más adelante. La poesía tabladiana no sólo sigue las corrientes modernistas y coincide en forma con la poesía de Apollinaire y sus *Calligrammes*, cuestión que ha provocado mucha polémica, sino también conjuga la letra y la imagen, es decir, poemas y dibujos, ambos hechos por Tablada, en el excepcional libro titulado *Un día... Poemas sintéticos* (Caracas 1919) inspirado en la tradición literaria japonesa del haikú, cuya definición muy simplificada nos ofrece José Miguel OVIEDO explicando el término como: « el antiguo paradigma de la expresión concisa y depurada al máximo: sólo diecisiete sílabas distribuidas en tres versos (5-7-5) » (2004 : 59). *Un día...* fue publicado en Caracas en 1919 y dedicado a Basho y Shiyo, dos grandes poetas japoneses de los siglos XVII y XVIII. El libro consta de cuatro partes cuyos títulos hacen referencia a las cuatro partes del día: « La mañana », « La tarde », « El crepúsculo », « La noche » y, contienen 12, 9, 9 y 7 haikús respectivamente. El mismo Tablada no usa el nombre del haikú, sino prefiere denominarlos « poemas sintéticos » para marcar la diferencia existente entre los dos géneros en la medida silábica y en el número de versos. Los poemas sintéticos de Tablada no respetan rigurosamente las reglas del haikú japonés, a veces sobrepasan tres versos y el número de diecisiete sílabas, pero este modo de crear poema permitió a Tablada recrear su espíritu con mayor libertad. Según J.M. OVIEDO « varios textos de Tablada tienen la intención del haikú- sutil pintura verbal, concentración, fijeza, levedad epigramática » (2004 : 60). Lo que propone Tablada

a los lectores son formas adaptadas, modeladas a semejanza del original que ofrecen una nueva óptica de ver y leer la poesía a través de imágenes, visiones proyectadas y sonidos imaginados que mueven la naturaleza en este conjunto del bestiario y herbolario que ofrece Tablada. Todos los haikús de Tablada tienen título, por ejemplo, *El saúz*, *Mariposa Nocturna*, *La pajarera*, *El insecto*, *La palma*, *Las hormigas*, *La araña*, etc. El cuerpo del poema, distribuido en su mayoría en tres versos, viene acompañado por un dibujo en forma de burbuja que encierra la imagen a color del objeto focalizado en el título, sea una planta o un animal, todos son de la mano de Tablada en la obra original. Es interesante saber que al haikú japonés no se le pone título sino a veces se le antepone un topónimo, en caso de poemas sintéticos de Tablada todos los haikús tienen título, hecho que explica Francisco MONTERDE en su artículo:

« Él se tomó, entre otras licencias, al moverse con la relativa libertad dentro de tan estrecha prisión, la de anteponer a cada haikú — en realidad, epigrama descriptivo casi siempre — un título que aquel no tiene, que vendrá a ser — según en alguna ocasión sugirió el Abate — como la solución a la adivinanza que encierra el llamado por él haikai » (1971).

Los títulos del haikú de Tablada son sugerentes y, como hemos señalado antes, hacen referencia directa al objeto descrito.

A continuación presentaremos algunos ejemplos de los haikús de Tablada (TABLADA, J.J., 1971; OVIEDO, J.M., 2004 : 60), sus dibujos originales están disponibles en la página oficial del proyecto al que hemos hecho mención al principio del presente trabajo.

La pajarera

Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una torre de Babel.

La palma

En la siesta cálida
Ya ni sus abanicos
Mueve la palma...

El saúz

Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz.

Mariposa Nocturna

Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna Mariposa,
Las hojas secas de tus alas.

Las hormigas

Breve cortejo nupcial,
Las hormigas arrastran
Pétalos de azahar...

La araña

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Como podemos observar en cada haikú se describe la realidad, es decir, el mundo de la naturaleza a distintas horas del día (en plena luz, en una tarde cálida, en una noche con la luna llena) no sólo para subrayar su carácter cambiante y efímero, sino para captar este momento especial que siente el poeta al observar los elementos del universo que están en una perenne relación que cobra su significado en la existencia de otros seres naturales. De este modo, Tablada, un perspicaz observador e imitador de la naturaleza, crea una obra híbrida, una forma interartística que aprovecha lo verbal y lo visual como dos recursos e instrumentos con los que se pueden proyectar ingeniosos y coloridos mundos poéticos. Si nos fijamos en el contenido semántico de los haikús de arriba, cada uno de ellos destaca por la relación de semejanza con otro concepto al que se alude explícitamente, así marcando el principio de analogía entre las dos realidades. Hablando del estudio de las relaciones interartísticas como indica A. MONEGAL: « [...] conviene asumir, hasta cierto punto, la inevitabilidad de la metáfora, reconocida como tal, y la utilidad del pensamiento analógico, que es la base de todo ejercicio comparatista: se comparan cosas que sabemos distintas, pero cuyos rasgos compartidos resulta productivo subrayar » (2000 : 12).

En los casos presentados el nexos comparativo « como » se presiente en una comparación de modo natural, lo que nos permite hablar de la pajarrera musical en términos de la torre de Babel, de las alas de mariposa nocturna en términos de hojas secas, de la hoja de la palmera en términos de un abanico, de las hormigas que transportan pétalos blancos de azahar en términos de cortejo nupcial, etc. Y si nuestros ojos no ven la analogía indicada en el conjunto de versos, sí que la notan en su forma pictórica, en la acuarela que enfocaliza a diferentes pájaros encerrados en una jaula y nos hace imaginar su canto o en la escena con mariposa nocturna sentada en una rama sin hojas con alas desplegadas que las imitan. Todo en un conjunto perfecto del verso visualizado que impresiona con la textura de colores.

En el prólogo a *Un día...* J.J. TABLADA nos explica su intención de escribir poemas sintéticos: « quise hacer lucir, como en la gota de rocío, todas las rosas del jardín » (1971), con esta metáfora se refiere a la naturaleza en su total y a cada su ente que padece cambios instantáneos para captar lo efímero de su existencia. ¿Escribiendo los haikús quisiera Tablada retener el momento especial que entraña al mundo natural? La respuesta no puede ser otra que afirmativa, lo que también corroboran las palabras de DOHO que « el haikú debe ser escrito en el momento en que el poeta todavía siente el fulgor de las cosas en su corazón porque las cosas cambian a cada instante » (1993 : 104).

Abordando el tema del haikú surge de modo natural la cuestión del conocimiento del japonés, si el poeta se inspiraba en los textos originales o si

trabajaba con sus traducciones inglesas o francesas. En el estudio llevado por Seiko Ota² destacan tres aspectos de este problema, uno se refiere a la corta estancia de Tablada en Japón (casi medio año en 1900), insuficiente para que aprendiera el idioma, otro a la posible colaboración con el traductor japonés y, el último, más viable, a la lectura del haikú en la versión francesa o inglesa, las dos lenguas que Tablada dominaba perfectamente. Respecto al problema, en un artículo de 1913 J.J. TABLADA dice :

« Mi antiguo maestro de japonés Ohéra Keitaro, me escribe desde Shinno enviándome varios periódicos de Tokio, recomendándome su atenta lectura, que para mí es aún una descifración laboriosa de criptografía. Por fortuna, junto a cada hermético y singular ideograma, está su equivalente fonético del silabario 'hiragana', que me es familiar » (1913).

La confesión del autor disipa nuestras dudas. Seguramente Tablada conocía unas palabras o expresiones japonesas, pero él mismo no pudo traducir el haikú japonés al español, por lo tanto o recurrió a la ayuda de algún traductor japonés o conoció el haikú no en la versión original, sino a través de los libros sobre haikús traducidos al inglés o al francés. Aquí se mencionan dos títulos: *A History of Japanese Literature* de Aston W.G., publicado en 1907, y *Sages et poètes d'Asie* de Couchou Paul-Louis de 1917, los que consultaba Tablada.

A modo de conclusión, podemos decir que los haikús japoneses son muy conocidos en Hispanoamérica gracias a la poesía de Tablada, y éstos adaptados a la tradición hispanoamericana funcionan sin advertir en Japón, donde hasta ahora no se ha llevado ninguna investigación detallada, exceptuando la de Seiko Ota, sobre la influencia del haikú japonés en la obra tabladiana.

La relación entre la imagen y la letra, coexistentes en los haikús de Tablada, se hace más notable en la poesía visual, ideográfica que ofrece la lectura del libro de poemas titulado, *Li-Po y otros poemas*, escrito por Tablada en Caracas en 1920. Aquí el verso se hace signo ideográfico, se asemeja a dibujo, a un objeto en el espacio abierto creado por la página; el poema combina la caligrafía, unas líneas refinadas, imágenes visuales, todos estos procedimientos demandan una actitud creativa y activa por parte del lector que como un pequeño filósofo tiene que descifrar el poema. Este paradigma sigue el poema *Día nublado* (figura 1, OVIEDO, J.M., 2004 : 62) con la tipografía invertida que para descodificarlo hay que usar un espejo. Otro ejemplo del juego tipográfico nos ofrece el poema, *Nocturno alterno* (figura 2, OVIEDO, J.M., 2004 : 64), con el que se proyectan dos distintas visiones de noche, una de Nueva York — símbolo de la moder-

² El artículo disponible en la página electrónica <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.

nidad y la civilización — y, otra de Bogotá, presentada con un anacronismo, típico para el ambiente tradicional de Hispanoamérica. Lo que es importante para captar el significado global del poema es la configuración de los versos que se intercalan en las mencionadas anteriormente dos partes temáticas, y se las presenta con diferente tipografía, así posibilitando una lectura continua o alterna. Al final del poema esta alternidad se convierte en semejanza, aunque se trata de dos urbes distintas, porque como dice el poema « la luna es una misma en Nueva York y en Bogotá ». El contraste no sólo desaparece en nivel verbal, sino también en el visual con la misma tipografía que brindan los últimos versos.

Este tipo de poesía que cultivaba Tablada nos hace pensar en la cuestión del influjo de Apollinaire y sus *Calligrammes* (París 1918) en el poeta mexicano, influencia que más de una vez Tablada negó y requirió la prioridad de sus poemas frente a los de Apollinaire indicando otros antecedentes de la poesía tipográfica o caligramática. Es cierto que antes de la época de Apollinaire existían ejemplos de poemas-objetos, los de Confucio, la *Greek Anthology*, los de Jules Renard, el cubismo y la poesía francesa de Judith Gautier (OVIEDO J.M., 2004 : 61). Para profundizar el problema nos serviremos de reflexión de Henryk MARKIEWICZ quien recuerda en su artículo que « hay obras cuya determinada forma gráfica es el elemento integral de su contenido semántico y de su efecto estético, por ejemplo, la poesía caligráfica china, *Tirada de dados jamás anulará el azar* de Mallarmé » (2000 : 77). Markiewicz también confirma que larga es la historia de la *technopaignia* o *carmina figurata* en la cual « la apariencia de la obra ha sido creada a partir de versos de diferente longitud o, simplemente, con los segmentos de un texto limitados de una manera adecuada y colocados en la superficie de manera que recuerde la apariencia del objeto al que nombra su significado lingüístico » (2000 : 77—78). Las obras así creadas remontan a la Antigüedad y fueron muy populares en el Barroco. Los eminentes escritores, tales como Teócrito, Rabelais, Morgenstern y, por supuesto, Apollinaire, cultivaban la poesía visual, caligramática.

En caso de Tablada es difícil negar la correspondencia con la poesía de Apollinaire, dado que el mismo poeta mexicano le admiraba y conocía sus experimentos y, parece probable que poseyera el libro de « idéogrammes lyriques » de Apollinaire, publicado en 1914. Tal vez por eso llamó Tablada *Madrigales ideográficos* a dos textos de 1915, con los que inicia su aventura con la poesía caligramática, *El puñal* y *Talón rouge* (figura 3, OVIEDO, J.M., 2004 : 66), cuyos versos colocados en el espacio de la página dibujan los objetos evocados, un puñal y un zapato con el talón, respectivamente, que podemos admirar en un anexo adjunto con los poemas ideográficos al final del presente análisis.

DIA NUBLADO

TRAS DE LA NEBLA MATINAL
 LLEGAN A MI VENTANA
 AROMAS DE AZAHAR.....
 ¿MAS ALLA DE LA NEBLA Y EL AROMA
 PASA ALGUN CORTEJO NUPCIAL?

CUAJAN LAS SOMBRAS DE LA NOCHE
 TRAS DE LAS NEBLAS DE LA TARDE
 SE OYE RODAR UN COCHE.....
 LADRA UN FERRO
 EL SILENCIO COBARDE
 LA TE UN ECO A LOS PASOS DE UN ENTIERRO

TRISTE LUNA MENGUADA
 QUE ABRE ENTRE LOS GIRONES DE LA NEBLA
 SU FLOR DE AZURRE. ¿UBLA
 DE PARADOJAS EL HUERTO
 I UN INFANTIL PAVOR AGOBIA
 LA VER TANTOS VÍOS DE NOVIA
 I TANTOS CAJONES DE MUERTO.....

Nocturno Alterno

Neoyorquina noche dorada
 Frios muros de cal moruna
Rector's champaña fox-trot
 Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
 Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
 Los gatos blancos de la luna
Como la mujer de Loth

Y sin embargo
 es una
 misma
 en New York
 y en Bogotá

LA LUNA ...!

Madrigales

Ideográficos

Tu primera
mirada
tu primera

mirada de pasión

Aun la siento clavada
como un puñal dentro del corazón ..

“EL PUÑAL”

Siento al mirar tu es car pin
teñ do el alio ra con
que me sangra el co ra zón
carmín en un trágico

“TALON ROUGE”

Figura 3

No es el propósito de este artículo dar la respuesta definitiva a la su- puesta influencia del poeta francés en la poesía de Tablada por eso no es- tudiamos el caso a fondo. Pero es muy intrigante saber de una curiosa relación entre Apollinaire y México, que arroja luz sobre la difusión de su poesía en este país. Según los datos aportados por José Miguel OVIE- DO (2004 : 65) el primer caligrama publicado por Apollinaire en su revista *Les Soirées de Paris* en junio de 1914 se titula *Lettre-Océan*, éste imita una tarjeta mexicana y contiene algunas palabras en castellano. A par- tir de este dato nacen otras especulaciones, una al revés, ¿en qué se ins- piraba Apollinaire? Es sabido que tenía algún conocimiento del español y de la antigua cultura mesoamericana lo que nos hace pensar que pudie- ra inspirarse en los jeroglíficos y formas ideográficas prehispánicas, en- tonces otra vez llegamos a los antecedentes, a las inspiraciones propias de ambos poetas.

Terminando nuestro discurso en el marco temático « Literatura y Arte » con el que hemos presentado la poesía visual de José Juan Tablada, poeta desconocido en los ámbitos literarios polacos, tenemos que subrayar la grandeza de este « talento múltiple », denominación con la que fichamos a Tablada en la fila de los más célebres poetas del siglo XX por su imagi- nación, su ingenio, por crear pequeños mundos que avivan nuestros senti- dos con temas bien conocidos pero que introducen un nuevo concepto del objeto llamado poema, poema visual, tipográfico, caligramático. Por este motivo no es de mucha exageración llamarle un poeta imaginista que dio total libertad a la imagen y la presentó en las letras hispanoamericanas de una manera que antes no existía y, que construyó fundamentos para la poesía contemporánea.

Bibliografía

- BORREGO, Castro, 1995 : « Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrea- lismo ». En : MOLINUEVO, J.L., ed. : *Arte y escritura*. Salamanca, Universidad : 61—92.
- DOHO, 1993 : *Sanzoshi*. Tokio, Iwanamishoten.
- ESPIÑOZA, César Horacio : « Las bienales de la poesía visual y experimental en México », dis- ponible en la versión electrónica <http://www.altamiracave.com/historia.htm>.
- MARKIEWICZ, Henryk, 2000 : « Ut pictura poesis: historia del topos y del problema ». En : *Li- teratura y pintura*. Madrid, Arco/Libros : 51—86.
- MONEGAL, Antonio, 2000 : « Diálogo y comparación entre las artes ». En : *Literatura y pin- tura*. Madrid, Arco/Libros : 9—21.
- MONTERDE, Francisco, 1971 : « José Juan Tablada ». *Revista de la Semana*, 25 de abril.
- OVIEDO, José Miguel, 2004 : *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

- PULIDO TIRADO Genara, 2001 : « A modo de introducción : Las relaciones entre literatura y arte, la constante y el reto ». En : PULIDO TIRADO, Genara, ed. : *Literatura y arte*. Jaén, Universidad de Jaén : 7—19.
- SEIKO Ota: « José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en *Un día...* », disponible en la versión electrónica <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.
- SŁAWIŃSKI, Janusz, red., 2005 : *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.
- TABLADA, José Juan, 1913 : « El Japón habla de México ». *Revista de Revistas*, 16 de marzo.
- TABLADA, José Juan, 1971 : *Obras completas. Poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.