

El instante bifurcado: pintura y haikú en *Un día... (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada

Edgar Pérez Reyes¹

Resumen. En 1919 el poeta mexicano José Juan Tablada introdujo el haikú en la lírica hispánica mediante la publicación de *Un día... (poemas sintéticos)*, una obra que conjuga, de manera simultánea, la creación plástica y verbal. A cien años de su publicación, el presente artículo aborda ambos componentes del libro, así como algunas modalidades dialógicas que se establecen entre ellos para determinar el modo en que se enriquece la experiencia poética gestada a partir de la mezcla entre tradición oriental y occidental.

Palabras clave: Haikú; José Juan Tablada; pintura; poesía.

[en] The Forked Instant: Painting and Haiku in *Un día... (poemas sintéticos)* by José Juan Tablada

Abstract In 1919 Mexican author José Juan Tablada was the first Spanish-speaking poet to use the haiku when he published *Un día... (poemas sintéticos)*, a book which combines visual and verbal creation simultaneously. A hundred years later, this article studies both of these aspects, as well as some of the ways dialogue is established between them, so as to understand the manner in which the poetic experience is formed through the mixture of western and eastern traditions.

Keywords: Haiku; José Juan Tablada; painting; poetry.

Sumario: 1. José Juan Tablada: un eclipse de lenguajes. 2. El instante bifurcado: diálogo entre pintura y haikú. 3. Amanecer híbrido: a modo de conclusión.

Cómo citar: Pérez Reyes, E. (2020) El instante bifurcado: pintura y haikú en *Un día... (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 181-193.

Uno de los rasgos que definen la obra poética de José Juan Tablada (Ciudad de México, 1871-Nueva York, 1945) es el vínculo que se establece entre imagen y palabra. La confluencia entre ambos universos, el pictórico y el verbal, fue crucial para el surgimiento de una propuesta estética que abriría nuevos caminos de exploración desmarcándose cada vez más del modernismo y prefigurando la transición hacia las vanguardias. Tal y como apunta Rodolfo Mata, “entre los principales méritos literarios de José Juan Tablada están sus pioneras incursiones en el campo de las relaciones entre la poesía y la imagen, durante las primeras décadas del siglo XX en Hispanoamérica” (2003: s.p.). Estas incursiones, aunadas a la atracción que el autor manifestó hacia la poesía oriental, contribuyeron de manera decisiva a la conformación de *Un día... (poemas sintéticos)* (1919), libro que constituye el objeto de estudio de este artículo en el que me dedicaré a desentrañar las principales interrogantes que se plantean tanto en el plano textual como en el visual para luego adentrarme en la relación que se establece entre ambas esferas. A poco más de cien años de la publicación de la obra, este análisis emprende un diálogo directo entre los dibujos del autor y sus breves composiciones verbales, ingredientes que conforman un eclipse de lenguajes mediante la convivencia del verso y el trazo.

¹ Universidad Complutense de Madrid. Madrid. España.
E-mail: edgarper@ucom.es

1. José Juan Tablada: un eclipse de lenguajes

En 1919, durante su estancia en Caracas, José Juan Tablada publicó un libro que marcaría profundamente el devenir de su trayectoria literaria y el del ámbito de las letras hispanoamericanas. Se trataba de *Un día...* (*poemas sintéticos*), una obra que desde el primer momento sorprendió por su minimalismo al incorporar, por vez primera² en lengua castellana, una de las formas poéticas del Japón: el haikú, “esas 17 sílabas, distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5, que tratan de captar la eternidad del instante” (Bermejo 1994: 123). Con la adopción de este breve modelo de composición, Tablada pretendía alejarse de la “zarrapastrosa retórica” en la que había caído el modernismo y adentrarse en lo que él mismo consideraba por esencia como el “justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía” (2000: 105). En ese sentido, la crítica que Genaro Estrada –en su prólogo a la antología *Poetas Nuevos de México* (México: Ediciones Porrúa, 1916)– le hiciera a Tablada al calificarlo, entre otras cosas, como “un tanto retórico” sirvió como detonante para que explorara nuevos caminos de escritura, tal y como él mismo lo confiesa: “El resultado fue, no sólo la enmienda, sino el progreso. Los *Poemas sintéticos* que integran el libro: *Un día...*, fueron el resultado de esa evolución que aceleró aquella crítica sagaz y exacta” (1991: 139).

Si bien es cierto que el autor mexicano volvió tangible una nueva propuesta estética en la que supo recoger la esencia filosófica y el trasfondo natural presentes en la tradición japonesa, también lo es que dicha propuesta no fue del todo rígida, ya que sus haikús, a pesar de estar constituidos en su gran mayoría por tres versos y de mantener el carácter revelatorio de la poesía del Lejano Oriente, presentan unos añadidos y variaciones formales que distan de los parámetros generales (Ulacia 1999: 145) y que esclareceremos en los párrafos siguientes: el acompañamiento de un título para cada poema, la utilización de la rima y la ausencia del cómputo silábico.

Seiko Ota subraya que en Japón, por lo general, el título del haikú suele omitirse y que Tablada decidió utilizarlo por consejo del escritor José María González de Mendoza³, quien pensaba que así se evitarían oscuridades (Ota 2014: 66). Podemos deducir que este recurso le sirvió a Tablada para, de alguna forma, guiar al lector proponiéndole un acercamiento lúdico a sus “poemas sintéticos” y salvar así cualquier posible extravío o incomprensión. No debemos olvidar que se trataba de la primera incursión de esta anatomía breve en el ámbito hispanoamericano, con lo cual el título fungiría como fórmula para el desvelamiento del instante propuesto por el autor. En este punto, quisiera resaltar el papel que juegan dichos títulos en la elaboración del índice y la estructura del libro que más adelante abordaremos.

En segundo y tercer término tenemos el recurso de la rima y el de la flexibilidad métrica. De acuerdo con Lin Sheng-Bin, Tablada relega el cómputo silábico tradicional del haikú centrándose en la síntesis, la temática natural y la instantaneidad; “además, lo dota de una base rítmica, la rima, que en japonés no existía” (1992: 139). La rima asonantada empleada en la totalidad de los textos adquiere un papel interesante en el plano de la sonoridad, ya que al tratarse de poemas que en su mayoría están constituidos por tres líneas ayuda a que la imagen elaborada se cristalice mediante esas asonancias. Por supuesto, muchos poetas hispanoamericanos posteriores cultivarán el haikú ajustándose a su métrica exacta y evadiendo la rima, pero en Tablada esta primera toma de contacto se da de manera *sui generis*.

Después de esclarecer los tres rasgos que rodean el haikú tabladiano (el título, la métrica flexible y la rima), cabría hacernos otra pregunta de suma importancia: ¿Cómo fue que el poeta mexicano conoció el haikú? ¿Cómo llegó a él? Sabemos que Tablada no solo profesó, como muchos de sus contemporáneos modernistas, una gran atracción por el imaginario oriental, sino que –a diferencia de la gran mayoría de ellos– también mantuvo contacto directo con la realidad japonesa⁴. En 1900, casi veinte años antes de la publicación de *Un día...*, Tablada fue enviado a Japón como corresponsal de la *Revista Moderna* para mandar periódicamente impresiones sobre su estada. Dichas crónicas serían recogidas años más tarde en *El*

² Aunque el propio Tablada así lo reconociera en su prólogo a *El jarro de flores* (1922), en realidad, como bien señala Rodolfo Mata, Alfonso Reyes fue el primero en escribir un haikú en español. Se trata de un poema fechado en 1913 que aparece en el tomo X de sus *Obras completas* y que se titula «Hai-kai de Euclides»: “Líneas paralelas / son las convergentes / que sólo se juntan en el infinito” (1996: 241). Ante este antecedente, Seiko Ota señala que la primera obra como tal dedicada al género correspondería a Tablada (2014: 91).

³ José María González de Mendoza (Sevilla, 1893-México, 1967), mejor conocido como “El Abate de Mendoza”, fue un amigo cercano de Tablada.

⁴ Inicialmente, entre otras influencias, Tablada se nutrió del orientalismo a través de los textos de José Martí, Rubén Darío y Julián del Casal, autores que no visitaron el continente asiático y que preconicieron su cultura mediante la representación obtenida de objetos artesanales provenientes de China y Japón. La diferencia entre estos escritores y Tablada es que este último experimentó de manera presencial la realidad nipona que marcaría profundamente su trayectoria (Chang 2010: 93-94).

país del sol (1919), una obra que refleja de primera mano el entusiasmo y la fascinación que la realidad nipona ejerció sobre su vida. Sin embargo, por lo que sabemos, no fue en ese viaje ni tampoco a través del contacto con la lengua japonesa que Tablada establecería un vínculo directo con el haikú. De acuerdo con Ota, “es indudable que Tablada conoció el haikú no directamente del japonés, sino a través de libros sobre haikús traducidos al francés, que hablaba perfectamente, o al inglés” (2014: 27). La estudiosa japonesa tuvo la oportunidad de acceder a la biblioteca personal del poeta mexicano, en la que dio con un hallazgo sumamente revelador al descubrir que, dentro de un ejemplar del libro *Sages et Poètes d’Asie* de Couchoud, estaban “subrayadas e incluso escritas ahí mismo sus traducciones del francés al español de algunos haikús” (2014: 28)⁵.

Bajo estas circunstancias, no es de extrañar que varios de los poemas que integran *Un día...* tengan una profunda huella del haikú japonés. Tanto es así que algunos pueden leerse como verdaderos trasvases de los originales. Para ilustrar el mecanismo de trasplante llevado a cabo por Tablada a partir de sus fuentes textuales, veremos una de las composiciones más celebradas de Moritake Arakida (1473-1549), que justamente figura en el libro de Couchoud y que ejerció una clara influencia en la obra del autor mexicano.

En los tres textos alineados a continuación se observa el proceso de absorción del haikú y su consecuente resultado. El primero es la traducción directa del japonés que Couchoud hace al idioma galo y que por consiguiente es la que leyó Tablada (Ota 2014: 71). El segundo es una versión, esta vez al castellano, sobre el mismo poema realizada por Antonio Cabezas (1999: 20). Y por último tenemos el destello tabladiano (2000: 57). Aquí los textos:

MARIPOSA NOCTURNA

Un pétale tombé	¿Es que a la rama	Devuelve a la desnuda rama,
Remonte à sa branche:	vuelve la flor caída?	Nocturna mariposa,
Ah! c’est un papillon!	¡Si es mariposa!	Las hojas secas de tus alas.

Ota ofrece esta comparación entre el haikú traducido por Couchoud y el poema de Tablada. He querido aportar la versión de Antonio Cabezas para ver el resultado de forma más nítida. Gracias a este ejemplo, no solo se corrobora la relación que el poeta mexicano mantenía con los libros de poesía oriental que circulaban en su época, sino que también se evidencian las características que habíamos señalado anteriormente con respecto a los elementos formales. Así podemos observar cómo, a diferencia de las traducciones ofrecidas, Tablada añade un título a su variación, en este caso “Mariposa nocturna”. Igualmente, vemos la rima asonante que se mantiene entre los versos impares (rama/alas) y, por último, comprobamos que el cómputo silábico se aleja del esquema 5-7-5, mientras que, por ejemplo, en la traducción de Antonio Cabezas se mantiene. No es mi propósito ahondar en estas influencias, sino simplemente hacer visible la forma en que Tablada comenzó sus andanzas en este género poético adoptado. En ese sentido, podemos deducir que algunos de sus haikús no nacieron de la experiencia directa con la naturaleza, sino de la experiencia directa con la palabra.

En base a estos ecos visibles, no cabe duda de que Tablada estaba totalmente familiarizado con el universo y las nomenclaturas genéricas de las letras japonesas. Si era perfectamente conocedor de los conceptos *haikú* o *haikai*, ¿por qué razón decide presentarnos su obra omitiendo alguna de estas designaciones directas, optando en cambio por la utilización de un subtítulo, en este caso, “poemas sintéticos”?

Según señala Mata, “el subtítulo del libro remitía a las nuevas corrientes de vanguardia, de las que Tablada estaba al tanto [...]. La idea de *síntesis* era fácilmente localizable entre las preocupaciones de los movimientos como el cubismo y el futurismo” («Tablada y el haikú» 2008: VII). En este punto, cabe resaltar la importancia de Tablada como figura bisagra al incorporar el concepto de “síntesis” que ya se empleaba para hablar del cubismo⁶ y cobraría protagonismo más tarde en movimientos como el ultraísmo⁷. De igual

⁵ Amparándonos en el exhaustivo seguimiento realizado por Seiko Ota, Tablada habría conocido el haikú japonés a través de dos libros: *A History of Japanese Literature* (1907) de W. G. Aston y *Sages et Poètes d’Asie* (1917) de Paul-Luis Couchoud. Las fechas entre paréntesis se corresponden con las de las ediciones que disponía el poeta mexicano.

⁶ En pintura el elemento fundamental del *cubismo sintético*, periodo del cubismo surgido en 1910, es la libre reconstitución de la imagen, en la que “el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resumen en su fisonomía esencial” (Micheli 2000: 180).

forma, esta idea también es visible en la tradición anglosajona, concretamente en Ezra Pound⁸ y el grupo de los imaginistas, a quienes, según Mata, Tablada alude en “Hokku”, prólogo a su posterior libro de haikús, *El jarro de flores* (1922): los poemas “escritos en inglés por poetas anglosajones, prueba que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse” (2000: 105).

En el caso de Tablada, Ota señala la posible influencia que pudo haber ejercido el prólogo que Couchoud elaboró para *Sages et Poètes d’Asie*, en el que se subrayaba la extirpación de lo explicativo o lo discursivo como elemento primordial en la poesía asiática. En términos generales, la utilización del subtítulo ponía énfasis en el carácter minimalista y condensado que Tablada intentaba inyectar en el lenguaje. A mi juicio, la idea conceptual que se refleja mediante la inclusión del vocablo “síntesis” es interesante en la medida en que une dos polos: se nutre por un lado de las vanguardias históricas occidentales y, por el otro, de una tradición japonesa con cientos de años a sus espaldas. Así, la vanguardia en Tablada se inicia como un proceso de mixtura entre Oriente y Occidente.

Además de las peculiaridades estilísticas y los añadidos que hemos ido desvelando a lo largo de estas páginas, Tablada incluyó en *Un día... (poemas sintéticos)* un componente que desde un inicio llama poderosamente la atención: la pintura. Cada uno de los 37 haikús que componen el libro viene acompañado de un dibujo realizado por el propio autor. ¿A qué responde esta inclusión plástica? ¿Qué papel juega en la obra? Antes de dar paso al siguiente apartado, en el que abordaré el diálogo entre poesía y pintura que se mantiene a lo largo del libro, considero importante matizar algunos aspectos que son determinantes para entender la propuesta híbrida de Tablada en toda su dimensión.

Con respecto a la convivencia entre el lenguaje plástico y el verbal, Mata incide en que “Tablada dibujó una imagen que se presenta junto con el poema en la página y dialoga con él. No se trata de una ilustración del poema pues incluso de los dibujos y acuarelas que se conservan en su archivo gráfico no se deduce que Tablada haya realizado siempre primero el poema y luego la imagen” («Estudio preliminar» 2008: 21-22). Si la imagen no es una ilustración del poema, ni el poema una verbalización de la imagen, ¿entonces qué son? Según Mata, la combinación de estos dos universos responde a un proceso de composición simultánea característico de la tradición nipona en el que era habitual que la práctica del haikú fuera acompañada de un dibujo, aunque “el aspecto gráfico del haikú y su importancia en el momento de la composición casi siempre se escapa. Es difícil encontrar, en la mayoría de los manuales de literatura japonesa, e incluso en las colecciones de traducciones que existen generalmente al español o al inglés, la consideración de la dimensión gráfica” (2003: s.p.). De esta forma, la inclusión del componente visual⁹ en *Un día... (poemas sintéticos)* no es un hecho fortuito o un aporte personal del poeta, sino que responde a una impronta heredada del haikú japonés y que se denomina *haiga*.

El *haiga* es el nombre que se le da a un tipo de pinturas con las que los poetas acompañaban sus haikús. Del mismo modo en que el haikú yuxtapone internamente sus imágenes, “el *haiga* también contiene una yuxtaposición entre el *haiku* y la pintura, siendo ésta más que descriptiva del poema, complementaria a él” (López-Beltrán 2016: s.p.). Precisamente, Carmen Vidaurre en su artículo «José Juan Tablada: la pintura verbal» se dedica a desentrañar este rasgo pictórico y afirma:

La primera edición del poemario de Tablada, *Un día. “Poemas sintéticos”*, incluía un *haiga* por cada poema, realizado por el propio escritor, aunque en un estilo sumamente occidental; sencillo, pero que hacía clara la habilidad de Tablada en el dibujo. Estos dibujos occidentales no estaban pintados, para que el lector los coloreara a su gusto, haciéndolo así copartícipe del proceso creativo, al mismo tiempo que el lector podía personalizar su ejemplar. Estos dibujos que acompañaban cada haikú eran predominantemente de carácter figurativo, sin embargo, algunos involucraban ciertos niveles de abstracción (2009: 41).

⁷ Como ejemplo, expongo el último de los cuatro “principios” ultraístas señalados por Borges en su manifiesto “Ultraísmo”, publicado en Buenos Aires en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921: “Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia” (Schwartz 1991: 105).

⁸ Según Manuel Almagro, Pound “había recreado algunos poemas chinos a partir de traducciones anteriores al inglés, y mostrado su admiración especialmente por el haikú japonés como modelo de concisión poética” (1991: 66). Entre sus haikús más celebrados, fechado en 1913, se encuentra «In a station of the metro»: “The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough”. En la traducción de Antonio Rivero Taravillo: «En una estación de metro»: “La aparición de estos rostros en la masa, / pétalos sobre mojada y negra rama” (Pound 1991: 155).

⁹ Nuevamente subrayamos el papel preconizador que Tablada imprimió en las vanguardias al incluir pinturas suyas en su libro de poemas, como más adelante lo haría Oliverio Gironde con *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922).

Hay un aspecto que no debemos pasar por alto. Se trata del hecho de que Tablada haya dejado sin colorear los dibujos para que fuera el lector quien los completara, participando así del proceso creativo, detalle que me parece innovador y un ingrediente más en su apuesta vanguardista.

El paisaje híbrido que late en *Un día... (poemas sintéticos)* responde en cierta medida al proceso de creación simultánea importado desde la tradición japonesa. En la obra de Tablada la relación entre texto y pintura no es la de una subordinación de la imagen al escrito o a la inversa, sino que ambos elementos constituyen una obra visual-poética única en la que las relaciones atañen a modalidades diversas (Vidaurre 2009: 43). Son precisamente esas modalidades las que pretendo desentrañar para ver de qué forma se articula el eclipse entre poesía y pintura dentro del universo de Tablada

2. El instante bifurcado: diálogo entre pintura y haikú

Con un discreto tiraje de 200 ejemplares salidos de la imprenta Bolívar un 1º de septiembre de 1919, José Juan Tablada dio a conocer al mundo su libro *Un día... (poemas sintéticos)*. Aunque publicada en Caracas, la obra había sido concebida entre febrero y mayo del mismo año en Colombia, concretamente en La Esperanza, una villa natural rodeada de montañas. Este hábitat circundante fue capaz de evocar los paisajes japoneses que el poeta había contemplado veinte años atrás, despertando así una repentina compenetración con la naturaleza que lo llevaría a utilizar de manera continua el haikú como vehículo de plasmación del instante (Ota 2014: 74). Anteriormente, hice hincapié en que Tablada se había nutrido de textos japoneses para concebir algunos de sus poemas. En esta ocasión, fue la propia naturaleza –el propio contacto directo con la realidad– lo que le permitió captar su visión particular del mundo. Como veremos más adelante, Tablada ejercería igualmente la creación plástica como parte del proceso simultáneo.

Un día... está dedicado a “las sombras amadas de la poetisa Shiyo¹⁰ y del poeta Basho¹¹”, detalle que Tablada utilizó como un pequeño homenaje a las voces que inspiraron su nueva incursión poética. La obra presenta la siguiente estructura: un “Prólogo” en verso, 37 haikús distribuidos en cuatro apartados (“La mañana”, “La tarde”, “Crepúsculo” y “La noche”) y un “Epílogo” también en verso. En el “Prólogo” el poeta lleva a cabo una declaración de intenciones en base al espíritu propio del haikú. Así se evidencia en las dos primeras estrofas: “Arte, con tu áureo alfiler / Las mariposas del instante / Quise clavar en el papel // En breve verso hacer lucir, / Como en la gota de rocío, / Todas las rosas del jardín”. Como bien puede apreciarse, los primeros versos nos remiten a una imagen propia de la entomología, universo que Tablada conocía perfectamente desde la infancia gracias a su tío Pancho¹² y que ejerció en él una suerte de epifanía al descubrir en los insectos el valor de lo frágil y de lo pequeño, rasgo que conecta directamente con el trasfondo filosófico del haikú. Esa alegoría de lo minúsculo se vuelve palpable en los siguientes versos, revelando igualmente el poder de condensación de la palabra al capturar mediante la unidad (“la gota del rocío”) la pluralidad (“todas las rosas del jardín”).

La organización de los poemas no es fortuita, sino que está regida por un recurso que en japonés se denomina *kigo*¹³ y que responde a la utilización de una palabra específica, ya sea de la flora, la fauna o el clima, que normalmente funge de parámetro identificativo con alguna de las cuatro estaciones del año. Como su título lo indica, el poemario transcurre en una sola jornada, con lo cual el orden de los poemas está pensado en base a la cronología de veinticuatro horas. De ahí la importancia de que los primeros animales en aparecer sean los pájaros (el amanecer) y el último el cocuyo (el anochecer). Entre estos dos elementos se desarrolla el cuerpo cronológico del libro, al que asiste el desfile de la naturaleza orquestado por Tablada. Como lo anticipábamos, la utilización de un título para cada haikú permite también diagramar un índice representativo del orden temporal que se sucede en la obra.

Paralelamente al proceso de escritura del libro, Tablada realizó el ejercicio de la pintura conjugando ambos lenguajes, tal y como en el *haiga* japonés los poetas realizaban la composición visual en el mismo soporte en el que iban bosquejando el haikú. Dentro del numeroso corpus plástico con el que cuenta el

¹⁰ Chiyo-ni (1703-1775), también conocida como “Shiyo”, fue una de las mujeres haikuistas más valoradas de Japón durante el período Edo (1603-1868).

¹¹ Matsuo Bashō (1644-1694), poeta japonés considerado como el máximo exponente del período Edo.

¹² Se trata de una figura familiar a la que Tablada alude en sus memorias, *La feria de la vida* (1937): “Atribuyo en gran parte al tío Pancho el interés hacia los animales que más tarde había de desarrollarse en mí [...]. Atribuyo también al tío Pancho el principio de amor a la pintura y a las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida” (1991: 59).

¹³ Dentro del haikú, el término japonés *kigo* se refiere a las palabras estacionales que permiten situar el poema en una etapa concreta del año.

Archivo José Juan Tablada gestionado por la Universidad Nacional Autónoma de México, se conserva una acuarela que ejemplifica el método de creación simultánea que el poeta mexicano llevó a cabo durante el tiempo en que concebía su obra. Esta acuarela recoge un bosquejo perteneciente a *El jarro de flores* (Nueva York, 1922), un libro en el que no figura ninguna pintura de Tablada, ya que está acompañado por grabados del artista Adolfo Best-Maugard.

Como se muestra, la acuarela del poeta mexicano guarda cierto parecido con el *haiku* japonés:



Haiku y dibujo de Hooitsu (1760-1828). El haiku dice:
Cerezos en flor, / a la luz de la Luna, / eso es el Buda.



En la imagen de la izquierda se representa el dibujo y el haikú del poeta Hooitsu (1760-1828), elaborados con tinta negra. Vemos cómo imagen y texto conviven dentro del mismo espacio físico. Por su parte, en la imagen de la derecha observamos el dibujo y el haikú¹⁴ realizados por el propio Tablada. Aparece el lugar y la fecha “Caracas, sept-1919” y está claro que el poeta hace coincidir ambos lenguajes en el mismo soporte, con la diferencia de que utiliza el colorido y materiales distintos. A pesar de que no se conserva ninguna pintura original perteneciente a *Un día...*, el ejemplo expuesto permite al lector recrear en su mente el posible método de composición llevado a cabo durante la escritura del libro. Ante estas circunstancias, sí que ha sido posible rescatar por separado las imágenes de un ejemplar de la primera edición¹⁵ conservado por el Instituto de Investigaciones Filológicas del Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Son precisamente esas imágenes las que utilizaremos para nuestro análisis.

En la digitalización de la primera edición de *Un día...*, perteneciente al Archivo José Juan Tablada, cada pintura aparece situada en la esquina superior derecha de la página, mientras que el haikú figura debajo de la imagen y hacia el margen izquierdo. En lo que respecta a la tipografía, respeto el inicio de verso con mayúscula. Según Mata, y en base al testimonio del poeta venezolano Fernando Paz Castillo (1893-1981), algunos ejemplares fueron coloreados a mano por Tablada y sus amigos, los poetas venezolanos de la Generación del 18, aunque no se sabe con certeza quiénes pintaron el ejemplar del que disponemos («Tablada y el haikú» 2008: XIV). Este dato contrasta con la información de Vidaurre, quien, como ya expuse, opina que los ejemplares se dejaron sin colorear para que fuera el propio lector el que participara del proceso creativo. Independientemente de las versiones, el resultado es consecuencia de la creación plástica y verbal ejercida por Tablada.

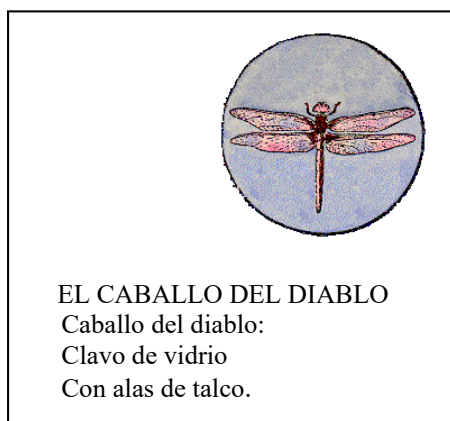
De los 37 haikús que componen *Un día...*, tomaré un sesgo de once ejemplos que nos permita establecer un diálogo aproximativo entre imagen y texto para determinar el modo en que se enriquece la experiencia poética. El primer aspecto que quisiera resaltar se centra en la dicotomía cambio/permanencia. Octavio Paz señala que “en pintura, los signos (líneas, colores) se presentan unos frente a otros, en poesía unos después de otros. En pintura la composición es intemporal; en poesía, sucesiva” (*Excursiones* 2001: 68). Bajo esta premisa, debemos tener en cuenta que la imagen proyectada por un poema depende siempre de la recreación

¹⁴ Transcribo el haikú: "Hormigas sobre un / grillo inerte. Recuerdo / de Guliver en Liliput".

¹⁵ El ejemplar al que hacemos referencia tiene sellos de pertenencia del “Abate” González de Mendoza. Nina Cabrera, viuda de Tablada, donó dicho ejemplar –junto con una gran cantidad de material visual producido por el poeta– al Centro de Estudios Literarios de la UNAM en donde comenzó a gestarse el proyecto del Archivo Gráfico José Juan Tablada.

que el lector realice en su mente, mientras que la imagen proyectada en la pintura posee una realidad física que se evidencia como tal ante los ojos del espectador. Este rasgo es determinante para poder encaminar la relación dialógica entre poesía y pintura. Comenzaré con dos ejemplos que, en el plano textual, reflejan una modalidad atemporal sugerida por la ausencia de verbo.

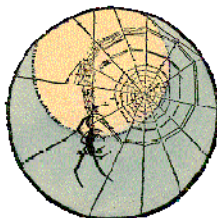
En el caso de “El caballo del diablo”, vemos claramente que hay un diálogo entre lo figurativo y lo transmutado. El haikú confiere al insecto una transfiguración en materiales inertes (vidrio, talco) que reflejan la fragilidad y el carácter vaporoso de su composición, mientras que la pintura nos ofrece una aproximación que concuerda con su realidad anatómica. Igualmente, se establece una configuración dual entre vuelo y quietud, ya que la visión inmóvil del insecto contrasta con esas “alas de talco” que sugieren el aleteo. A este respecto, y refiriéndose únicamente al plano textual, Juan Velasco señala que en la poesía de Tablada se establece un vínculo con lo sagrado a través de la exaltación de la impermanencia y el estallido del instante, y añade que “en *el caballo del diablo*, por ejemplo, apenas fue apreciado el fino trazo poético de Tablada, que imita el movimiento del insecto” (2000: 12). En ese juego entre lo solidificado y lo evanescente acudimos a una primera experiencia cuajada entre el universo verbal y el visual.



En “El saúz” ocurre una relación distinta entre el texto y la imagen. Ambos planos se contagian de la plasticidad fantasmagórica que Tablada, en apenas tres líneas y unos trazos, nos regala como uno de sus poemas más celebrados. La acertada utilización de la anáfora, presente en el adverbio “casi”, transmite la sensación de pinceladas sucesivas que van de lo corpóreo a lo inasible, pasando por lo vegetal y lo mineral hasta desembocar en lo luminoso. El *haiga* que acompaña al texto se nutre también de esa exquisita degradación y resplandece de tal forma que desvanece sus límites adquiriendo así una impronta áurica. A pesar de la ausencia de verbo, sí que es apreciable una expansión gradual que nos trasmite una tenue sensación de movimiento. Refiriéndose concretamente a este haikú, Octavio Paz señala: “Como en esos dibujos japoneses en los que el temblor de una línea parece recoger el eco del paso del viento, Tablada nos entrega un paisaje verde líquido al dibujar un árbol” («Estela Tablada» 2001: 193). El instante se bifurca en el terreno plástico y lingüístico para embriagarnos con sus imanes simultáneos. Vemos así la forma en la que el poeta otorga un tratamiento distinto a la modalidad atemporal, lo cual nos lleva a pensar que en cada proceso simultáneo el espíritu comulga diversamente con el universo.



Damos paso a una nueva modalidad de diálogo, esta vez hilvanada entre el universo microscópico y el macroscópico. Dentro del imaginario fáunico de Tablada los insectos y las aves ocupan un lugar medular. Esta atracción se debe en parte al amor por la naturaleza que desde la infancia se le inculcó al poeta, muy especialmente hacia los seres pequeños. La estética de lo minúsculo ocupa así un valor especial en su itinerario y encaja a la perfección con ciertos rasgos de la poesía japonesa¹⁶. Teniendo en cuenta estos detalles, la apreciación de los poemas “La araña” y “El ruiseñor” amplían sus coordenadas interpretativas y más aún con la pintura que los acompaña. En “La araña”, por ejemplo, el haikú nos revela una complicidad entre el satélite natural y el insecto. La luna de pronto se empequeñece y recorre la tela provocando en el arácnido un desvelo. Lo constelar se queda atrapado en ese pequeño laberinto auscultándolo con su luminosidad. La brevedad de la escena pintada por las palabras logra conectarnos con ese cordón umbilical que une a dos mundos aparentemente lejanos. Ahora bien, esta conexión entre lo etéreo y lo imperceptible adquiere relevancia cuando nuestros ojos se trasladan al dibujo. El tratamiento de la profundidad de campo, el encuadre óptico y la perspectiva de zoom hacen que la araña gane protagonismo y resplandezca al mismo nivel de corporeidad que la luna. El círculo trazado por la telaraña, que se desmarca un poco del diámetro del cuerpo celeste, proporciona una sensación de recorrido y de captura, ya que los hilos se desplazan más allá de nuestro campo de visión. La atmósfera despejada refuerza la imagen de esa luna clarísima que se asoma casi como si fuera un insecto más atrapado en el frágil tejido. Gracias al *haiga*, el trasfondo filosófico del haikú logra emparentar más nítidamente el vínculo y la democracia vital entre lo grande y lo pequeño, reflejado en ese contraplano que acerca visualmente ambos elementos.

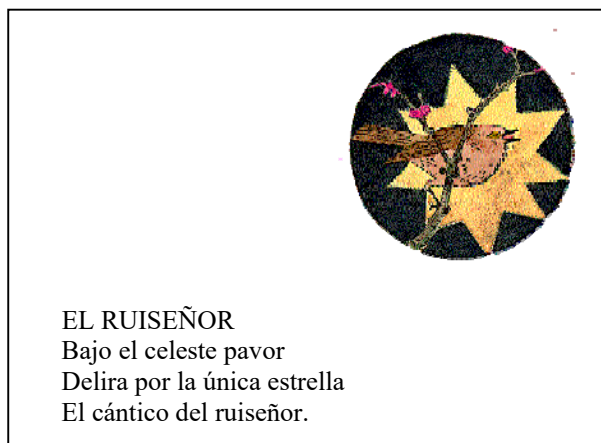


LA ARAÑA

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

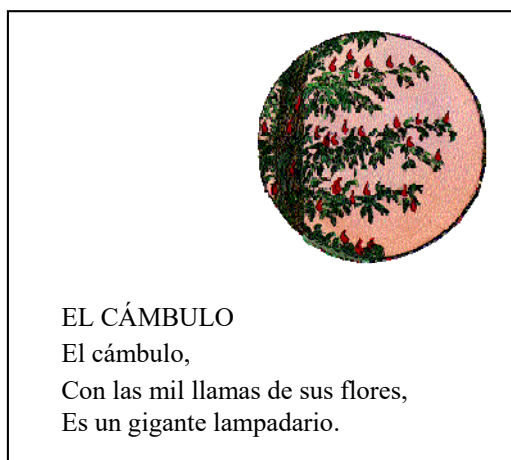
En el caso de “El ruiseñor” asistimos a una imagen sonora cargada de magnetismo. Por regla general, quizá siempre nuestra mirada se dirija al plano pictórico para después sumergirse en la lectura. Este acto reflejo es comprensible en la medida en que estamos ante una obra que rompe el esquema de aproximación transformándonos en lectores/espectadores. El parpadeo y la reciprocidad con que nuestra mirada salta del texto a la imagen es otra de las experiencias que Tablada logra al implementar ambos lenguajes como motor de la expresión artística. Al observar a ese ruiseñor con el pico abierto y a contraluz del cuerpo estelar, nuestra percepción se va tiñendo de un ambiente misterioso. La estrategia visual para emparentar el mundo macro con el micro se nos muestra más precisa, pues el ave está dentro del campo visual de la estrella. Cuando leemos el haikú, la impresión de la imagen parece trasladarse al texto. Mediante un hilo frágil de sonido, el ruiseñor –símbolo por antonomasia del poeta– vence los poderes de la nocturnidad dirigiéndose al único astro encajado en la bóveda celeste. El trino y la imagen disuelven la distancia que separa a ambos seres enjaulándolos en el mismo espacio de convivencia.

¹⁶ En su texto “Hokku”, prólogo a *El jarro de flores* (1922), el poeta nos comparte: “A quienes avaloran las cosas por su tamaño, podría decirse que biológicamente, nada hay grande ni pequeño” (2000: 105). En palabras de Ota, “los insectos le enseñaron que no hay que juzgar por el tamaño: hay un mundo macro en el micro”, con lo cual se deduce que esta relación no se limita a unos cuantos poemas, sino que forma parte de la concepción espiritual y estética presentes en gran parte de su obra (2014: 32).



Otro de los aportes que nos brinda el universo híbrido de Tablada es el referente taxonómico que funciona como añadido de información en diversos poemas. Dentro del repertorio que late en *Un día...* algunas especies botánicas pertenecen al hábitat centroamericano y no siempre son fácilmente identificables.

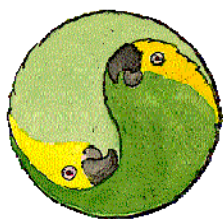
Tal es el caso de “El cámbulo”, un árbol¹⁷ que probablemente Tablada conoció durante su estancia en Caracas y al que dedicó igualmente un breve jardín de luz. La mancuerna que se establece entre imagen y texto nos traslada al terreno de lo simbiótico. La pintura que acompaña al haikú sirve de espejo a la imagen que destilan los signos. El tratamiento ígneo que el poeta imprime al árbol transformándolo en un enorme candelabro se refuerza gracias a la impronta que esas llamas dejan palpitando en el dibujo. Los lectores que no estemos familiarizados con esta especie arbórea, inmediatamente sentimos el goce estético de esas flores emulando fuego. El haiga-haikú traduce paisajes ajenos volviéndolos palpables gracias al fulgor plástico y textual.



Estela Ocampo, al referirse a la convivencia entre pintura y poesía en la tradición del Extremo Oriente, incide en que la palabra nutre a la pintura aportando rasgos y nuevas sensaciones que no siempre son evidentes en la imagen. Mediante el elemento temporal, la descripción poética logra añadir aspectos narrativos que subyacen en la conciencia del ser humano que hay detrás de la obra (1989: 94). En este caso, la palabra suma ejerciendo de refuerzo a la imagen e imprimiendo en ella una anatomía incendiada. En esa misma línea, Sheng-Bin señala que el poema “El cámbulo” amplía su efecto visual si se le acompaña con un paisaje (1992: 210).

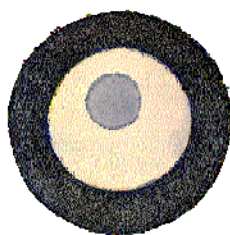
Quisiera centrarme ahora en tres poemas que destacan por el tratamiento experimental que se aprecia en los dibujos y que los aleja del universo figurativo que impera en el resto de las imágenes.

¹⁷ Cámbulo, árbol de la especie *Erythrina poeppigiana* que sorprende especialmente por sus flores que simulan pequeñas llamas.



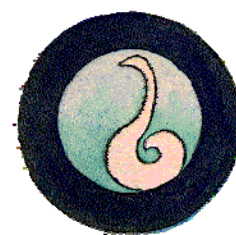
EL CHIRIMOYO

La rama del chirimoyo
Se retuerce y habla:
Pareja de loros.



LA LUNA

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



EL CISNE

Al lago, al silencio, a la sombra,
Todo candor el cisne
Con el cuello interroga...

A primera vista, los tres elementos visuales nos remiten al símbolo oriental yin yang en un formato de variación. Tablada se vale del *ready-made* para conjugar nuevamente dos tradiciones: la del *haiga* oriental y la del arte vanguardista occidental. En “El chirimoyo” observamos una convivencia de la fauna y el símbolo. En el texto se nos describe cómo la rama se retuerce y habla por la presencia de una pareja de loros. Esa imagen dual se traslada al plano pictórico reflejando un retorcimiento y valiéndose del mismo para escenificar una recreación simbólica que sorprende por su originalidad y exotismo al intervenir mediante el colorido uno de los símbolos orientales más representativos: el yin yang.

En “La luna” el elemento visual nos aproxima a la abstracción. Los contornos circulares de la imagen contrastan con las fronteras diluidas de los elementos que aparecen en el texto. Mediante la oposición mar/noche, nube/concha, luna/perla, Tablada juega con lo evanescente y lo concreto, con lo incorpóreo y lo tangible para finalmente sellar la experiencia reduciendo la materia a una mínima expresión visual. A mi parecer, el pintor Tablada somete al universo a su más pura abstracción. Si el haikú busca la condensación del instante, la pintura en este caso comulga de forma certera con la idea de síntesis inherente a la forma de la poesía oriental.

Si en estos dos poemas Tablada nos seduce desmaterializando al mundo mediante el símbolo y la abstracción, en “El cisne” vemos la transmutación de la naturaleza en signo. La equiparación anatómica del cisne como signo de interrogación ya había sido intuida por Rubén Darío¹⁸. Tablada recrea la misma imagen reconvirtiéndola en un eco visual. La interrogación como recurso plástico le permite al poeta tipografiar la naturaleza y naturalizar la tipografía. Este trasvase es sumamente importante porque nos indica un primer acercamiento a la escritura ideográfica.

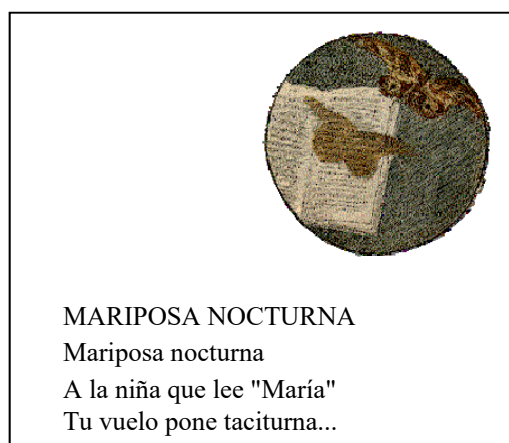
Mediante la palabra vemos al cisne erguido en actitud de incertidumbre y cuestionando la existencia. El ave interroga con el cuello y a su vez el cuello se transforma en signo de interrogación. Más que un guiño metaliterario hay un juego de correspondencia entre el texto y la pintura. El cisne dentro del poema interroga conservando su anatomía, pero al sumergirse en la pintura borra su identidad adquiriendo tintes de orden tipográfico, es decir, se transforma en escritura. Podría decirse que se trata de un poema objetual en el que el verbo y la imagen se mantienen aislados y sin fundirse en un mismo cuerpo ideográfico. La imagen no incorpora al texto en su trazo; se limita a adquirir la forma desnuda del cisne. El texto no se impregna en la imagen, pero la dibuja desde sus palabras.

La intertextualidad y el animismo son otros de los temas que me interesa abordar en estas modalidades de diálogo. En el aspecto intertextual tenemos el poema “Mariposa nocturna”¹⁹ en el que se nos insinúa la aparición de un personaje, una niña que lee un libro titulado *María*. Entre ambos interviene el vuelo de una mariposa que en el plano visual interrumpe con su sombra la lectura afectando la emoción del personaje

¹⁸ Como ejemplo, y valiéndonos de una *Antología Poética*, citamos el último verso de la segunda edición de *Prosas Profanas* (1901) que concluye justamente con la aparición del cisne –símbolo del modernismo más que reconocible por los lectores de la época– en postura interrogante: “Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (Darío 1998: 121).

¹⁹ En el libro hay dos poemas con este mismo título, uno de los cuales ya abordé como ejemplo de la influencia del haikú japonés en Tablada.

infantil. La voz poética se dirige al insecto transformándolo en un fugaz receptor, mientras que la imagen complementa el misterio de la escena que transmiten las palabras.



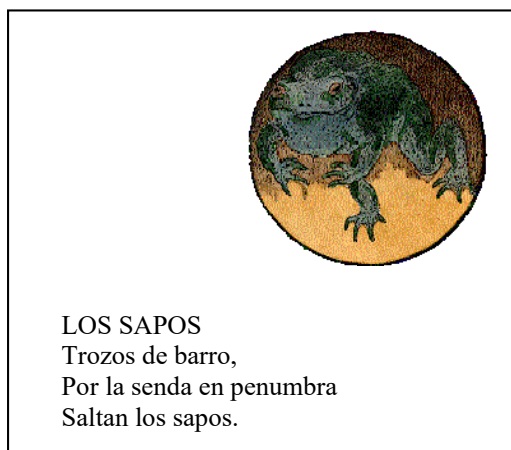
¿Por qué Tablada se interesa en hacer alusión a *María*? Este guiño intertextual es un homenaje al hábitat en donde el poeta comenzó a escribir haikús inspirados directamente en la comunicación con la naturaleza: Colombia. Recordemos que el poeta mexicano concibió su libro en el paisaje bogotano cuyo esplendor provocó en él la identificación con los paisajes japoneses vistos veinte años atrás.

María de Jorge Isaacs se convierte así en una referencia intertextual que firma las coordenadas geográficas que sembraron en Tablada el espíritu del haikú. Más allá de este recurso, el poeta supo de igual forma imprimir en esas tres líneas la presencia del vuelo como presagio funesto al que Isaacs recurre en su novela para impregnar de misterio la diezmada salud de su protagonista María²⁰. Nuevamente tenemos la mixtura entre tradición oriental y occidental.

Por su parte, en “Los sapos” hay implícita una corriente de pensamiento tradicional que en Japón es muy arraigada: el animismo. El concepto alude a que todo el universo está poblado por un espíritu que lo mantiene en correspondencia consigo mismo. Keiji Iwata sostiene que entre los seres vivos hay una simpatía latente que anula todo antropocentrismo porque detrás de cada ser habita un yo en igualdad de condiciones. Así, el contacto entre el hombre y la naturaleza se manifiesta en toda su plenitud porque en todo ser está presente la naturaleza entera. Esta revelación invita a fundirse con el todo sin que haya de por medio alguna fisura o separación entre el hombre y el universo que lo rodea (Ota 2014: 89-90).

Con este antecedente, el haikú de Tablada adquiere un matiz trascendental. Los trozos de barro que yacen en la penumbra de pronto se yuxtaponen a la imagen ofrecida por el salto de los sapos. Lo vivo se confunde con lo inerte hasta que se anima, rompe su mimetismo y se despereza de su letargo. La sorpresa, la revelación y el misterio vienen camuflados bajo la piel de esos sapos que se confunden con la quietud del barro de donde proceden, como si fueran una misma materia por animar. Según Ota, el haikú japonés se nutre en ocasiones del animismo, y es hacia éste al que Tablada se estaba dirigiendo al poner en la misma línea los trozos de barro junto a esos anfibios (2014: 90). La pintura que acompaña al poema se vale igualmente del camuflaje entre los sapos y lo inerte (los “trozos de barro”), con un fondo claro en la parte inferior que define al animal confiriéndole visualmente la intuición de lo animado. No es extraño que Ota se refiera a este haikú como un “poema vivido” (2014: 90).

²⁰ En *María* la imagen del vuelo de las aves como mal augurio se hace presente en varios momentos y entronca justo con la atmósfera inquietante que genera el haikú de Tablada. Así, por ejemplo: “Algo oscuro como la cabellera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos. María dio un grito ahogado, y cubriéndose el rostro exclamó horrorizada: ¡El ave negra!” (Isaacs 1991: 249).



Como toque final a este diálogo pictórico-verbal terminaré abordando un último haikú que sorprende por su experimentación y singularidad:



LAS NUBES

Las nubes	de los Andes van veloces, de montaña en montaña, en alas de los cóndores.
-----------	---

Desde mi punto de vista se trata de un “haikú caligramado”. La disposición del texto semeja un ala, el ala de esos cóndores que aparecen dentro de la imagen del poema. El componente textual imita una parte anatómica del animal al que se refiere. La experimentación es una prueba más del vanguardismo que Tablada imprime en la forma poética japonesa. Aunada a la experiencia caligramática, tenemos igualmente la experiencia de la múltiple lectura. Podemos leer el texto repitiendo en cada verso el sujeto que los precede: las nubes. Mediante esa repetición se crea un efecto de movimiento que, dadas las circunstancias del poema, semeja igualmente el planeo de esas alas sobre las cuales “van veloces” las nubes. La pintura nos trae el fondo paisajístico de los Andes omitiendo la presencia de los cóndores. A mi entender, el poema propone una modalidad de diálogo interactivo en donde el ala dibujada por el texto planea sobre el paisaje de la imagen. La sensación de evanescencia y flotabilidad nos regala una experiencia de lectura que solo es posible mediante la creación simultánea y la convivencia de dos lenguajes que bifurcan el mismo instante.

3. Amanecer híbrido: a modo de conclusión

Hace cien años que Tablada –mediante la publicación de *Un día... (poemas sintéticos)*– introdujo el haikú en la lírica hispánica. Al hacerlo, abandonó la estética del modernismo prefigurando así el tránsito hacia las vanguardias. Sus incursiones en esta forma poética japonesa “contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra” (Paz, «Estela Tablada» 2001: 193). Lo que comenzó como una paráfrasis de ciertos poemas orientales, acabó convirtiéndose en un ejercicio espiritual y poético que lo llevaría a escribir un total de 156 haikús (Sheng-Bin 1992: 137), 37 de los cuales pertenecen a *Un día...* La forma en que Tablada se apropió de este breve modelo de composición resalta por su carácter *sui generis* al flexibilizar el esquema métrico tradicional y nutrirlo de musicalidad mediante la utilización de la rima asonante. De igual forma, supo recoger el trasfondo filosófico presente en la poesía nipona y hacerlo suyo mediante el contacto con las fuentes textuales y el vínculo sagrado con la naturaleza. Su repertorio de

flora y de fauna nos entrega una visión cercana y gratificante del mundo natural que desdice la esfera antropocéntrica valiéndose, entre otros recursos, del animismo oriental. Su síntesis y su minimalismo expresivo sorprendieron a sus contemporáneos y contribuyeron a la práctica de la economía verbal.

Junto con este destello de letras, Tablada nos heredó igualmente su oficio plástico que supo trenzar con el universo de la palabra. Si en el plano textual nos entregó el haikú, en el visual nos hizo partícipes de la tradición del *haiga*. De este modo, palabra e imagen se conjugan ofreciéndonos la atmósfera de la creación simultánea. En base a ello, en este artículo he analizado no solo lo referente al haikú tabladiano y a las pinturas que lo acompañan, sino también lo concerniente a las modalidades dialógicas que entre ambos universos se establecen.

En *Un día... (poemas sintéticos)*, el único libro de toda su producción poética que incluye pinturas propias, Tablada nos brinda dos aportes: la mística del instante y el complemento pictórico. Formalmente hablando, la obra se puede considerar como una prefiguración de la poesía visual que, un año más tarde, aparecería con la publicación de *Li-po y otros poemas*. En Tablada la vanguardia se inicia con un amanecer híbrido: por un lado, la mixtura entre Oriente y Occidente; y por el otro, la convivencia entre imagen y palabra. Un instante bifurcado con el que el poeta cruzó el umbral hacia un nuevo sentir poético.

Referencias bibliográficas

- Almagro Jiménez, Manuel (1991), "Introducción", en *Ezra Pound: Antología poética*. España: Universidad de Sevilla, pp. 7-86.
- Bermejo, José María (1994), "Bashô, poeta de la iluminación instantánea", *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 123-140.
- Cabezas, Antonio (1999), "Moritake", en *66 haiku. Poesía japonesa*. Sel. Trinidad Sánchez-Pacheco. Barcelona: Plaza y Janés, p. 20.
- Chang Shik, León (2010), "El espacio asiático concebido y vivido en las crónicas de José Juan Tablada", en *Orientalismos: Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. Florida International University (2). Barcelona: PPU, pp. 91-102.
- Darío, Rubén (1998). *Antología poética*. Madrid: EDAF.
- Isaacs, Jorge (1991). *María*. Madrid: Cátedra.
- López-Beltrán, María Jesús (2016), "Haiku. Una aproximación", s.p.
Disponible en: <https://japanseye.com/2016/03/20/haiku-una-aproximacion/>
- Mata, Rodolfo (2003), "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen", en Estudio preliminar al CD-ROM *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA UNAM, s.p.
- Mata, Rodolfo (2008), "Estudio preliminar", en *José Juan Tablada. De Coyoacán a la Quinta Avenida: una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-29.
- Mata, Rodolfo (2008), "José Juan Tablada y el haikú", en *Un día... Poemas sintéticos* (edición facsimilar). México: Ábside Poesía-CONACULTA, pp. VII-XV.
- Micheli, Mario de (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Ocampo, Estela (1989). *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona: Icaria.
- Ota, Seiko (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pound, Ezra (1991). *Antología poética*. Ed. Manuel Almagro y trad. de Antonio Rivero. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Paz, Octavio (2001), "Estela de José Juan Tablada", en *Obras completas, tomo III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 189-201.
- Paz, Octavio (2001). *Excursiones/Incuriones*, en *Obras completas, tomo II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Reyes, Alfonso (1996). *Obras completas*, tomo X. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas (textos programáticos y críticos)*. Madrid: Cátedra.
- Sheng-Bin, Lin (1992). *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano*. Madrid: Universidad Complutense.
- Tablada, José Juan (1991). *La feria de la vida*. México: Serie Lecturas Mexicanas-CONACULTA.
- Tablada, José Juan (2000). *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos), Li-po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Madrid: Hiperión.
- Tablada, José Juan (2008). *Un día... Poemas sintéticos* (edición facsimilar). México: Ábside Poesía-CONACULTA.
- Ulcia, Manuel (1999). *El árbol milenario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Velasco, Juan (2000), "Estudio preliminar", en *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos), Li-po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Madrid: Hiperión, pp. 9-14.
- Vidaurre, Carmen (2009), "José Juan Tablada: la pintura verbal", en *Modernismo, "Imágenes y palabras"*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, pp. 1-94.
Disponible en: https://www.academia.edu/9078707/Jos%C3%A9_Juan_Tablada_la_pintura_verbal