

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

El Origen de la Libertad en la Poesía Ideográfica de Li-po y Otros
Poemas de José Juan Tablada

Tesina profesional

Que para obtener el título de
Licenciada en lengua y literatura hispánica

P R E S E N T A

Haydee Ramos Cadena

Asesor: M. en C. Israel Ramírez Cruz

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi padre por ser el pilar más importante en mi vida.

A la memoria de mi abuela Consuelo porque lleno de amor mi niñez.

A mi madre y hermana que la Diosa las bendiga.

A Juan Carlos Gordillo por su oportuna llegada y compañía.

A todas las poetas del megáfono y en especial Eva, Lauri, Nicole porque me enseñan a tener alas de confianza y de amor.

A mis amigos que me han enseñado a ser mejor ser humano y me han brindado su cariño: Areli, Sergio, Miriam y Dunita, Cristina, Arturo, Fátima, Jorge, Edgar, Checo, Teresa, Hermes, Vero, Fernando, Rubén, Sebastián, Mane, Miriam Libertad, Javier.

A mis compañeros de viaje Geno, Mik, Joyce, Pascal, Paulo, Hasier.

Especial agradecimiento a Sarika Verma por ser tan especial compañía en mi vida.

A mis guías: Margarita agradezco su luz y fuerza femenina, al jefe del desierto Don Luis Bustos por enseñarme a escuchar mi corazón, a Patricio por enseñarme que toda herida se cura, y a la Comunidad *Daimista* por su trabajo comprometido de amor.

Agradezco muy especialmente el trabajo y esmero de mi asesor Israel Ramírez.

ÍNDICE

Introducción	5
I. Origen de la escritura	7
1) Oralidad y escritura.....	7
2) Signo.....	11
3) El desarrollo de la escritura.....	14
4) Icono, pictografía, símbolo.....	19
5) Ideografía.....	22
II. <i>Li-Po</i> en la tradición visual	27
1) La tradición visual en oriente y occidente.....	27
2) La vanguardia literaria.....	37
3) José Juan Tablada y <i>Li-Po</i>	43
III. <i>Li-Po</i> y otros poemas	48

1) Clasificación de los poemas de <i>Li-Po</i>	48
a) Poema escrito dentro de la silueta del ideograma.....	49
b) Poemas ideográficos: poemas en forma de objetos y dibujados mediante el empleo de letras del alfabeto.....	51
c) Poemas escritos con diversas tipografías o de disposición lineal, pero inusual.....	75
d) Poemas no ideográficos acompañados de una imagen.....	83
IV. Conclusiones.....	89
V. Bibliografía.....	93

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un análisis de la poesía ideográfica de José Juan Tablada en su libro *Li-Po y otros poemas*. La intención también abarca la revaloración de su obra en el diálogo con la tradición visual de la escritura poética.

En este planteamiento explicaré cómo la poesía ideográfica incluida dentro de la tradición poética visual puede manifestar con sobrada calidad tanto a la imagen como al sentido rítmico y poético. Para lograr lo anterior no sólo consideré examinar el libro dentro de su contexto literario, sino que ha sido necesario recapitular sobre los orígenes de la escritura y la construcción del lenguaje.

Partiré de la siguiente premisa: todas las grafías en su origen son signos, partes mínimas visuales y comunicativas. La característica principal de los signos es que sirven para construir y transmitir mensajes; son susceptibles de ser cambiados de posición, aislados o insertados con otros signos con un fin comunicativo. Gracias a la independencia de éstos es que existe la posibilidad de la secuencia lineal en ideogramas.

Por todo lo anterior, se incluye en el capítulo uno el estudio de la parte primigenia del lenguaje, que es la representación visual: las primeras marcas gráficas de las que se hizo uso para referir al objeto físico en el mundo. Tales representaciones primarias se han denominado icono, pictografía y símbolo. Un ejemplo de este proceso comunicativo es el estudio propuesto por Ullman, que se retomará en este apartado.

La semiótica ha llamado signos a los elementos básicos de un sistema que pueden ser utilizados para un fin comunicativo. Lo anterior me llevó a revalorar las letras como signos gráficos con valores primigenios visuales (no sólo como signos lingüísticos). Así, la idea de la ideografía puede ser posible en un alfabeto de construcción lineal, que no tiene el referente pictórico en la grafía en sí: como en el alfabeto chino, pero que al conjuntarse con otros signos gráficos puede recrear el valor

ideográfico del lenguaje, ya que al dibujar con los signos utiliza la parte gráfica de ellos. Las vocales adquieren fuerza y la imagen poética se refuerza. De esta forma se conjunta la imagen visual y la palabra para dar sonoridad, aspectos plasmados en la poesía ideográfica de Tablada.

En el capítulo dos comentaré algunas construcciones alfabéticas de oriente y occidente, construcciones sintácticas que utilizan de diversa manera la marca gráfica en el espacio. Se retomarán diversos ejemplos de la búsqueda poética visual en occidente, a lo largo de los años, y algunos ejemplos de la tradición visual. Dentro de ella se insertan como lo más cercano a nuestro tiempo, las llamadas vanguardias. Ellas retomaron las características gráficas del lenguaje por la necesidad de la libertad de expresión sin las anquilosadas reglas impuestas por la normatividad del momento histórico. En México, Tablada fue el principal exponente de la poesía visual y de otras expresiones nuevas en la literatura. Cabe subrayar que con el libro *Li-Po y otros poemas* introdujo la poesía ideográfica en Hispanoamérica.

Para finalizar, en el capítulo tres se estudiará *Li-Po y otros poemas* que, como veremos, evidencia diversos usos de la visualidad a través de los textos. Cabe decir que, respecto al estudio de la poesía ideográfica de Tablada he propuesto una división entre la llamada poesía visual (que es un término amplio utilizado para denominar toda aquella poesía que tiene alguna referencia con la imagen), y la poesía ideográfica (que dibuja la imagen con los caracteres).

I. ORIGEN DE LA ESCRITURA

1. Oralidad y escritura

La oralidad ha sido desde la antigüedad un medio comunicativo para los hombres. Es gracias a la lengua que somos seres históricos. La lengua, como sistema, es una herencia del pasado y nos hace depositarios tanto de la cultura como de muchas concepciones que nuestros antepasados utilizaron previamente.

Por ende, existen dos líneas en el desarrollo del lenguaje que debemos contemplar al hablar de su origen. Primero, el lenguaje en su dimensión oral fue el punto de partida en la comunicación para desarrollar la escritura. Trasladar el sonido a una grafía escrita para que –posteriormente– se conjuntaran ambas –oralidad y escritura–:

Phonetization coupled with graphical abstraction opened the path to a solution of this problem too. As the relation between graphical sign and phonic word form became more stable and prominent, it became conceivable to use graphical marks for sound configurations only, irrespective of their meaning, because the meanings were no longer self-evident by the icon.¹

El acoplamiento de un sonido y una grafía fue un proceso lento que tomó generaciones. Los sonidos se guardaron en nuestra memoria como impresiones acústicas y motoras para ser actualizadas siempre que es necesario. Al respecto del sonido Ullman explica que:

¹ Florian Coulmas, *The Writing Systems of the World*, California, Cambridge, 1991, p. 28.

La lengua, como hemos visto, sólo puede ser alcanzada mediante el habla; es, por consiguiente, analizando las expresiones específicas como cabe esperar identificar las unidades de que se compone la lengua. En vista de la naturaleza mixta, psico-física, del habla, dos caminos se abren ante nosotros: podemos analizar un trozo de un discurso trabado, desde el punto de vista físico, como una sarta de sonidos, y desde el punto de vista psicológico, como un portador de significado.²

En la segunda dimensión del lenguaje, la escrita, el proceso no ha sido más rápido, como se menciona en la cita anterior de Flourian Coulmas: la iconografía no podía representar todos los significados, ya que existen algunos que son más abstractos. Este desarrollo de la escritura es de vital importancia para comprender el valor signico de las grafías, como veremos más adelante.

There is no reason to believe that phonetization was achieved suddenly. It seems more likely that it only gradually supplanted the use of pictorial ideograms for record keeping and accounting. People continued to represent objects by means of graphical marks, and it must have taken many generations to accomplish the shift from object representation to word representation. Once this was done, important consequences quite beyond accounting and calculating followed. The transmission of societal knowledge, which so far had been a mental operation (memory) relying on the use of particular language forms being taught by one generation to the next, became objectified and could be handled as the transmission of material goods. Language could be engraved in stone or

² Stephen Ullman, *Semántica: introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1997.

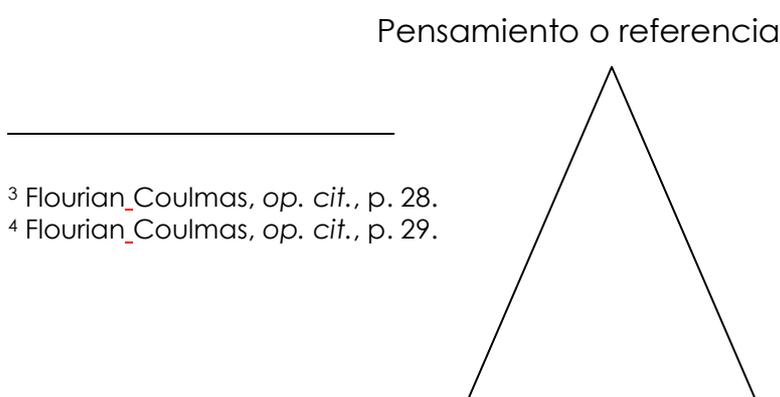
clay and handed over to subsequent generations, thus defying the volatility of the individual speech event.³

La comunicación visual alfabética también refleja un proceso que dio como resultado alfabetos gráficamente distintos. Hoy conocidas como lenguas distintas que permiten la comunicación. Un ejemplo de ello son los ideogramas de Sumeria:

The primary use of writing in the early stages of development was for economic purposes, therefore, and also, in the interest of clarity and reliability, conventionalized and stylized signs were preferred. In many cases, this meant, abstraction and a consequential reduction of iconicity. The Sumerian ideograms, for example, were reduced to abstract symbols as early as 2500 a. C. almost all of them having lost their iconic features. To the extent that visual iconicity was reduced, the relation of the sign thus came to stand for linguistic sound unit.⁴

La representación iconográfica fue un primer trazo para el desarrollo en algunos alfabetos. De los signos que conocemos hoy como letras, en los alfabetos no ideográficos, no se tiene rastro para saber si las grafías se desarrollaron de forma abstracta sin referencia al objeto, ya que a diferencia del icono, la grafía no mantiene una relación directa con el referente. Al respecto de la significación Ullman explica el acto comunicativo mediante el siguiente triángulo:

El más conocido modelo analítico del significado es el “triángulo básico” de Ogden y Richards:



Correcto (simboliza
Una relación causal)

Adecuado (refiere a
otras relaciones causales)

Símbolo

referente⁵

Imaginemos la siguiente situación: un hablante le dice a su receptor que vio una manzana en el árbol situado detrás de la casa. Este mueve la cabeza en señal que lo ha escuchado. Ambos han completado su objetivo general de comunicación. Pero no hay que pasar por alto que aunque quizá el hablante se refería a una manzana amarilla, el receptor imaginó una roja. Si acomodamos los componentes de este ejemplo a los que se refirió Ullman, el símbolo es la palabra "manzana", el referente corresponde al "fruto" en sí y el pensamiento o referencia es la imagen particular que cada individuo posee (una manzana roja o amarilla).

La explicación de Ullman continúa:

El "nombre" es la configuración fonética de la palabra, los sonidos que la constituyen y también otros rasgos acústicos tales como el acento. El "sentido" expresado en términos generales sin encerrarse en ninguna doctrina psicológica particular, "es la información que el nombre comunica al oyente", mientras que la "cosa" es el "referente" de Ogden y Richards, el rasgo o acontecimiento del rasgo lingüístico sobre el que hablamos. ⁶

⁵ Stephen Ullman, *op. cit.*, p. 64.

⁶ Stephen Ullman, *op. cit.*, p. 65.

Tomando en cuenta la triada anterior, es natural decir que el símbolo es el elemento que inicia el desarrollo del lenguaje escrito en la comunicación. Ullman, al hablar de signos y símbolos, explica:

Una segunda diferencia muy importante es la que hay entre los signos sistemáticos y los no sistemáticos. Algunos signos, tales como, por ejemplo, los gestos, no forman ningún sistema coherente, mientras que otros están organizados en un modelo. Dentro del tipo sistemático hay a su vez numerosas posibilidades. El sistema puede constar de un grupo muy pequeño de elementos que alternan en un orden fijado, como en el caso de las luces de tráfico.⁷

Los signos lingüísticos se pueden definir dentro de signos sistemáticos, que se combinan para transmitir significados, que al ser signos mantienen su capacidad comunicativa gráfica y sonora.

Esta es la base para comprender cómo se forma la poesía ideográfica a través del conjunto pictórico de las grafías; mismas que conservan su capacidad sistemática y recuperan su capacidad sígnica individual. Esto lo analizaremos más adelante en la poesía ideográfica de Tablada.

2. Signo

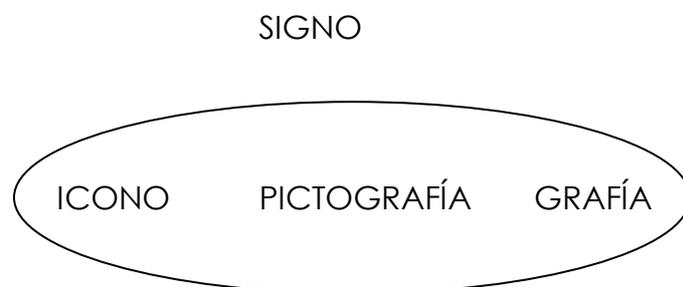
Este trayecto nos lleva de manera natural al concepto de signo como eje en la construcción del lenguaje. Los signos son susceptibles de manipulación, y aunque sean partes pequeñas dentro de cualquier construcción discursiva, juegan un papel importante en el sentido global del mensaje.

⁷ Stephen Ullman, *op. cit.*, p. 20.

Como elemento central en el proceso de comunicación, el signo⁸ es el elemento que forma el proceso de significación. El pensamiento griego de los estoicos explicó de manera sistemática esta distinción. Para ellos, en todo proceso sígnico se debía distinguir:

El *semainon*, o sea, el signo propiamente dicho, como entidad física. El *semainomenon*, o sea, lo que es dicho por el signo y que no representa una entidad física, o bien un acontecimiento o una acción. El *pragma*, es decir, el objeto al cual se refiere el signo y que vuelve a ser una entidad física, o bien un acontecimiento o una acción.⁹

En un sentido amplio, la semiología nos dice que un signo puede ser una imagen, una grafía, un icono, un objeto; cualquier elemento puede ser sígnico, es decir, contenedor o transmisor de un significado, idea, acción. El signo puede manifestarse de diversas formas físicas, mientras cumpla su puesto en el lugar correcto.



El icono y la pictografía por su uso comunicativo son un inicio de este proceso sígnico en el lenguaje. Ambos sistematizarían hasta aparecer grafías que en nuestro contexto denominamos alfabetos y que corresponden –en la escritura fonética– a un sonido, para finalmente agruparse como palabras.

⁸ Umberto Eco, *Signo*, Labor, Barcelona, 1988, p. 21.

⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 24.

Lo complejo del signo es que es un término amplio que puede referirse a distintas representaciones con intención comunicativa. La forma en cómo se ha abordado el estudio del signo –como lo describió Pierce– está íntimamente ligada al estudio de la significación de las palabras en el lenguaje.

El signo se puede estudiar desde tres perspectivas que pueden tener correspondencia con los distintos niveles de la comunicación visual: icono, pictografía y símbolo. En primera instancia, el signo se considera en relación a lo que significa; en segunda, de manera sintáctica, el signo se considera susceptible de ser insertado en secuencias de otros signos, según la intención de transmitir y ordenar las secuencias combinatorias; y, tercera, pragmática, el signo se relaciona según sus propios orígenes con un determinado efecto en los destinatarios, dependiendo de la connotación del signo en la cultura; ejemplo: la muerte o la flor que se vinculan con el miedo o la belleza.

Cabe recalcar, según el estudio de Umberto Eco respecto al signo, que aislado, éste pierde su significado o no tiene la misma fuerza comunicativa. Pero insertado, junto con otros signos, adquiere un valor y una fuerza comunicativa que supera su individualidad. “Parece muy difícil determinar cuál es la unidad mínima en un signo; se ha dicho que son signos las llamadas palabras, pero que también lo son las letras de los alfabetos que las componen”.¹⁰ Esta última proposición, tal como se advierte, es fundamental para este estudio, puesto que aquí se asumirán como signos las grafías (letras) con las cuales Tablada construyó sus poemas ideográficos. Signos en cuanto partes del sistema lingüístico: es decir, con un sonido y un significado. Pero también las grafías se asumirán como signos por la propia imagen y diseño visual que las presenta a los ojos del receptor.

¹⁰ Humberto Eco, *op. cit.*, p. 29.

Retomar cada letra del alfabeto como un signo en sí mismo, sujeto a combinarse o aislarse, es regresar a la parte primigenia del lenguaje, ya que en la unidad mínima es donde se encuentra la libertad del uso del lenguaje. Es decir, le damos importancia al dibujo trazado de una letra, a la significación o des-significación de una vocal, consonante o sílaba, e incluso como parte de esta visualidad, el espacio y las superficies vuelven a adquirir significado y libertad para ser utilizadas. Es en este sentido que el presente trabajo abordará la poesía de José Juan Tablada en *Li-Po y otros poemas*.

La poesía que surge en las vanguardias, llamada habitualmente poesía visual, retoma el recurso gráfico de la letra y el espacio de la página. Este proceso será asociado a la necesidad primigenia de volver a usar el lenguaje en su forma más natural y lúdica, descartando reglas academicistas de una escritura rígida y lineal. Esto sólo era posible regresándole la importancia signíca a la parte más mínima del lenguaje, la grafía.

Volver a la parte esencial mínima del signo implicó retomar la libertad de la espacialidad y las posibilidades ideográficas de un alfabeto que parecía rígido, como un respiro para volver al origen del lenguaje. Un origen primordialmente plástico, sonoro y dispuesto para la creación en cualquier superficie, desafiando la linealidad y recuperando el espacio.

3. El desarrollo de la escritura

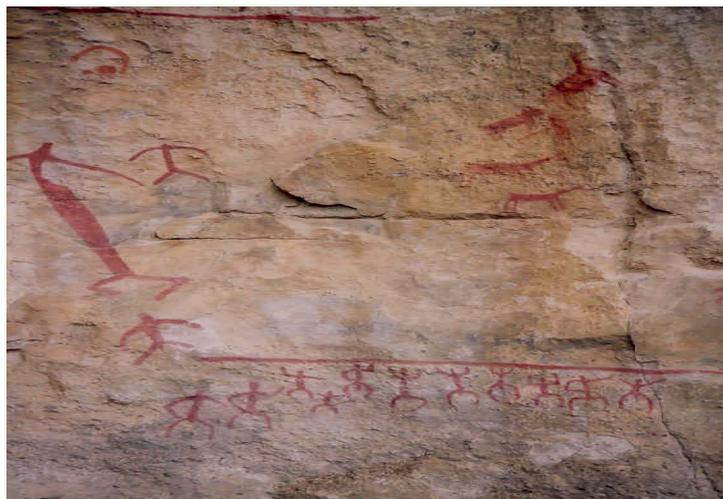
Para hacer más claros nuestros objetivos, a continuación se expondrá brevemente el desarrollo de la escritura desde sus orígenes gráficos, ya que está característica visual es la que nos ayudará a darle otro enfoque a la poesía ideográfica. Abordaremos, entonces, de forma sintética los tres elementos básicos que dieron origen a su existencia:

1. it consists of artificial graphical marks on a durable surface.

2. its purpose is to communicate something.
3. this purpose is achieved by virtue of the marks conventional relation to language.¹¹

En primera instancia, la escritura se ha desarrollado por la necesidad del hombre para comunicarse y expresarse con los otros. Por la evolución de la comunicación ha sido capaz de sobrevivir, crear y transmitir con mayor facilidad sus experiencias, aprendizajes, dudas, miedos... Un ejemplo primario de escritura (pictografía), entre muchos de los que podemos citar, lo encontramos en las pinturas rupestres de la patagonia argentina:

En el área de “Los Toldos” se detectó la presencia más antigua del hombre en la República Argentina, con una datación de 12,600 años. La excavación se realizó en la boca de la cueva producida naturalmente por erosión de caliza bajo el manto de basalto que cubre gran parte de la región. El sitio está sembrado de pinturas rupestres, destacándose gran cantidad de manos y un pie izquierdo, además, una variedad de dibujos de distintos tipos y formas.¹²



¹¹ Flourian Coulmas, *op. cit.*, p. 17.

¹² Mario Echeverría Baleta, *Kai ajnun, el arte milenario de los tehuelches*, Río Gallegos, Argentina, Centro gráfico, 2005, p. 7.

Este es un ejemplo de pintura rupestre (o pictografía) de la patagonia argentina que se utilizó para comunicarse hace miles de años. Representa una situación de caza donde, al parecer, la persona de mayor rango o chamán está dibujado en mayor tamaño que los demás e indica a los otros la dirección de los animales. Sin duda, la pictografía representa alguna situación que necesitó explicarse con sonidos y gestos entre la comunidad.

Otro propósito indispensable de la escritura fue comunicar las múltiples funciones administrativas, en pueblos donde las necesidades y el avance de la civilización las hizo crecer considerablemente. Cabe decir que la escritura en estas culturas fue más compleja y estructurada que en las sociedades arcaicas. Flourian Coulmas, en su estudio antropológico del origen de diversas escrituras, menciona los imperios donde la escritura ayudó a mantener el control sobre sus territorios:

just as the communicative range of the human voice is limited, so is the size of oral societies. The great empires of Persia, Greece and Rome are unthinkable without writing. To exercise power over a distance of thousands of miles, to rule in absentia and to establish uniform standard of administration and law in an area stretching from the Peloponnese to the Indus Valley would have been quite impossible without writing. Writing is a means of social control, and it creates social coherence.¹³

La escritura ha salvaguardado la memoria y regulado las funciones administrativas y legales. De esta forma ayudó a la organización, resguardo y sobrevivencia de las sociedades.

El segundo elemento que se haya en el origen de la escritura es la marca gráfica sobre una superficie durable. Esta característica de la escritura se plasma en dos dimensiones: la plasticidad con la que se

¹³ Flourian Coulmas, *The Writing Systems of the World*, California, Cambridge, 1991, p. 8.

manifiesta en rocas, madera, huesos... y la diversidad de formas, tamaños, tintas que se han empleado. La poesía visual retomó estos aspectos como parte de su propuesta expresiva, tal como hablaremos más adelante.

La escritura se ha desarrollado de múltiples formas, tanto en la manera de escribir como de leer. Los espacios donde se realiza pueden ser variados. El estilo ha cambiado en cada cultura según la técnica, herramientas y el ambiente de la época. Un ejemplo de esta diversidad la encontramos en Mesopotamia.

The priestly city states of Mesopotamia in the third millennium BC. They developed around the construction of great temples under the supervision of priests who organized the import of building materials, the employment of artisans and slaves for construction work and the agriculture that generated the surplus necessary to feed those who were engaged in the construction. These tasks called for novel method of keeping records and transmitting human experience.¹⁴

Una marca gráfica tiene la libertad de transmitirse por diversos materiales y superficies, tales como tablillas, rocas, paredes de templos, cuevas o papiros. Todas las superficies son un espacio donde es posible dejar una marca o referencia. Recordemos a los escribanos del antiguo Egipto (jeroglíficos) y la caligrafía China (ideogramas), escrituras que pueden ser vistas en las paredes y tablillas que se apropian de la superficie. La poesía visual también abre las puertas a utilizar el espacio de la escritura de diversas formas alternativas. Mallarmé lo denominó como espacio en blanco: en este lugar la grafía recuperó la importancia de su carácter visual y sígnico.

¹⁴ Flourian Coulmas, *op. cit.*, p. 8.

En el momento en que la escritura se plasma en un objeto, resguarda un rastro de lenguaje que contiene experiencia y conocimiento. Este mismo objeto, dependiendo de las cualidades del material, adquiere la capacidad de trascendencia en las generaciones posteriores. Mantiene el poder de atravesar distancias y, aun así, seguir comunicando. Evidentemente es una de las características más interesantes de la escritura, y que en el caso de la poesía, nos permite hablar de una tradición poética visual.

Por último, la tercera característica del origen de la escritura es la construcción de marcas que se vuelven convencionales, como es el caso de la formación de alfabetos en la escritura. Como mencionamos anteriormente, los signos construyen esta posibilidad de sistematización en el lenguaje.

Esta apretada síntesis revela cómo la imagen visual pudo haber consolidado las bases gráficas para el uso convencional de las grafías o signos con el paso del tiempo; pero sobre todo nos permite observar la libertad y la variedad gráfica para plasmarse y cumplir su función comunicativa a lo largo de su historia.

4. Icono, pictografía y símbolo

Como vimos en los ejemplos anteriores, las primeras formas visuales comunicativas son el icono y la pictografía, pasando por las imágenes simbólicas. A continuación explicaré cómo se han interrelacionado estos términos y cómo el nivel comunicativo fue modificándose desde el inicio de la imagen visual hasta llegar al uso sistemático de los signos.

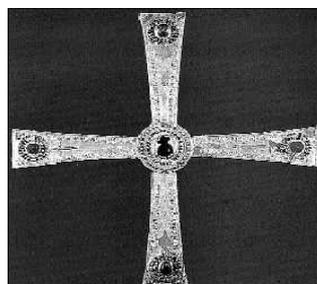
Los iconos o marcas gráficas han sido usados cotidianamente para ejemplificar y señalar instrucciones. Sin embargo, para que estos iconos llegaran a tener un reconocimiento social cada individuo debía identificar claramente un uso común. Es decir, cada individuo puede

interpretar lo que el icono significa y, de esta forma, aceptarse socialmente dentro de un contexto con un significado.

Se define icono como un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado. Es sobre todo una herramienta, que realiza una referencia inmediata y transmite al receptor la información que requiere. Como ejemplo tenemos el caso de los siguientes iconos que indican situaciones concretas: restaurante, bar, teléfono, campo de golf.



En el momento en que un icono es utilizado más allá de su uso práctico puede tener un nuevo significado. Entonces el icono adquiere una característica más simbólica. Un símbolo se define como una representación sensorialmente perceptible de una realidad (ya no sólo una semejanza con el objeto representado), en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada. Por ejemplo, una cruz religiosa simboliza la doctrina cristiana.



Si el icono es la representación gráfica del objeto, por su parte, el símbolo mantiene la referencia con una realidad que el receptor, por antecedentes precisos puede interpretar de determinada manera. Aunque también hay que aclarar que lo simbólico sólo tiene una fuerte

carga de significado en reducidos sectores que son afines a estas expresiones de acuerdo a su época y cultura. A continuación ejemplificaremos esto con un mensaje Cheyenne:

Another way of communicating messages visually which resembles writing in some respects is by drawing. Where this is done in a more or less systematic and iconographic way, the term "picture writing" has been used to describe it. The American Indians have used this method extensively. Mallery (1893) has collected many examples, such as the Cheyenne "letter".



The message is as follows: turtle- Following-his-wife. A Cheyenne Indian, want his son, little man, to come home. To pay for the trip, he sends \$53.00. Apparently, the recipient of the letter, little man, had no trouble understanding it.¹⁵

Este es un ejemplo de representación pictográfica que describe una situación específica. Se define pictografía como escritura en que los conceptos se representan mediante dibujos de los objetos, siendo difícil hacer la representación de pensamientos abstractos.

¹⁵ Flourian Coulmas, *op. cit.*, p. 20.

En este caso, para el grupo Cheyenne adquiere un valor simbólico, y hasta cierto punto presenta una sistematización de la escritura dibujada ejercida en su marco cultural, que permite que el receptor y el emisor dentro del grupo comprendan el simbolismo del mensaje. Nosotros, fuera del contexto cultural, no lo interpretamos tan claramente, sólo deducimos una situación comunicativa y algo que pasa en ella. Hay marcas incomprensibles para los receptores ajenos al contexto como las tortugas y la cantidad de dinero; además, tampoco entenderemos que se trata de un padre hablándole a su hijo.

Lo simbólico en este aspecto de la escritura dibujada es muy cercano a la interpretación que se podría hacer en la poesía ideográfica. Un ejemplo de ello es el poema de "Impresión de La Habana" de José Juan Tablada. Quien no posea una imagen en la memoria o conozca la historia de La Habana, muy poco apreciaría la belleza e ingenio que el poema refleja: la imagen se quedaría en un nivel pictórico, ya que en este poema se introducen elementos claves como el faro y el malecón (construcciones portadoras de una gran parte de la historia de la isla). Lo simbólico es pertinente en la lectura de ciertos poemas, ya que también implica la vivencia y conocimiento cultural que engloban en su lectura y apreciación visual.

A este respecto, se involucra en el poema de "Impresión de La Habana" la pictografía y la ideografía; en una perspectiva visual son semejantes, ya que ambas se ocupan de la comunicación a través de la representación gráfica. Pero sus funciones difieren: la ideografía (término que estudiaremos con mayor profundidad más adelante) es la capacidad de asociación que involucra a todos los elementos de la pictografía.

Así para aclarar con mayor exactitud de qué forma la ideografía interviene en estas construcciones se pasará al siguiente apartado.

5. Ideografía

Para exponer de mejor forma el término ideografía, observemos que un punto importante de ella es que permite la sistematización de los signos por relaciones asociativas del pensamiento, y esto posibilita que se cree un sistema de uso público dentro de la comunidad donde se utiliza.

La ideografía surge de la capacidad de la mente para ligar imágenes y transmitir la idea comunicativa mediante marcas gráficas. Esto es actualmente muy usado en esquemas que mediante imágenes y diagramas explican conceptos. Un ejemplo de la capacidad del pensamiento ideográfico, que tiene muchos años de existencia, es su aplicación en el alfabeto chino.

Tres elementos conforman este lenguaje: pictogramas, ideogramas y fonogramas. El origen del tipo de letra inventariado en el periodo clásico está en el *Shuo Wen*, diccionario que explica los caracteres de la última dinastía Han, publicado en el año 100 después de Cristo. Las principales categorías de clasificación que realiza *Shuo Wen* son:

1. Simple characters, a few hundred in number, sub-divided into
 - (a) pictographs: e.g.
 - 木 *mù* 'tree';
 - 山 *shān* 'mountain';
 - 門 *mén* 'gateway, door';
 - (b) demonstratives: e.g.
 - 二 *èr* 'two';
 - 上 *shàng* 'above';
 - 下 *xià* 'below'.
2. Compound characters, sub-divided into (a) ideograms, (b) phono-grams:
 - (a) ideograms are made from two or more simple characters; e.g.
 - 坐 *zuò* 'to sit' is formed from
 - 人 *rén* 'man', reduplicated, placed over
 - 土 *tǔ* 'earth.'
 - 男 *nán* 'man', is made from
 - 田 *tián* 'field + 力 *lì* 'power'.

16

En los ejemplos anteriores observamos cómo uno de los ideogramas está compuesto de dos caracteres simples “to sit”, el verbo sentarse se conforma del carácter que representa al “hombre” y del que representa la “tierra”.

Esta forma de estructurar el alfabeto es una característica de los lenguajes ideográficos; el carácter tiene una estrecha relación con la representación del mundo que significa (pictórica), como es el caso de la puerta (門 *mén*) o árbol (木 *mù*). A su vez, la ideografía relaciona la parte pictórica entre los caracteres, esto permite la conjunción del ideograma.

¹⁶ George Cambell, *Handbook of Scripts and Alphabets*, New York, Routledge, 1997, p. 30.

He dejado de lado en estos comentarios la explicación del fonograma, ya que para el interés de este trabajo nada aporta que lo discutamos.

En el alfabeto latino no existe esta característica ideográfica como tal, pero al tener un sustento gráfico (la propia letra) surgieron otras formas para integrar a la imagen en la lectura.

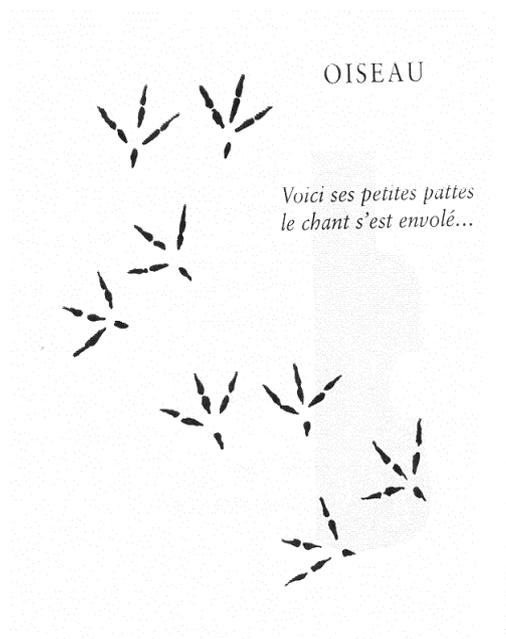
La poesía ideográfica en el alfabeto latino se manifestó de forma distinta a como sucedió en Oriente, ya que expuso a las grafías a perder la linealidad horizontal y formó imágenes con una correspondencia externa entre la imagen y el significado del discurso poético; de manera interna, respecto a la composición sintáctica de los signos. Por lo que se puede decir que son dos tipos de ideografía, una externa y otra interna.

En la ideografía interna podremos analizar dos niveles en el discurso: la relación entre las letras (que corresponde al discurso poético), y la letra en sí (su significación individual: tipográfica, sonora y espacial). En la ideografía externa podremos analizar las imágenes que estas letras construyen. Este último nivel lo podemos a su vez subdividir en los distintos niveles comunicativos que el discurso ideográfico transmitirá: icónico, pictórico o simbólico. Cabe decir, que estas tres formas de representar la imagen también aparecen entremezcladas para construir la función comunicativa de estas imágenes.

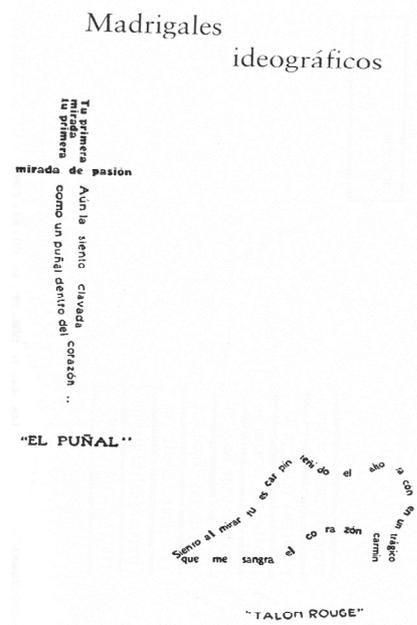
En el nivel comunicativo también observamos que conforme se utiliza el lenguaje, éste obtiene distintos niveles que van requiriendo más o menos conocimiento del contexto cultural para comprenderse. Definitivamente; como observamos, no es lo mismo interpretar lo icónico que lo simbólico.

La tradición visual en la literatura siempre ha tenido presente la importancia de la marca gráfica y su significación dentro del lenguaje. Es por eso que la ha explorado y usado, pues existe toda una tradición visual en la poesía desde los griegos en Occidente y, en Oriente no ha sido olvidada.

Dentro de la tradición, de modo general, se ha denominado visual a toda la poesía que emplea el espacio y la imagen dentro de su propuesta poética. Sin embargo, considero que dentro de la poesía visual es posible diferenciar claramente entre diferentes propuestas, a) ya que hay una poesía ideográfica donde la grafía funciona como letra e imagen al mismo tiempo en el espacio en blanco. Y existe otra b) donde todavía hay un uso convencional de la escritura, es decir, la grafía sólo se utiliza discursivamente en los versos y la imagen aparece independiente del texto sirviendo de apoyo al significado del poema o se interrelacionándose con él. Por ejemplo, veamos los siguientes poemas de Li-Po y otros poemas de Tablada:



Poesía visual (imagen y palabra)



Poesía ideográfica

Terminaremos por decir que en la escritura ideográfica cada grafía es un elemento signico que se une a otros para conformar una sucesión donde el conjunto transmite una imagen. Esta parte innata del lenguaje son signos siempre dispuestos a combinarse en el espacio, y por la existencia de ellos es que las letras regresan a un estado de libertad donde pueden volver a adquirir significados y representaciones visuales, tal como lo veremos en el análisis de los poemas.

II. LI-PO Y OTROS POEMAS EN LA TRADICIÓN VISUAL

1. La tradición visual en Oriente y Occidente

La tradición de la llamada poesía visual tiene una larga trayectoria en la literatura; ésta se debe a la manifestación gráfica del lenguaje que se ha desarrollado a través del tiempo, como ya se mencionó en el capítulo anterior.

La multiplicidad de alfabetos y la diversidad cultural se han plasmado en la gráfica de las letras. Existen casos en los cuales hay territorios cercanos cuyos alfabetos pueden ser abismalmente distintos. O, viceversa, pueblos que pueden ser lejanos geográficamente, pero con alfabetos muy similares.

A ese respecto es interesante examinar el uso de alfabetos tanto en Oriente como en Occidente, que por su ubicación geográfica y su historia se desarrollaron de distintas maneras. En oriente hay alfabetos de diversa índole como son: a) el chino, ejemplo que anteriormente presentamos, un alfabeto básicamente ideográfico, b) el sánscrito (guía de una gran variedad de alfabetos) que como característica presenta una combinación mucho más espacial y gráfica entre consonantes y sílaba, distinta a la estructura lineal del alfabeto latino. Por otra parte, en Occidente nos encontramos que la mayoría de lenguas usan los mismos caracteres latinos en su alfabeto, aunque las reglas gramaticales, combinaciones y sonoridad sean distintas.

Esta linealidad combinatoria de las grafías latinas occidentales ha sido de las razones por la que se buscó en la creatividad de la literatura crear en la poesía imágenes, no sólo por medio de las palabras sino también con los signos del alfabeto. La anterior búsqueda se realizó jugando con el espacio vacío de la superficie y construyendo imágenes donde parecía se imponía la linealidad.

Algunos de los autores más característicos y reconocidos por la crítica en la tradición occidental que incursionaron en esta búsqueda gráfica y lingüística son Simias de Rodas, Venancio Fortunato en el siglo VI d. C. y Rabano Mauro en el siglo VIII-IX d. C. A continuación revisaremos sus propuestas a manera de breve muestra de los alcances logrados en la poesía visual.

Del primer poeta y gramático visual en occidente que se tiene registro dentro de la tradición es de Simias de Rodas del año 300 a. C, en Grecia, de origen Samio. Dentro de los poemas que realizó se encuentran unas alas, un hacha y un huevo sobre los que el mismo autor escribió.

Este huevo nació de un ruiseñor y de la propia imaginación invita, y recomienda a que se reciba con placer este obsequio proveniente de Hermes, quien lo obtuvo con su rapidez y demostró que metros y ritmos desiguales son armoniosos. Hermes, saltando con saltos de buen ritmo, nos otorgó, elevando la voz, los metros del ruiseñor dorio.¹

¹ Originalmente en griego, traducido por Luis A. Guichard R. *Carmina Figurata Graeca*, México, UNAM, p. 62. Citado en: Lucía de Luna, "El origen del texto visual", *México volitivo* [consultado en mayo 2007], http://mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html

1 De madre
 3 rano este tejido,
 5 y acópelo hervido de amas, pues el dios
 7 Hermes de voz sonora, mensajero de los dioses, lo hizo
 9 y se acordó que hiciera crecer su número desde un huevo rompiendo
 11 y, multiplicado rápidamente, tuos fuer lo ágil penetrante ártico de sus pies
 13 Alzamos sus piernas semejante a las veloces cervetas mercedas, crías de los ciervos
 15 tan ágil como todas con pies ligeros sobre las más altas colinas tras las huellas de su
 17 y alguna casual levita, haciendo resaca en sus rasos en las estradas más hondas
 19 y en voz alta, agitando en presa la llamada de la voz, persigue al vestido por la
 21 igualmente que el otro, el día siguiente, haciendo el cambio con sus ágiles pies,
 23 avanzando rápidamente su más ligera zanca, vivamente en línea, desiosa
 25 de capturar la fría corriente de la noche manchada,
 27 y con ayuda de sus ojos que miran por el pasillo de los ventos débiles
 29 y por las cimas de las montañas de finos abilitos.
 31 las cuales se precipitan al punto con dios divino hasta
 33 la hora oportuna de su cuarto estado,
 35 haciendo con tu planta la voz silbante y sonora
 37 de los ríos.
 39 fuera el extremo de él, pesa, detestándose
 41 el orden de los ríos.
 43 en las raras montañas, habiéndose tomado
 45 de bajo las alas de su querido madre,
 47 a punto de ser madre para tu su
 49 estado.
 51 de ruidoso dorio,
 53 perianchias.

1 De madre
 3 rano este tejido,
 5 y acópelo hervido de amas, pues el dios
 7 Hermes de voz sonora, mensajero de los dioses, lo hizo
 9 y se acordó que hiciera crecer su número desde un huevo rompiendo
 11 y, multiplicado rápidamente, tuos fuer lo ágil penetrante ártico de sus pies
 13 Alzamos sus piernas semejante a las veloces cervetas mercedas, crías de los ciervos
 15 tan ágil como todas con pies ligeros sobre las más altas colinas tras las huellas de su
 17 y alguna casual levita, haciendo resaca en sus rasos en las estradas más hondas
 19 y en voz alta, agitando en presa la llamada de la voz, persigue al vestido por la
 21 igualmente que el otro, el día siguiente, haciendo el cambio con sus ágiles pies,
 23 avanzando rápidamente su más ligera zanca, vivamente en línea, desiosa
 25 de capturar la fría corriente de la noche manchada,
 27 y con ayuda de sus ojos que miran por el pasillo de los ventos débiles
 29 y por las cimas de las montañas de finos abilitos.
 31 las cuales se precipitan al punto con dios divino hasta
 33 la hora oportuna de su cuarto estado,
 35 haciendo con tu planta la voz silbante y sonora
 37 de los ríos.
 39 fuera el extremo de él, pesa, detestándose
 41 el orden de los ríos.
 43 en las raras montañas, habiéndose tomado
 45 de bajo las alas de su querido madre,
 47 a punto de ser madre para tu su
 49 estado.
 51 de ruidoso dorio,
 53 perianchias.



En el ejemplo anterior podemos observar que Simias de Rodas además de crear con el lenguaje la visualidad, utilizó imágenes con valor simbólico dentro de su cultura. Al respecto, Rafael de Cozár cita:

El mito de Eros, como señala Armando Zarate, tiene en origen un fundamento cosmológico. La noche alada creó el huevo en el tenebroso Erebo, de donde nace Eros, dios alado que, como dice el poema, somete a la tierra, el agua, y el aire tras reunir después del caos las partes disgregadas. Para él queda el fuego y, de este modo, se sintetizan los cuatro elementos. El amor es así, el elemento que regenera, la clave de la germinación con clara vinculación al otro caligrama de ese autor: El huevo.²

El griego utiliza caracteres distintos al latino. Sin embargo, la combinación de sus signos entre vocales y consonantes obedece a la linealidad, donde una letra seguida de otra conforma la palabra. La propuesta del poeta fue jugar con la combinación de la imagen y el simbolismo del huevo ya que, en su cultura, representa el lugar de donde proviene Hermes. Planteó una nueva propuesta estética que no sigue precisamente la métrica y rítmica establecida, pero aún así, recrea los simbolismos de la cultura.

² Rafael de Cozár. *Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. Hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de Nieve, 1991. Cap. 1.

Podemos encontrar otros ejemplos de visualidad en la Edad Media con el italiano, obispo y poeta Venancio Fortunato (s. VI d. C.) que algunos describen como introductor de los conceptos de simetría y geometría. Este autor crea una cruz, donde evidentemente radica el simbolismo cristiano como un vehículo de comunidad hacia Dios.³

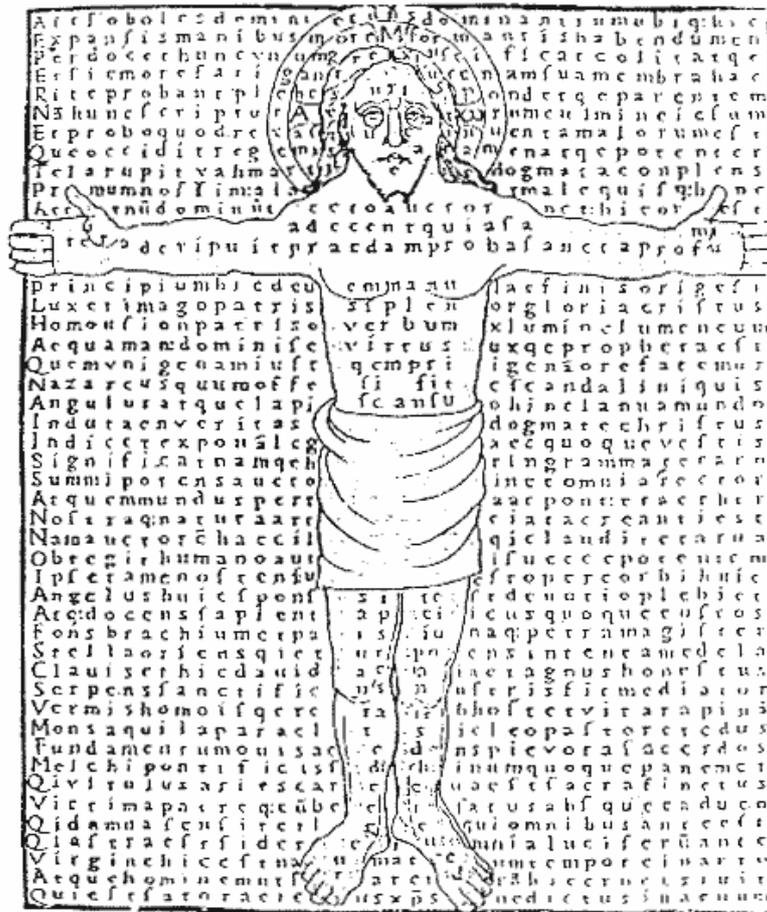


Otro ejemplo de visualidad cristiana en la Edad Media es el trabajo realizado por Rabano Mauro⁴ que a continuación vemos en el siguiente cuadro:⁵

³ Lucia de Luna, "El origen del texto visual", *México volitivo*, [consultado en mayo 2007], http://mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html

⁴ Rabano Mauro, alemán 779–856. Escritor y miembro de la orden benedictina. Su labor como escritor resulta destacable. Desarrolló la teología, la poesía y la literatura bíblica; realizó comentarios sobre las Sagradas Escrituras. Su obra más famosa es *De institutione clericorum*. Se le concede el título honorífico de *Praeceptor Germaniae* por ser uno de los principales autores del medievo alemán. Biografías y vidas, [consultado en agosto 2007], en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rabano.htm>

⁵ Lucia de Luna, "El origen del texto visual", *México volitivo*, [consultado en mayo 2007], http://mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html



Los tres ejemplos anteriores evidentemente se construyeron con imágenes icónicas y con los valores simbólicos que cada una implica dentro de su contexto, la cruz, la imagen del Cristo crucificado y el huevo. Entre ellos me gustaría hacer notar la diferencia entre el poema de Rabano Mauro y los dos anteriores, ya que aquel está escrito sobre una imagen previamente trazada y, en los poemas de Simias de Rodas, la letra es parte del trazo de la imagen. Este aspecto me interesa subrayarlo, ya que tiene una estrecha relación con la clasificación de los poemas de *Li-Po y otros poemas*, que más adelante se expondrá.

Como mencionamos, estas representaciones, el huevo, la cruz y el cristo, reflejan un valor simbólico. Además de la interpretación textual para leerlas habrá que interpretar las posibilidades de la escritura visual, como la geometría, y la lectura no sólo de las letras sino también de la imagen. Otro punto importante de la escritura visual dentro de este

contexto literario es que ofrece diversidad para la interpretación lectora, e incluso, puede plantearse como un juego para descifrar las posibles interpretaciones del texto.

Me interesa mencionar el trabajo de rescate del doctor Rafael de Cózar respecto a la tradición mágica del lenguaje, pues él menciona algunas funciones mágicas en distintas épocas como en *El libro de Asmodeo* y *La obra divina*, que son textos para la autofabricación de sellos y amuletos de magia casera.

Igualmente aparece en forma de triángulo invertido o recto otra famosa fórmula mágica "ABRACADABRA" muy extendida por Europa. El médico del emperador Caracalla, Serenus Sammonicus (siglo III) la cita en su tratado de *Medicina praecepta* como remedio mágico para la fiebre, en lugar de "Shabriri". El significado que suele darse a la palabra es 'Lanza tu rayo hacia la muerte' y Julio César Scalígero, entre otros sabios del XVI, la hacen provenir del egipcio, griego, persa.⁶

Amuleto

A B R A C A D A B R A

B R A C A D A B R

R A C A D A B

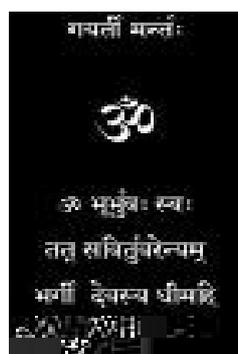
⁶ Rafael de Cozár. *Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. Hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de Nieve, 1991. Cap. 1.

R A C A D A
B R A C
A D
A

Este ejemplo es representativo del uso del lenguaje en un sentido simbólico, ya que el triángulo tiene múltiples significados. Por otra parte existe un juego con el lenguaje, ya que conforme la frase se acerca a la punta del triángulo, abracadabra se va entrecortando jugando también con el fonetismo de las letras. Además existe el aspecto semántico, ya que abracadabra significa “lanza tu rayo hacia la muerte”, y el triángulo tiene la punta dirigida hacia abajo.

Esto último nos da la pauta para decir que la poesía visual se debe analizar desde dos planos para ser comprendida, la imagen y el lenguaje, ya que cada uno de ellos, sea mediante la escritura ideográfica o la relación con una imagen, ofrece dos planos que aportan riqueza al poema.

En oriente, quizá la misma plasticidad gráfica y morfosintáctica hizo que los signos alfabéticos tuvieran una riqueza visual mayor en las expresiones lingüísticas. Por ejemplo: los *mantras*, que se forman con las letras del alfabeto, y que con el paso del tiempo han adquirido un valor fonético y simbólico, como la siguiente imagen de la sílaba *Om* escrita en hindi:



El símbolo *Om* está conformado por tres letras *Aum*. A su vez, cada una de estas letras tiene un simbolismo y, gráficamente, una disposición espacial que las ha llevado a ser un símbolo que socialmente se reconoce unificado.



Esta sílaba está considerada como un *mantra*, es decir, proviene de un contexto religioso. Al respecto, Joseph Campbell comenta el simbolismo: “Los hindúes representan este misterio en la sílaba sagrada *Aum*. Aquí el sonido ‘a’ representa la conciencia despierta, ‘u’ conciencia del sueño, ‘m’ sueño profundo”.⁷

Con el mantra “*Om mani padme hum*” tibetano sucede el mismo fenómeno que con el hindú, los caracteres tibetanos adquirieron un valor simbólico, cómo si fueran una sola imagen, que incluso graban sobre las superficies afuera de los templos y las casas a modo de amuletos. Se le atribuye un valor simbólico a la frase en su conjunto. Campbell menciona: “Lo que se comprende es que el tiempo y la eternidad son dos aspectos de la misma experiencia total; dos planos del mismo inefable no dual; es decir, la joya de la eternidad está en el loto del nacimiento y de la muerte: *om mani padme hum*”.⁸



Retomando las diferencias de ambos alfabetos, a grandes rasgos, ahora resultan más claros los aspectos gráficos lineales y no lineales. Esto

⁷ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1997, p. 243.

⁸ Joseph Cambell, *op. cit.*, p. 142.

es lo que sin duda tuvo que haber influido en la búsqueda estética visual de Occidente, para reencontrar el espacio y visualidad del lenguaje, tanto por Simias de Rodas como por Tablada.

Por otra parte, para que se dieran los encuentros culturales en el contexto histórico, al entrar el siglo XIX influyeron algunos sucesos que propiciaron el acercamiento de Occidente a Oriente respecto a lo que aquí nos ocupa:

la expansión napoleónica avanza aceleradamente hacia el oriente y llega a fundar la colonia de Conchinchina en 1867, la de Indochina en 1887 y en 1893 logra la anexión a Laos. Naturalmente, las necesidades políticas exigen que se realicen investigaciones académicas en términos concretos. De ahí el florecimiento de la sinología en Francia en el siglo XIX, fenómeno sin paralelo hasta ese momento. El corolario, de ese movimiento es la fundación en 1821, de la Societé Asiatique de Paris.⁹

Según Atsuko Tanabe el orientalismo en la literatura fue introducido primero por los parnasianos y los simbolistas. Habrá que considerar que esto se dio por la expansión política y económica – anteriormente mencionada– de las potencias occidentales, que gozaban del acceso a los medios de comunicación para poder transportarse, y podían saciar su curiosidad por lo lejano y exótico. Además que en aquella época existía la influencia del parnasianismo, que conservó una característica importante del romanticismo –interés por lo desconocido–, que lo tradujo en exotismo cultural, ya que observa a Oriente porque busca nuevas formas de vida.

El parnasianismo le daba importancia a las formas hacia una tendencia más culta; de ahí que el simbolismo retomará esta

⁹ Atsuko Tanabe, *El japonismo en José Juan Tablada*, México, UNAM, 1981, p. 7.

característica que exige un tipo de lector sensible y culto. A través de un yo fragmentado, el simbolismo maneja aún temas románticos con formas y sensaciones sinestésicas.

Los franceses, por ende, recibieron un acercamiento a la cultura oriental a través de los libros y los acontecimientos sociales, de ahí que las primeras vanguardias tomaran algunas ideas y temas orientales para explorar nuevas posibilidades de expresión que se manifestaron en las diferentes propuestas estéticas y plásticas, como el cubismo, simbolismo, futurismo, donde la palabra coincidió nuevamente con la imagen visual. Tanabe afirma que “es innegable el hecho de que Tablada se inicia en el japonismo a través de la literatura francesa del siglo XIX, más tarde tendría conciencia clara de la relación entre el Japón y el mundo iberoamericano que antecede a dicha relación.”¹⁰

Este acercamiento hacia la cultura oriental, en específico a Japón, fomentó aún en mayor grado el aprecio de Tablada hacia la lengua. Cabe mencionar que el idioma japonés tiene una amplia influencia del alfabeto chino que, como observamos anteriormente, contiene características ideográficas y pictóricas en sus caracteres.¹¹ Esto pudo haber creado la curiosidad en Tablada para experimentar la escritura ideográfica y la visualidad que las vanguardias proponían.

2. La vanguardia literaria

La vanguardia retomó la escritura visual para lanzar una propuesta creativa y estética que innovara lo que hasta el momento se producía. A finales del siglo XVIII, con los avances en el sistema de la imprenta,

¹⁰ Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 5.

¹¹ “The Chinese morphemic scrip reached Japan via Korea in the third/ fourth century AD. for Japanese, a polysyllabic and highly inflected language, a logographic script such as the Chinese character, perfectly adapted to a monosyllabic isolating language devoid of inflections, could be utilized in either or both of two ways”. En: George Cambell, *Handbook of Scripts and Alphabets*, New York, Routledge, 1997, p. 76.

hubo una revolución en la escritura y en la imagen, ya que la imprenta abrió paso a la difusión más extensa de la comunicación escrita y visual; permitió que por el uso de las tipografías y las tintas fuera un medio atractivo de comunicación que revolucionara a la sociedad industrial en materia de comunicación.

La sociedad se enfrentó a un cambio técnico e industrial que impactó en la cotidianidad del hombre. La aparición de máquinas requirió seres más especializados y sistematizados que pudieran usarlas. Esta realidad fue expresada por las vanguardias en distintos manifiestos y propuestas, unas aclamando a las máquinas como representación del progreso, como el caso del futurismo en Italia y, otras, proponiendo vías alternas en la creación literaria, como el simbolismo y cubismo en Francia.

En el campo de las vanguardias literarias, Rafael de Cozár realiza dos divisiones que me parecen acertadas para estudiar estas corrientes:

La primera abarca los “ismos” simbolismo, futurismo, dadaísmo, cubismo. Y la segunda, llamada también vanguardia experimental, centrada en la segunda mitad del siglo y en los movimientos tales como: concretismos, letrismos, happening, espacialismo, entre otros. La diferencia entre la primera vanguardia y la segunda radica en que esta última tiene sus bases en los planteamientos tipográficos y espaciales más radicales que la primera, dado el desarrollo logrado por los medios de comunicación.¹²

Estas vanguardias literarias tuvieron su origen principalmente en Francia, durante la segunda mitad del siglo XIX y las tres décadas iniciales del XX, pues ella constituía uno de los centros fundamentales del arte en

¹² Aquí retomaré la división realizada por el Dr. Rafael de Cozár en su libro. *Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. Hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de Nieve, 1991.

Europa. Desde Baudelaire (1844-1867), Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1867), existe una propuesta teórica que conduce el proceso de continuidad en las vanguardias literarias. Mallarmé en los últimos años de su vida y su trayectoria artística, a través de “Un coup de dés”, abriría una puerta importante al simbolismo.

El movimiento simbolista propone los valores simbólicos de las letras, el color, el espacio como elementos básicos de la configuración plástica del poema. El simbolismo se convirtió en una especie de hermetismo, es decir, si no pertenecían a un círculo con un código en común, no se podía comprender ese código intrínseco en el texto. Este simbolismo se generó como reacción al modelo descriptivo realista y naturalista.¹³

Mallarmé vio la literatura como una posibilidad de interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la inmediata significación de la palabra. “El texto no sólo es vehículo de un sentido sino generador de sentidos superpuestos”.¹⁴ El poema se volvió en su propio metalenguaje, el espacio escrito, o en blanco, y la forma de la letra. Como el propio poeta lo mencionó “Le mystere dans les lettres o la musique et les lettres”. Al respecto Rafael de Cózar menciona: “Todo esto tiene sentido a partir del concepto de arte de Mallarmé como juego intelectual liberador del raciocinio lógico, con el que inauguraba el culto a lo irracional, a la libertad frente a las convenciones lingüísticas”.¹⁵

El mejor ejemplo de lo antes dicho es el prefacio que escribió al poema “*Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*” donde describe

¹³ El exceso de rigor formal del parnasianismo motivó la aparición del simbolismo, entre cuyos poetas destacan Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, entre otros. Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Rafael de Cozár, *op. cit.*, Capítulo II, tercera parte.

¹⁵ *Ibidem.*

algunas sugerencias de lectura y aclara lo que primordialmente sería su propuesta poética:

Les “blancs” en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse... La fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée...La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance e l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation... Le genre, que c' en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à coté d' un chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je regarde un culte et attribue l'empire de la passion et des reveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sus jets d' imagination pure et complexe ou l'intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la poésie- unique source.¹⁶

En el poema “Un tiro de dados” resume el uso de la tipografía en el espacio y juega con la entonación como si fuera un canto. La simbolización del lenguaje tipográfico y el sonido que, como el mismo autor propone, evoca la lectura de una partitura, innovó en este campo de la literatura. Sin embargo, esta propuesta no llegó a ser considerada completamente poesía visual, aunque sí revolucionó el uso de la tipografía y la re-significación del espacio en blanco y su silencio dentro del poema. Además, abrió una gran brecha para creaciones

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Poesías seguidas de Una Tirada de dados*, México, Hiperión, 2003.

posteriores que retomarían la poesía visual de manera más amplia como fue la de Apollinaire y su libro *Caligramas*.

Apollinaire, junto a Pierre Reverdy son los primeros autores cubistas en el campo de la literatura. Ambos fueron amigos de los principales pintores de su momento, como Picasso. Apollinaire fue poeta, prosista, autor de teatro, crítico de arte y guionista de cine. Su estética partía de un supuesto de síntesis que pareció intuir en el cubismo y que lo llevó a escribir caligramas y a fusionar la plástica y la literatura. Propuso en *Alcools* la supresión de signos de puntuación, y a cambio de ellos, impregnó la poesía con un fuerte sentido rítmico. Dentro de su propuesta, literaria, el lenguaje parecía adquirir su propia significación dentro del poema; fue algo parecido al simbolismo, aunque añadió su visión cubista en la yuxtaposición de imágenes.

La diferencia entre los libros *Alcools* y *Calligrammes* fue precisamente que el primero aborda un sentido de fragmentación gramatical y supresión de signos. Y en el segundo, publicado casi al final de su vida, guarda los valores expresivos de la lengua y se vale de las posibilidades semánticas y sonoras para conformar al mismo tiempo visualmente el objeto, como el caligrama que vemos a continuación:

“Canonier conducteur”

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

Guillame Apollinaire, (1965: 214)

Las imágenes producidas postulan relaciones entre el dibujo y el sentido, las cuales pueden ser icónicas, simbólicas o pictóricas; casi nunca son arbitrarias, aunque puede darse el caso: “Cabe insistir en que, en todo caso, las estructuras gráficas colaboran en la misma medida que la escritura poética en la elaboración del sentido global”.¹⁷

La propuesta de Apollinaire exploró de forma más amplia la tradición visual y las posibilidades de escritura, además que el libro *Calligrammes* fue un punto clave en las influencias posteriores para las vanguardias en América Latina. Paz, en el libro *Generaciones y semblanzas*, afirma que los escritos de Tablada son sólo una influencia de los caligramas de Apollinaire. Sin duda, esto se dio en un sentido técnico, sin embargo, cada caligrama de Tablada guarda la esencia y forma particular de la mano del poeta, sin contar lo característico de la influencia cultural que pueda contener. En este sentido, habrá que ver las innovaciones y aportes de Tablada en la poesía ideográfica y visual.

La vanguardia retomó estas características visuales de la escritura como una propuesta innovadora para regresarle al lenguaje la libertad, pero como ya hemos visto, estas características corresponden a realidades gráficas primarias que desde el origen de la escritura han constituido un papel relevante en el desarrollo del lenguaje. Sin embargo, quizá haya sido necesario presentarlas como propuestas estéticas en su momento para romper la linealidad, el estricto sentido ortográfico y estético de la época.

Estas ideas nuevas las compartieron el lenguaje y la pintura. Desde que las formas, en el caso de la pintura, se libraron de la figuración y de la construcción de un sentido en relación con sus referentes, adquirieron un valor por sí mismas y no en cuanto sirvieran para delimitar la forma de un objeto. Este mismo planteamiento se

¹⁷ Rafael de Cozár, *op. cit.*, tercera parte, cap. II.

ejerció en la literatura: “el valor está en las formas, líneas, colores, palabras o letras y no en el objeto que éstas puedan construir.”¹⁸ La parte gráfica del trazo o la letra en sí misma es un transmisor, independientemente del uso comunicativo que posea dentro del sistema lingüístico.

Las principales corrientes que llevan a buen término el proceso del uso libre de las palabras que había propuesto Mallarmé fueron el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Estos movimientos de vanguardia iniciaron el camino hacia el imperio de las formas del arte y constituyen el punto de partida para la segunda vanguardia, que floreció a partir de 1945, época en que la disolución de la forma lingüística (la fragmentación de la sintaxis, la palabra o la letra) implicó que la escritura haya dejado de ser un medio sustitutivo de la expresión oral para convertirse en el elemento constructivo de su puro valor material, gráfico o fónico.

La llamada “segunda vanguardia”, experimentó en extremo las propuestas de la primera vanguardia se presentó menos innovadora en el sentido teórico. Lo interesante de su propuesta es que pretendió convertir a la poesía en arte puro, desligándola de la tradicional dependencia de la lengua natural o de su significación en el lenguaje. La tipografía la convirtió en objeto; regresándole a los signos su valor esencial como instrumentos constructivos de una forma visual, manipulada libremente y sin sometimiento a la función esencial de transmisión de lenguaje.

La des-fragmentación del lenguaje dio paso a la poesía fónica y a la experimentación de la dimensión acústica del lenguaje. Aunque esto último se dio con mayor énfasis en la segunda vanguardia, fue parte de este proceso de re-significar las partes mínimas de sonido, combinando

¹⁸ Rafael de Cozár, *op. cit.*, tercera parte, cap. I.

distintas formas acústicas, naturales y mecánicas, textos distorsionados realizados mediante grabaciones de sonido a velocidades inusuales, poesía interna, jitanjáforas, rimas internas, aliteraciones, ecos y la potencialización del ritmo fueron los elementos claves para la poética de la segunda vanguardia. En el libro de *Li-Po y otros poemas* aparece como una especie de antecedente de esta poesía en la propuesta del poema "Ruidos y perfumes".

3. José Juan Tablada y *Li-Po y otros poemas*

Arribamos ahora a la parte sustancial de nuestro estudio. Después de reflexionar brevemente sobre los presupuestos teóricos que nos servirán para abordar nuestro objeto de estudio nos toca ahora hablar sobre nuestro poeta.

José Juan Tablada perteneció al grupo de los modernistas en México. Participó en la *Revista Moderna*, que en su primera época había mantenido una actitud anti burguesa frente a los ideales aristocráticos de la época que seguían las ideas y aspiraciones francesas. Es –sin duda– el representante de las rupturas e innovador de la poesía del siglo XX en México. Atsuko Tanabe observa:

Muchos de los miembros de ambos grupos [Contemporáneos y Estridentistas] aprecian altamente el arte de Tablada, habiendo recibido influencias de él en su propia poética. Los dos principales poetas que representaron aquellos grupos literarios: Carlos Pellicer y Manuel Maples Arce, no vacilaron en llamarse a sí mismos, "discípulos" de Tablada.¹⁹

A través de su propuesta literaria sintética, rescató la esencia del poema y planteó nuevas posibilidades de creación. Como apunta Octavio Paz, Tablada fue un innovador:

¹⁹ Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 119.

Tablada introdujo en la lengua española el haiku japonés. Su innovación es algo más simple que una aportación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba.²⁰

Esta capacidad de innovación se debe a que, viajero y curioso,²¹ sus andanzas enriquecieron su obra. Dos ciudades representan el desarrollo poético: París y Nueva York, hablando en términos literarios: modernismo y vanguardia, y entre ambas un país que amó toda su vida, Japón. Atsuko dice que quizá Tablada pudo haber viajado a Japón dos veces, pero sólo se tiene referencia de una de ellas que está documentada en la *Revista Moderna*.

La *Revista Moderna* publica un artículo, "La revista moderna en el Japón", en la segunda quincena de mayo de 1900, anunciando que Tablada había partido hacia el Japón el lunes 14 de mayo de 1900 para "estudiar el arte japonés y traer a México la cultura de ese país".²²

En 1911, con los primeros brotes de la revolución, la *Revista Moderna* termina su vida de trece años, y en ese mismo año, Tablada viaja a París como parte del servicio de relaciones exteriores, que desde 1909 lo había comisionado para escribir biografías (de 1821 a la fecha), y además para que estudiara los "sistemas de archivos" europeos. En Francia vive en la Ciudad Luz, justo en la época cuando las vanguardias tenían auge con el simbolismo y dadaísmo frente al romanticismo y el parnasianismo. En esta época remite crónicas al *Imparcial*, que en 1918 reunió en 32 escritos y los tituló "Los días y las noches de París".

²⁰ Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas*, México, FCE, 1994, p. 47.

²¹ "El don de su insaciable curiosidad, su avidez por lo desconocido, su ansia de horizontes ignorados no contradecían sus afanes eróticos. Por lo contrario, en este poeta esas motivaciones formaban una onda cíclica: curiosidad, exotismo, erotismo, y sensibilidad artística". En: Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 44.

²² Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 45.

La *Revista Moderna* de México se acaba en 1911, junto al resto de las instituciones porfirianas, mientras Tablada está de viaje. Jesús Valenzuela, con quién Tablada había tenido problemas desde el año anterior, muere ese año y la revista se queda sin recursos. El modernismo llega a su fin o, mejor, comienza su transformación bajo los aires renovadores del modernismo provinciano (López Velarde, González Martínez) y la generación del centenario (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña) que desmantelan el positivismo oficial. Muchos de los protagonistas de la época de oro del modernismo literario y plástico mexicano han muerto o abandonado el país.²³

En 1914 el matrimonio con Evangelina Sierra termina y la casa en Coyoacán "el buen retiro", edificada en 1908 sería devastada por los revolucionarios. En ella pierde sus colecciones de arte y los escritos de su novela *La nao de china*, con lo que se acumulan más penas. En 1914, perseguido por el régimen político que sucede a la caída del dictador Victoriano Huerta, huye a Galveston (Texas) y se instala en Nueva York. En 1918 aparece la publicación de su libro *Al sol y bajo la luna*, prologado por Leopoldo Lugones.

Tablada publica en 1919 *Un día... (poemas sintéticos)*, y con éste libro inicia la vanguardia en México porque lanza su propuesta sintética, y rompe con lo acostumbrado por el modernismo. Habrá que tomar en cuenta que mientras tanto, en Francia, Apollinaire publica *Caligramas* en marzo de 1918 con todo el material producido entre 1913 y 1918.

El año de 1920 es una etapa de exploración en la escritura de Tablada que desemboca en el libro de poesía ideográfica: *Li- Po y otros poemas*. Un libro con el que retoma los experimentos de caligramas de Apollinaire, y que Paz más adelante comentaría de la siguiente manera:

²³ Guillermo Sheridan, *Obra IV diario de José Juan Tablada, (1900-1944)*, México, UNAM, 1992, pp. 70,71.

Apenas el haiku se convierte en lugar común Tablada le abandona e inicia sus poemas "ideográficos". Su tentativa menos genial, sin audacia es un eco de la de Apollinaire, que en este tiempo publicaba caligramas. La tipografía le seduce sólo un instante. Sonriente y apresurado, en unos pocos años recorre muchas tierras poéticas.²⁴

Sin embargo, González de Mendoza afirma que el poeta había tenido la idea a partir de 1911.

Aunque el libro de Apollinaire es de 1918 y el de Tablada de 1920, los primeros "madrigales ideográficos" de nuestro compatriota habían sido escritos en 1911, en tanto que los Caligramas de Apollinaire son coetáneos de la llamada gran Guerra mundial 1914-1918.²⁵

Lo cierto es que Tablada combina dibujo y palabra,²⁶ y formula un sincretismo de significados visuales que rinden homenaje al poeta chino Li-Po (701-762) que, según la leyenda, murió en un lago cuando intentaba atrapar la luna que se reflejaba en sus aguas. Poeta que tendría la misma obsesión que Tablada; ambos cautivados por la belleza de la luna.

En 1922, en Nueva York, Tablada perfecciona su dominio del Haikai²⁷ y publica *El jarro de flores (Disociaciones líricas)*. En 1924, la

²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p.47.

²⁵ José María González de Mendoza, *Ensayos*, p.137. Citado en: Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p.123.

²⁶ "Nina Cabrera cuenta que el padre de Tablada, al percibir los dotes de su hijo para la pintura, ahorró lo suficiente para que estudiará en Europa...No obstante, en 1905 tomó clases de pintura con Antonio Fabrés director de la Academia de San Carlos de 1903 a 1906, y continuó pintando a lo largo de su vida". En: Rodolfo Mata "Prólogo", José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, CONACULTA, México, 2005. p.10.

²⁷ "Tablada llamó siempre a sus poemas haikai y no, como es ahora costumbre, haiku. En el fondo, según se verá, no le faltaba razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos, y en este sentido son haikus, al mismo tiempo por su construcción

novela *La resurrección de los ídolos* y, en 1928, lanza también en Nueva York una nueva colección de "poemas mexicanos", *La feria*. Después, en 1937, saca a la luz su libro de memorias, *La feria de la vida*, que aparece en la editorial Botas en México. Mientras preparaba *Intersecciones*, muere en Nueva York, el 2 de agosto de 1945.

ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikais". Citado en: Octavio Paz, *op. cit.*, p. 56.

III. *Li-Po y otros poemas*

1. Clasificación de los poemas del libro *Li-Po y otros poemas*

Para realizar el análisis de *Li-Po y otros poemas* retomaré la edición de la colección "Poesía Hiperión" publicada en España, que a su vez la tomó de las obras publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México e incluyó la edición de las imágenes que no se encontraba en esta edición. "Las imágenes fueron electrónicamente tratadas por el departamento de producción de Hiperión, que realizó el trabajo de limpieza, depuración y restauración de las viejas impresiones de los fotograbados originales para su mejor lectura o visión".¹

Para realizar el siguiente análisis seguiré la división planteada por Atsuko Tanabe, que realizó tres tipos de poemas en *Li-Po y otros poemas*. Sin embargo, a estas tres divisiones propongo una más, que me parece pertinente y que se desprende del análisis propuesto en este trabajo.

- a) Poema escrito dentro de la silueta del ideograma.
- b) Poemas ideográficos: poemas en forma de objetos y dibujados mediante el empleo de letras del alfabeto.
- c) Poemas escritos con diversas tipografías o de disposición lineal, pero inusual.
- d) Poemas no ideográficos acompañados de una imagen.

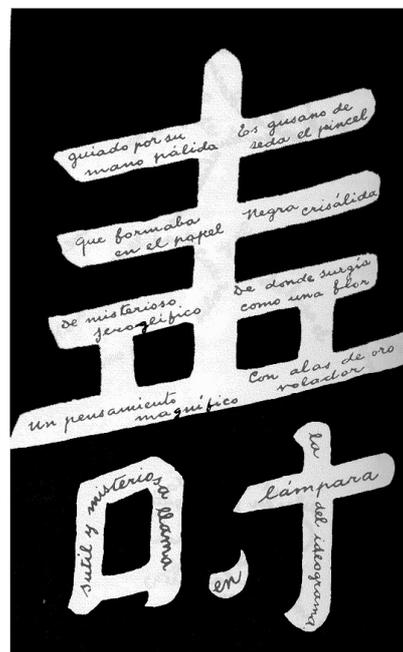
La última división la utilizo para diferenciar a la poesía ideográfica y a la visual que se complementa con la expresión pictórica. La poesía ideográfica utiliza las grafías para la formar las imágenes, mientras la poesía visual utiliza como referente externo a la imagen en el poema.

¹ Juan José Tablada, *Li -Po y otros poemas*, Madrid, Poesía hiperión, 2000. p .15.

Esta diferencia de uso de la imagen es la que permite analizar a la poesía ideográfica. Los distintos usos del signo en los ideogramas sirven para atribuir o resaltar significados y provocar impresiones visuales que relacionan con el discurso poético.

a) Poema escrito dentro de la silueta del ideograma

Dentro del primer grupo clasificaré el poema que se encuentra dentro del "Kanzi" que significa "Felicitación, longevidad o felicidad, cuya manera de pronunciar es Kotohogu o kotobuki."²



Este ideograma aparece a la mitad del poema de la historia de "Li-Po", conjunta el trazo con los versos poéticos. Este rasgo es interesante, ya que recupera del dibujo de la figura y el espacio en blanco, y lo reivindica con las letras que aparecen dentro de él, obteniendo así un significado más vinculado con los versos. Conforme el lector lee los versos que están escritos dentro del ideograma es como si siguiera el trayecto del pincel que dibujó el ideograma.

² Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 128.

Aparentemente no hay una relación entre la imagen poética y la imagen del Kanzi "Felicidad"; pero si reflexionamos un momento en esto, se podría decir que la felicidad es un estado que depende de la personalidad y gustos del sujeto. Vivir en paz y en armonía concede felicidad, esta a su vez produce salud y bienestar en el organismo, de ahí que también se derive la palabra longevidad. Por lo tanto, qué más podría darle felicidad y longevidad a un escritor que ejercer su oficio y deleitarse con sus palabras y trazos.

La escritura que se plasma en el ideograma es el fruto del "pensamiento, sutil y misteriosa llama en la lámpara del ideograma". La correspondencia de significado entre la imagen del "Kanzi" y la frase poética se asocian por la palabra *llama*, ya que ésta representa el instante lúcido en el que el escritor deja su idea en el ideograma, el fuego interno creador que florece al exterior.

Además observemos que el contenido del ideograma es versátil. Escrito en dos columnas: izquierda y derecha, nos da la oportunidad de elegir la lectura, ya sea, de izquierda a derecha siguiendo en una sola unidad al texto; o podemos construir en otro sentido el significado poético de los versos, si los leemos en dos columnas. Tenemos la oportunidad de reinterpretar el concepto del ideograma y jugar con el sentido los versos.

b) Poemas ideográficos: poemas en forma de objetos y dibujados mediante el empleo de letras del alfabeto

En este segundo grupo clasificaré los que se han denominado poemas en forma de objetos dibujados con líneas de alfabetos. La ideografía en *Li-Po* y otros poemas abarca la mayoría del libro.

En este primer apartado encontramos todos los poemas que pertenecen al poema de *Li-Po*, a excepción del que se encuentra dentro del "Kanzi". Además, se incluyen en esta sección: "Madrigales Ideográficos" 1915, "Impresiones de adolescencia" 1917, "Impresión de La_Habana" 1918, "El espejo", "La calle donde vivo" y "La Guaira 1919" (los dos últimos no se analizarán en el presente trabajo).

Como se puede corroborar, en este apartado se concentra todo aquello que se ha denominado en este trabajo poesía ideográfica. Es decir, en estos poemas cada letra se reúne con otras letras y, a través del conjunto de signos insertados en el espacio en blanco se recrean las imágenes visuales. Veremos en ellos los diferentes tipos de imágenes, ya sean icónicas, pictóricas o simbólicas, en algunos casos una imagen contiene una o más características de estas representaciones visuales.

El poema de *Li-Po* es el claro ejemplo del trabajo literario de Tablada para conjuntar la imagen y la poética, así como experimentar con un lenguaje que en su origen es lineal. Con bastante soltura logra transmitir a través de su imagen poética y del dibujo que realiza con las letras, condensados de la vida de Li-Po. Pareciera que vamos leyendo dibujos a lo largo del papel, imágenes que a veces contienen el silencio y otras donde el sonido inunda el ambiente. Recreaciones visuales en las que también hay que detenerse a contemplar la historia para embriagarse como el poeta de la luna. Sin embargo, Tablada no fue del todo comprendido en su momento. Rodolfo Mata.

La propuesta poética de Tablada, en el mundo intelectual fue recibida con dudas, no se sabía si esta nueva forma de escritura pudiera contener un lenguaje poético serio. Tablada publicó una exégesis, documentada por varios estudiosos, en respuesta a la opinión

de López Velarde, quien había dicho, “hoy por hoy dudo, con duda grave de que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental.”³

Tablada respondió con una carta a López Velarde publicada en *El Universal* el 13 de Noviembre de 1919, y reproducida en *Obras V. Crítica literaria*, México, UNAM, 2000, pp. 341-343.

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión “simultáneamente lírica y gráfica”, a reserva de conservar el secular carácter ideofónico. Además la parte gráfica substituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de “poesía pura”, como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad... la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción.⁴

Con esta respuesta, Tablada explica el sentido de su propuesta sintética y visual en la literatura. Habrá que mencionar que en el campo gráfico Tablada fue un poeta especial por su gusto por la estampa japonesa.⁵ Su afición y habilidad en la pintura desde niño, fueron factores que lo llevaron a otros caminos en la experiencia poética. Su escritura contiene la capacidad de entender y transmitir el arte visual,

³ Ramón López Velarde, “carta del 18 de junio de 1919”, *Obras*, México, FCE, 1994, pp. 769-770. Citado en: Rodolfo Mata, “Prólogo”, José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, CONACULTA, México, 2005. p.19.

⁴ José Juan Tablada, “Carta a López Velarde”, publicada en *El Universal*, 13 de noviembre de 1919. Citado en: Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 129.

⁵ Otro aspecto importante de la relación de Tablada con el arte fue su ejercicio del coleccionismo. Del arte japonés no sólo queda la memoria de los objetos que decoraron su casa en Coyoacán, arrasada por los revolucionarios, sino más de doscientas estampas ukiyo-e que se encuentran hoy en la Biblioteca Nacional. Citado en: Rodolfo Mata, “Prólogo”, *ibidem*.

que no es una característica que aparezca en muchos escritores, ya que son dos formas de creación y habilidades para las hay que tener sensibilidad y artificio diferentes para ejercerlas. Con esto inicio el análisis de “Li-Po”, un ejemplo de poesía ideográfica de un poeta mexicano.

LI - PO

Li-Po, uno de los “Siete Sabios en el vino”
Fue un rutilante brocado de oro.....

como una
taza de jade
sonoro

su infancia fue de porcelana
su loca juventud

o
un bosque de bambúes
lleno de
garzas
y de misterios

rostros de mujeres
en la laguna

miserables
encantados
por la luna
en las jaulas
de los salterios

Inicia el poema de Li-Po, con una introducción, “uno de los ‘Siete sabios en el vino’ / Fue un rutilante brocado de oro”.

Así Tablada nos adentra a la vida del poeta, un ser exquisito, rodeado de belleza y sonoridad; esta última representada en la figura de una taza de jade.

La imagen que hace referencia a la sonoridad de la que goza Li-Po es una imagen iconográfica de una taza que podemos leer como *una taza de sonoro jade* o como *una taza de jade sonoro*. La frase poética tiene una estrecha relación con la referencia visual y el ritmo se

mantiene mediante las vocales 'o' que inician la imagen en "como" y termina en "sonoro".

En el siguiente verso aparecen dos imágenes principales. La primera relativa a la infancia, y la segunda, a la juventud. Para referirse a ellas utiliza la metáfora como figura poética donde transfiere los sentidos de la siguiente manera. La infancia de porcelana, donde este elemento por la blancura y resplandor crean la imagen de una infancia pura y resplandeciente. Y, en la segunda metáfora, que por el verso y la imagen transmite el ambiente de un bosque de bambú, ruidoso y misterioso que describe su juventud.

En el verso que se sitúa abajo del bosque de bambúes, describe que está acompañado por rostros. Las 'o' en la composición de la palabra "mujeres" se agrandan generando una amplitud en el sonido y una relación de sentido icónica entre la redondez y los rostros a las que refiere.

En la parte baja de la página recrea la sonoridad del ambiente en los versos que refieren a los cantos de los ruiseñores. El salterio es un instrumento que tiene su origen en oriente, quizá los ruiseñores sean los músicos encantados por la belleza de la luna, que hacen que la música (cantos de ruiseñores) salga de los instrumentos.

El paisaje del poema es tranquilo y estático en la introducción, pero lleno de sonoridad. Tablada combina en la ideografía (tipografía y verso libre) para lograr distintas sensaciones en el lector, características que iremos encontrando a lo largo de *Li-Po*.

luciérnagas alternas
que enmarcan aban el camino
del poeta ebrio de vino
con el zigzag de sus linternas

Hasta que el poeta cae y el viento
Como pesado kilor lo deshoja e pensamiento
como un folio

un safo que deslie
S O R O
de Confucio un parangón
y un grill
que nie
hablaron...

En la siguiente página el poeta camina a lo largo del paisaje, y el poema obtiene movimiento:

"del poeta ebrio de vino

con el zigzag de sus linternas"

Esta es la imagen que describe el ambiente donde Li-Po camina, mientras la trayectoria de las luciérnagas indica la brecha de un poeta ebrio que recorre la noche. Crea una yuxtaposición de significados entre el zigzag de las luciérnagas y la ebriedad, lo que da un efecto interesante entre la visualidad del texto y la imagen poética.

En la mayoría de los versos del poema de Li-Po Tablada logra la sonoridad mediante pocas palabras y utiliza como acento poético las vocales. En la imagen anterior las palabras "ebrio" y "vino", "zigzag" y "linternas", mediante la vocal 'i', ayudan a crear la sonoridad en la

frase. Además, la ideografía que proyecta en las letras logra un mejor impacto en la transmisión poética.

Desde esta parte del poema en adelante encontraremos fragmentos de imágenes y menos recurrencia de verso libre. Imágenes como la flor, el sapo, el pájaro y el palanquín conforman este discurso poético que visualmente despierta la imaginación y se aprecia como si fuese una historieta, con mucha naturaleza y sonoridad.

En el siguiente ideograma: *el poeta ebrio cae y el viento le deshoja el pensamiento como una flor*. La imagen de la flor es la analogía de la pérdida del pensamiento, representa la susceptibilidad del poeta cuando está ebrio.

Mientras el sapo,⁶ en el siguiente, está en el paisaje como observador sonoro con grandes vocales 'o' que toman el lugar de los ojos dentro del ideograma y ayudan a la sonoridad del poema. Al mismo tiempo, este animal es un buen observador del paisaje que atenúa la comparación de la metáfora anterior hecha en el trazo de la flor y le pone sonido a esta página del poema. Este ideograma contiene una perspectiva visual donde a través de él se observa y valora el ambiente. El sapo mantiene una relación icónica con el sentido poético. El grillo no adquiere relación icónica dentro del poema sino que se introduce en el ideograma, pero sin tener ninguna referencia con la imagen visual.

⁶ La presencia del sapo alude a la luna, pues el sapo es responsable, según las antiguas creencias chinas, de los eclipses lunares. Esto, a su vez, se refiere a un episodio de juventud de Li-Po. En el año 724, la emperatriz Wang fue repudiada por su marido a causa de intrigas de otra consorte. En la víspera que le retiraran sus títulos nobiliarios, hubo un eclipse de luna que le sirvió a Li-Po para escribir un poema defendiéndola, con la caballerosidad que hubiera hecho Confucio, en el cual el emperador era el sol, la emperatriz la luna y el sapo la consorte. Citado en: Rodolfo Mata "Prólogo", José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, México, CONACULTA, 2005. p. 28.

pájaro que trina
musical y breve
como una ocarina
en un almendro
florido de nieve

mejor viajar
en palanquín
y hacer
un poema
sin fin
en la torre
de Kaslin
de NanKin
.....
.....

En la siguiente página aparecen dos figuras, un pájaro⁷ y un palanquín. El paisaje se amplía, es como si nuestro lente dirigiera la vista hacia arriba y entonces aparece un pájaro sobre un almendro florido

⁷ Otra interpretación del ideograma del pájaro dice: "un pájaro que trina como una ocarina" forma el cuerpo del pájaro. La -a de "trina" es el pico del pájaro por donde está de hecho saliendo el trino. El texto "musical y breve" está dentro del pájaro. El punto que da fin a esta oración es el ojo del pájaro. El texto "en un almendro" es la rama del almendro y el texto "florido de nieve" es la nieve. Incluso, los puntos sobre las ias de todo el poema pueden verse como copos de nieve cayendo. Realmente un buen ejemplo de poesía ideogramática. En: Jackelin Bucio García, *Comentarios al Jaiku de José Juan Tablada*, UNAM: El autor, 2000, p. 72.

de nieve; es primavera ya que las flores del almendro son de color blanco. El pájaro trina musical y breve, canta con su imagen sobre el papel y también con la sonoridad de las palabras que recaen en la vocal 'a' e 'i', *trina como una ocarina* (instrumento de viento en forma ovoide construido de terracota). La imagen del pájaro tiene una referencia icónica con el significado poético y una referencia pictórica que ayuda a descubrir el paisaje al lector.

Ahora el dibujo del paisaje nos conduce hacia abajo y se sitúa en la tierra nuevamente, así también el pensamiento del poeta regresa a los deseos terrenales.

El poeta, después de la ebriedad, desearía crear un poema sin fin donde la sonoridad se crea por la vocal 'i' en la sílaba de posición final de las palabras, en la torre de *kaolin* y *Nankin*, que también aporta sonoridad. La referencia con la imagen es nuevamente iconográfica, ya que puede tener la representación del palanquín, y sus puntos en la parte de abajo indican la característica de un palanquín con sus barbillas en la parte baja que se mueven al andar. O puede ser también la representación de la torre; en cualquiera de las dos imágenes el poeta manifiesta sus intenciones de estar cómodo.

Después de tres páginas de dar inicio, en el poemario de *Li-Po* Tablada insertó el ideograma "kanzi", visto anteriormente. Éste se introduce aparentemente como un receso para salir de la historia y llevar al lector a un paréntesis distinto en la contemplación y la lectura.

Dos Cormoranes de la idea
en las riberas de la
meditación de los
ríos Azules y Amari-
llos quieren
con ansia que aletee
pescar de la luna
los brillos... pero
nada cojen sus
picos que rompen el
reflejo del astro en arco
y añicos de nácar
y al instante Li-Po mira
inmóvil cómo en la laca
bruna el silencio restaura

la perla de la LUNA

La luna es araña
de plata
que tiende su telaraña
en el río que la retrata

Y Li-Po
el divino
que se bebió
a la
luna
una
noche en su copa
de vino

Siente el maleficio
enigmático
y se aduerme en el vicio
del vino lunático

En la siguiente página regresa a la historia de Li-Po con un ideograma de la luna y, dentro de él, describe una escena llena de color que nos sitúa a las orillas del lago, donde *los cormoranes en las riberas de la meditación de los ríos azules y amarillos quieren con ansia que aletee, pescar de la luna los brillos*. Los cormoranes son aves de pelaje oscuro, pico largo y ganchudo de unos 90 cm que habitan en las costas de Asia. Tablada crea una metáfora respecto al quehacer de estas aves que, en lugar de pescar, quieren atrapar el reflejo de la luna pero al hacerlo ella se rompe en añicos. Esta metáfora se relaciona analógicamente, como lo veremos más adelante, con la acción de Li-Po que al querer atrapar la luna se ahoga.

Pero antes de que esto suceda, Li-Po, como buen amante de la luna, mira la escena inmóvil: “*cómo en la laca bruma el silencio restaura la perla de la luna*”. Con este último verso termina el ideograma y refleja precisamente una de las características orientales que se atribuyen a los grandes sabios y a los poetas: la observación de la naturaleza en silencio.

Otro punto interesante de este ideograma es que, efectivamente, como podemos observar, tiene una relación iconográfica con la luna, aunque situaría la imagen más cerca de una relación simbólica, ya que aunque sea la luna la idea principal que quiso transmitir el poeta, es el reflejo de ella lo que traza en el espacio en blanco. Es por esto que hay un significado que al leer los versos se puede interpretar, es decir, necesitamos el contexto para profundizar más en la imagen, y no sólo apreciar el valor icónico.

Los siguientes versos que aparecen después del ideograma son similares al haikai. No estudiaré su estructura exacta, aunque sí me interesa rescatar alguna información que ayude a entender el concepto del haikai, ya que precisamente tiene que ver con el contexto japonés de Li-Po.

En la literatura aparecen dos nombres, como bien lo hizo notar Octavio Paz: Haikai y haiku. Un claro ejemplo de esta diferencia la realiza Jackelin Bucio en su tesis donde explica que Tablada escribió tanto haikai como haiku.

Es decir, formalmente Tablada escribe haiku aunque temáticamente este haiku se subdivide en haiku y haikai. Hablaremos aquí de haiku para el género poético en general aunque, según el tema, Tablada escribió tanto haiku como haikai. Veamos ejemplos:

Haikai

Haiku

“La tortuga”

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
ámbar,
va por la senda la tortuga.

“El sauz”

Tierno sauz,
casi oro, casi
casi luz.⁸

En los versos que encontramos debajo del ideograma, el primero tiene como tema la luna, a la que compara con una araña. Y el segundo habla del embrujo que ésta emana en Li-Po como un maleficio de emborrachamiento. Por el tema y la comparación, se puede decir, que estos son haikais por su ironía y humor. Algunas características importantes de la escritura en cuanto al tema son:

La brevedad es una de las características más importantes del haiku. Este tipo de poesía popular alcanzó su auge en el siglo XVI gracias al monje zen Matsuo Basho. Las reglas del budismo zen para elaborar el haiku prohíben al poeta escribir acerca de sus sentimientos. El haiku debe versar acerca temas de la naturaleza, de la contemplación del paisaje. El ejercicio de meditación que representaba este tipo de poesía para monjes zen justifica, para ellos, esta característica como indispensable para el buen haiku. Sin embargo, el haiku no ha sido visto exclusivamente como forma de expresión espiritual. Tanto el haiku como la waka fueron usados, durante la era Meidji (1868) como una forma de cortejo. La correspondencia de amor que se escondía en un poema aparentemente contemplativo era perfecta para esconder deseos y sentimientos entre los amantes.⁹

Otras características importantes respecto a la forma del haiku son:

⁸ Jackelin Bucio, *op. cit.*, p. 35.

⁹ Jackelin Bucio, *op.cit.*, p. 38.

Es muy importante precisar la diferencia entre los términos haiku y haikai que se usan indistintamente para nombrar este tipo de poesía. Esto tiene su explicación en las siguientes razones, una de orden métrico y la otra de orden temático. En el *Manyoshu* antología de las antologías de la poesía japonesa, anterior al año 759, se recopilaron tres formas métricas: la *sedoka*, dos estrofas de tres versos de 5-7-5 sílabas, la *choka* o poema largo, número no fijo de pentámetros y heptámetros alternados que siempre concluyen con un heptámetro, y la *tanka*, dos estrofas cada una de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas. Los versos 5-7-5 o *hokku* eran compuestos por el maestro, los alumnos debían completar el poema con dos versos de 7-7-. Dos *tankas* encadenados o más forman lo que se conoce como *haikai no renga*. Lentamente el *hokku* se separó del *haikai* por una confusión de términos tan similares *HAikai HoKKU* resultó *haiku* como una estrofa de tres versos 5-7-5 sílabas. La confusión actual de los términos *haiku* y *haikai* se debe a que, formalmente, el 5-7-5 recibió el nombre de *haiku* pero años después, para diferenciar le *haiku* clásico, serio, burlesco, y satírico que surgió, se le denominó a este, *haikai*.¹⁰

En el texto de *Li-Po*, se podría decir que no son *haikais* porque no tienen los versos exactos y no conservan la forma, pero sí comparten los temas del *haikai* y son breves, además de que son ricos en expresar el paisaje de la naturaleza y contemplarlo con humor. Estos versos conjuntan la propuesta hecha por el poeta en la poesía sintética, incluida en el concepto de la poesía visual, y que es muy afín a la poesía japonesa, *Atsuko Tanabe*, dice: "La esencia de la poesía

¹⁰ Jackelin Bucio, *op. cit.*, p. 33.

japonesa es que consiste en la brevedad formal, la retórica muy particular y la importancia de una resonancia sentimental poética".¹¹

Tablada utilizó una diversidad de recursos literarios y culturales que enriquecieron el poemario. Nos presenta un texto aparentemente sencillo, pero conforme lo analizamos, en él aparecen una multiplicidad de elementos. Jackelin Bucio hace mención a algún haikai que aparece dentro de los ideogramas, conforme avancemos en el análisis lo señalaré, sólo por rescatar la riqueza del poemario.

Si regresamos al poema que estamos analizando veremos que en el siguiente ideograma encontramos una copa de saque que nos da una señal de la historia final de Li-Po, el poeta que se bebió la luna y se emborrachó de ella. La representación ideográfica de la copa evidentemente es icónica, pero es utilizada para construir una yuxtaposición de significados entre lo visual, el uso de una copa habitual y el sentido poético en la imagen, en la copa se bebe la luna.

Después de este ideograma introduce otro haikai, esta vez con el acento poético en 'o', haciendo referencia al ideograma anterior de la copa de vino. En este haikai crea un eco de lo dicho anteriormente, pero sin olvidar la ironía de la imagen y comparar el emborrachamiento con el "maleficio enigmático".

A partir de las siguientes páginas veremos que Tablada introduce la escritura directa de Li-Po, que por órdenes del Emperador escribe un poema. *Una concubina le alarga el pincel cargado de tinta china y otra de seda fina por papel, y Li-Po escribe así:*

¹¹ Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 64.

¿Dónde está Li-Po? Que lo llamen
Manda el Emperador desde su Yamen

Algo ebrio por fin
entre un femenino tropel,
llega el poeta y se inclina;
una concubina
le alarga el pincel
cargado de tinta de China,
otra una seda fina
por papel,
y Li
escribe así:

So
lo
estoy
con mi
frasco
de vino
bajo un
árbol en flor

asoma
la luna
y dice
su rayo

que ya
somos DOS

y mi propia sombra
anuncia después

que ya
somos
TRES

El poeta comienza a escribir un ideograma en forma de frasco de vino que también pudiera ser la representación de una flor que cae del árbol. Y debajo de este ideograma se distribuyen de arriba hacia abajo cuatro versos que dan la idea del rayo de luna sobre la superficie que se refleja de izquierda a derecha.

El poeta gusta de la compañía con su sombra, el vino y la luna acompañantes con los que puede pasar el tiempo. La imagen nos recuerda las cálidas noches de luna llena donde todo se refleja.

En los siguientes versos introduce otros haikais. El primero con terminación en 'o' en las palabras *vino*, *conmigo* y el siguiente con iteración en 'a' en las palabras *compañía*, *placentera*, *dura*, *la*

primavera. En estos versos prolonga la temática anterior del reflejo de la luna, pero la personaliza como un ser que puede tomar una decisión y humoriza la imagen de su sombra al decir que ella *no quiere alejarse*. Esto le da fuerza a la imagen de la luna, y hace que la esencia de los versos de candencia al texto y mayor amplitud a la imagen.

Entonces la luna llena vuelve a hacer su aparición y con ello el poeta piensa que con su esplendor responde a sus cantos. Aclara que mientras está en su juicio, *de sombra y de luna, la amistad le pertenece*. Este ideograma tiene una imagen muy sencilla, icónica, de la luna llena que *lanza su respuesta* en sereno fulgor. Mientras dentro del ideograma, mantiene un sentido rítmico en las vocales 'a' y 'o'. A su vez que algunas palabras se cortan en el trazo de la imagen, como: *respuesta, danza, sombra*, esto permite que la última sílaba arranque en el siguiente renglón como sílaba inicial, y le da una fuerza sonora al ideograma mediante las sílabas.

aunque el astro
no puede beber
su parte de vino
y mi sombra no
quiere alejarse
pues está conmigo

en esa compañía
placentera
reiré de mis dolores
entretanto que dura
la Primavera

mirad
a la luna
a mis cantos
lanza su resplu-
dor en sereno fulgor
y mirad mi som-
bra que ligera dan-
za en mi derredor
si estoy en mi jui-
cio de sombra y
de luna la
amistad
es mía

cuando me emborracho
se disuelve
nuestra compañía

pero pronto nos juntaremos
para no separarnos
so en el inmenso
júbilo del azul
firmamos
lo más
allá

El ideograma en forma de hacha entra tajante de lado de la luna llena, y Li-Po escribe dentro de él que cuando se emborracha se disuelve su compañía. Este ideograma tiene una referencia iconográfica con el hacha; y una simbólica con la imagen poética: se *disuelve nuestra compañía*, ya que el hacha refiere al uso de cortar o separar. La imagen visual del hacha tiene a su vez relación pictográfica con las imágenes que le rodean, ya que al estar colocada del lado de la luna, juega con los sentidos poéticos que están dentro de los ideogramas.

La figura que se encuentra debajo del hacha y la luna llena parece la representación de un abanico. La lectura de la forma de la figura no es muy clara porque no es precisamente icónica, sino que pareciera más simbólica, ya que cuando leemos la construcción poética que hay dentro de ella, se puede deducir que es la representación del firmamento en el que el poeta aspira a la unión

perpetua con la luna. Él describe su gozo, cuando entre en el inmenso júbilo del azul, imagen colorista en la que declara el deseo de la muerte para poder estar cerca de la luna y con estas palabras termina su poema el sabio Li-Po.

creyendo
que el re-
flejo de la
luna era
una taza
de blanco
jade y au-
rico vino
por cogerla
y beberla
una noche
bojando
por el
río se
ahogó
Li-Po

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

A continuación se introduce nuevamente la voz lírica con un ideograma en luna creciente y otro de luna llena. En el primero nos cuenta la muerte de Li-Po que, al igual que los cormoranes por querer coger su reflejo, se ahogó en el agua emborrachado de luna, como ya lo había anticipado en la copa de sake. Y en la segunda luna termina el poema, donde expresa que hace mil cien años hay un recuerdo cada

vez que hay luna llena. De esta forma cierra la historia del poeta Li-Po que intentó tomar la luna.

En esta serie de poemas considerados como ideográficos se introducen otros escritos independientes al poema largo de Li-Po, que corresponden a la sección y otros poemas. A continuación expondremos sus características.

"Madrigales ideográficos"

Los madrigales ideográficos pertenecen al libro de *Li-Po* son parte de la sección "otros poemas". Algunos críticos los han descrito como lo mejor logrado de la poesía ideográfica de José Juan Tablada, lo cual es cierto. Aunque no podría describirlos como lo mejor con la exclusividad que ello conlleva, porque cada composición ideográfica presenta características especiales y, sobretodo, rasgos culturales particulares. Sí podría decir, que en estos madrigales se logra una relación más que iconográfica; logra una relación semántica bien lograda en la forma sintética, que involucra a la imagen y a la poética.

Para explicar esta relación de sentido tomaré en cuenta el análisis que realizó Atsuko Tanabe.

"El puñal", consiste en que tiene esa forma; si este poema estuviese escrito en forma ordinaria no produciría el mismo efecto, naturalmente. La parte que corresponde a la empuñadura es el planteamiento del tema –la introducción la parte de la guarnición es el desarrollo–. A ambos lados se reparten las dos palabras sobresalientes: "clavada" y "puñal", que son los vocablos acentuados del poema. Como conclusión, en la parte más importante de una daga –la punta– se coloca la palabra "corazón", el morfema más impresionante y significativo. Tenemos que tomar en cuenta

también que para una forma tan insólita, la rima y el ritmo están bien planteados.¹²

Retomando el análisis anterior, me interesa explicar que la relación icónica de la imagen se logra mediante la relación puñal y, la parte semántica mediante tres palabras puestas en el lugar correcto: *puñal* y *clavada*, y rematando la triada, *corazón*.

En el siguiente madrigal, "Talón Rouge", ocurre lo mismo que en el anterior. Las relaciones icónicas y semánticas se interrelacionan con la lírica de una forma sintética y el lector puede quedarse con la sensación que se produce entre imagen y sentido. "'Carmín'" y 'Trágico'... provocan la asociación: rojo-sangre-dolor (dolor en el corazón herido del poeta)".¹³

Las palabras "trágico y carmín" dibujan el tacón del zapato en "Talón rouge", esto da la sensación del pisoteo del tacón y el dolor que provoca, que además se acentúa por la sensación de color que expresa el carmín.

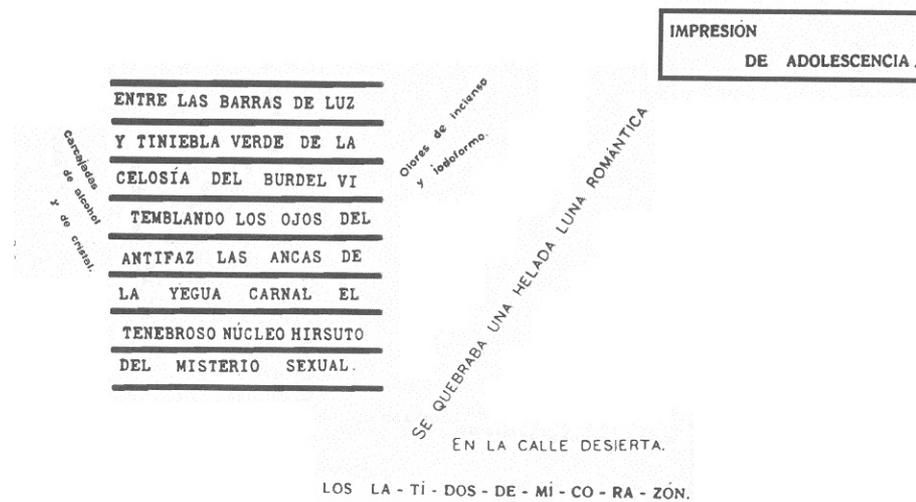
Los siguientes poemas ideográficos que analizaremos son más extensos y quizá por ello no se concreta tan específica la relación semántica entre la imagen y la lírica. Cuando existen más elementos en el ideograma hay más sentidos en las posibilidades de lectura por la posición de los signos, y las imágenes tienen más posibilidades de representación, icnográficas, pictóricas y simbólicas

Este juego es una de las características peculiares de la poesía ideográfica, ya que ofrece la libertad para leer palabras, propiciando un fuerte sentido lúdico por la relación de sentidos entre ellas. Lo que permite a cada lector encontrar y jugar, para desarrollar su propio camino en la lectura.

¹² Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 127.

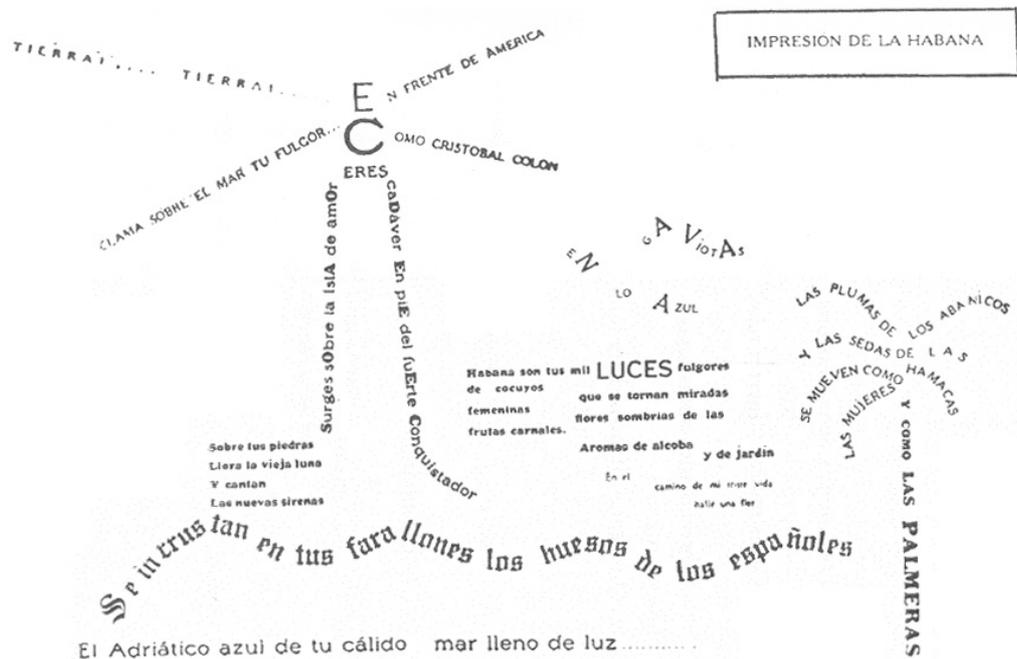
¹³ *Ibidem.*

“Impresión de adolescencia”



A continuación veremos algunas características de “Impresión de adolescencia”. Este poema lo escribió en 1917, quizá fue uno de los primeros que realizó con la idea de representar un paisaje, ya que la linealidad (de los trazos del caligrama) aún es muy evidente y esto provoca un paisaje rígido del poema. O quizá en el poema quiso remitir a la construcción del poema en esta forma, ya que denota un paisaje rígido y las líneas horizontales limitan la palabra. La luna no es la misma luna de Li-Po, ésta parece que se quiebra al caer sobre la calle. Los latidos del corazón que lo delatan como observador fuera de esa ventana se concretan mediante la relación sonora de latidos y la división de las sílabas que al segregar la palabra en sílabas refleja la sonoridad de los latidos. La imagen poética que describe lo que sucede dentro del burdel está fabricada por una fuerte rima, además de que en tres palabras nos revela con sencillez el misterio “tenebroso núcleo hirsuto”, con dos adjetivos describe la totalidad del ambiente.

“Impresión de La Habana”



En el siguiente poema "Impresión de La Habana" escrito después de "Impresión de adolescencia", construye de un ambiente más dinámico y con más imágenes. Además de que encontramos en la producción ideográfica de este poema el uso tipográfico con más frecuencia.

Este aspecto tipográfico en la poesía de Tablada se relaciona con la propuesta de Mallarmé, tomar de cada letra la sonoridad. Él añade a esto el valor pictográfico y cultural que ayuda a hacer ingeniosa la lectura del poema como si leyéramos una pintura.

"Impresiones de La Habana" tiene una relación pictórica con La Habana, pero también simbólica. Quien conoce La Habana sabe que en el malecón se encuentra el Faro de la época colonial, ubicado a la entrada de la bahía, porque en la historia el faro era la protección y la guía hacia el malecón de la isla. Tablada carga el poema de un simbolismo propio de la región en imágenes, como las palmeras, el faro y las mujeres de La Habana que "se mueven como las hamacas". Esta

imagen representa la frescura y lo cálido de la isla con su gente. Sobre estos versos Jackelin Bucio realiza la siguiente interpretación:

Introducción del haiku en el poema de “Impresión de La Habana”:

Las plumas de los abanicos
Y las sedas de las hamacas
Se mueven como las mujeres
Y como las palmeras

En este caligrama podemos observar gráficamente la idea del haiku “la palma”.¹⁴

Tablada inserta tipografías en mayúscula que dan mayor sonoridad al poema, como las gaviotas en lo azul, lo que además permite que la imagen se extienda y exprese la amplitud que se combina con el sentido poético y la imagen icónica que transmiten las gaviotas volando.

En esta pintura poética también encontramos otra perspectiva, La Habana es nocturna. Esto lo podemos ver en la palabra “luces”, con la tipografía en mayúscula, a las que el poeta ve como un primer plano dentro de la imagen. Además este verso lo sitúa de lado del faro, lo que nos puede dar una perspectiva desde donde el poeta admira la bahía y que, por este motivo, las luces sean el elemento que resalta a la mirada.

Del lado opuesto del faro ubica los versos que describen las piedras y aunque no haya establecido una imagen visual, ocupan la locación del arrecife, lugar donde pega el mar abierto y ellas contienen su fuerza.

¹⁴ Jackelin Bucio, *op. cit.*, p. 64.

Y el faro se erige, haciendo una distinción de la memoria española, compuesto por dos frases poéticas antagónicas: por el lado derecho la muerte, *cadáver en pie* y, por el lado izquierdo, la vida, *surges sobre la isla del amor*, representando el pasado y el presente. Mientras la luz del faro se esparce sobre el agua, dice:

Clama sobre el mar tu fulgor

Como Cristóbal Colón

En frente de América

TIERRA!...TIERRA!...

Estas palabras dibujan la luz que hace referencia al faro como una construcción histórica y simbólica que conserva la historia de la conquista española cuando los navegantes llegaron a una isla llena de riqueza y paisajes naturales.

Mientras del lado del muelle, el viento sopla sobre las palmeras y las sedas de las hamacas se mueven igual que las mujeres, debajo del muelle aparece representada una ola que dice, "*se incrustan en tus faraones los huesos de los españoles*", la tipografía nos remite a esta época que en la frase poética establece la relación histórica mediante las palabras *españoles* y *huesos*.

Lo que está delante de este paisaje en el espacio en blanco del papel es una frase que llena al poema de color con un cálido mar lleno de azul.

"El espejo"

EL ESPEJO

ENTRE RAYOS ULTRAVIOLADOS
 EN Más allá de los rostros de
 albayalde y de los ojos de
 carbón y de los labios ber-
 mejos a través de las más
 caras y de los antifaces
 y de los terciopelos y de los
 encajes más allá de los
 juram entos fa-
 laces y de las
 ilusio nes tena
 ces a pesar de
 las son risas de
 polvo de arroz y
 de los mi nutos auto-
 máticos, es te espejo re-
 fleja un corazón, la total
 vanidad de un corazón
 que pueden leerse to-
 das las verdades en los
 ojos cerrados de la ~~muerte~~
 muerte y en los ojos en
 blanco del Amor!.....
 AZOGADO DE SINCERIDAD

En el poema de "El espejo", las letras forman un espacio de forma cuadrada. El poeta crea una referencia icónica con un espejo y lo que refleja se aprecia en el blanco del ideograma. El poema construye una metáfora entre la representación icónica y la imagen poética "en las aguas de tu cristal", palabras escritas que trazan el marco del espejo.

En las imágenes poéticas internas que conforman el ideograma transmite lo superficial que puede reflejar un espejo. Rostros de albayalde, ojos de carbón, labios bermejos, más allá de los juramentos falaces, y de las ilusiones tenaces, las sonrisas de polvo de arroz. Imágenes superficiales que se desvanecen.

Y hace una oposición con las imágenes anteriores mediante el espacio en blanco que conforma el corazón en el centro, ya que a través de él también se refleja lo interno. Este espejo ve lo profundo del corazón, a través de los ojos que se miran en el espejo se puede leer dos cosas totalmente ciertas: los ojos cerrados de la muerte y los ojos

blancos del amor. Ambas imágenes poéticas hacen referencia al reflejo del espejo, el corazón en blanco.

c) Poemas escritos con diversas tipografías o de disposición lineal, pero inusual

“Nocturno alterno”

Nocturno alterno

Neoyorquina noche dorada
Fríos 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
Cómo la mujer de Loth

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

LA LUNA...!

La poesía con la introducción de diversa tipografía fue otro de los momentos de experimentación de Tablada. Estas formas se fueron complementando una con otra. Como ya vimos anteriormente, dentro de la ideografía hubo una introducción de tipografía que ayudó a la sonoridad de los ideogramas y a su visualidad. Aunque la ideografía fuera el elemento predominante en ellos.

Hay otros poemas dentro de la experimentación de Tablada que propusieron netamente el juego con la tipografía, pero el discurso permaneció dentro de cierta linealidad sin moverse mucho a través del espacio. Aunque en algunos casos como “Luciérnagas”, la linealidad tradujo la visualidad de la idea.

En "Nocturno alterno", la disposición de ambos tipos de verso divididos por la diferencia de la tipografía dan la sensación de ritmo o visualización, una tipografía normal para describir a Nueva York y la otra marcada en negrita para hablar de Bogotá. La tipografía que hace referencia a Nueva York es liviana como el fox-trot y la champaña, y la de Bogotá es espesa como su noche y las rejas, esto podría reflejarse en el sonido de la lectura. Son ambos ambientes de melancolía escrita en los versos y tipografía: el de Nueva York es ruidoso y festivo aunque con un alma petrificada y el de Bogotá es silencioso en los fríos muros de cal como en África. Dan la sensación de ambientes fríos en algún aspecto y comparten la tristeza.

Al final termina el poema unificando las diferencias por medio de la luna, que es la misma en todas partes. Y con los mismos versos, traza el reflejo de la luz de luna.

"Luciérnagas"

LUCIÉRNAGAS

La luz
de las
luciérnagas
es un
blando suspiro
Alternado
con pausas de oscuridad
Pensamientos
sombrios que se disuelven
en gotas
instantáneas de claridad
EL JARDÍN ESTÁ LLENO
de suspiros de luz
Y por sus
frondas escurriendo van
como
lá
gri
mas las últimas gotas
De la
lluvia
lunar.....

El poema “Luciérnagas” tiene una interesante disposición del espacio y de la tipografía, ya que trasplanta al espacio del papel la idea del jardín y de las luciérnagas volando. Aunque no hay una relación iconográfica con la imagen hay una relación visual con las sensaciones que el poeta quiere transmitir, las letras se esparcen por el papel de arriba abajo como el vuelo de las luciérnagas: “La luz/ de las/ luciérnagas/ suspiro/ de oscuridad/”.

Pareciera que la espacialidad en las letras se dispara sin orden, que las palabras se esparcen sobre el papel, sin ninguna restricción; pero esto sólo es aparente, ya que se sigue un orden, la lectura es de izquierda a derecha; los renglones marcan la continuidad de las palabras y los espacios dan una intensa sonoridad que también hace referencia a las pausas, de oscuridad, en el jardín. Esta disposición entre

las palabras nos permite como lectores ir descubriendo paso a paso el poema. Aunque el texto mantiene una linealidad, los espacios en blanco nos otorgan una especie de libertad para construir nuestra propia lectura.

La tipografía, aunque en su mayoría son minúsculas, hasta la mitad de la página en que aparecen algunas mayúsculas, se diversifica en cuatro tipos de letra,¹⁵ de las cuales dos se encuentran en mayúsculas a la mitad del poema en una frase que resume en una metáfora la intención poética del contenido.

"El jardín está lleno", lo escribe en letras caladas y mayúsculas. Utiliza esta frase para hacer una contraposición con la imagen de la noche en el jardín que en el negro vacío nunca se llena. Y completa la imagen anterior con la siguiente frase donde escribe *"De suspiros de luz"*, la tipografía es negrita, y pareciera que las luces resaltan y dan la sensación de plenitud.

Después de esta metáfora, la imagen que termina el poema son las gotas que aún caen de la última lluvia. Me interesa ahora retomar para esta parte del análisis las palabras de Atsuko Tanabe.

Además del contraste visual de la luz y la oscuridad, aparece el estereofónico, expresado con la palabra "escurriendo", "gotas", "lluvia", junto con la "luna" que tiene una fuerte sensación colorista, sirve para unificar el efecto visual y el efecto auditivo.¹⁶

Aunque no comparto la idea de dividir el poema en tres, como hace la investigadora, observo que sí se resalta una frase poética a mitad de él como una sensación, quizá conductora para la creación de este mismo que divide al poema en dos. En efecto, retomando el

¹⁵ Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p.133.

¹⁶ Atsuko Tanabe, *op. cit.*, p. 135.

análisis anterior, la última sección goza de las sensaciones cromáticas y auditivas, a través de la lluvia lunar y las lágrimas que caen divididas en sílabas.

La tipografía en este poema no fue tan variada como la que usó en "Impresión de La Habana", donde utiliza mayor variedad en el tamaño de las letras, e intercala más las mayúsculas y minúsculas que la ideografía le permitió introducir para crear el paisaje. En "Luciérnagas" es distinto, ya que construyó la tipografía de las palabras a través de su significado, no se basó en la construcción pictórica, aunque por supuesto ella influyó.

"Día nublado"

DÍA NUBLADO

TRAS DE LA NEBLA MANTENIA
LEGAN 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.....
ADRA UN FERRO
EL SILENCIO COBARDE
LATE UN ECO A LOS PASOS DE UN ENTIBRO

TRISTE LUNA MENDUADA
QUE ABRE ENTRE LOS GRONES DE LA NEBLA
SU LOR DE AZUPRE. PUEBLA
DE PARADOLAS EL HURTO
I UN INFANTIL PAVOR AGOBIA
A LA VER TANTOS AFIOS DE NOVIA
I TANTOS CAJONES DE MURTO.....

El poema de día nublado tiene un uso de la tipografía que brinda la sensación de que efectivamente algo no se vislumbra con claridad. Pero este día nublado parece ser visto detrás de la ventana, y para

leerse, se debe invertir su reflejo, ya que la tipografía está dispuesta para ser leída de derecha a izquierda y, si uno se parara frente a un espejo, la visión se esclarecería un poco. Hago énfasis en un poco, ya que la tipografía sigue siendo nublada, pero entonces podemos leer el poema a través del espejo y pareciera que efectivamente uno está del otro lado de la ventana tratando de ver a través de la niebla las imágenes que suceden afuera.

Para comprender el poema hace falta leerlo más de una vez. Entonces nos damos cuenta que el día es nublado por la idea de muerte. El ambiente del texto refiere imágenes lúgubres, aunque llenas de olores florales que acompañan la marcha nupcial de la muerte, *tras el rodar del coche, el ladrar de un perro, el silencio cobarde, late un eco a los pasos de un entierro*. Y la luna en este espacio, imagen común en los poemas de Tablada, vuelve a aparecer, pero esta vez retrata otra cara de ella, la menguante que esparce su luz sobre los velos de novia y los cajones de muerto.

"A un lémur"

A un lémur

(Soneto sin ripios)

GO
ZA
BA
YO

A
BO
GO
TÁ

TE
MI
RÉ

Y
ME
FUI

El poema "A un lémur" evidencia una gran sencillez en la palabra y una gran ironía en su sentido. A la palabra Lémur se le atribuye el significado de fantasma. Y de la palabra ripios se comprende que son las palabras innecesarias que se utilizan para conseguir la rima de un soneto. Ambas palabras insertadas en el título y subtítulo sintetizan la intención del poema.

La tipografía usada en mayúscula resalta la importancia de las sílabas utilizadas y permite que no se pierda en el espacio por la pequeñez gráfica de la sílaba. Esto define la línea de las letras y las terminaciones vocálicas que dan sonoridad al poema.

Por otra parte, la imagen poética retrata lo instantáneo de la imagen visual del poema que, además al anclarlo con el título, logra efectivamente redondear esta idea de espontaneidad que se mezcla con la imagen difusa de algo que se hubiese visto tan rápido que pareciera un fantasma.

"Ruidos y perfumes"

RUIDOS Y PERFUMES
(EN UN JARDÍN)

UNA TORCAZ
cuí-cú
cuí-cú
cuí-cú

UN PÁJARO
luí-luí-luí
iluí-iluí.

EL ÁNGELUS
tin-tan-tin-tan-tin.

LA FUENTE
glú-glúglú.
glú-
glú-

UN TRAJE DE SEDA
frú frú
frú frú

UNA RISA
ji-ji-ji-ji

UN ABANICO
frrrrt

EL ÁNGELUS
tan-tan-taaán.....

UN SUSPIRO
.....

EL TACONEAR DE LOS CHAPINES
TOC
TOC TOC
TOC TOC
TOC TOC
TOC TOC

Olores de gasolina
TABACO
Y RESEDA

EL AUTO
teff... teff... teff...

*fragancia de
madreselvas y
de tierra húmeda.*

*crujidos de
ho-ja-ras-ca....:*

Otro estilo de escritura que surgió en las vanguardias fue la llamada poesía fónica y de entre ella, quizá, la forma más conocida sean las jitanjáforas.¹⁷ Esta poesía surgió bajo un proceso parecido al de la poesía visual ya que, al restituirle al signo (equivalente a una grafía), un significado y espacio, permitió que las sílabas retomaran un aspecto fundamental, la sonoridad. Como vimos en el poema “A un lemúr”, en el caso de los poemas sonoros lo que se retomó con fuerza fue el sonido de las letras y a través de ellas se trató de encontrar metáforas para

¹⁷ Término utilizado por Alfonso Reyes para denominar aquella expresión cuyo referente es indeterminado por lo que la interpretación de su significante es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el contexto. Es el mismo fenómeno que Jefersen llama glosolalia y que otros suelen describir como una actividad morbosa que consiste en inventar palabras adjudicándoles sus respectivos significados. En: Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

recrear las imágenes de los referentes. Es decir, que el anclaje se da por el sonido que nos remite a una imagen.

LA FUENTE glú-glúglú

EL AUTO teff...teff...teff...

Tablada en este poema utiliza el espacio en blanco y tipografía para llenar de imágenes el jardín. Utiliza los sonidos referentes de las cosas como la torcaz, el pájaro, la fuente, el auto, pero también inventa sus propios sonidos como los de un traje de seda, un abanico, un suspiro, el ángelus y el taconear de los chapines. En consecuencia, crea una mezcla de sonoridad y visualidad interesante en la combinación de tipografías de signos, pero mantiene la linealidad de la escritura horizontal de la escritura. En este caso, el lector es el que elige cómo leer y en qué orden hacerlo.

d) Poemas no ideográficos acompañados de una imagen

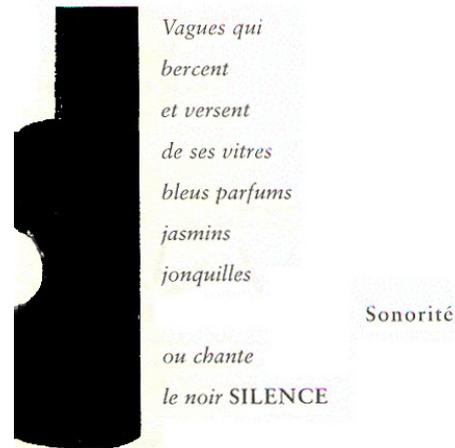
Como parte de mi aportación al tema incluí este último grupo de clasificación. En ella aparecen los poemas que principalmente he denominado visuales.

La tradición de poesía visual, como he mencionado anteriormente, ha utilizado este término para denominar a toda la poesía que tienen una relación con la imagen. Por esta razón me interesé en la distinción entre la poesía visual y la ideográfica, ya que es evidentemente distinta entre sí como hemos podido apreciar a lo largo del estudio, por lo que ambas formas merecen una separación al ser analizadas.

El siguiente poema es corto y la imagen funciona como apoyo de la idea que se transmite en el poema.

“Vagues”

Vagues



“Vagues” es un pequeño poema escrito en francés donde el poeta plasma el instante, muy parecido a la espontaneidad del haiku, que transmite instantes placenteros de la observación poética. Recrea la sonoridad poética de los versos con las vocales ‘i’ y ‘e’.

“Vagues” son las olas de la noche que, *mecen y vierten, en sus cristales, azules perfumes, jazmines, junquillos, sonoridad, donde canta, el negro silencio.*

La sonoridad es visual y, al mismo tiempo olorosa: la imagen de la flor ondeándose pasa por la ventana acompañada de su olor. El SILENCIO, escrito en mayúsculas, inunda el ambiente del poema. En una contraposición de significados entre el silencio de la noche y la musicalidad del perfume crean la captación de la imagen poética.

El dibujo que acompaña este poema es una mitad de chelo dibujado en negro y se relaciona con la idea general del texto. Por una parte con el negro silencio que hace referencia a lo negro del chelo y,

por la otra, con la noche sonora que acompaña la representación del instrumento.

“Oiseau”



“Oiseau” es otro poema corto que también transmite el instante y cuenta con una fuerte sonoridad construida por las palabras acentuadas en ‘e’.

Una traducción del poema sería: “He aquí sus pequeñas patas, el canto se ha fugado...”

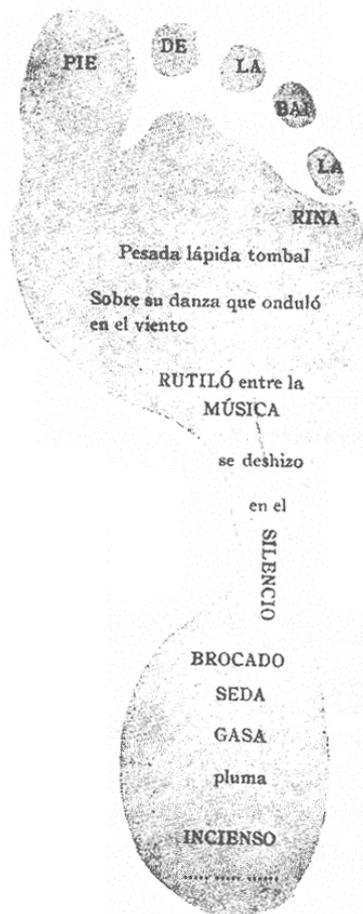
En este caso, el poema hace referencia a la imagen y juega con ella, como si el instante de la captación poética ya hubiera sucedido, esto lo indica el verbo en *passé composé*: “s’est envolé”. A diferencia del poema anterior donde hace referencia a la imagen resaltando el instante poético, mediante el uso de los verbos en presente *bercent et*

versent que permiten a la imagen funcionar como un apoyo del instante.

En “Oiseau” la imagen mantiene una relación directa con el poema, ya que si la dejáramos de lado, aunque el poema se entendería, no existiría el mismo efecto en la transición temporal puesto que la imagen refiere al instante que sucedió y se relaciona con las huellas que indican que el pájaro ha pasado por ese lugar en tiempo pasado.

“Huella”

HUELLA



En "Huella" el poema también utiliza la imagen como en "Oiseau", es decir que mediante la imagen hace referencia a un instante que ya pasó. Aquí la huella de la bailarina contiene al poema y hace referencia a su danza, la danza que *onduló en el viento*, **RUTILÓ entre la MÚSICA**, y ambas palabras están en mayúsculas y negritas, dando fuerza a la acción de la danza. *Se deshizo en el silencio* y "silencio" también es fuerte y oscuro, refiriéndose al final de este suceso. Las palabras escritas debajo de silencio son una yuxtaposición de sustantivos, *brocado, seda, gasa, pluma*, que describen la danza. Y al final el "incienso" sustantivo que refleja bastante acerca de la danza, representa la ofrenda que ondulada desprendió su aroma a través del aire, para no dejar más rastro que la ceniza.

V. CONCLUSIONES

La poesía visual ha tenido una presencia constante a través de la historia. Lo que conocemos más reciente de esta poesía surgió en las vanguardias literarias, que sin embargo, retomaron una propuesta poética visual que nos remonta históricamente a varios siglos atrás. Esta poesía de vanguardia fue un paso para desarticular la escritura de la forma horizontal y lineal, y así proponer nuevas formas en la literatura.

Como analicé anteriormente, esta innovación se basa en una característica innata del lenguaje (la parte gráfica) que tienen origen desde el nacimiento de los primeros signos comunicativos. Los signos son los primeros elementos gráficos que pueden representarse y agruparse en distintos niveles de comunicación como: icono, pictografía y símbolo.

Por los signos también es que se construye la ideografía en los alfabetos, ya que al ser gráficos y autónomos gozan de la libertad de ser insertados en distintos contextos y adquirir significados. Esta autonomía es la razón por la cual las letras (signos gráficos) se aíslan o se combinan entre sí hasta crear sistemáticamente palabras, y éstas pueden formar, a su vez, figuras en el espacio sin perder su intención expresiva; por el contrario, se enriquecen y cultivan con ingenio la relación entre imagen y lenguaje. Dándole a la marca gráfica una vital importancia.

Los poemas ideográficos utilizan la ideografía de dos maneras. La primera es interna y resulta de combinar las letras para recrear las palabras y otorgar a cada signo la importancia individual gráfica; y la segunda, externa, pues mediante los ideogramas se representan imágenes que tienen una relación con la imagen poética del poema, y a su vez se relacionan entre ellos para contribuir en un sentido visual a la construcción del paisaje del poemario.

Esta característica ideográfica visual hace que los poemas se comuniquen en distintos niveles, dependiendo de la relación que establezca la imagen con la realidad. Algunos más iconográficos como las lunas que aparecen en *Li-Po*, otros pictográficos como, "Impresión de adolescencia", y otros que incluyen elementos más simbólicos como "Impresión de La Habana". En su mayoría, como ya lo mencionamos, todos estos niveles se interrelacionan para lograr la transmisión poética. De esta forma, la poesía ideográfica retoma las características arcaicas de la escritura.

Una de las razones por las cuales se dio este tipo de resurgimiento de la ideografía en occidente se puede explicar gracias a que distintos autores se acercaron al proceso gráfico de la estructuración de algunas alfabetos de oriente, donde no era necesario quizá dibujar con las letras, ya que la construcción del significado entre las grafías implica un proceso mucho más pictográfico y espacial, como observamos en el chino y el hindi.

En el alfabeto latino, al ser de construcción lineal en sentido horizontal de derecha a izquierda. La poesía ideográfica creó dibujos con las letras, buscando una alternativa para representar la imagen que ellas refieren a través de ideogramas, o lo que Apollinare denominó caligramas. Por esto, la ideografía en occidente se nutrió de las corrientes plásticas para enriquecer la teoría visual y la experimentación gráfica.

Como observamos en la clasificación de *Li-Po* y otros poemas, la poesía visual en general tuvo diferentes vertientes y formas de introducir la visualidad en el poema. Es por esto que se realizó la división entre los distintos elementos visuales y, también, se hizo una distinción más específica respecto a la poesía visual y la poesía ideográfica.

En el caso de la poesía ideográfica de Tablada tuvo un largo proceso de evolución y de experimentación que tocó distintas

vertientes de la visualidad. Definitivamente no fue la misma la que realizó en 1917 "Impresión de adolescencia" y la que experimentó después; pues es evidente la diferencia del trazo gráfico. Esto indica que efectivamente, así como fue experimentando también desarrolló otras características gráficas más versátiles y apropiadas con la concordancia del sentido de la frase poética y la imagen que buscaba.

Un claro ejemplo es el poema de "Li-Po" donde Tablada introduce diferentes técnicas poéticas para contar la vida del poeta japonés. Éstas presentan las influencias que José Juan Tablada adquirió, por un lado del cubismo de Apollinaire en el trazo ideográfico y, por otro, del ambiente japonés propio de los haikais. Cabe mencionar que ambas técnicas son coherentes con su propuesta de poesía sintética, puesto que deja de lado los versos largos, explicativos o descriptivos dentro de la poesía y experimenta nuevas construcciones que se anteponen al uso de rigor clásico.

Los ideogramas de Tablada se relacionaron con la creación de la imagen en distintos niveles comunicativos y, conforme fue experimentado más y más, logró romper la escritura lineal de la palabra en lengua española, para crear mayor espacialidad y juego entre la imagen y el sentido poético.

Cabe mencionar, que ningún poema quedó desfasado entre la imagen visual y la construcción de la frase poética. En su mayoría mantuvo el sentido sintáctico de las palabras, como en "*Luciérnagas*", donde las palabras dispuestas en el espacio siguen manteniendo un sentido horizontal en la lectura, sin por ello cerrar las puertas al juego con las palabras y una posible lectura vertical.

Dos características engloban el trabajo de Tablada en *Li-po* y otros poemas, ingenio y pluriculturalismo. La combinación de distintas construcciones y temáticas en la literatura y su actitud propositiva ante el contexto literario mexicano.

VI. BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Tablada, José Juan, *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de Flores (disociaciones líricas)*, Hiperión, Madrid, 2000.

Mata Rodolfo, "Prólogo", en José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, CONACULTA, México, 2005.

Guillermo Sheridan (editor), *Obras IV diario de José Juan Tablada, (1900-1944)*, UNAM, México, 1992.

INDIRECTA

Aguirre, Manuel, *La escritura del mundo: caracteres chinos*, México, Reliex, 1961.

Apollinaire, Guillaume, *Antología*, Visor, Madrid, 1996.

Berinstáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

Bucio García, Jackeline, *Comentarios al Jaiku de José Juan Tablada*, UNAM, México. Tesis de Licenciatura del Colegio de Letras Hispánicas FFyL.

Cambell, George, *Handbook of Scripts and Alphabets*, New York, Routledge, 1997.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1997.

Climent Bonilla, *Introducción a la ideografía, Introducción a la ideografía: Un estudio de representaciones ideográficas vinculadas a la extensión educativa*, México, UAM, Xochimilco, 1993.

Coulmas, Flourian, *The Writing Systems of the World*, Cambridge, California, 1991.

- Cózar de, Rafael, *Poesía e imagen, poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. c. Hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de nieve, 1991.
- Echeverría Baleta, Marío, *Kai ajnun, el arte milenario de los tehuelches*, Río Gallegos, Argentina, Centro gráfico, 2005.
- Jaramillo García, Antonio Nicanor, *Génesis de una poesía visual*, UNAM, México, 2004. Tesis de Maestría en Artes Visuales ENAP (Grabado).
- Lara Velásquez, Esperanza, José Juan Tablada, *La iniciación literaria de Tablada*, México, 1973. Tesis de Licenciatura del Colegio de Letras Hispánicas FFyL.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesías, seguidas de una tirada de dados*, Hiperión, España, 2003.
- Mariscal Acosta, Amanda, *La poesía de José Juan Tablada*, UNAM, México: El autor, 1949. Tesis de Licenciatura del Colegio de Letras Hispánicas FFyL.
- Olalde Ramos, María Guadalupe, *Las posibilidades de la re escrituración ideográfica de textos poéticos*, UNAM, México, 1975. Tesis de Licenciatura del Colegio de Letras Hispánicas FFyL.
- Paz, Octavio, *Generaciones y Semblanzas*, FCE, México, 1994.
- Snell, Rupert, *Beginner's hindi*, British library, London, 2003.
- Tanabe, Atsuko, *El japonismo en José Juan Tablada*, México, UNAM, 1981.
- Ullman S., *Semántica: introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1997.
- Umberto, Eco, *Signo*, Madrid, Labor, 1988.

PÁGINAS WEB

Biografías y vidas, agosto 2007, en:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rabano.htm>

De luna, Lucia, "El origen del texto visual", mayo 2007, en:

http://mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html