

JOSÉ JUAN TABLADA FRENTE AL ARTE NUEVO.
UN MODELO FUNDACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE EN LA
EXPERIENCIA MEXICANA.

(1891-1923)

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN HISTORIA
PRESENTADA POR LUIS RIUS CASO

DIRECCIÓN DE LA TESIS: DOCTORA TERESA DEL CONDE PONTONES.

COLEGIO DE HISTORIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.



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.

A la querida memoria de mis padres.
A mis hermanas, Eugenia y Manola.
A Mónica Dower.
Al amado tripulante.

AGRADECIMIENTOS

El largo camino de esta tesis ha tenido muchos aliados, que lo han hecho ilustrativo y gozoso para mí. Estoy profundamente agradecido con amigos y especialistas que me brindaron su valiosa opinión en diversos aspectos, además de su afectuosa paciencia y comprensión ante largas pausas, accesos monotemáticos, desventuras administrativas o de otra índole, que por momentos empantanaron la aventura. Le agradezco en primer término a la Dra. Teresa del Conde, quien desde comienzos del proyecto me estimuló para llevarlo a cabo, con su valiosísimo apoyo académico y humano, y ahora me honra dirigiendo la tesis de licenciatura que lo concluye. Me enorgullece, asimismo, transitar por un horizonte temático que ella hizo visible con su estudio sobre Julio Ruelas, donde enfatiza la alianza de este gran artista con José Juan Tablada.

Expreso también mi sincera gratitud a Jorge Alberto Manrique, Xavier Moysén, Fausto Ramírez y Clara Bargellini, queridos maestros que tuvieron la gentileza de leer y comentar este trabajo en algún momento, así como a Miguel Ángel Esquivel, Carlos Guevara y a Alberto Híjar, eminentes profesores e investigadores que forman parte del jurado. Muy particularmente le agradezco al maestro Híjar la generosidad de sus conocimientos brindados, tanto en el seminario de historiografía que coordinó hace unos

años en el CENIDIAP como en otros espacios y publicaciones, incluyendo el préstamo de publicaciones que me resultaron de la mayor importancia.

Con la investigadora y querida amiga María Teresa Suárez Molina, quedo gustosamente en deuda por sus inapreciables opiniones y correcciones, vertidas por ella con el mayor rigor profesional y el favor de su amistad. Su atención es un premio al esfuerzo realizado, como también los apoyos que me ofrecieron el maestro Gerardo Luna, la notable especialista y gran amiga, Sylvia Navarrete, así como mi colega y alma gemela en estos y otros lances, Guadalupe Tolosa.

Es un gusto expresar mi reconocimiento y gratitud a los académicos del Centro de Estudios Literarios (del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM) que han estado relacionados con el Fondo José Juan Tablada. Me han permitido el acceso al mismo, al tiempo que me han facilitado diversos materiales de gran valor para realizar esta investigación. Menciono en particular a Héctor Valdés (ya fallecido), Adriana Sandoval y a Esther Hernández Palacios, cuyos trabajos pioneros y generoso consejo han significado un aliciente.

Por falta de memoria –que no de generosidad— omito injustamente nombres de amigos y colegas, a quienes abrumé en más de un momento. De los muy cercanos y queridos, me complace brindar con Cristina Híjar González, Ángeles González Cerna, Carlos Blas Galindo, Guillermina Guadarrama, Humberto Chávez Mayol, María Elena Estrada, María Elena Durán, Eda Angélica Flores, Teresa Favela, Eduardo Espinosa, Alberto Arguello, Beatriz Zamorano, Francisco Reyes Palma, Eréndira Meléndez y Graciela Schmilchuck.

Sin la presencia amorosa, intelectual, moral y entusiasta de Mónica Dower en la realización del trabajo, éste no hubiera sido, como decía Juan Ramón Jiménez, “un trabajo

gustoso”. Ella invitó a Tablada a instalarse con nosotros en la casa por tres años y propició que el personaje múltiple manifestara sus mejores facetas. Asimismo, sin el apoyo técnico de mi hermana Eugenia, la tesis seguiría en calidad de promesa.

Por último, dejo constancia de mi más profunda gratitud al CENIDIAP del INBA (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas), donde soy investigador desde hace varios años. Ahí he tenido el privilegio de desarrollar el tema de esta tesis, en el seno de un proyecto de institución académica al que me enorgullece pertenecer.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
UNO.-Descartando vergonzosos elogios a don Justo Sierra.....	14
DOS.- Descartando vergonzosos elogios a Porfirio Díaz.....	55
TRES.- Descartando vergonzosos elogios a Victoriano Huerta.....	89
CUATRO.- Descartando vergonzosos elogios a Venustiano Carranza.....	127
CINCO.- Descartando vergonzosos elogios a Álvaro Obregón, José Vasconcelos.....	156
COMENTARIOS FINALES.....	190
BIBLIOGRAFÍA.....	198
ÍNDICE.....	206

INTRODUCCIÓN

El ubicuo y multiforme José Juan Tablada es bien conocido y reconocido como poeta. Además lo es como cronista, autor satírico, crítico literario y memorista, aun cuando el vasto edificio de su obra no se ha podido reconstruir en su totalidad. Como historiador es recordado poco y con horror, en virtud de que escribió un bodrio dedicado a enaltecer la figura de Victoriano Huerta, conocido suyo quien sabía de las flaquezas del intelectual ante el poder (había escrito una vergonzosa epopeya a Porfirio Díaz). Como historiador del arte es considerado en medios especializados, aunque con dificultad, por una apresurada aunque innovadora *Historia del arte en México* (1927) y por una magnífica monografía sobre *Hiroshigué* (1914), apenas conocida. Como crítico de arte tiene un lugar destacado en nuestra memoria cultural, no obstante la dispersión durante décadas de sus textos en esta materia (apenas reunidos en el año 2000 en una notable antología, publicada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM). Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, es escasa la atención que se le ha brindado desde la especialización historiográfica y desde la historia de las ideas estéticas. Y aunque esta atención se ha caracterizado por su altísima calidad, como se verá más adelante, creo necesario un reposicionamiento del crítico y del historiador del arte desde un estudio específico. A tal necesidad buscaré responder con este trabajo, desde un campo de problemas e intereses que atañe a la historiografía del arte, y que me parece muy pertinente a propósito del tema.

Curtido en la fragua del modernismo más audaz y depurado, el Tablada crítico se distinguió por su poder conceptualizador y escritural, el cual tuvo un peso específico determinante en la construcción de la vanguardia mexicana. Fue descubridor de artistas de gran talento como Julio Ruelas, Jorge Enciso, Miguel Covarrubias y José Clemente Orozco,

así como artífice e impulsor de trayectorias y leyendas tan destacadas como las del Dr. Atl, Alfredo Ramos Martínez, Rafael Ponce de León, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Diego Rivera, entre los más destacados.

Mi intención en este trabajo es la de concentrarme en la etapa que comprenden desde la iniciación del poeta en la crítica de arte, en 1891, hasta la publicación de su *Historia del arte en México*, en 1927, motivado por el interés que me suscitó el tema en un seminario de historiografía de las artes, realizado durante el primer semestre del 2003 en el Centro Nacional de las Artes. El propósito fundamental del seminario fue el de identificar diferentes cruces disciplinarios en la tradición historiográfica mexicana, con vistas a la futura construcción de modelos teórico-metodológicos, orientados al estudio interdisciplinario de esta materia, ampliando el objeto de estudio a otras artes diversas a las plásticas y visuales. En tal propósito se identificó el imperativo de sustentar el perfil actual del historiador-crítico del arte, el cual condiciona el abordaje del pasado a la necesidad de relacionarse con el presente artístico, a partir de una capacidad de juicio crítico. Este perfil ideal contribuye a superar la falsa dicotomía entre críticos e historiadores, de efectos nocivos en nuestra tradición. Siguiendo a Francisco Calvo Serraller:

...no estar capacitado para valorar lo que está pasando, según pasa, no sólo impide seguir y comprender la actualidad artística, esa que inmediatamente se convertirá en historia, sino, lo que es más grave, deforma asimismo nuestra visión y análisis del pasado, cuya apreciación es constantemente modificada por la sucesiva actualidad. De tal manera que ese historiador de arte sin talante ni capacidad críticos lo que acaba dejando de comprender es el arte en sí, presente y pasado, convirtiéndose en una suerte de archivador o documentalista de la nada. Así que el crítico sin historia juzga sobre el vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada.¹

La producción del Tablada crítico se conecta estrechamente con la del historiador que también fue, por lo que su experiencia frente al arte resulta ejemplar en el perfil señalado.

¹ Calvo Serraller, Francisco. "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid, ed. Visor (La balsa de Medusa, 80), 1996: 156.

Fue un notable crítico arraigado en una plataforma de conocimientos históricos (no obstante su condición ruptural como crítico) y fue un historiador que fincó sus cualidades como tal, en la capacidad de relacionarse con el arte del pasado desde un horizonte de actualidad, intensa y actuante. Por ello, en dicho seminario se me sugirió atender la fundamentación del crítico que antecede y anticipa a la del historiador, en virtud de su fuerza conceptual.

Acepté gustoso la sugerencia, considerando además que al historiador no sólo hay que buscarlo en el autor de ensayos dedicados al arte del pasado, en el *Hiroshigué* (1914) y en la *Historia del arte en México* (1927) sino también (y más bien) en el memorista, el autor del *Diario*, el novelista, el coleccionista y en buena parte de la prosa del escritor plenamente moderno, quien, atento a las revelaciones de un mundo en permanente construcción desde la alteridad, mantuvo siempre una convivencia cotidiana con la historia, a partir de objetos, ideas, obras de arte, lugares, situaciones.

Debo precisar que mi relación con el tema data de unos quince años y que pretende abarcar la totalidad de la escritura dedicada al arte de este gran escritor. Por su extensión y características internas, he dividido mi objeto de estudio en tres partes: la primera comprende de 1898 a 1914, periodo que va desde la propuesta fundacional de su modelo crítico hasta su afirmación en la cultura mexicana, en momentos en que el funcionario y adulador profesional del gobierno de usurpación debe salir huyendo del país; la segunda abarca de 1914 a 1927, periodo en que se verifica la derivación natural del autor modernista al de vanguardia, mismo que incluye al historiador y al promotor del arte *nacional*; la tercera corresponde al larguísimo auto exilio del poeta en Nueva York, desde 1927 hasta su muerte, en 1945, y registra al crítico que no obstante su vejez y lejanía (a veces confundible con el vacío), publica en inglés y español textos magistrales, edita publicaciones sobre arte mexicano, y es el gran crítico (ninguneado) del arte mexicano de la llamada

contracorriente, apoyada por Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José y Celestino Gorostiza, entre otros miembros del “grupo sin grupo” de *Contemporáneos*. Como dije antes, este trabajo se concentra en las dos primeras partes. La presente tesis comprende hasta la segunda parte.

Esta segunda parte tiene tres derivaciones: un ensayo que continúa éste y se enlaza con el de la tercera parte, conformando así una trilogía; una introducción a la *Historia de 1927*, escrita para una edición electrónica, y un guión curatorial que rescata lo que hoy llamaríamos la mirada del Tablada curador o comisario de arte, arquitecto de la vanguardia mexicana. La tercera parte se encuentra en etapa de recopilación y estudio de fuentes. Explico mi relación con el tema toda vez que el presente texto forma parte de un conjunto más amplio, con el que interactúa de manera determinante. Las observaciones, críticas y correcciones a la presente tesis, por parte del jurado, resultan indispensables también para enriquecer dicho conjunto.

En sus frecuentes ejercicios de autovaloración y autopromoción, solía José Juan Tablada omitir obras suyas que atentaran contra su fama inmediata o póstuma, debido a su naturaleza coyuntural, en lo ideológico, o sencillamente defectuosa. En cambio, solía anunciar también la inminente publicación de algunas otras dignas de su mejor pluma, varias de las cuales en realidad no llegaron a aparecer en vida del poeta. Tal es el caso de su *Historia del arte en México*, por un lado, y de su antología de textos críticos sobre arte y artistas, por el otro. Mientras el primer libro vio la luz en 1927, con cuatro muy costosos años de retraso y en un clima poco favorable para celebrar acontecimientos que recordaran el paso de Vasconcelos por la Secretaría de Educación, el segundo no pasó de ser una

recurrente promesa incumplida, al menos desde 1905, que en caso de concretarse en cualquier momento de la larga vida del poeta, hubiera resultado un verdadero acontecimiento editorial, sumamente satisfactorio para él. Vaya ironía: mientras el gran renovador de la crítica de arte moderna en México provocó su propia dispersión en una memoria cultural necesariamente lenta en sus procesos de reconstrucción (considerar que hasta el año 2000 se publicó la antología) el “poeta y crítico metido a historiador”, como lo calificó con sorna Justino Fernández, dejó una huella indeleble en un territorio ajeno a los vastos dominios de su amplia y luminosa trayectoria intelectual.

No es fácil determinar las razones que le impidieron publicar su antología crítica, ni las que lo impulsaron a dar a la imprenta un libro prácticamente inconcluso como es el de la *Historia*. Sobre lo primero quizá resulte ocioso especular, aunque no puedo dejar de aludir en este punto a aquel retrato suyo en que Diego Rivera lo representó para la posteridad como un enfermizo y afeminado Orfeo con “la barba de tres días, pupilas de marihuano y ojeras de verde ajeno”;² la imagen trae a la mente las perennes relaciones de animadversión entre el poeta y algunos artistas de primer orden (como José Clemente Orozco, quien también lo detestaba), no obstante los favores recibidos de su pluma, y sugiere probables temores en Tablada de convocar espantos, en caso de concretar la empresa editorial. Quizá. El enigma crece al considerar la mala recepción de su *Historia* por parte de distintos lectores que esperaban mucho más del notable crítico, y que se quedaron esperando su irrupción en el campo editorial mexicano con una obra cuyo peso específico hubiera diluido o justificado deslices o aventuras coyunturales en la materia. Asimismo, la antología se prestaba como un espacio idóneo para recoger, corregidos y

² Sheridan, Guillermo. “José Juan Tablada contra Diego Rivera: carta iracunda (con Haikai).” *Vuelta*, núm. 157 (dic. 89): 44-47.

aumentados, los artículos aparecidos en prensa donde Tablada presentó adelantos del capítulo de su *Historia* dedicado al arte prehispánico, además de otros textos consagrados al arte moderno y contemporáneo, muy superiores en cuanto a información y calidad de escritura a lo expuesto en unas cuantas páginas en su desproporcionada revisión histórica dedicada a Vasconcelos. En fin, tenía múltiples opciones a su alcance para incorporar su visión de la historia del arte mexicano a su sólido edificio escritural, lo cual hubiera contribuido a afirmar en la dimensión que correspondía esta vocación suya que quedó en entredicho en este libro que, como algunos otros más, ya nunca quiso recordar.

Vinculada con la del historiador o con autonomía de éste, la trayectoria del crítico ha sido aludida en las señeras radiografías del pensamiento crítico de Justino Fernández, y en estudios nodales como lo son los de Teresa del Conde sobre *Julio Ruelas* (México: UNAM, 1976), de Raquel Tibol sobre Orozco (*José Clemente Orozco. Una vida para el arte. Breve historia documental*. México, FCE, 1996), de Fausto Ramírez sobre la *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde (1914-1921)* (México, UNAM, 1990), de Adriana Sandoval sobre la crítica de arte del poeta, misma que introduce la antología de sus textos críticos (José Juan Tablada. *Obras VI. Arte y artistas*. México: UNAM, Obras Completas, 2000). Otros escritores y especialistas que citaré en diversos pasajes, han perfilado esta revaloración desde múltiples disciplinas. En tal sentido se han orientado mis esfuerzos en diversos seminarios, cursos y conferencias, y en dos ensayos que anteceden al presente trabajo: “La dimensión utópica en la historiografía del arte mexicano. Detección de fuentes”, en *Arte y utopía en América Latina*. México: CNCA, INBA, CENIDIAP, 2000: 111-129 y *La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte*: México, CNCA-INBA-CNA, Ensayos Abrevian, 2005.

En virtud de una creciente necesidad en nuestros días de restituir al ejercicio crítico su poder relativizador y constructor, para enfrentar las inercias de una dominante corriente cultural acrítica y homogeneizante, es previsible una permanente revaloración del Tablador crítico desde varios horizontes. Esta saludable tarea será posible a partir de la publicación de la comentada antología (que forma parte de la serie de obras completas del autor, diligentemente editada por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM) y de otra más, también de importancia mayor, que recoge la crítica de arte publicada en México entre 1896 y 1921. En esta magna obra, preparada por Xavier Moysén con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán³, la crítica de nuestro autor aparece contextualizada con la de sus coetáneos, entre quienes se va advirtiendo, en no pocos casos, su benéfica influencia.

El interés del tema se justifica por el talento del descubridor de artistas y del constructor de trayectorias y movimientos, cuya mirada y escritura se fraguaron en un paradigma cultural que asumió como ningún intelectual en México. Por ello, me propongo demostrar que su modelo crítico es fundacional en nuestra experiencia, no bien se arraiga en la plataforma moderna que privilegia el valor de la poesía y la relación directa del sujeto con la naturaleza y con el mundo (con el objeto semiótico), en contraste con los modelos que marcaban la prioridad en el seguimiento de cánones clásicos y académicos. El incipiente crítico se distingue de académicos de la tradición colonial como Bernardo Couto o Ramón G. Revilla, precisamente, en la medida en que advirtió este desplazamiento de la mirada desde su atención al objeto cultural estabilizado en el canon occidental, hacia el mundo real, inmediato, depositario de la libertad y las verdades de la naturaleza y la cultura propias, asequibles al conocimiento desde la vivencia y la relación directa (aunque

³ Moysén, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896-1921* (2 vols.). México, UNAM-IIE, 1999.

intermediada, desde luego, por la mirada “universal” fundada en la fantasía de no estar intermediada por la cultura).

Como buen protagonista del pensamiento y de la praxis del modernismo devenido en vanguardia, este autor es susceptible de revisarse desde categorías muy previsibles y reductivas (autonomía del arte, artepurismo, gusto por la síntesis y la simplificación formal, necesidades de actualización cultural, originalidad, universalismo, universalidad desde lo propio, etcétera), las cuales suelen empobrecer la experiencia de la relación con el tema histórico. En la medida de mis posibilidades, trataré de no abusar de tales categorías y de disfrutar mi relación con el personaje, pasando con algún detenimiento por su escritura, por su amplia mirada, por lo que éstas ofrecen a mi recepción y quizá no solamente a la mía. Entonces, más que buscar a un autor que acredite nuestro derecho a la pertenencia a una historia global, con el lenguaje que ésta impone para tal efecto, o que buscar *sentidos* precisos en esta obra, prefiero trabajar con el consejo de Deleuze y Guattari, útil a propósito de la obra tabladiana:

*No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación, a su vez medible, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc., y con una máquina abstracta que las genera?*⁴

Así, no obstante los rigores analíticos que aquí pretendo, respetaré la condición de una obra que, como bien lo señaló Octavio Paz, es una caja de sorpresas,

...de la que surgen, en aparente desorden, plumas de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un grabado de “La Moda de 1900”, el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el Teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo que declara cómo se hace la

⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Madrid, Pre-textos, tercera edición, 2000: 10-11.

*conserva de tejocotes, el arco de Arjuna...fragmentos de ciudades, de paisajes, de cielos, de mares, de épocas.*⁵

Algunas de estas sorpresas, cabe precisar, son sumamente incómodas y hasta profundamente desagradables, como las relacionadas con la habilidad acomodaticia, chambista, del político vinculado a veces con las peores causas históricas. No habré de omitirlas ni “limpiarlas” de mi texto. Creo que el personaje múltiple obliga a un rescate basado en aceptar la contradicción (asumiendo una visión dialógica) y no en suprimir lo que estorbe a una síntesis forzada (asumiendo una visión dialéctica). A las facetas del personaje múltiple ya mencionadas, habré de sumar en ciertos momentos las del coleccionista, japonista, erotómano, bohemio de bandera, que conforman al personaje integral, desplegado en su vasta y variopinta literatura. Como pocos autores límite, Tablada demuestra las bondades de ese Yo múltiple aceptado por la cultura moderna (pienso también en Pessoa, en Cuminngs, en Joyce), pero también, paradójicamente, castigado por ésta, en sus afanes de establecer un yo cultural único y definitivo.

Me parece oportuno insistir en el poder escritural de Tablada para enfatizar que por sí mismo constituye un valor recuperable del crítico e historiador en nuestra época, marcada por la fatiga del logocentrismo, de la búsqueda de sentidos desde la teoría dura, y por tanto, cada vez más abierta a los ejercicios abductivos, metafóricos, emanados de esa inspiración tan castigada por las lógicas de las verdades científicas y absolutas. Congruente con este valor, he optado por escribir con Tablada o, para ser más preciso, por dejarlo hablar por medio de múltiples citas, antes que “resumirlo”. Como todo autor, el poeta es susceptible de un abordaje analítico que vaya del texto al contexto, a partir de textos representativos cuya elección implique un descarte de otros, pero también –y sobre todo— es susceptible

⁵ Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Modernistas y modernos II*. México, FCE (Letras mexicanas. México en la obra de Octavio Paz, núm. 5), 1989: 32.

de leerse extensamente, considerando el disfrute y el beneficio que deja un gran autor que basó en el lenguaje la posibilidad mayor de crear realidades.

Mi aproximación parte del campo de la historia de las ideas artísticas y estéticas (así, diferenciadas), el cual se diluye con el historiográfico y con la historia de la crítica, a la manera en que la practicaron Rene Wellek y Lionello Venturi. Me acompañó con estos autores así como también con Justino Fernández, en cuanto a su planteamiento metodológico fundacional de estudiar la recepción crítica de las obras de arte, y con varios más como Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Esther Acevedo, Juana Gutiérrez Haces, Simón Marchán Fiz, Francisco Calvo Serraller, Francisca Pérez Carreño, Valeriano Bozal, Estrella de Diego, Mauricio Beuchot, Humberto Chávez Mayol, Hayden White y Omar Calabrese, entre otros más que iré mencionando.

Me parece importante explicar, por último, que por comodidad de escritura y lectura elegí las cursivas sobre las comillas en las citas, subrayando además con negritas las que son de Tablada.

CAPÍTULO I

DESCARTANDO EXCESIVOS ELOGIOS A DON JUSTO SIERRA y a otros personajes poderosos –que aunque merecidos, algunos, desde entonces dan fe del oportunismo político que acabaría empañando la imagen póstuma del poeta—, puede considerarse que el conjunto de su producción literaria, realizada durante la primera juventud, se distinguió por un vigoroso poder transgresivo y renovador, cuyos mejores frutos marcaron un parteaguas en nuestra experiencia cultural. En este capítulo pretendo adentrarme en dicha producción, a partir de un juego de asociaciones y correspondencias de ésta con autores que desde un principio marcaron su intertextualidad, y también con diversos elementos de la cultura finisecular que intervinieron en su construcción. El objetivo del juego es doble: subrayar la alianza entre poesía y pintura (seré más amplio: entre artes verbales y visuales) en el modelo iniciático de nuestra vanguardia cultural y, como efecto de esta alianza, el surgimiento de la crítica de arte propiamente moderna, protagonizada por Tablada. Guiado por él, habré de adentrarme en aquel filón del modernismo finisecular más radical en su culto profano a la religión de la sensibilidad, que por su condición exacerbada –extrema en su afán transgresivo de los límites— suele identificarse con un nombre elegido por sus propios exponentes para caracterizarlo: *decadentismo* (asociado con el tenebrismo y con la literatura maldita).

En esta etapa inaugural, localizable entre la última década del siglo XIX y primer lustro del XX, tienen lugar acontecimientos literarios que definen la simiente del personaje pero también, en buena medida, de la cultura mexicana. A saber: su vehemente irrupción en la tradición de la poesía mexicana con el poema *Misa negra* –donde establece una ruptura radical con la tradición heredada, con consecuencias lamentables para él en el plano inmediato, pero a la postre positivas por lo que originaron—, con otro también célebre

titulado *Ónix*, y con el primer poemario suyo, reunido con el nombre de *Florilegio*.

Además, corresponden a este periodo su iniciación en el periodismo moderno, la polémica que protagonizó en torno al decadentismo con Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco Oliaguíbel, y como consecuencia de esta tibia pero nutrida polémica —que más bien parece una reunión de pundonorosos principios de lo que pretendió ser una escuela— la aparición de la *Revista Moderna*, en 1898, la propuesta editorial culminante del movimiento modernista, identificado hasta entonces a través de la revista *Azul*. La concreción de este proyecto editorial, asimismo, marca el tránsito entre la etapa inaugural y la de consolidación del poeta curtido en ajeno, misma que puede fijarse entre 1900 y 1912, años cruciales en su biografía porque registran dos viajes de la mayor trascendencia en la construcción y reconstrucción del intelectual modernista: el primero a Japón y el segundo a París. Sobre el primero, cabe consignarlo, perdura un debate entre estudiosos de Tablada acerca de su veracidad. Para algunos, no se trató sino de un viaje imaginario iniciado y concluido en el *Chinatown* de San Francisco; para otros, fue real, aunque no cumplió con las expectativas del entusiasta “japonista”, limitado entonces por infranqueables barreras del idioma.⁶ Entre viajes a paraísos y realidades interiores y exteriores, atravesados algunos de estos por la duda, la desmemoria y acaso también por la ficción, en esta etapa se asienta un reconocimiento nacional e internacional del poeta, promovido principalmente desde la *Revista Moderna*. Hablar de modernismo es hablar de Tablada en su calidad del “verdadero introductor” de esta tendencia en México, como señala Amado Nervo, o al menos de su exponente más atrevido y audaz, vinculado a la vertiente comprometida con la idea de una cultura universal y con los imperativos de

⁶ Me sumo a esta opinión de Atsuko Tanabe, vertida en su estudio *El japonismo de José Juan Tablada*. México, UNAM, 1981.

actualización impuestos por ésta. Más allá de ácidas imputaciones de “afrancesado”, propinadas por sus siempre atentos enemigos, el poeta y crítico es reconocido por su dominio de la lengua y cultura francesas, a diferencia de otros escritores que entonces digerían literatura maldita por medio de refritos.

La devoción del poeta por la cultura francesa no puede explicarse al margen del imperativo de alcanzar un ideal universal. Dirigir la mirada hacia París se convirtió en una necesidad de primer orden para él y para otros tantísimos escritores y artistas del continente, ansiosos de cumplir requisitos para acceder a la modernidad. El fenómeno, como se sabe, rebasó lo puramente cultural y comprendió diversas manifestaciones de orden social y político. Con razón, afirma Héctor Valdés:

En esta época había una corriente de simpatía hacia Francia que se apreciaba en todas las formas de vida, y que entre los poetas representantes de la vanguardia intelectual se hizo credo literario y signo de calidad. Esta admiración era más evidente entre los jóvenes que buscaban una salida a la deplorable situación pintada por Justo Sierra con exacta pesadumbre en una carta dirigida al escultor Jesús F. Contreras.⁷

Tal circunstancia es determinante en el perfil del “más baudeleriano” de los poetas mexicanos –cuyos poemas estaban “pensados en francés” y “casi escritos en francés”, en opinión de Gutiérrez Nájera—, quien a despecho de afirmar un linaje claro con los poetas de su propia lengua, lo hizo con los de lengua francesa (aparte del autor de *Las flores del mal*, tradujo y asimiló a Rollinat, Richepin, Pierre Louis, Théophile Gautier, Jules y Edmond de Goncourt, Heredia, entre otros) y con determinados exponentes de las

⁷ Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México, UNAM (Centro de Estudios Literarios, núm. 11), 1967: 36. La carta de Sierra citada por Héctor Valdés, dice: “La vida de aquí [de México] es la misma que usted vivió los últimos cinco años y que ni cambia ni cambiará; los mismos artistas en esperanza, en oruga[...].”

literaturas inglesa, italiana, alemana y estadounidense, cuyo influjo se empezó a sentir en nuestros escritores, ya bien entrado el siglo XIX.

Entre los efectos que provocó en la cultura mexicana el hecho de tomar como modelo a la francesa, debe reconocerse la repetición del fenómeno poetas-críticos de arte, aunque en una escala menor y con la diferencia local de la participación de la ideología política, según advierte Octavio Paz. Tablada, Villaurrutia y Cardoza y Aragón, serían los principales exponentes de este fenómeno en nuestra historia del arte⁸ de acuerdo con Paz, quien señala al poeta guatemalteco –en tono admonitorio— como el introductor del ingrediente político. Si bien la caracterización del fenómeno hecha por Paz resulta convincente, su conocido repudio a la contaminación ideológica en la creación cultural pesa en este asunto, y en otros tantos, como un factor limitante que invita a perpetuar una visión binaria, maniquea, proclive al reduccionismo y a la exclusión. Para este tema en particular, el prejuicio político limita la determinación o la construcción misma del objeto de estudio, por su propia complejidad y correspondencia con diversos factores de índole política que han sido inherentes a los procesos culturales del país, aun antes del periodo posrevolucionario. De hecho, desde la época independiente la crítica de arte ha estado profundamente vinculada a la política. En su clásico estudio sobre esta disciplina en el siglo XIX, Ida Rodríguez Prampolini ha demostrado su vinculación con las diferentes necesidades de consolidar a la nueva nación mexicana. Martí, Altamirano y Gutiérrez Nájera, por sólo mencionar a algunos poetas, nunca se desentendieron de este compromiso político fundamental. En tal sentido, su crítica no sólo demuestra las determinaciones políticas propias de su época, sino

⁸ Dice Paz: “[...]la crítica de los poetas es parte de la historia del arte moderno de México; así lo dirá el estudio que un día ha de escribir sobre estos temas un norteamericano o un japonés. (Los mexicanos han mostrado desgano congénito para estas tareas). Tablada, Villaurrutia y Cardoza supieron ver, comprender y decir lo que vieron. Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte en México*. México, FCE (letras mexicanas), 1987: 14

que perfila una constante en el pensamiento estético mexicano, casada con el imperativo de privilegiar las problemáticas políticas en el espacio artístico, con fines de construcción, salvaguarda y proyección simbólica del espacio nacional.

La tinta de diversos liberales mexicanos, como los citados, ha dejado profundas huellas al respecto, pero también la de no pocos conservadores.⁹ Si convenimos en traducir dicho imperativo en un problema de construcción y expresión nacional, nos situamos en un terreno donde liberales y conservadores se encuentran, como en misa. La *Historia del arte en México* de Tablada, por ejemplo, es la obra de un conservador predicando desde una plataforma liberal, a espaldas de la Iglesia, de las capillas colonialistas y de las mazmorras de la reacción. Y antes que la de él, los *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto (escritos en 1861 o 62), plantean, desde un criterio profundamente conservador, los fundamentos de una pintura mural capaz de incidir en la vida social (y de construirla) “si logramos que el público forme su paladar y tome gusto a estas cosas.”

Leer la crítica e historiografía del arte anterior a Tablada permite confirmar, ciertamente, su estatuto de fundador desde una perspectiva moderna, asociada a la adopción del modelo francés en nuestra cultura. Sin embargo, sirve también para comprobar la preponderancia concedida a las necesidades políticas tanto en el proceso de producción artística durante el siglo XIX, como en la crítica de dicho proceso. Así, el componente ideológico que Paz resalta en Cardoza (y que también han tenido otros poetas- críticos, desde otra posición) se significa por su especificidad en el contexto en que vivió y escribió el poeta guatemalteco, pero también por su pertenencia a una tradición que su conciencia

⁹ A tal conclusión llego con la lectura de dos obras fundamentales: Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XIX*. México, UNAM, IIE, 1964. Y: Uribe, Eloísa (coordinadora). *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*. México, SEP, INAH (serie Historia/ colección científica): 1987.

política encarna y actualiza. Por otro lado, cabe señalar otro antecedente a la crítica de Tablada, no necesariamente ligado al modelo francés, que seguramente fungió como elemento propiciatorio: me refiero a la alta valoración que en círculos cultos se tenía de los poetas como conocedores y comentaristas (críticos o no) de las artes plásticas. Tal circunstancia obedece, desde luego, al autodidactismo propio de las experiencias culturales de la “América Nuestra”, con sus pequeñas elites letradas tan proclives a fomentar y acaparar la diversidad abarcada por el pensamiento humanista, pero también a esta identificación del poeta como traductor y legitimador por excelencia de las artes, derivada de la incorporación local de aquella línea de la tradición clásica que vincula artes visuales y verbales.¹⁰

El mejor ejemplo a este respecto lo constituye el citado libro de José Bernardo Couto, cuyo carácter clásico lo convierte en referencia obligada para el tema, no sólo porque registra esta alianza tradicional a través de la voz de un poeta, sino también, y sobre todo, porque lo hace a partir de un modelo ideal de interrelación discursiva, conformado por una tríada arquetípica donde los actores asumen con toda propiedad la especificidad de su conocimiento, así como la posibilidad de dialogar con los otros.

El *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* consiste en un recorrido dialogado por la galería de la Academia de San Carlos, convenido espontáneamente por los tres protagonistas. Frente a la opinión técnica del artista Pelegrín Clavé y la erudita del propio Couto, la del poeta Pesado cumple con la función de protagonizar la alianza

¹⁰ La relación entre artes visuales y verbales ha sufrido variaciones a lo largo de la historia. El historiador polaco Wladyslaw Tatarkiewicz la plantea y estudia en términos de “alianza” y “divorcio”, coincidiendo en lo fundamental con otros especialistas, quienes enfatizan la necesidad de advertir el carácter variable de esta relación, para entender la importancia de su estrechamiento en los tiempos modernos. Consulté: Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España, Madrid, Editorial Tecnos (Colección Metrópolis), 1987. Torre, Guillermo de. “Ut pictura pöesis.” *Papeles de Son Armadans*. Año VIII, tomo XXVIII, núm. 82, 1963. García Berrio, Antonio, et al. *Ut pöesis pictura*. . Madrid, Editorial Tecnos (Colección Metrópolis), 1988.

histórica entre poesía y pintura, en la línea clásica significada por la sentencia horaciana *ut pictura pöesis* (un cuadro es como una pintura). Sobre la obra de Cristóbal de Villalpando, por ejemplo, opina: “Alguna vez he considerado estos cuadros, y me ha parecido que su autor concebía como un poeta.”¹¹ Y también, en un pasaje dedicado a despojar a la pintura prehispánica de cualquier valor artístico, muy de acuerdo con el código colonialista de época, afirma: “Donde se pinta para escribir, y donde es artista todo escritor, temo que no ha de haber verdaderos pintores. Y tal debió suceder a los mexicanos, puesto que no tenían otro sistema de escribir, que el de jeroglíficos y pinturas.”¹² La palabra de Pesado no compite con la de Clavé ni con la de Couto; más bien, funge como complemento necesario para conformar una *summa* ideal, fundamentada en el plan dialéctico confiada a los personajes por lo que cada uno de ellos representa. No es el artista poseedor de conocimientos altamente especializados ni el historiador de inteligencia erudita, sino el agudo y ameno traductor de la pintura. Por eso, como afirma Juana Gutiérrez Haces en su estudio introductorio a la edición de 1995 de los *Diálogos*, “Pesado, siguiendo una tradición centenaria, subraya los estados de ánimo presentes en la pintura, recita a otros poetas, administra la fama, etcétera”.¹³ Y aun más: el poeta es quien propicia la visita que da tema al libro y quien provoca en varios momentos el discurso lúcido del artista y del erudito, a partir de preguntas pertinentes, propias de un espectador inteligente, y de comentarios que proporcionan agilidad y diversidad al texto.

El artista, el erudito y el poeta. El modelo trasciende a la propia obra y funciona en diferentes contextos y con diversos personajes, si lo tomamos como referencia en relatos

¹¹ Couto, José Bernardo. *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*. Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces. México, CNCA (Colección Cien de México), 1995: 104

¹² *Ibid*: 69.

¹³ *Ibid*: 42.

abocados a la construcción de un momento artístico determinado, de un capítulo de la historia de las ideas estéticas o de la fortuna crítica de un artista, por ejemplo. De hecho, revisando la historiografía del siglo XX, cabe suponer su constante verificación y actualización (no necesariamente intencional) en la fragua de la investigación histórica, donde la palabra del artista y del poeta ha sido permanentemente escuchada, a partir de Justino Fernández, al menos. No podía ser de otro modo, claro está, dada la conformación del pensamiento artístico mexicano, ante el cual el libro de Couto revela un asombroso poder anticipatorio (propio de un clásico), que recuerda al que también cabe atribuirle a propósito de la pintura mural.

Aparte de señalar la relevante función concedida a la palabra del poeta en este modelo ejemplar, no pareciera tener mayor sentido confrontar a Couto con Tablada más que para señalar el desprecio que el erudito le mereció al poeta, en lamentable detrimento de su *Historia*. Sin embargo, dicho desaire dice más que las forzadas relaciones sostenidas por el poeta con algunos de los eruditos citados en su obra (con quienes no dialogó): refleja al escritor antiacadémico, investido de una obligada autosuficiencia no exenta del contagio baudeleriano, y, sobre todo, al escritor de avanzada inserto en el contexto posrevolucionario, impermeable a la herencia colonialista. Con diferentes consecuencias, el historiador desdeñoso del modelo local recuerda al poeta refractario a la tradición poética mexicana, y ambos al intelectual que desde un modelo universal, inventa y legitima lo propio.

El atrevimiento temático del poema *Misa Negra* anunció a los aletargados habitantes de la “paz porfiriana” el sesgo provocativo del nuevo credo estético del siglo por llegar. Su

publicación en el periódico *El País*, en enero de 1893, provocó desconcierto y escándalo, toda vez que el no muy amplio público lector estaba acostumbrado a digerir el tema amoroso en el tono distintivo de la poesía de la época —y de casi siempre, según Henríquez Ureña y Octavio Paz—: mesurado, melancólico, refinado, académico, con luz diurna o crepuscular. Ciertos versos acreditan el cambio de tono y permiten imaginar los golpes de pecho del público ofendido, al que Tablada calificó, muy a la francesa, de burgués:

**¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario.**

**El corazón desangra herido
por el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas.**

**Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.**

**Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo
la Misa Negra de mi amor!**

En virtud de que la esposa de Porfirio Díaz, Carmelita Romero Rubio, se encontraba entre las almas lastimadas por el sacrílego lance, Tablada pagó con penitencia: azuzada por un enemigo suyo, la primera dama movió influencias hasta lograr su renuncia al cargo de la sección literaria del periódico *El País*, donde además quedó la consigna de no publicarle nada en lo sucesivo. Como tantos otros hechos de censura en nuestra cultura, éste también es memorable por lo que motivó: la fundación de la *Revista Moderna* unos pocos años

después, al calor del pundonoroso debate literario sobre el decadentismo. Pero aparte de propiciar este acontecimiento que sirvió para arraigar con una legitimidad y fuerza indiscutibles al movimiento modernista en nuestro país, el flagelo de la censura dejó efectos en la construcción del poeta. El más notable de estos se refiere a la crisis de ánimo con la que enfrentó este episodio que años después calificó en sus memorias como “fecundo y aciago” y, al mismo tiempo, con la que asumió su convicción y pertenencia al credo profesado hasta entonces. A fin de cuentas, las tribulaciones también formaban parte de un prolongado rito iniciático muy celebrado por sus padrinos literarios, en cuanto a lo que de francés –de universal— tenía su creación poética, y en cuanto a su audacia de incorporar en ésta a la vertiente maldita. En esa tónica, la iniciación transcurrió en una peculiar clandestinidad real y mental –imaginada con y a través de Baudelaire—, significada por la hora nocturna, como su poesía. Todo era necesario en ese arduo camino de revelaciones artísticas, poéticas y vivenciales; hasta perderse en los paraísos artificiales del hashish, el opio, la morfina, la mariguana, el ajeno y la heroína (hasta donde se sabe) para transitar por todos los estados de la sensibilidad y la conciencia disponibles en el amplio repertorio de esa nueva totalidad inmanente finisecular, fincada en la posibilidad de abarcar el cuerpo, el sentimiento y el pensamiento, la naturaleza y el espíritu, la interioridad y el mundo exterior, sin detenerse ante los abismos de la voluptuosidad ni del tedio vacío y doloroso – el famoso *spleen* francés.

Sobre la autenticidad de esta crisis iniciática, cabe citar el privilegiado testimonio de Carlos Díaz Dufoo. Escribió: [...] *nuestro exquisito artista [...] atraviesa hoy por dolorosa y aguda crisis: es un envenenado de Baudelaire, un iniciado en los misterios de esa vida de*

*las drogas estimulantes de la imaginación; el éter, la morfina, el hashish [...] que lo desgarran sin piedad.*¹⁴

El gran mérito de Tablada al cumplir esta iniciación, consiste en haber transformado la poesía mexicana y en buena medida también la de lengua española de la época. Tuvo suerte de no morir joven en el intento –hombre de insólitas y constantes resurrecciones— a diferencia de otros artistas y escritores victimados por la bohemia de la muerte, tan cara al espíritu fin de siglo: Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Ramón López Velarde, Bernardo Couto Castillo o Manuel Gutiérrez Nájera, por mencionar sólo a algunos de los mexicanos.¹⁵ Logró asentar en nuestra poesía la hora nocturna, con toda la riqueza de su ambigüedad, poder simbólico y asociativo. El acento melancólico, intensamente triste y desesperado de sus poemas escritos durante esta etapa, revelan el sustrato vital de su noche maldita, tan erotizada como desoladora en su desgaste cotidiano, y remite a un estado de conciencia recurrente en la tradición poética occidental, a través de los poetas saturninos (aquellos afectados por la bilis negra, la acedia, la melancolía o lo que ahora llamamos depresión), y de lo que en la vertiente mística de esta tradición se asocia con la noche oscura o la noche pasiva del alma, siguiendo la definición de San Juan de la Cruz. Asimismo, muy relacionada con este estado de conciencia, con esta afección de fondo, su noche maldita se teje en el imaginario de lo que debían ser las noches malditas de Baudelaire, los hermanos Goncourt, Gautier, Huysmans, Darío, Lugones y Poe, entre otros

¹⁴ Citado por Esperanza Lara Velásquez, en su prólogo a: Tablada, José Juan. *Obras III. Los días y las noches de París*. México, UNAM, IIF, CEL: 1988. Ver p.16, nota 17.

¹⁵ Aludo con la expresión “bohemia de la muerte” a una rara joya literaria que tiene ese título, escrita por Julio Sesto en 1929. El libro repasa cien necrologías de mexicanos ilustres, muertos en la pobreza y el abandono, a consecuencia de los excesos y también de la incurable indiferencia social para con sus obras y personas. Entre chantajista y didáctico, el autor apela al morbo y a la saludable conciencia del lector, para encomendarle la confusa tarea de entender y de combatir a la bohemia que erosiona al mundo intelectual. Las víctimas del fin de siglo se encuentran meticulosamente consignadas. El libro fue publicado en 1929 por la editorial Tricolor, de la Ciudad de México.

santos de su devoción. Por eso, en su imaginería poética habrán de prevalecer la concepción lujuriosa del entorno, el ideal maldito en las relaciones físicas y metafísicas con la naturaleza, el impulso pecaminoso en la conciencia y en la expresión del deseo, el tono melancólico que no se excluye ni siquiera del erotismo desenfrenado del poeta adolescente, la visión ambigua del símbolo lunar –necrófilo y fértil a la vez—, los paisajes sombríos, las vírgenes horrorizadas y maravilladas ante los asedios de sátiros, la concepción ambigua de los géneros y de los papeles sexuales, y la santidad y el adulterio resumidos en una perversidad recurrente, entre las principales asociaciones y correspondencias orientadas a restituir al universo de su unidad original.

La polémica sobre el decadentismo encontró en el significado de esta palabra el único punto de desacuerdo real entre sus protagonistas. Por tal razón, puede considerarse más bien como un pequeño mosaico de acercamientos diversos y complementarios sobre una misma materia. Con lo dicho, sería redundante abundar en sus contenidos, cuyo valor reside más en su poder de respuesta y de anticipación, que en su eficacia propiamente literaria.¹⁶ En cambio, citaré algunos versos del poema *Onix*, donde queda manifiesto el cariz amargo de la intrincada iniciación. El poema se cuenta entre las páginas memorables de la literatura hispanoamericana:

**Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
-; Yo quisiera llorar como tú lloras!**

**Casto amador de pálida hermosura
o torpe amante de sensual impura
que vas –novio feliz o amante ciego—
llena el alma de amor o amargura...**

¹⁶ Esperanza Lara la aborda en su espléndido estudio *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*. México, UNAM, IIF (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), 1988.

-¡Yo quisiera abrazarme con tu fuego!

**Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego.**

**¡Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
saber qué oscuro advenimiento espera
el anhelo infinito de mi alma,
si de mi vida en la tediosa calma
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera.**

Las imágenes y el tono del poema sintetizan las dos vertientes ya mencionadas, que alimentan y asfixian al joven poeta: la mística de la noche oscura (el fraile solitario llorando) y la noche maldita (la amargura, el corazón dormido y ciego, el vértigo aniquilante del tedio).¹⁷ El poema fue considerado por Luis G. Urbina como “una admirable página moderna –un profundo sollozo de la tristeza humana, un suspiro del dolor eterno, un grito de la infinita angustia de vivir”. Revela al Tablada de entonces y en buena medida al de siempre –por algo era su poema preferido. Por lo demás, *Ónix* es un fiel espejo de la filosofía vital de fin de siglo, misma que se expresa en todas sus formas en la *Revista Moderna*.

Su fundación ocurre en 1898, cinco años después de celebrada la polémica sobre el decadentismo, al amparo de un momento relativamente propicio. La ciudad de México se beneficiaba como nunca antes de la avanzada capitalista. Los efectos de la concentración de

¹⁷ El fraile simboliza el doloroso camino hacia un objeto de amor identificado, y en tal sentido funge como contraste con el poeta moderno, maldito, cuya amargura se explica en función de la carencia de dicho objeto. Tablada marca sus diferencias con el amor y el dolor asequibles a través de la noche oscura, pero a mi modo de ver, ésta se filtra en sus horas y poemas invadidos por la melancolía. Como no he encontrado referencias del autor a San Juan de la Cruz, ni tampoco relaciones hechas en este sentido por parte de ningún tabladista, no me atrevo sino a señalar su probable herencia a través de la poesía mexicana. Como sea, la noche oscura o pasiva del alma trasciende a San Juan y a los místicos españoles, fijándose desde ellos como una constante en la literatura de lengua española. Tengo la seguridad de que se transminó en las noches de Tablada, determinando su originalidad, y, por tanto, la considero como un elemento digno de considerarse en la intertextualidad del autor.

la engañosa riqueza del “progreso” (generada por la incorporación del mercado mexicano al mercado mundial y a los empréstitos del extranjero, con el consecuente crecimiento en la minería, la industria y, muy relativamente, en la agricultura) condicionaron esa mentada “paz porfírica”, propiciatoria del paulatino asentamiento de una educación media y superior cada vez más burguesa, accesible sólo a una reducida élite de aspirantes a “científicos”. La cultura del modernismo se forjó en ese contexto, teniendo como principales vehículos homogéneos de expresión a la *Revista Azul* (1894-1896) y, sobre todo, a la *Revista Moderna* (1898-1911).

La primera recoge los frutos del primer modernismo de América Latina, inspirado fundamentalmente en el espíritu promovido por Rubén Darío desde su libro de poemas y cuentos *Azul*, publicado en Valparaíso en 1888. Gutiérrez Nájera fue su principal animador y responsable, en lo concerniente a la amplísima apertura americana y mundial procurada desde sus páginas. La segunda, por su parte, corresponde a la etapa culminante y más universal del movimiento. También a la más luminosa a propósito de las artes visuales, en virtud de la decisiva participación de Julio Ruelas en ella. El talento práctico e intelectual de Jesús E. Valenzuela la hizo posible en un clima polémico y hostil a las manifestaciones demasiado atrevidas, como la *Misa Negra* de Tablada. La *Revista Moderna* superó en sus trece años de vida a su antecesora en lo referente al número de colaboradores extranjeros, con los franceses una vez más a la cabeza. Su radio de influencia abarcó a todo el continente, con lo cual resignificó a la cultura mexicana en el horizonte de la vanguardia internacional. Explica Max Henríquez Ureña: *Al terminar el siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México. Puede decirse que, a partir*

*de ese momento, la ciudad de México fue la capital del modernismo, o, si se quiere, su meridiano, como hasta la víspera lo había sido Buenos Aires.*¹⁸

Tablada participa con todo entusiasmo en el proyecto de la *Revista Moderna*, tras haber superado un largo periodo de silencio y crisis depresivas, transcurridas en los sótanos de la lujuria y entre vapores de hashish.¹⁹ Su participación comprende (durante los trece años de vida de la revista, en dos etapas) un asiduo trabajo en la redacción durante la primera época, así como la publicación de poemas, artículos, críticas, ensayos, traducciones, relatos, reseñas y notas biográficas. Es evidente, asimismo, que Tablada contribuyó a definir su perfil editorial, donde el lugar tan relevante otorgado a las artes visuales enfatiza su carácter moderno en los términos de la cultura finisecular. Las ilustraciones de Julio Ruelas representan sin duda lo más sobresaliente en este campo, toda vez que constituyen “la obra máxima del artista”, aparte de ser las colaboraciones más notables dentro de “ese armonioso esfuerzo colectivo”, sin precedentes ni continuación “en nuestros anales literarios”, según apuntó el poeta en sus memorias varios años después.

Una buena parte de la imaginería de Ruelas se vincula con el decadentismo de fin de siglo, estimulado desde la *Revista Moderna* hacia todos los terrenos de la producción cultural, con un énfasis mucho mayor al procurado por la *Revista Azul* en este sentido. Dicha imaginería se corresponde en cuanto a audacia e intensidad narrativa con las imágenes literarias de su amigo el poeta, como también en cuanto a su identificación con

¹⁸ Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1954: 465.

¹⁹ A raíz de nuevos descubrimientos de material hemerográfico, realizados por la incansable Esperanza Lara Zavala, sabemos ahora que el periodo silencioso de Tablada no fue tan largo. Entre 1897 y 1900 publicó diversos artículos en el diario *El Nacional*. Explica la especialista: “La importancia de este nuevo material es que cubre la etapa modernista tanto de Tablada como de la literatura mexicana, porque son las crónicas del momento. El contenido de los textos es misceláneo: informativo, nota roja, reseña de época y crónica social, política, económica y cultural.” Ver: “José Juan Tablada, escritor en el limbo. Rescata investigadora de la UNAM la obra del modernista mexicano.” *La Jornada*. Lunes 16 de julio del 2001: 2 a.

poéticas europeas en boga, como lo demuestran Jorge Juan Crespo de la Serna y, sobre todo, Teresa del Conde, en sus respectivos estudios sobre el artista zacatecano.²⁰ Así como Tablada no esconde sus deudas con autores señeros de la modernidad literaria, Ruelas manifiesta con claridad su pertenencia a la familia de artistas poseída por el espíritu fin de siglo, en la cual se destacan Gustave Klimt, Aubrey Beardsley, Egon Schiele, Jan Toorop, Arnold Böcklin, y, sobre todo, Felicien Rops y Max Klinger, entre otras influencias asimiladas con originalidad por nuestro decadentista. El toque lacerante de sus ilustraciones marca una ruta inexplorada hasta entonces por artista mexicano alguno, y por tanto funge como referencia constante entre artistas, críticos y literatos de avanzada, dispuestos a transgredir los códigos morales y estéticos de la época, desde las páginas de la revista. Calaveras, ahorcados, sátiros, personas a punto del suicidio, vírgenes aterradas ante asedios faunescos, cadáveres descompuestos y devorados por la rapiña, cuervos, buitres y panteones, son algunos de los protagonistas de Ruelas en escenarios frecuentemente nocturnos, coronados por la luna llena, en los cuales se representan crímenes, aquelarres, actos de un erotismo perverso, cruel o ambiguo en su sexualidad (como el encarnado por la domadora, quien asume frente al cochino el papel sádico masculino), o diversas manifestaciones de esa maldad de linaje romántico, resignificada en su potencialidad por los modernistas. Aparte de Julio Ruelas, la revista contó con la colaboración de unos cien ilustradores de diversos lugares y tiempos, cuya obra en conjunto resalta aún más su valor plástico y su óptica moderna, a través de esta impronta maldita y también de un imaginario constantemente referido al pasado que permite trazar genealogías específicas, como la del monstruo –figura emblemática del modernismo— o también de las culturas orientales.

²⁰ Crespo de la Serna, Jorge Juan. *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México, FCE, 1968. Me refiero también al ya citado libro de Teresa del Conde, el más completo hasta la fecha, donde viene un análisis de la *Revista Moderna* y del binomio Ruelas-Tablada.

Para investigar el impacto de esta profunda relación sinestésica (de intercambio entre artes visuales y verbales), la revista constituye un caudal imprescindible con su universo de ilustraciones consagradas a vindicar el estatuto artístico de este género, lo cual es también un legado modernista. Entre los poemas de Tablada hay algunos dedicados a ilustrar la obra plástica de amigos suyos. Así como Baudelaire se inspiró en Ernest Christophe, Constantin Guys, Manet, Delacroix, Goya o Corot en la escritura de varios poemas, Tablada hizo lo propio a partir de Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Roberto Montenegro y Julio Ruelas, entre otros, quienes a su vez –sobre todo el último— ilustraron frecuentemente sus poemas. El binomio Ruelas-Tablada es, desde luego, el más representativo de esta comunión entre poesía y artes visuales, tanto en la revista como en el modernismo considerado en su conjunto. Xavier Villaurrutia lo señalaría años después, registrando el antecedente de su propia mancuerna con Agustín Lazo (no bien ponderada en términos cualitativos por Tablada, cabe acotarse, quien desde Nueva York insistía en el peligro de que al pintor se le viniera encima la arquitectura de De Chirico, con la complicidad de la crítica condescendiente). Alfonso Reyes y Justino Fernández, asimismo, no dejaron de confirmar en su momento el valor de esta alianza, como tampoco otros literatos e historiadores posteriores, quienes al referirla han dado eco al incesante y legítimo propagandismo del poeta a este respecto. Es más: ilustrando un ejemplo de rescate de la palabra, derivado del rescate historiográfico de la imagen, dicha alianza permitió a mediados de los años setenta un reconocimiento y revaloración del Tablada crítico, en la pluma de Teresa del Conde. En su citado estudio sobre Ruelas de 1975 escribió:

Quien mejor resume el espíritu del modernismo es José Juan Tablada, además de poeta, asimilador de todas las inquietudes y tendencias de su tiempo, atento siempre a las situaciones de vanguardia, no sólo de México, sino del extranjero. Culto, sensible y perceptivo, fue pronto en captar el espíritu del medio ambiente donde se encontraba para recrear después sus sensaciones en imágenes llenas de plasticidad. Así como Ruelas fue un artista literario en muchos aspectos, Tablada fue un escritor

*plástico y de aquí sus capacidades como crítico de arte, hasta la fecha no lo suficientemente estudiadas y en espera de un análisis valorativo.*²¹

Tenemos entonces que en plena noche del porfirismo la luz crepuscular del primer modernismo deviene en fiesta nocturna, con epíteto de maldita para las sensibilidades más intensas, como la del autor de *Misa Negra*. Este segundo modernismo es una fiesta restringida a los cenáculos literarios y artísticos donde las diversidades imperan, pero no al grado de enrarecer los aires de familia que comparten los convocados, para decirlo con Monsiváis²², ni tampoco de diluir coincidencias fundamentales a propósito de la necesidad de ampliar horizontes de sensaciones y conocimientos, y de apresurar la occidentalización de la cultura. La diferencia profunda con la etapa previa de éste que fue el primer gran movimiento enriquecido sustancialmente en Latinoamérica, la marca la hora nocturna en que se celebra esta segunda y definitiva fiesta, consagrada no tanto a la alegría como a la extensión de las experiencias sensibles y a la asunción de lo contradictorio, complejo y perverso de las mismas. Esta dolorosa y a la vez gozosa celebración de los sentidos —cuya nota más alta consiste en experimentar el goce del sufrimiento, la culpa y el pecado— busca abrir el espectro de una percepción colectiva tradicionalmente educada por la sensibilidad y ritualidad religiosas, y por la discursividad de diversas poéticas de tono diurno o crepuscular, refinadas en lo amoroso y dulcemente melancólicas en su relación con el mundo, a la manera, por ejemplo, del más divulgado Amado Nervo. En claro afán

²¹ Teresa del Conde. *Julio Ruelas*. México, UNAM, IIE (Estudios y fuentes del arte en México, XXXIV), 1976: 64-65.

²² Aludo al siguiente libro de Carlos Monsiváis: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. XXVIII Premio Anagrama de Ensayo. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000. El libro, en su conjunto, ofrece un semillero de posibilidades para acceder al tema desde múltiples perspectivas originales; para el modernismo, resulta particularmente esclarecedor el capítulo: “Profetas de un nuevo mundo. Vida urbana, modernidad y alteridad en América Latina (1880-1920)”.

transgresivo, esta nueva percepción se involucra con categorías estéticas distintas a la belleza —o que la redefinen a partir de códigos no legitimados por el orden clásico—, y con géneros y formas de producción cultural novedosos o resignificados por el desarrollo tecnológico y espiritual de una realidad dinámica y cambiante, como lo demuestra entonces la transformación del periodismo. Nada puede quedarse en lo convencional para quienes comprendan los imperativos de época, señalados principalmente por una nueva cultura de la subjetividad, cuya autotranscendencia la condiciona el requisito *sine qua non* de conocerse a sí misma, reparando sobre todo en las zonas ocultadas por la memoria heredada. Al respecto, la pregunta que se hacen varios modernistas, entre ellos Tablada, es similar a la planteada por Georges Bataille en su ensayo sobre la parte maldita, en la primera mitad del siglo XX: “¿Cómo resolver el enigma, cómo actuar de acuerdo con el universo si nos quedamos en la indolencia de los conocimientos convencionales?”.

Entre las disciplinas que ya entrado el siglo XIX se afirman en Francia con el propósito de generar conocimientos no convencionales se encuentra la crítica de arte. Ésta irrumpe cuando los lazos entre artes visuales y verbales se han estrechado con mayor firmeza, estableciendo un juego interdisciplinario en el que también intervienen la música, el teatro y la danza, además de la ciencia de manera prominente. Su fuente de inspiración es la estética del idealismo alemán (sobre todo la hegeliana) y la crítica de arte ligada a dicha estética, pero también la que la confronta y omite. En Francia, el contexto propicia la redefinición de este género ambiguo —impuro, creen muchos— difícil de ubicar en un campo preciso del conocimiento legitimado, y no tan fácil de relacionar solamente con aquella carta escrita por Diderot en 1759, a la cual se le otorga un carácter fundacional. La

naturaleza de la crítica irá ganando en complejidad conforme se complejiza también el conocimiento en su conjunto, empezando por la producción artística y literaria, cada vez más amplia y recelosa de los espacios académicos donde se le relega o no se le comprende. Como muchos creadores, los críticos enfrentan la dificultad de dialogar con sistemas académicos cerrados, como los construidos desde la estética filosófica. Entre los puntos de mayor tensión entre la Estética (con Mayúsculas) y las estéticas (con minúsculas), se encuentra la belleza: categoría que se ostenta como noción central en los discursos provenientes del terreno filosófico, mientras que en las estéticas particulares, o en las poéticas, se encuentra claramente desbordada desde el romanticismo, por otras categorías asociadas con lo feo o lo grotesco.²³

En los años treinta, esta distancia reactiva en la experiencia francesa anteriores polémicas de escritores y pensadores alemanes, en torno a los abusos normativos y retóricos de la estética filosófica. Así, incorporando un impresionante abanico de autores representativos del idealismo y romanticismo germano —que comprende desde Schiller hasta Bretano, pasando por los hermanos Schlegel, Goethe, Heine, Fichte, Hölderlin, Novalis y Schelling, entre los principales—, se alimenta en Francia un ferviente antiacademicismo, cuyas secuelas explica Simón Marchán Fiz:

“[...] la centelleante disciplina ilustrada se ha apagado, paralizada por el síndrome del sistema, acomplejada por un vago presentimiento de que, después de Kant o Hegel, poco o nada hay que hacer. A su vez, la crítica literaria o artística la desplazan sin apenas haber recabado sus auxilios ni

²³ Con plena convicción, asumo la distinción entre las estéticas hecha por Xavier Villaurrutia (con Mayúsculas y con minúsculas), quien protagonizó con Antonio Caso y Samuel Ramos una de las interesantísimas versiones locales de este conflicto. Asimismo, empleo el término *poética* siguiendo a Tzvetan Teodorov, quien la concibe como un sistema immanente de la obra, autónomo y autotélico. Tal noción del teórico estructuralista se corresponde con la de muy diversos autores que piensan desde otras coordenadas teóricas muy diferentes. El ya citado Marchán Fiz, por ejemplo, dice: “Podemos aventurar incluso que, desde finales del siglo XVIII, la estética tiende a resolverse en las poéticas, entendidas como las teorías internas de cada arte, de una escuela e “ismo” o de cada artista.” (*Op. cit.*: 306.)

*haberlos comprendido. Tampoco es considerada una rama seria del árbol filosófico, ni siquiera éste la cobija en numerosas ocasiones.*²⁴

Atentos a imperiosas necesidades de actualización, los críticos intentan tomar elementos de las diversas disciplinas de las que también reniegan –por su divorcio con la práctica artística— a la vez que buscan capitalizar las posibilidades de un periodismo redimensionado por la presencia de un público real y virtual, sinónimo de una noción de pueblo cada vez más asimilada en los discursos utópicos y científicos emergentes, comprometidos con el cambio histórico. La función social de la crítica representa entonces su mayor justificación –como la del periodista— aun cuando su eclecticismo deje en principio más confusión que claridad, como lo hace notar en su excelente ensayo sobre los orígenes de la crítica de arte francesa, Pascal Bonafoux.²⁵ La confusión generada por la nueva profesión es de orden teórico pero también responde a la complicada ubicación del crítico en su calidad de orientador e intermediario. Su labor se dirige no tanto a los artistas ni mucho menos a los teóricos académicos, sino al gran público en general y al público burgués en particular, con vistas a crear una demanda comercial de obras de arte. Con pocas excepciones, el crítico no es propiamente un artista ni un filósofo, ni un historiador, y tampoco en todos los casos un escritor. Se le asocia más con el periodista que con el intelectual y sus intereses se perciben más en la esfera del mercado del arte que en el ámbito del conocimiento. Además, el nuevo espécimen suele acompañar sus artículos, charlas y presentaciones en público, con escándalos y otros recursos estratégicos que divierten pero también molestan e intimidan. Por si fuera poco, en momentos de mayor oferta artística, con su consecuente aumento en la demanda comercial y de información por

²⁴ Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Editorial Gustavo Gili, S.A. (colección punto y línea), 1982: 213.

²⁵ Bonafoux, Pascal. “Paradoxes de la critique d’art.” *Magazine Littéraire*, núm. 288, mayo de 1991.

parte de los públicos neófitos, pululan por los salones de París astutos oportunistas con magros conocimientos y a veces con innobles intenciones, cuyo efecto desorientador enrarece aún más el clima y afecta de raíz la credibilidad de la profesión. En este horizonte, la intermediación de poetas e insignes literatos como Baudelaire, Fromentin, Champfleury, los hermanos Goncourt y Maupassant, entre otros, resulta provechosa para todos. Pensando en ampliar su esfera de lectores cautivos, la prensa ofrece su palabra legitimadora a sabiendas de que el público de cualquier generación les adeuda tanto su educación sentimental como buena dosis de su consumo cotidiano de estímulos “espirituales”, lo cual se traduce en un reconocimiento tácito a sus oficios de amanuenses, traductores e intérpretes del arte y del universo, incluyendo las licencias sociales que se permiten para la bohemia y el escándalo. Asimismo, ante lectores más o menos informados y con poder adquisitivo, los literatos representan una garantía extra por el hecho de estar al tanto de la práctica artística (o más aún: de provocarla y en muchos casos de determinarla), a diferencia de los distantes académicos, quienes viven ensimismados en discusiones sobre estética hegeliana, cuestiones de belleza y de sistemas teóricos.

El legado de la efervescencia crítica generada en torno a los salones parisinos desde el segundo tercio del siglo XIX, es prolija en hojarasca periodística repleta de excesos literarios, desde luego, pero también –y en contraste— en aportaciones de incesante vigencia. El modelo fundacional de Baudelaire constituye la dote primordial de este legado, por su valor intrínseco y por su peso referencial en varios de sus más ilustres coetáneos, cuyo discurso también contribuyó a redefinir y redimensionar a la profesión desde una nueva perspectiva crítica: Thoré, Champfleury, Mantz y Fromentin, entre los más destacados, copartícipes todos ellos de la idea de arte como creación y no como imitación. Baudelaire empezó a escribir crítica de arte en 1845, en un artículo dedicado al Salón de

mayo de ese año. Desde ahí establece un estilo sobrio y reflexivo, que se permite un tono inspirado y exaltado cuando es necesario fijar con todo su vértigo juicios de valor o afirmaciones contundentes. En lo fundamental, dicho estilo lo mantuvo el poeta a lo largo de su trayectoria de crítico, misma que quedó recopilada por primera vez en 1867, un año después de su muerte, en dos volúmenes: *Curiosités esthétiques* y *Art romantique*.

Su aversión por los sistemas académicos y los métodos empleados por sus acérrimos enemigos, los “modernos profesores-jurados de estética”, quedó manifiesta en la célebre introducción de sus comentarios críticos al Salón de 1846, titulada “¿Para qué sirve la crítica?”. Ahí afirmó:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no es otra, fría y algebraica, que, con el pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento [...] En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes.”²⁶

Y también: *Más de una vez he intentado, como todos mis amigos, de encerrarme en un sistema para predicar en él a mis anchas, pero un sistema es una suerte de condenación que incita a una abjuración perpetua; se hace entonces necesario inventar constantemente otros sistemas[...]*²⁷

El único método empleado para organizar su discurso, en la mayoría de comentarios críticos a los salones, consistió sencillamente en dividir las obras en “cuadros de historia y retratos; cuadros de género y paisaje; escultura, grabado y dibujos, y en clasificar a los artistas según el orden y el grado que les haya asignado la pública estimación”.²⁸ Por lo demás, el contenido de su crítica revela una amplia y variada intertextualidad, marcada por

²⁶ Citado por Lionello Venturi en el capítulo de su historia de la crítica de arte dedicado a Baudelaire

²⁷ Ibidem.

²⁸ Baudelaire, Charles. “Curiosidades estéticas”. *Obras* (Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque). Madrid, Editorial Aguilar, 1963: 447.

su constante aunque receloso diálogo con filósofos (con Hegel, sobre todo, en cuestiones estéticas) y por otras referencias acrisoladas en su poética personal: Hoffman, De Quincey, Diderot, Hugo, Heine, Delacroix (con sus artículos), Flaubert, Gautier, Poe, los poetas románticos ingleses y franceses.

Ligada a su producción poética y crítica, la leyenda bohemia y heroica del personaje se ha significado como parte constitutiva del *corpus* de la obra del escritor, trascendiendo así el sencillo e insidioso valor anecdótico al que la crítica adversa lo ha pretendido reducir, con miras a denostar al burgués íntimo que se delata en la bohemia, en las frecuentes visitas a los “paraísos artificiales”, en la asunción de la *impronta* maldita o en los escandalosos hábitos del ocio y la lujuria. Lejos del bajo perfil anecdotista, Walter Benjamin lo ubicó en su luminoso ensayo como un prisionero de las estructuras del capitalismo en la época de su esplendor, que supo aprovechar esa circunstancia. De ahí su estratégica administración del trabajo y del ocio, derivada de una absoluta toma de conciencia de su papel como intelectual frente a los diversos públicos, a los cuales sabía dirigirse de formas diversas y de acuerdo con la diversidad del mismo. De una época consagrada al ocio y a la bohemia gracias a la buena retribución económica de sus publicaciones, opina Benjamín: *En el bulevar pasaba sus horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Se comportaba tal y como si hubiese aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinada por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para producir.*²⁹

La dimensión autorepresentacional del personaje gravitó tanto como la palabra del escritor en la confección de un estilo que resultó ejemplar para sus asiduos lectores, en uno

²⁹ Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus ediciones, S. A, 1980: 86.

y otro lado del Atlántico. Cada acto conocido del autor de *Las flores del mal* tenía un mensaje de rebeldía digno de reproducirse en el ámbito propio, entre quienes tuvieran los tamaños para confrontar los códigos convencionales prevalecientes, desde los dominios de su individualidad. Las palabras *burgués* y *burguesía* tuvieron un uso frecuente en no pocos discursos literarios más o menos posicionados dentro de la órbita baudeleriana, para caracterizar actitudes, personas, climas y prácticas representativas de los falsos o anquilosados códigos a transgredir, sin reparar demasiado en el equívoco que el empleo de dichas palabras suponía, sobre todo entre quienes practicaban alguna forma de *dandysmo* o de sofisticada bohemia, aparte de un purismo en el lenguaje. Dicho equívoco ya se había hecho patente entre los poetas románticos que se rebelaron contra la poesía utilitaria del siglo XVIII, al igual que en Hugo y en los poetas del Parnaso. Entrampado también en el malentendido – muy a menudo, en su primera época— Baudelaire se apresuró a deshacerlo con comentarios muy convenientes para la buena conciencia propia y de sus seguidores. Cito uno de ellos: [...] *hay tantos burgueses entre los artistas, que vale más, en suma, suprimir una palabra que no caracteriza ningún vicio particular de casta, puesto que puede aplicarse igualmente a unos, que no pueden nada mejor que no merecerlo, y a otros, que jamás sospecharon que eran dignos de ella*³⁰

El tiempo le ha venido a dar la razón al autor de *Correspondencias* –como también a Wilde y a Pushkin, quienes se expresaron de manera similar a este respecto— lo cual contribuye a reconsiderar en nuestros días su postura integral frente a la vida, como también la de tantos escritores y artistas marcados de diversos modos por ésta. En tal sentido se han orientado autores como Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en*

³⁰ “Curiosidades... op.cit: 447.

el aire; Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* (donde revaloriza la faceta heroica del personaje, así como sus continuos actos de provocación y de transgresión creadora, como lo fue en cierta ocasión su candidatura a la Academia francesa); Alaine Touraine, en su *Crítica de la modernidad*, o Raymond Williams en su libro póstumo, *La política del modernismo*, donde su recomposición del intrincado rompecabezas del modernismo constituye un legado de la historia social, lo suficientemente amplio y rico como para olvidar posturas cercanas en lo ideológico al gran teórico inglés, pero distantes de éste en todo lo demás, en razón de su simplismo binario, reductivo y esquemático (pienso en Hadjinicolau).

El artepurismo es otra categoría cuya carga peyorativa se ha venido conjurando con el paso del tiempo, en escenarios de reflexión afectados por el imperativo de revalorar viejas lecciones de la Historia —otrora vistas con suspicacia o desdén—, sobre todo en nuestros días, a raíz de la transformación geopolítica del mundo y de los referentes ideológicos. Su espectro es amplio, no susceptible a las simplificaciones apresuradas, y para entender la intertextualidad de Tablada, me parece oportuno abordarla brevemente aquí, ya que se asocia con autores que devoró desde su temprana juventud. El esplendor esteticista (o artepurista) francés de mediados del siglo XIX, tuvo un desarrollo en varias direcciones,³¹ como reacción contra la mencionada poesía utilitaria dieciochesca y también contra las tesis realistas de carácter social y trascendental en el arte, como las sostenidas por Daumier y Courbet. Théophile Gautier defendía a ultranza una suerte de formalismo cuyo fin ideal no era tanto la forma en sí, sino la revelación de la belleza, libre de cualquier influencia ajena a sí misma. Esta idea la llevó hasta sus últimas consecuencias en su libro

³¹ Me oriento en este punto en trabajos de Arturo Souto, Francisco Calvo Serraller, René Wellek y Lionelo Venturi, mismos que citaré puntualmente en siguientes notas o en la bibliografía.

Les beaux-arts en Europe. En una línea muy parecida, Sainte-Beuve reducía las obras pictóricas a un sistema literario de “exactas equivalencias”, y Paul Mentz expresaba en textos sofisticadísimos una especie de ensueño mesiánico que concedía al arte la única posibilidad de salvación humana, a través de sus leyes intrínsecas: proporción, grupo y armonía. En tal contexto, resaltaban las prédicas subjetivistas de Fromentin, estudioso de artistas de la época y autorizado conocedor de las técnicas pictóricas por ser él mismo un pintor profesional. Armonizando también con aquellos tiempos de bonanza económica, los hermanos Edmond y Jules Goncourt, exquisitos coleccionistas y pintores de medio pelo, se distinguieron como divulgadores de lo más depurado de la cultura francesa y, sobre todo, del arte japonés. Asimismo, las objeciones del pintor Delacroix y del crítico matizadamente realista Théophile Thoré, contra la literatura sobre arte y de la “imaginación creadora” (la cual también repudió Mallarmé), si bien marcaron un contrapunto teórico capaz de neutralizar excesos de retórica, no por ello escaparon de la “arrogancia triunfal de la forma sobre el contenido” (asociada al momento de pleno apogeo capitalista) que, con todo, permitiría poco después la primera autocrítica del sistema artístico, en opinión de Theodor Adorno y Peter Bürger.

En este campo cultural propicio, la poética baudeleriana se desplegó preñada de individualismo, pasión, estados de amor y odio, y de un gusto cuyo paralelismo con varias de las posturas esteticistas en boga, no significó, empero, una suscripción incondicional de las mismas. Son muy conocidas, por ejemplo, sus tempranas críticas contra el arte por el arte,³² y a lo largo de su obra es palpable un punto de vista diverso al del esteticismo

³² Lo cual, si hemos de creerle a Bourdieu, no dejó de tener visos coyunturales, pues las hizo en un momento en que se produjo un desplazamiento generalizado hacia la izquierda, en los últimos años de la monarquía de julio. Luego, al instalarse el Segundo Imperio, restableció con la mayoría de artistas y escritores su posición

formal. Sobre *Las flores del mal* escribió: *En este libro atroz he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (disfrazada), todo mi odio. Es verdad que escribiría lo contrario, que juraría por mis grandes dioses que es un libro de arte puro.*

En tal sentido, una de las mayores garantías de originalidad nos la proporciona su concepción de la belleza. Mientras otros esteticistas la percibían en estado puro, como un ideal etéreo, Baudelaire pensó ella como algo sumamente humano y perverso; asociado con el satanismo y la extrañeza, con lo feo y lo grotesco, lo monstruoso y lo bizarro. De entre todos los esteticistas, asimismo, fue quien realizó la apuesta más confiable en favor de la autonomía del arte, combatiendo desde la trinchera de la crítica al didactismo político y filosófico, tanto en poesía como en arte. A su genialidad se debe, en definitiva, “ese giro definitivo en la crítica moderna” –para decirlo con Marchán Fiz— o el hecho de que resalte como la figura “más gigantesca” que la crítica francesa haya tenido nunca, incluyendo a los enciclopedistas, neoclásicos, románticos, contemporáneos y continuadores –para decirlo con un contundente Lionello Venturi. Así como su poesía es irreductible a categorizaciones fijas, también lo es su prosa crítica. Ambas se retroalimentaron al grado de deberse la una a la otra, al menos en varias de las tesis definitorias de la poética integral, como son las relativas a la belleza, la imaginación creadora, las correspondencias con el universo, la autonomía del arte, la monstruosidad o el realismo.

Venturi destaca las bases conceptuales de su crítica (que son también las de su poesía), con dos citas fundamentales:

Con imaginación no quiero expresar únicamente la idea que, por lo general, queda implicada en esta palabra, tan abusivamente empleada –simple fantasía–, sino imaginación creadora, que es una función mucho más elevada y que, en la medida en que el hombre está hecho a imagen de Dios, guarda una lejana relación con ese sublime poder por el que el Creador concibe, crea y concibe su Universo.

Y además: *Todo el universo no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación atribuirá un lugar y un valor relativos: es una suerte de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben subordinarse a la imaginación, potencia que las convoca a un mismo tiempo.*³³

Tal y como se afirmó, el arte moderno es incomprensible sin el capítulo baudeleriano; es decir, sin la crítica de arte que en buena medida lo propició. También es imprescindible para entender varios de los fenómenos inherentes al devenir de la vanguardia artística del siglo XX, desde su gestación y desarrollos múltiples en metrópolis europeas y americanas. Por esta razón, poetas mexicanos como Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, aparte de Tablada, le atribuyeron un valor profético, fácil de constatar: baste tomar en cuenta la conflictiva aunque inexorable consolidación de la autonomía del arte en los escenarios de la vanguardia, o también la complicidad de poetas como Apollinaire, Reverdy, Malraux o Breton (por sólo mencionar algunos franceses) con artistas cúspide del siglo que apenas terminó.

Si la iniciación poética de Tablada se distinguió por su distanciamiento de los cánones convencionales de la tradición local, su iniciación en el campo de la crítica también acreditó al autor *verdaderamente moderno*, afectado por el imperativo de irrumpir en *las comarcas habitadas por sonámbulos* con una palabra transgresiva e inconfundiblemente

³³ Venturi, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili (Colección Punto y Línea), segunda edición, 1982: 240

personal. Por esta razón, en la intertextualidad³⁴ de su literatura temprana (y de toda su literatura) es más fácil reconocer ecos que voces definidas, sombras que presencias claras. Sobresale el escritor que recusa de la tradición heredada y que al mismo tiempo anuncia su pertenencia a un linaje ruptural (devenido en *tradición de la ruptura*, de acuerdo con Octavio Paz y muchos otros) dentro del cual el arte fungía, en nuestra experiencia moderna, como tópico recurrente. Reparo de nueva cuenta en la tradición crítica que varios liberales y algunos conservadores habían construido en esta línea, a partir de un permanente juego de correspondencias con la cultura europea, en general, y con la cultura emanada de la Ciudad Luz, en particular, dejando una herencia proclive a incorporar novedades con garantía de universalidad, con vistas a suplir y trascender añejos códigos colonialistas y remanentes ideológicos de capítulos poco memorables para la vanagloria nacional. De Altamirano, Martí, Sierra, Gutiérrez Nájera, Riva Palacio y otros tantos liberales diestros con la pluma y no pocos de ellos también con la espada, nuestro decadentista tomó mucho de lo primero; baste referir aquí sólo algunos elementos del legado, oportunos para el tema: el interés crítico por todos los campos de la cultura y por el desarrollo de diversos géneros de escritura —de hecho, forma parte de la primera generación de escritores que apuestan a vivir sólo de la pluma—, y, en el orden de las ideas, el anticlericalismo, la convicción de alcanzar la libertad por la vía del espíritu, marcada por una relación de amor-odio con la cultura sajona, en la tónica del latinoamericanismo de corte arielista y de la derivación vasconceliana de éste, consagrada en *La raza cósmica*.

En la escritura del crítico debutante, las distancias temporales y/o de criterio y gusto con reconocidos exponentes del género, en la segunda mitad del siglo XIX, son muy claras.

³⁴ Por intertextualidad entiendo a la “práctica conciente o inconsciente de incorporar textos ajenos al discurso propio”, tal como lo hace Manuel Ulacia en su libro *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999: 11.

Poco o casi nada le dejaron las inquietudes filosóficas y didácticas del conservador Rafael de Rafael (“las artes descansan en la religión, el poder y el orden jerárquico. No son democráticas”, decía), quien fue de los teóricos más enfáticos y propositivos con respecto a la necesidad de fundar una escuela nacional de arte. Poco o casi nada le dejaron tampoco las plumas del apasionado liberal y romántico Felipe López López (quien mirando hacia Grecia y la Italia del Renacimiento, fue de los primeros en imaginar el desarrollo de una escuela mexicana a partir de la decoración de edificios públicos con temas históricos), ni la del gran pintor, viajero y crítico, Felipe S. Gutiérrez (de quien sorprende, por cierto, que no se refiriera nunca a los desnudos femeninos de sus *Amazonas de los Andes*, únicos entre nuestros pintores decimonónicos), ni las de otros exponentes más cercanos en el tiempo, como Francisco Díez de Bonilla, Miguel Portillo, Eduardo A. Gibbon, Manuel G. Revilla, Ricardo Gómez Robelo, Alfredo Híjar y Haro, José D. Frías, Carlos Díaz Dufoo, Alfonso Toro o algunos otros más, que a caballo entre un siglo y otro reflexionaban en torno a la decadencia del arte mexicano.

Entre los ecos lejanos que me aventuro a reconocer en su naciente prosa crítica, menciono las reflexiones sobre arte de Justo Sierra (personaje muy cercano a Tablada, quien admiraba al crítico antiacadémico Fromentin y a través de éste a la pintura no imitativa francesa, como la del sobrio vanguardista Corot) así como los citados *Diálogos* de José Bernardo Couto. Tablada recuerda estos a partir de una muy pertinente cita dirigida a denostar a la Academia de San Carlos, y quizá también –conjeturo—, a través de las representaciones dialogadas de sus primeros textos, donde involucra a personajes y lugares reales en situaciones ficticias, marcadas por su devastadora vena satírica. Otros ecos más cercanos corresponden a las voces de escritores liberales, como los antes citados, además de Juan M. Villela, Manuel Olaguíbel, Hammecken y Mexiá, Alfonso Esquiros y otros

autores anónimos congregados en *El Artista*, la célebre revista de bellas artes, literatura y ciencias, que se publicó en tres volúmenes entre 1874 y 1875. Tablada dejó asentado su conocimiento de esta publicación en un artículo destinado a criticar a la Academia de San Carlos y a un periódico literario que, con idéntico título, publicó dicha institución en 1891. Escribió: ***El Artista de hoy es tocayo de El Artista que se publicó en México hace unos diecisiete años, se dice su sucesor, pero mucho tememos que no tenga las buenas condiciones que aquel manifestaba.***

Desde su estreno en el periodismo, Tablada mostró una decidida inclinación por las artes plásticas, misma que mantuvo con pocos altibajos durante los casi cincuenta y cinco años de trayectoria en estos menesteres. Sus primeros textos sobre arte los publicó en *El Universal*, firmando varios de estos con el seudónimo de Revelator. Aun con los titubeos propios de un debutante, su prosa es clara, aguda, a veces muy culta y siempre amena, tal como fue siempre en todo cuanto escribió, pero, sobre todo, en lo que dirigió al amplio público desde la prensa. Con su ferviente crítica a la Academia de San Carlos —desplegada desde diversos ángulos a lo largo de ocho artículos, aparecidos entre agosto y diciembre de 1891 en el citado diario— se situó en el centro de la polémica del momento pero desde una perspectiva original, pulida en ese gusto fin de siglo tan celebrado por sus padrinos literarios, como Gutiérrez Nájera, a quien dedica un texto. Sus blancos predilectos lo fueron tanto los residuos del pensamiento religioso encaramado aún en las aulas (y que encarna Ramón Lascurain, su director en aquel tiempo), como la mediocridad de los maestros y la función misma de la institución desde su nacimiento. En este punto es donde se apoya en el autor de los *Diálogos*, para afirmar que ***la muerte de la pintura en México es coetánea del establecimiento de la Academia, dijo el señor Couto hace unos veinte años, y esa frase***

puede pronunciarse aún, tan nulo ha sido el beneficio de la Academia a favor de nuestro arte.»³⁵

Para reforzar su percepción negativa del presente de la Academia, Tablada no pierde ocasión de referirse a sus innobles propósitos fundacionales. Contra una visión abocada a magnificar su tradición educativa en pro de la raza indígena (divulgada en el periódico arriba aludido) escribe:

*La Academia de San Carlos no fue nunca fundada con el “grandioso” objeto de educar artísticamente a nuestra raza indígena, sino con el mezquino y exclusivo de difundir las enseñanzas del arte entre los españoles que por entonces residían entre nosotros. Entre otras muchas prescripciones que componían los estatutos fundamentales de ese establecimiento firmados por Cabrera, Espinosa de los Monteros, Domínguez, Quintana, Morlete Ruiz, Alcívar y Vallejo, hallábanse estas: “Que jamás se admita como discípulo a un hombre de color quebrado; que todo el que pretenda matricularse, compruebe antes que es español; y que si, a pesar de todo, se introdujere alguno que no lo sea, se le eche de la escuela luego que se descubra.”*³⁶

En favor de la autoridad profesional del novel crítico, deben advertirse sus atentos seguimientos de las exposiciones de alumnos y maestros y una propuesta para remediar de raíz el mal. Sobresalen su juicio negativo de la escuela de Pelegrín Clavé y sus elogios de los paisajes de José María Velasco, a quien percibe “justamente conceptuado como un maestro en su género.” También destacan sus juicios ponderados de las pinturas de Leandro Izaguirre, José María Jara y Joaquín Ramírez, además de otros, claramente negativos, del trabajo de discípulos menos talentosos o de plano mediocres. El panorama le parece, en general, “muy mediano y sin ninguna importancia”, y tiene que ver con su propuesta para revertir la pendiente de decadencia en la enseñanza artística. Esta es:

Traer a nuestra Academia profesores europeos, sería el remedio, pero entonces los gastos serían mayores. Lo único que puede hacerse es crear en Europa, en París o en Roma, una escuela sucursal de perfeccionamiento, adonde irían únicamente los alumnos de la Academia que con su trabajo y aplicación garantizaran en cierto modo que no sería inútil el gasto erogado por la Academia al pensionarlos en Europa.

³⁵ Tablada, José Juan. *Obras VI. Arte y artistas...*, op. cit: 53.

³⁶ Ibid: 52-53.

Aunados al antiacademicismo radical de sus primeros textos, resaltan otros elementos de gusto y de orden ideológico que delinean al detalle su perfil modernista. Uno de estos se refiere a su inclinación por artistas que, como José María Jara, privilegian costumbres y temas populares sobre asuntos místicos o religiosos, tan del gusto de los vice Clavés que “han monopolizado la corte celestial”. Otro más tiene que ver con su pasión por la caricatura y por Constantino Escalante y Jesús T. Alamilla, en particular. Su consideración de ambos como “dos astros magnos del cielo de nuestro arte” revela al lector de Baudelaire atento a su propio contexto, pero más allá de la acotación obvia, enfatiza la distancia de su pensamiento artístico con respecto a la tradición crítica heredada (asimilada o no) y a la estética filosófica ensayada por los ateneístas. Para él, lo grotesco y lo cómico no se limitan a figurar como simpáticos acompañantes del “Gran Arte” o como vagos exponentes de las “artes menores”, en los graves tratados afectados de convencionalismo teórico (pienso en la *Estética* de Antonio Caso, por ejemplo); antes bien, fungen como categorías señeras desde las cuales debe redefinirse y reconsiderarse el espacio de lo artístico, tanto en el pasado como en el presente. Su identificación con dichas categorías tuvo una expresión muy clara en su prosa satírica y marcó además una constante en sus preferencias artísticas, la cual lo conectaría al paso del tiempo con las obras de José María Villasana y de Marius de Zayas, y además con la de artistas de quienes se presumió, con toda justicia, su descubridor, como Miguel Covarrubias y José Clemente Orozco.

Tocado por esta pasión, el temible caricaturista verbal solía dialogar con los caricaturistas visuales para ejecutar con su venia autopsias viscerales del arte académico, o para intentar muy diversas disquisiciones que sintetizan, quizá, al mejor crítico. Un temprano ejemplo al respecto lo constituye un artículo dedicado a los caricaturistas de *La*

Orquesta, donde parte de un interesante parangón entre literatura y dibujo ante los temas épicos nacionales, para desembocar en el problema de la autonomía del arte. Hago una larga cita del texto porque expresa con nitidez la mentalidad de Tablada a propósito de tal asunto, y además porque deja pistas para historiar una respuesta recurrente entre artistas e intelectuales mexicanos (y latinoamericanos) que suscribieron los imperativos de la vanguardia en una línea ideológica similar.

Los artistas que en México tuvieran por norma la nobilísima de “el Arte por el Arte”, tendrían que padecer un verdadero martirologio. El pintor sólo se puede mostrar haciendo retratos; el escultor modelando estatuas; el literato haciendo semblanzas o manejando su arte con el mayor utilitarismo posible.

Nadie se interesaría si alguno de nuestros novelistas escribiera una obra tratando un tema sencillamente humano; para poder interesar a nuestro público le sería forzoso tomar por asunto cualquiera patraña nacional.

Y Escalante, poseyendo asombrosas dotes como artista, tuvo que encerrarse en el estrecho círculo del cómico relativo de la caricatura alusiva, sacrificando en cambio quién sabe cuántas poderosas energías que en otro medio social más propicio al buen arte, hubieran hecho de él un portentoso artista.³⁷

Tal reflexión parecería un preámbulo al artículo en que el poeta dio a conocer a Julio Ruelas, cuya incipiente trayectoria le reveló una suerte de condición ejemplar sobre lo que podía y debía ser un artista moderno nacido en México, y, por añadidura, sobre lo que éste debería significar en un marchito medio condenado al repertorio local. Frente a la obra de su discípulo y amigo de infancia, Tabalada inauguró un tono consagrador que mantendría siempre al referirse a él –su primera apuesta grande como crítico— y también, con diversos matices, al abordar la obra de sus artistas preferidos. En dicho artículo, publicado en *El Siglo XIX* (julio de 1893), el poeta no pierde ocasión de apoyar su legitimación del “artista genial”, del “talento superior”, de la “gloria nacional”, en los éxitos obtenidos por éste en Europa (en Alemania), lo cual suponía la mayor garantía de legitimidad entre la elite cultivada y adinerada. Escribe:

³⁷ Ibid: 56

En Alemania Ruelas no ha tenido más que triunfos. La admiración que despertó hace años en una escuela de México, la ha despertado hoy en una Universidad de Alemania. Su profesor —el Herr Shotellins, un magno artista— un pintor hermano de los Cornelius y de los Kaulbach, ha dicho en carta dirigida a un caballero[...] que se “honra de contar entre sus discípulos al Murillo mexicano”, y ese juicio ha caído de los labios de un alemán y de su juicio frío y duro, extraño a la alabanza y al elogio.³⁸

Tras la aparición de este artículo, Tablada se vio obligado a cambiar de tribunas editoriales y a emplear diversas estrategias para escabullirse de la censura.³⁹ Durante ese tiempo, cada vez que pudo fustigó con su acostumbrada agudeza ácida a la Academia de San Carlos y publicó artículos relacionados con arte. En 1898 aparecieron tres en *El Nacional* que confirmaron su vigorosa militancia modernista. El primero testimonia el buen ojo y la capacidad de anticipación del crítico bien plantado en el campo de la cultura moderna. Está dedicado a promover al joven paisajista Alfredo Ramos Martínez, a quien condiciona su promisorio futuro a una indispensable estancia en Europa. El cultivo del yo, de la personalidad y del propio temperamento, es el camino que el teórico inspirado en Zola y en Poe plantea para su amigo y para todo artista que lo quiera ser, en serio, afuera de la escuela oficial, *fosilizada, cubierta por las pétreas concreciones de la tradición inamovible y del despótico precepto, no se aprende más que el idólatra respeto hacia un pasado estéril que sólo es digno de olvido. Ahí el que entra con un talento y una voluntad sale sin una luz en el cerebro y sin un vigor en el espíritu.*⁴⁰

Los otros dos artículos, uno dedicado al escultor Martín Chávez y otro a promover una estatua de Gutiérrez Nájera, su gran mentor, revelan el gusto de Tablada por las artes industriales y aplicadas, desde una óptica moderna que retoma, con notable conocimiento,

³⁸ Ibid.: 73

³⁹ Como expliqué antes, falta por revisar periódicos como *El Nacional*, donde publicó con su nombre y al parecer también disfrazado con diferentes pseudónimos.

⁴⁰ Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896-1921* (Tomo 1). México, IIE-UNAM, 1999: 75.

la tradición local. El artículo sobre Chávez debe considerarse entre las primeras valoraciones importantes en esta materia, anteriores a la cultura revolucionaria, y en tal sentido también funge como un antecedente notable de la obra del poeta-historiador.

Los efectos del “aciago y fecundo”escándalo derivado de la publicación de *Misa Negra*, ese año de 1893, lo confinaron a una sórdida y luminosa estancia en los paraísos artificiales, y en lo literario, al cultivo de una poesía marcada por la desgarradora presencia de los demonios del mediodía y de la medianoche. Los mejores frutos de ese duro capítulo quedaron recogidos en la primera edición de *El Florilegio*, de 1899, y en las páginas de la *Revista Moderna* que registran desde el primer número (1898) su impetuoso retorno a la vida literaria. Estimulado por los imperativos y expectativas de la *Revista*, Tablada retomó la crítica de arte a partir de una escritura pulida en su afanoso deseo de consolidar un estilo óptimo, fraguado entre los imperativos de la literatura y del periodismo, y a partir también de una postura estética congruente con la línea más radical de la publicación y con su propio anhelo de universalizar a la cultura. Por lo tanto, no es casual que sus tópicos elegidos para reiniciarse en la disciplina desde este anhelado espacio editorial, fueran visibles en el firmamento modernista desde cualquier latitud: genealogía del monstruo, Sir John Ruskin, pintura japonesa, tres dibujantes modernos (franceses: Luis Morin, Théophile-Alexandre Steinlen y León Adolfo Willete) y los precursores del arte animalista.

En su ensayo titulado “El monstruo (fantasías estéticas)”, de 1899, Tablada le deja ver al lector su inocultable familiaridad con Baudelaire, al abordar uno de los temas predilectos del poeta francés y al hacerlo con el apoyo de recursos estilísticos que éste hubiera podido

reclamar como propios. Escribe: *¡Ah, mi pálido alter ego, mi impávido hermano, abyecto y majestuoso, cobarde y heroico, sensual y misógino, entusiasta loco, pesimista [...]*⁴¹

A esta nada espontánea entrada prosigue un seguimiento de las representaciones del monstruo desde Grecia hasta aquel tiempo. El repertorio de citas refleja un consumado gusto moderno: Stefan Lochner, Martín Schongauer, Jerónimo Bosch, los Bruegel, Callot y Goya, Utamaro, Okasai y a los hermanos Goncourt. Concluye con una reflexión muy ilustrativa: *Ya no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moral existimos larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el Super Hombre, y entre tanto nuestro estado medio, nuestra crisálida será algo así como el “Horla” de Maupassant*.⁴²

En febrero de 1900, Tablada publicó en la *Revista Moderna* una oportuna nota sobre John Ruskin, como un mínimo homenaje tras su muerte, ocurrida en enero de ese año. Resaltó entre sus virtudes la consagración de Turner y el hecho de haber integrado “esa brillante pléyade de artistas que se llamó prerrafaelita”. A tono con la estética del homenajeado y con la intención de la nota, el poeta no pierde ocasión de insistir en el tema del monstruo, esta vez “de faz engañosa, sonriente, prometedora de hondas voluptuosidades y de placeres inauditos”. Su interés por las ideas del llamado “apóstol de la belleza” debe de observarse como un crédito mayor en su formación de crítico, pues lo sitúa en una línea de pensamiento imprescindible para comprender el desarrollo del arte moderno, desde la gran síntesis romántica hasta las subsiguientes derivaciones empíricas convencidas del

⁴¹ “El monstruo (fantasías estéticas)”. *Revista Moderna II (4)*, abril de 1899: 100-102. Este texto no está recogido en la antología *Arte y Artistas*, publicado por la UNAM.

⁴² *Ibid*: 102.

papel transformador del arte, en lo cual fungió Ruskin como protagonista cúspide y como piedra angular, respectivamente.⁴³

Ese año de 1900, el reanimado crítico presentó en la exitosa revista tres hermosos artículos sobre arte japonés, basados en su naciente colección de libros sobre la materia. En estos abordó el desarrollo de la pintura nipona desde su “época tradicional y fabulosa, hasta principios del siglo XVIII”, en pertinente compañía de varios artistas y autores europeos. La serie concluyó con una promesa de abundar en el tema a través de un estudio más detallado, lo cual no sucedió de inmediato, pues se interpuso el enigmático viaje del poeta a Japón, auspiciado por su mecenas Jesús Luján, a quien sin duda fascinaron los artículos.

En enero de 1902 el poeta publicó en *El Mundo Ilustrado* una nota luctuosa de Santiago Rebull, quien falleció en diciembre del año anterior. El tono de la nota es inusualmente acomedido: valora no pocas obras del artista ido, académico a carta cabal, y se muestra muy respetuoso de su larga trayectoria y marcado ascendente en San Carlos, institución a la que esta vez le ahorra sus habituales sarcasmos.⁴⁴ Durante ese año siguió ocupándose desde la *Revista Moderna* de tópicos de arte visibles en la constelación del modernismo, que además siguieron suscitando su interés por historiarlos (dejando entrever, como otros abordajes suyos de temas y autores mexicanos, su patente y nunca satisfecha vocación de historiador). En sus dos artículos referidos a Morin, Steinlen y Willete, despliega un interesante análisis del dibujo moderno, tomando como punto de partida los álbumes que de las obras de estos artistas aparecieron por aquel entonces en París. Le emociona especialmente Steinlen debido a su gusto por los gatos (otra vez, como a Baudelaire) y por el sentido social y amoroso que imprime a su obra, siempre elaborada “en

⁴³ Tablada, J.J. *Arte y artistas...*, *op. cit.*: 75-78.

⁴⁴ Moyssén, Xavier. *La crítica...* *op.cit.*: 122.

forma ideal”. En otros dos artículos publicados en ese mismo año, Tablada incursionó una vez más en una de las temáticas más recurrentes de la nueva cultura: el animalismo. A semejanza de escritores parnasianos, simbolistas y de estirpe maldita, nuestro crítico opina que el arte moderno es el perfeccionador de las representaciones animalistas, y con esa garantía del presente emprende un viaje hacia el pasado en busca de fundamentos, que encuentra entre los egipcios, caldeos y asirios.

Los dos últimos textos sobre artistas que Tablada publicó en la *Revista Moderna*, durante su primera época (ambos en 1903), presentan diversos elementos de interés. El primero consiste en una semblanza sumamente elogiosa de Germán Gedovius, a quien considera genial y singular, además de afortunado vencedor de las calumnias e infamias tan comunes en la Academia de San Carlos. Su admiración por el pintor potosino es tal, que le merece situarlo al lado de los personajes en quienes depositaba sus expectativas de cambio en dicha institución:

*Con Ruelas, el soñador tenebroso, el impecable dibujante, con Fabrés el maestro infatigable y sabio, Gedovius prestigia hoy la Academia de San Carlos, amorosamente reorganizada por don Justo Sierra, cuyo luminoso ideal de regeneración y de progreso es también el del genial arquitecto Rivas Mercado, idóneo director de ese plantel, cuyo tenebroso pasado será un triste contraste para su porvenir lleno de luz.*⁴⁵

En virtud de sus convicciones, se antoja natural la simpatía manifiesta del crítico por las notables reformas emprendidas tanto en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes como en la Academia de San Carlos, por Justo Sierra y Antonio Rivas Mercado, respectivamente. Con todo, el personaje de trasfondos obliga siempre a revisar motivos soterrados, y en tal sentido cabe consignar uno que probablemente estimuló el optimismo de su pronóstico: me refiero al matrimonio que en enero de ese año contrajo Tablada con

⁴⁵ Tablada, J.J. *Arte y artistas...*, op. cit.: 110

Evangelina Sierra y González, sobrina queridísima de don Justo, con quien el poeta cultivaría una provechosa cercanía.

El segundo artículo es una defensa del pintor tlacotalpeño Alberto Fuster, cuyo perfil se corresponde con el que más le interesaba promover a Tablada en esa época de iniciación, tan determinante en la construcción de su gusto estético; resalta en Fuster atributos tales como ser culto, poético, inteligente, viajado, incomprendido en su medio y reconocido en Europa (en Salones de París, Roma y Florencia). Su juicio se expresa a través de elogios más o menos ponderados (si se comparan con los vertidos a Ruelas y Gedovius), que posponen el calificativo de “genial” a un futuro asequible para el artista, en función de su talento.

El matrimonio con la citada Evangelina Sierra (Lily), celebrado el 7 de enero de 1903, marcó un parteaguas muy claro en la vida y la producción del poeta. Se sabe muy poco del principio de esta nueva etapa, pues desaparecieron las correspondientes páginas del diario y al parecer nadie alrededor quiso registrar demasiado. Se tiene la certeza de un viaje de bodas a París y la sospecha de que debió ser muy atribulado, a juzgar por la incorporación de una pelirroja a la luna de miel “para tres”, que Lily recordaría siempre con justificado rencor.⁴⁶ Tuvo que tratarse de una experiencia sólo digna para el olvido, porque resulta sorprendente que del primer viaje del más francés de nuestros poetas a su mítica París, no haya quedado información ni para completar la anécdota. El cambio marcó al poeta ese año de 1903, como también a la publicación más ambiciosa del modernismo, que a partir de entonces se llamaría *Revista Moderna de México*. Ese año cierra, creo, el luminoso periodo de iniciación.

⁴⁶ El dato es de Guillermo Sheridan. Ver: Tablada, José Juan. *Obras IV: Diario*. Edición de Guillermo Sheridan, México: UNAM, 1993: 29.

CAPÍTULO II

DESCARTANDO VERGONZOSOS ELOGIOS A PORFIRIO DÍAZ –los cuales seguían dando fe del oportunismo político que acabaría empañando la imagen póstuma del poeta— puede considerarse que el conjunto de su producción literaria, realizada entre 1903 y 1911 (fechas correspondientes a sus viajes a París), continuó significándose por su poder renovador en el campo cultural mexicano. En este capítulo pretendo adentrarme en parte de esta producción, con el propósito de reconstruir el *gusto*⁴⁷ del crítico de arte, a quien también reviso a partir de los escasos pero nutridos textos relativos a esta materia, publicados en diversos foros editoriales: *Revista Moderna de México*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Diario*. Por comodidad expositiva, subdivido este capítulo en dos partes, tomando como referencia la muerte temprana de Julio Ruelas, ocurrida en 1907.

Entre las secuelas positivas que le dejó la misteriosa luna de miel, cabe destacar su decisión de superar la adicción a las drogas con el apoyo de la gimnasia, a cuyo cultivo constante cabe atribuir su considerable longevidad. Para 1904 su rehabilitación pareció consumarse (vendrían luego recaídas) y traducirse en acontecimientos benéficos, según lo dejan ver noticias que se tienen de entonces y diversos sucesos cotidianos registrados por Tablada en su diario. A saber: se incorporó al grupo de redactores de *El Imparcial*, fue nombrado funcionario con ocupaciones autodeterminables en el Ministerio de Educación (cuya titularidad estaba a punto de ser ocupada por Justo Sierra, entonces Magistrado de la Suprema Corte de Justicia.), ensayó su escritura en inglés, llevó una vida social muy activa y decente, incrementó sus colecciones de piezas precolombinas y de arte japonés,

⁴⁷ El más conocido de sus elogios a Díaz es el poema épico de largo aliento, *La epopeya nacional. Porfirio Díaz*, publicado en 1909.

profundizó en sus conocimientos sobre el pasado prehipánico,⁴⁸ siguió una rigurosa disciplina deportiva, lo sedujo la idea de publicar un libro con su crítica de arte, se convirtió en una suerte de recitador oficial de poemas épicos en eventos presididos por Porfirio Díaz, y suma y sigue... La buena estrella de la salud se manifestó también en la segunda edición de *El Florilegio*, en ese año, a juzgar por el amoroso prólogo de Jesús Valenzuela y el fructífero añadido de nuevos poemas de tema japonista, que acabaron de situarlo en lo más alto del Olimpo del modernismo.

Al año siguiente tomó clases de dibujo con Fabrés, amplió y diversificó sus colaboraciones periodísticas, compró el terreno en Coyoacán donde edificaría su famosa casona de “El buen retiro”, siguió discurriendo en torno a cuestiones arqueológicas en compañía de Leopoldo Batres y de Eduard Seler, y se instaló en una condición de *sportman* burgués que dejó pasmados a quienes recordaban con admiración al otrora visitante de los paraísos artificiales, autor de joyas tan raras como la *Misa Negra* y *Ónix*. Entre los más sorprendidos por la transformación del poeta de las ojeras de ajénjo, se encontraba el escritor y periodista aguascalentense Manuel Carpio, quien a este respecto escribió una nota que debió impresionar al propio Tablada, pues la transcribió en su diario:

*Aludiendo a mí en un artículo sobre Villaseñor, dice M. Carpio[...]: “¡Y bien! Miradlo ahora confundido en la alegre parvada de gimnastas que acaudilla Ugartechea [apellido del dueño del gimnasio al que acudía Tablada]; correr y saltar como todos los traviesos atlétófilos y musculómanos que ensayan el box y profesan en todas sus formas la religión del bíceps. Va con él, asimismo, un poeta, que después de ponerse grave en los jardines de Acadero, admira a Sandow y se torna émulo suyo. Ese poeta es el mismo que escribió, cuando aun no pensaba en *Matches*, ni en *rounds*, estas encantadoras y amargas frases:*

*Fraila, amante, guerrero: yo quisiera
saber qué oscuro advenimiento espera
el anhelo infinito de mi alma;
pues de mi vida en la tediosa calma
no hay un dios, ni un amor, ni una bandera!*

⁴⁸ Asunto que trataré más adelante, para demostrar que el gusto de Tablada por el arte prehispánico y colonial, así como el que tuvo por las artes populares e industriales, se definió mucho antes del periodo revolucionario.

Ya no es, como veo, incompatible con el carácter del artista el del hombre de sport [...] como bien lo demuestra Villaseñor, y más bien Tablada, antiguo bonzo del spleen profesional.⁴⁹

De lo vivido por el poeta en los años de 1906 y 1907 se sabe muy poco, en virtud de que al diario personal se le amputó el periodo comprendido entre 1905 y 1912 (es decir, lo correspondiente al matrimonio con Lily). Con todo, se sabe que a finales de 1907 Tablada recayó en el vicio, afectado por su mal avenido matrimonio y muy probablemente también por el fallecimiento de su gran amigo Julio Ruelas, ocurrido en agosto.

En su nueva época, la *Revista Moderna de México* siguió fungiendo como un vehículo idóneo para introducir al país lo más granado de la cultura europea y para proyectar, al mismo tiempo, lo más europeo de nuestras artes y letras. Cómplice señero en estos empeños, Tablada da a conocer en sus páginas al escultor y pintor francés Juan León Gérome y al gran ilustrador inglés Audrey Beardsley, a quien dedica su prosa más inspirada:

¿Fuiste hermano de Dorian Gray de Wilde? ¿La orquídea de tu ojal fue el núcleo de las admiraciones en el Derby? ¿Cuántos siglos viviste en tu vida intensa y breve de veinticuatro años? Arbúscula, la inquietante mujer creada por ti, ¿Fue tu querida? Sus ojos de esfinge, el libertino lunar de su mejilla, los orbes plenos, rebosando el corsé de blondas negras, su talle largo como fuste de un Hermes, ¿fueron tuyos?...La leyenda te hace morir en una satánica hoguera de amor. Dicen que te mató el mal del silencioso Narciso. Mejor hay que creer, ¡oh, exquisito y divino enamorado! que no fue digna de encarnar tu ideal ninguna de las amantes de la tierra. ¿Fue una protesta llena de amargura infinita, tu bello gesto hermético, cuando sobre la inevitable trivialidad de la Mujer toda desnuda, prendiste el noble misterio y el grave duelo de un negro antifaz!

Frente al arte mexicano, el crítico reitera preferencias al tiempo que amplía el horizonte de su atención, estimulado por el promisorio capítulo abierto por Fabrés en la Academia. La muerte de José María Villasana le inspira una necrología muy elogiosa, donde destaca su obra publicada en *El Ahuizote* como “la que exalta su talento y le confiere el primer lugar

⁴⁹ Tablada, J.J. *Diario. op. cit.:* 59-60.

en la historia de la caricatura mexicana”. Julio Ruelas lo sigue sorprendiendo, ahora con un capricho al óleo donde retrata a los miembros de la *Revista Moderna*, y también Ramos Martínez, el talentoso acuarelista que siguió su consejo de pulir sus dotes artísticas en Europa, y de quien comienza a construir una leyenda de artista genial.⁵⁰ Asimismo, los métodos de enseñanza de Fabrés le siguen mereciendo elogios y oportunidades para denostar el aciago pasado de la Academia de San Carlos. Una visita al Salón de alumnos en Bellas Artes lo convence sobre las bondades de dichos métodos, cuyos resultados a futuro prevé ver reflejados en una “amplia y franca producción del Arte pictórico nacional”.

Escribe:

Una amable sorpresa, una honda satisfacción, son los sentimientos que mueven a todo el que visita la exposición de dibujos y pintura de los alumnos de Fabrés, en la Academia de Bellas Artes. El que allí ocurre en busca de una noble emoción estética no sale defraudado, y largamente se desaltera contemplando las vastas series de dibujos llenos de interés, reveladores de fecundos esfuerzos, testimonios de la seguridad y firmeza con que las vocaciones y los talentos van conducidos a un fin supremo⁵¹

El pronóstico debe señalarse como otro acierto del crítico, como lo comprobaría la obra de varios discípulos talentosos del maestro español, varios años después. En la reseña de ese *Salón* elogia trabajos de Antonio Gómez, Francisco de la Torre, Alberto y Antonio Garduño, Diego Rivera y Roberto Montenegro. Es la primera ocasión en que menciona a los dos últimos y lo hace con sorprendente tino, señalando atributos muy característicos en el primero y limitaciones en el segundo. Dice: *A Diego Rivera le corresponde el lugar inmediato [en jerarquía artística, después del dibujante Antonio Gómez]; sus dibujos son excelentes, sus óleos jugosos, algo bruscos de color, pero tratados con valiente y bella técnica. Es uno de los alumnos cuyas obras honran la exhibición.*⁵²

⁵⁰ Moyssén, Xavier. *Op.Ci.t.*: 177

⁵¹ Tablada, J.J. *Arte y artistas...*, *Op. Cit.*: 127

⁵² *Ibid.*: 129

Y también:

Montenegro tiene una personalidad artística enteramente propia. Es muy elegante, siente poéticamente, y su fantasía es exquisita. Todas estas cualidades tiene que depurarlas y robustecerlas con un estudio obstinado. Su ideal debe ser conquistar dos cualidades que le faltan: la verdad, la fuerza. Poseyendo estas virtudes, Montenegro será una gloria para el Arte.⁵³

No obstante que la carencia de verdad y fuerza pudiera ser un defecto asociable a esa suerte de eclecticismo facilón que no pocos críticos le reprocharían siempre a Montenegro, lo cierto es que en algo le debió haber hecho caso a su amigo Tablada en ese momento, a juzgar por la atención crítica y promocional que éste le dispensaría en lo sucesivo. Un fenómeno similar de diálogo entre artista y crítico comenzó a darse en esos años con otros pintores que se instalarían en la órbita de sus intereses: Juan Téllez Toledo, el malogrado sevillano radicado en México desde niño y que enloqueció a los veintisiete años en Nueva York; Rafael Ponce de León, el jalisciense discípulo de Félix Bernardelli que muy joven fue victimado por la “bohemia de la muerte” parisina, y Jorge Enciso, otro destacado jalisciense, éste sí longevo, quien le merecería siempre páginas brillantes.

El abordaje de la obra de estos artistas se distingue por un agudo sentido analítico que contrasta con el tono fraguado en los adjetivos desbordados, tan propio de la época y también de su temperamento apologético. En el artículo dedicado a los jaliscienses, a propósito de una exposición colectiva de su obra realizada en Guadalajara (en 1906), el crítico establece una distancia saludable que permite un mayor vuelo de su pluma y, por consiguiente, un despliegue amplio de sus recursos humorísticos y de gran observador, no siempre visibles en sus necrologías (tan constantes, sobre todo al principio) ni en sus apologías consagratorias. En este texto, además, Tablada expone una interesante reflexión sobre el mercado del arte en México, útil para documentar su perfil integral en la práctica del oficio, así como una virtual reconstrucción del campo artístico de la época, y del

⁵³ *Ibid.*: 129

consumo estético de la burguesía del porfiriato. Ante la sospecha, asimismo, de que dicha reflexión podría arrojar elementos valiosos para una problematización actual de nuestro estrecho, enrarecido y homogeneizado mercado de arte, la cito con amplitud:

Las exposiciones de Arte que aquí se celebran [en la Ciudad de México] nunca son particulares, pues bien saben los artistas que aquí vegetan, la profunda indiferencia que se desplomaría sobre sus obras. Hay exposiciones oficiales brillantemente prestigiadas por los discípulos del Maestro Fabrés, único grupo que puede representar con decoro los resultados de la enseñanza artística oficial. En cuanto a las exposiciones privadas, tienen más carácter mercantilista que estético. Con largos intervalos, por fortuna, los talleres de España lanzan a nuestro mercado sus obras de deshecho, lamentables paisajes de Granada, patios y rejas sevillanos, marinas de Cádiz, y Manolas de insoportable colorete con chulapos de aspecto abominable. Los que en México pretenden tener galerías de arte á bon marché, compran esos lienzos embadurnados por “maestros” o poco escrupulosos o atacados de periodos intermitentes de ineptitud. “De Madrazo”, de “Villegas”, dice orondo el burgués que se lleva un óleo firmado. Madrazo... Villegas, ¿y qué? ¿La firma es acaso una condición de belleza? “Maestros” son muchos, sólo porque sus cuadros gustan al grueso público y proporcionan ganancias a los mercaderes, y éstos son quienes, por conveniencia mercantil, discernen estos títulos magistrales. Lienzos hay que nada tienen de arte, que son valores bursátiles, y que en eso se asemejan a una acción de fábrica de zapatos. Nuestros Medicis irrisorios compran, pues (la rara vez que se atreven), no bellos cuadros, sino firmas cotizadas, aunque esas firmas se deshonren figurando al margen del más crasoso y mazacotudo “buñuelo”.

La trágica muerte de Julio Ruelas conmovió al medio cultural mexicano y no pocas plumas de renombre nacional e internacional se sumaron al homenaje póstumo que le dedicó la *Revista Moderna de México* en dos números: el de octubre de 1907 y el de septiembre de 1908, este segundo a un año de su desaparición. Lo publicado en este órgano editorial al que tanto contribuyó a consolidar, cierra la primera fase de la fortuna crítica de su obra, correspondiente a “la imagen que sus contemporáneos se formaron, tanto de su personalidad, como de su obra creativa”, como lo observa Teresa del Conde en su estudio sobre el artista zacatecano. Tablada publicó su necrología en *El Mundo Ilustrado* (el 29 de septiembre de 1907), donde tenía desde hacía unos dos años una columna titulada “Semanas”. Su texto es un candoroso relato que revela tanto al amigo como al crítico convencido y al cómplice de la aventura iniciática, la cual compara con la figura del Judío Errante que es arrojado de todas las casas y templos, menos de las tabernas. Esta figura le sirve para ilustrar la condición de Ruelas y de todos los artistas verdaderos en el oscuro

pasado mexicano, que sin el menor empacho se atreve a contrastar con una fulgurante y prometedora actualidad, regida desde lo alto por el celoso y paternal Justo Sierra. Conciente del saldo trágico de la “bohemia de la muerte”, el cómplice de Ruelas se da golpes de pecho al recordar los antiguos ritos que entonces eran indispensables, y se congratula de encontrarse cabal y de poderse palpar “después de haber caído en aquellas trampas de lobo”. Entre los datos de mayor interés que arroja la necrología, sobresale la mención del malestar congénito de Ruelas como elemento a considerar de su triste y atribulada personalidad. Así lo hace notar Teresa del Conde en su excelente revisión de las aportaciones literarias y críticas de Tablada sobre el que fuera el talento más indiscutido de la era finisecular.⁵⁴ Con base en este elemento y en el contrastado clima de su época, el poeta subraya al final del artículo la condición heroica del artista, con la cual lo vio nacer como tal y también morir, muy joven, como los verdaderos héroes:

Ruelas, pues, agregando a su malestar congénito, la hostil modorra de la siniestra época en que como a otros muchos le tocó vivir su juventud, hizo una obra lógica al hacer una obra lamentable y dolorosa. ¿En nombre de qué principio inexorable y bárbaro pedir una obra de serenidades, de armonías y de sonrisas, al artista que sólo vio a su alrededor una vida grotesca y sin belleza?

Bastante hiciste, oh, artista, en crear en medio de las mezquinas tristezas que te abrumaron tu obra fuerte y llena de belleza sombría; bastante hiciste dejándonos el tesoro de tu Arte a los que nada hicimos por ti!

*¡Oh, inmóvil y silencioso hermano mío, que sin esfuerzo y sin pena debes haber entrado al silencio y a la inmovilidad de la muerte!*⁵⁵

La tinta que corrió a propósito de la muerte de Ruelas documenta la plena legitimación que había alcanzado él en particular y el arte moderno en general, en la elite cultural de entonces, sin duda sensibilizada en materia de arte a partir de las dos épocas de la *Revista Moderna*, comprometida en todo momento en la promoción de dos valores fundamentales:

⁵⁴ Teresa del Conde, *op. cit.*: 79-80. Escribe: “Tablada es, junto con Rubén M. Campos, el único que se refiere a la idiosincrasia de Ruelas como posible producto de una anomalía de la personalidad, a la que relaciona con el ambiente de la época.” La investigadora, asimismo, pondera la labor crítica de Tablada frente a la obra de Ruelas, en contraste con las visiones demasiado generalizadas y repetitivas de la época.

⁵⁵ *Arte y artistas..., op. cit.*: 138-141

la universalidad (fraguada en el modelo francés, sobre todo) y la subjetividad (connotada por la exaltación de elementos representacionales del “yo” liberado; esto es: codificado por la cultura “fin de siglo”). Baste para el caso revisar los sondeos historiográficos de Justino Fernández y el aludido estudio de Teresa de Conde para constatar esta legitimidad, que en buena medida comprueba el cambio climático (digamos) señalado por Tablada, y en no poca proporción su importancia como agente activo en el largo proceso por afirmarla.

El *Diario*, señalé antes, sufrió una amputación que comprende un periodo de siete años (desde noviembre de 1905 hasta noviembre de 1912), y *Las sombras largas* cubren como tales justo ese enigmático lapso de tiempo. Por tanto, escasean las fuentes que permitan fundamentar con la palabra del susodicho lo que entonces vivió. Con todo, los diligentes esfuerzos individuales y colectivos de reconstrucción emprendidos por diversos tabladistas, han iluminado varias zonas de oscuridad derivadas de esa suerte de lance *polpotiano*, ejecutado quizá por el propio poeta, de acuerdo con la suposición de Guillermo Sheridan. Así las cosas, se puede dar cuenta de mucho de lo acontecido al celoso guardián de su propia memoria en las postrimerías del porfirismo.

En algún momento de 1908 —debió ser a principios de año— ingresó a una casa de salud para atenderse de una recaída en las drogas. Cumplido el propósito regresó al gimnasio y allí conoció a Víctor Ramond, un millonario que lo inició en la teosofía y en el comercio de vinos y licores. Este negocio le permitió reunir en poco tiempo una fortuna suficiente para terminar “El buen retiro”, su famosa casona de Coyoacán, merced a su amplia red de relaciones con las personas más notorias de la banca y el comercio, de la ciencia y la industria, de la política y el ejército, y hasta del arte y el periodismo (al senador

coahuilense Venustiano Carranza, por ejemplo, le surtió durante algunos años un pedido de “330 botellas de *bon ordinaire* y 10 cajas de *cognac*”, según consignó en *Las sombras largas*). Además, con los beneficios del negocio y de su sueldo en la Secretaría de Educación, ese año comenzó a incrementar de manera considerable sus colecciones de arte mexicano y oriental, al tiempo que construyó un lago y levantó pabellones japoneses en su nuevo jardín. Apenas concluidos los arreglos del hogar, se hizo de criados japoneses y se convirtió en un connotado anfitrión de la colonia nipona en México. Al tanto de su pasión por el País del Sol, es de suponerse que ésta departiría más gustosa con él que con otros antiguos y nuevos ricos del distinguido barrio de Coyoacán, quienes, muy a tono con el snobismo de la época, solían poner algún acento nipón en sus casas y en sus costumbres para acusar distinción. El literato José de J. Núñez y Domínguez, quien fuera invitado a algunos convites, recuerda:

En su casita de Coyoacán abundaban las japerías en porcelanas, telas y pinturas, y él mismo, dentro de lo íntimo del hogar, recibía a sus amigos en kimono, y se daba aire con un policromo abanico de papel, en tanto que servía el té a sus visitantes en frágiles tazas de Satsuma y con todos los rituales japoneses.

La reducida colonia nipona que había entonces en México le llenaba de atenciones, y él, para hacer demostración pública de su japonofilia, se dedicó a aprender jiu-jitsu, pues siempre cultivó los ejercicios físicos.⁵⁶

A finales de ese año el asumido burgués se arrepintió públicamente de su juventud pecadora y de su vanidad literaria, aclarando que en lo sucesivo limitaría su actividad intelectual al ejercicio del periodismo, para complementar con sus retribuciones las que también obtendría de sus negocios, y alcanzar con ello “cierta independencia y el mediocre bienestar al que aspiro”. Sus inverosímiles declaraciones a este respecto se han tomado como un efecto comprensible en quien buscó y consiguió estabilizarse en la elite

⁵⁶ José Juan Tablada. *Discurso leído ante la Academia Mexicana, correspondiente de la Española, el día 28 de enero de 1946, en la recepción del Académico de Número D. José de J. Núñez y Domínguez*. México, 1951: 13-14.

económica cobijada por la paz porfiriana, próxima a extinguirse. Tal suposición es razonable, aunque no debe perderse de vista al estratégico y coyuntural personaje de siempre, acaso concentrado en esos momentos en transmitir confianza a su clientela de vinos (y que también lo sería de automóviles y terrenos en la colonia del Valle), así como a la clase política y sobre todo a Justo Sierra, a quien debía de convencer de una inminente regeneración personal y a la vez matrimonial, estando la sufrida Lily de por medio.

Tal regeneración cantada a los cuatro vientos está estrechamente ligada a los desventurados eventos editoriales que durante el año de 1909 marcaron su pertenencia al régimen político en declive, al tiempo que apuntalaron su postrera leyenda negra en la memoria cultural fraguada en la Revolución. Publicó *La epopeya nacional. Porfirio Díaz*, poema épico de largo aliento consagrado a cantar las glorias del general de la División del Norte. Además del oportunismo político tan groseramente obvio, el poema recuerda el gusto del autor por el tono épico. En diversos artículos literarios y de arte había lamentado su exigua presencia en nuestras letras (y alabado, en cambio, su presencia en algunos de nuestros caricaturistas, como los que integraron *La Orquesta*), y él mismo lo practicó cuando se le presentó la oportunidad.⁵⁷ Consumado este pecado, ese mismo año cometió otros de fácil comprensión y absolución, como el correspondiente a un conjunto de biografías de los Secretarios de Relaciones Exteriores, a partir de 1821, asunto para el cual fue comisionado con un sueldo atractivo. A mediados de año publicó en *El Imparcial* una serie de artículos político-satíricos con el título de “Tiros al blanco. Actualidades políticas”, encaminados a apoyar la última reelección de Díaz. En este mismo afán servilista publicó la obra de teatro *Madero-Chantecler. Tragi-comedia zoológico-política de rigurosa*

⁵⁷ Un buen ejemplo lo representa su comentario al libro *Tomóchic*, en 1895, recogido en su excelente estudio sobre el tema por Antonio Saborit (*Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*. México, Cal y arena, 1994.)

actualidad en tres actos y en verso, cobijado bajo el pseudónimo de *Girón de Pinabete*, *Alcornoque* y *Astrágalo*.

A principios de 1910 prometió dedicarse a escribir su novela *La nao de China*, pero su energía se concentró más bien en incrementar ganancias y posiciones políticas: fue nombrado auxiliar en la Comisión Reorganizadora de la parte histórica del Archivo Nacional, y el 20 de septiembre protestó como Diputado al Congreso de la Unión, representando al tercer distrito de Tlaxcala. Al año siguiente ató todos los hilos a su alcance para lograr un nombramiento ideal, a costa de la Secretaría de Relaciones: comisionado para el estudio de los sistemas de archivos europeos. Esto le permitió viajar en noviembre a París (sin Lily; el matrimonio era ya un naufragio), donde permaneció hasta febrero del año siguiente. Desde ahí envió a *Revista de revistas* sus maravillosas *Crónicas parisienses*, que rescatan de entre tanta hojarasca esparcida en esos años, su pluma de gran escritor.

Con todo y sus altibajos en la salud y el matrimonio, además de sus iniciaciones espirituales y comerciales ocurridas en 1908, Tablada se dio tiempo para escribir ese año varios artículos sobre arte que se publicaron en *El Mundo Ilustrado* y en *El Imparcial*. El primero de estos lo dedicó a Roberto Montenegro, quien fue percibido por diversas plumas de peso como el continuador natural de la veta modernista explotada genialmente por el recién desaparecido Julio Ruelas. Los afectos de Tablada apuntaban, creo, en este sentido, y para mejor contribuir en la evolución de su “artista dilecto y amado amigo”, persistió en el tono distante y crítico al abordar su obra. En unos dibujos enviados por el artista desde París, donde se encontraba pensionado, Tablada advierte avances notables que entierran en el pasado una producción negligente y desordenada, impropia de su talento natural. En el

conjunto de dibujos recibidos en la Secretaría de Bellas Artes, el crítico se solaza al apreciar “un hondo sentimiento decorativo, una justa intuición de bellezas y elegancias femeninas, y una gracia llena de rara distinción”, cualidades todas éstas que le dan pie para situar al artista en la rama filial de Aubrey Beardsley y el Marqués de Bayros, aunque aún no alcance Montenegro el estatuto de creador, a juzgar por faltas en el dibujo y descuidos que califica de imperdonables. Una figura metafórica encierra con claridad su juicio crítico:

Hoy por hoy, Montenegro, aunque ya tiene la frente iluminada por un ampo auroral de la tierra prometida, sigue desorientado, vagando con inconsciencia de sonámbulo sobre la superficie de las cosas. En sus vuelos de corola a corola lleva a veces el polen que fecunda alguna flor; pero es una labor de mariposa. Beardsley, su ídolo, es un prócer en sus propios jardines.⁵⁸

El segundo artículo consiste en otra necrología, para no variar, de un talentoso artista mexicano joven fallecido en París, a causa de la tisis: Rafael Ponce de León. Tablada recuerda al lector su nota de 1906 donde dio alguna referencia sobre este malogrado artista jalisciense, quien no era muy conocido fuera de círculos de aficionados y especialistas donde se apreciaba su excepcional talento. Sin detenerse demasiado en la trayectoria de Ponce, el crítico aborda con palpable enojo el asunto de su muerte para discurrir acerca de la trágica influencia que ha ejercido la Ciudad Luz sobre los intelectuales mexicanos. Se queja de la petulancia y mediocridad con la que regresan los que no fallecen, y de la debilidad por la que muchos sucumben ante la ridícula tentación de la bohemia. Su tono es severo, admonitorio, muy sintomático de su estado de conversión. El fantasma de Ruelas gravita en este texto como en otros más de crítica literaria y satírica escritos en ese tiempo, donde sin mayor excusa se dedica a denostar a la bohemia parisina.

Una exposición de pinturas de Juan Téllez Toledo, realizada en la Academia de Bellas Artes, y una valoración del legado artístico de Julio Ruelas, ocupan los siguientes artículos.

⁵⁸ Tablada, J. J. *Arte y artistas. op.cit.*: 146

En el primero abundan elogios medidos al artista al lado de otros desmedidos y fuera de lugar al Ministro Sierra. En el segundo, un lote de obras que dejara inéditas Ruelas a raíz de su muerte (una serie al óleo de seis marinas, un aguafuerte, diversos estudios a lápiz y un álbum con apuntes) funge como punto de partida para establecer un balance de la sorprendente gloria alcanzada por el artista a un año de su desaparición. Tal fenómeno lo atribuye Tablada a la tardía pero certera intervención de la “gran opinión pública” que, según dice, está por encima de la opinión de los colegas y de los críticos. En este razonamiento se asoma el crítico más retórico y menos creíble, pero sobre todo el astuto estratega curtido en los trajines del periodismo, que sabe cómo y cuándo poner en escena a ese maleable protagonista reinventado por la Ilustración, para legitimar, a costa suya, las verdades superiores. De acuerdo con sus intereses del momento, Tablada siempre manipuló el estatuto de este comodín tan activo en el imaginario de la modernidad, aunque pocas veces lo hizo de manera favorable. En este caso, tan curioso, pareciera que el propósito es el de neutralizar la opinión de ciertos conocedores que habrían engañado al “vulgo” (no considerado “opinión pública”) al presentarle al artista zacatecano *como un inconsciente sonámbulo vagaroso en medio del romanticismo alemán, perdido en la “selva negra” de su leyenda, hurtando los frutos de oro del mágico jardín de Klinger y desalterándose en las fuentes color de zafiro de los alcázares de Böcklin.*⁵⁹

En el siguiente artículo, titulado “El general Lobo Guerrero y los artistas mexicanos. ¿A dónde venden pan y queso?”, reflexiona con su acostumbrada mordacidad sobre las penosas condiciones en que se desenvuelven los artistas en el país. Habla desde su posición de “burgués craso y orondo”, marcado por un amargo resentimiento dejado por antiguas

⁵⁹ Tablada, J.J. “Últimas obras del artista Julio Ruelas.” *El mundo Ilustrado*, México, 12 de julio de 1908. Publicado por Esperanza Lara Velásquez en *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988. No recogido en la antología de *Arte y artistas*.

penurias y por la decisión obligada de haber abdicado en la dura batalla. En contraste con el artículo anterior, aquí el crítico sí expone sus más hondas e inalterables convicciones a propósito del mismo protagonista que días antes acreditara con sospechosa benevolencia:

*Porque a mi juicio, México, el público de México, no es cruel ni se ensaña con nadie. Lo que pasa es que no necesita de los artistas; ni los solicita, ni los desea y se la pasa muy bien sin ellos! La prueba de este aserto sería muy sencilla. Durante el tiempo que se deseara, podría suprimirse en México toda manifestación de arte: poesía, música, pintura, y teniendo cuidado de abrir cinematógrafos y toros, la supresión de las altas manifestaciones artísticas, no molestaría al público. Al público, digo, porque la escasa minoría cuya cultura exige altos recreos estéticos, por pequeño, no puede ser un público, ni sostener a un cuerpo de artistas. Por lo tanto, ser artista en México, es lo mismo que ser automovilista en el Himalaya o en Suiza ingeniero naval! Un disparate, una aberración o un apostolado, que de puro sublime resulta despatarrante. Bendigo a las potencias celestiales porque no me depararon la peligrosa y nefasta gloria de ser artista en México!*⁶⁰

Pero sí poeta, periodista y narrador, que para todo fin práctico es casi lo mismo, como bien lo experimentó. De ahí su imprevisto cambio de giro al mundo de los negocios, el cual se encuentra magistralmente evocado en la segunda parte de sus memorias. Al redactar ese episodio, varios años después, el memorista incluyó una interesante disertación sobre la problemática del artista y el escritor en México, que complementa la cita anterior. Valga la insistencia para documentar este tópico de tanta importancia actual:

*Cosa muy triste, pero cierta en aquellos tiempos y quizás aún en los actuales, el artista [...] siéntese en México descorazonado y sin alientos, como si clandestina y aún delictuosamente ejercitara actividades reprobables o por lo menos vanas...
...no encuentra en nuestra sociedad el franco y honroso puesto que en otras se le concede; siéntese como un actor que declamara ante un teatro vacío y tan falto de armonía como esos personajes que en las películas bailan sin música, sin ritmo ni estímulo aparente que explique los movimientos a que se entregan y que así en la sala de cine, a oscuras y en silencio resultan gestos vanos, grotescos e incoherentes...
Mucho de paria, de descastado y algo de fantasma, tiene el artista en los pueblos sin cultura real y el poeta y el literato en las sociedades analfabetas.*⁶¹

En el último artículo sobre artistas publicado ese año, Tablada se ocupa de la producción realizada por Alberto Fuster durante los últimos cuatro años de pensión en Europa. Le atraen el vasto conjunto de cincuenta cuadros, la seriedad y el amor por el trabajo

⁶⁰ *Arte y artistas...*, op. cit.: 157

⁶¹ José Juan Tablada. *Las sombras largas*. México, CNCA (Lecturas Mexicanas, tercera serie, No. 52), 1993: 242-243.

demostrados por el artista, así como su elección de temas (resalta un cuadro consagrado a la paz y el progreso porfiristas). Se cuida de no hablar del talento y originalidad de este artista y en cambio sugiere la posibilidad de que el gobierno le confíe la misión de copiar en Europa “las obras importantes que enriquecerían nuestro museo de reproducciones”.

Viniendo de quien viene, la propuesta resulta casi ofensiva pero cabe aclarar que el crítico la plantea con toda buena fe, al calor de las innumerables quejas que se recibían en las instancias oficiales sobre la abulia e improductividad de muchos pensionados. A Tablada este problema lo mortificaba (sin duda influyó en la atribución de pensiones de no pocos artistas) y dedicó varias líneas en este y otros textos posteriores a criticar a los artistas malévolos y holgazanes que a su vez perdían el tiempo calumniando a los pensionados de talento y productividad, como los que él apoyaba: Enciso, Montenegro, Téllez Toledo, Murillo (Dr. Atl) y el propio Fuster.

Su siguiente artículo sobre arte no apareció sino hasta septiembre de 1910, en el suplemento de *El Imparcial*, y con toda seguridad puede tenerse entre sus peores trabajos de crítica. Es un bodrio dedicado al comentario de un dibujo de Jorge Enciso que resultó ganador de un concurso convocado por *El Heraldo*, a propósito de las fiestas patrias. El notable y astuto artista representó en su trabajo a un “viril indio nahoa que con simple gesto ofrece el olivo de paz al águila del Anáhuac”, y Tablada lo interpreta como un símbolo justo y profundo de “la Paz del moderno México”.

La ampulosa retórica del artículo delata el anquilosamiento intelectual padecido por el proteico personaje, en esos momentos en que alcanzaba la cúspide de su nueva y pasajera condición de burgués gentilhomme, tan anhelada por él y tan cara a sus letras. Por fortuna, el viaje que realizó a París al año siguiente establecería un giro muy positivo en su producción literaria, empezando con sus magníficas *Crónicas parisienses*, las cuales

aparecerían en distintas publicaciones periódicas (primero en *Revista de revistas*, desde finales de 1911) y finalmente reunidas en un tomo titulado *Los días y las noches de París*, en 1918. Se sabe con certeza la fecha de su regreso a México (febrero de 1912) pero, aunque cueste creerlo, no hay consenso sobre la fecha de su partida, toda vez que el poeta no llevó un registro cronológico del viaje. Para Esperanza Lara Velásquez, excepcional tabladista y autora del prólogo a la edición de la UNAM del citado libro, Tablada llegó a la Ciudad Luz en noviembre de 1911, mientras que para otros autores, como Guillermo Sheridan y Esther Hernández Palacios, esto ocurrió en el mes de mayo de ese mismo año. Me inclino a aceptar la primera posibilidad, basado en una nota a pie de página que acompaña a su primera crónica publicada en *Revista de revistas* (el 3 de diciembre), redactada por él mismo en La Habana —la primera escala del viaje— y fechada el 16 de octubre de 1911.

Diré entonces que en otoño de ese convulso año Tablada emprendió su anhelado viaje a París, remontando las dificultades de su matrimonio y del país;⁶² o quizá sea más acertado decir que fugándose de éstas, con la probable intención de poner una distancia saludable con Lily y otra más bien precautoria con Madero, habida cuenta los antiguos insultos infligidos (recordar *Madero-Chantecler*). El caso es que su escritura comienza a revitalizarse desde el diario de a bordo y desde ensayos de poemas que establecen la presencia en vías de recuperación del escritor íntimo, ávido de registrar y transmitir los efectos que van dejando en su pulso emocional *fulgores matinales, noches negras como el*

⁶² La renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia, el 24 de mayo de 1911, apenas si había menguado el fervor revolucionario que cundía por todas partes, no obstante los esfuerzos conciliatorios del presidente interino, Francisco León de la Barra, y el inminente arribo al poder de Francisco I. Madero, quien salió electo presidente el 11 de octubre e hizo su entrada triunfal a la Ciudad de México el 6 de noviembre de ese año. El panorama político era muy incierto y, por tanto, poco propicio para viajar, a no ser que fuera con el ánimo de radicar al menos una temporada en el extranjero, con la familia y buena parte de los bienes incluidos, tal como lo hicieron la mayoría de porfiristas conspicuos desde el comienzo de su desbandada, en mayo.

ónix, el dulce y hondo tedio sobre el oleoso mar a flote, los labios de las mujeres sobre las sillas extendidas, la náusea reprimida, medusas como ámpulas de luz, las frutas, el aire, el perfume y el vino, la grasa y el alquitrán. Permeadas de tedio y melancolía, algunas descripciones recuerdan al autor de *Ónix* y también al futuro cronista en París que referirá con genio esa afección de fondo que marcó a los escritores malditos y a él mismo, durante toda su vida. Otras descripciones advierten el código del espectador cultivado que asocia visiones con obras de arte (de La Habana entrevista desde el barco, con puertos italianos escritos o dibujados por los hermanos Goncourt), o que aprovecha su carácter insólito para fijarlas con vértigo literario. Así sucede cuando el poeta se topa de pronto, en las aguas de zafiro de la bahía de La Habana, con el cadáver del *Maine*, el buque de guerra estadounidense presuntamente hundido por los españoles en febrero de 1898, y que justificó el estallido de la guerra hispanoamericana. Sobrecogido por el espectáculo que le toca en suerte presenciar,⁶³ termina por emerger también el asombro del gran escritor, tanto tiempo sumergido bajo la hojarasca retórica y el cuaderno de clientes del buen porfirista burgués que llegó a ser. Escribe:

Después de largos años de dormir en el abismo, en el fondo salobre del océano, el acorazado “Maine” resurge y aparece, exhumado por la industria humana, como el más pavoroso y terrible de los espectros...

...Lleno de majestad y tristeza, como una momia faraónica arrancada de su hipogeo, se ve al coloso naval surgir del mar que fue su tumba. Una costra de moluscos lo envuelve por doquiera, y los vidrios opacos de sus claraboyas lucen apenas como pupilas que la muerte hubiera enturbiado. De las entrañas del navío muerto se han extraído hasta setenta cadáveres, que ahora yacen esperando ser enviados a la Patria, en una draga que es a manera de osario flotante.

⁶³ Explica Esperanza Lara Velásquez: “Fue hasta el mes de noviembre de 1910 cuando, con el financiamiento de Estados Unidos, se acordó poner a flote la embarcación, trabajo que tardó más de un año. De acuerdo a esta cronología, cuando Tablada llegó a la Habana, las operaciones estaban a punto de concluir.” José Juan Tablada. *Obras. III.- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988: 59. Cabe señalar que la presencia del *Maine* ya rescatado en el relato, echa por tierra la suposición de que el viaje fue en mayo.

Y también, abriendo una pregunta sobre los misteriosos motivos de la tragedia del *Maine*, tan sugerente ahora, a propósito de los trágicos sucesos que inauguraron el nuevo milenio, apunta:

...el misterio no se ha esclarecido, pues el colosal espectro surge del fondo del abismo sin librar su secreto. Mudan están las bocas de sus enormes cañones, que junto a la gigante momia se tienden como las esfinges en el pronaos de un templo funerario...

*¿Fue asesinado el gigante de acero y sacrificado como víctima propiciatoria de una colosal ambición? ¿Ese tinte rojizo que lo cubre es el de la sangre de Abel vertida por Caín?*⁶⁴

Cuatro meses de estancia en París le bastaron al flamante comisionado para el estudio de sistemas de archivos europeos y al corresponsal en el extranjero de *Revista de revistas*, para confirmar y reconstruir noticias, sospechas, escenarios, imágenes hasta entonces construidas a partir de innumerables traducciones, estampas, fotografías, y acaso también de los nebulosos recuerdos de un viaje previo —el de la luna de miel—, del cual no hay alusión alguna ni en las *Crónicas* ni en ninguna otra fuente directa. El hastío y la melancolía que tiñeron sus últimos días de estancia marcan, de acuerdo con la escritura de las *Crónicas*, un tiempo justo en la duración de la aventura. Al principio siguió el mapa configurado durante años con Baudelaire, los hermanos Goncourt, Watteau, Heredia, Víctor Hugo, Gautier... Luego tuvo que rehacerlo cantidad de veces para no extraviarse en los laberintos de la ciudad inventada y para tomarle el pulso, en cambio, a la ciudad viva, real, ensimismada en el orgullo de sus propias nostalgias, pero, sobre todo, en la obsesión de vivir día con día el vértigo del cambio y de la novedad. Congruente con su aburguesada madurez y con su opinión formada acerca de las nefastas consecuencias de la bohemia parisina en los extranjeros —con tantos amigos victimados por ésta—, se asomó con cautela a los “paraísos artificiales”, al *Grand Guignol* y a los escaparates donde se ofertaba la más

⁶⁴ *Los días y las noches...*, op.cit.: 59-60. Hasta la fecha, las causas del hundimiento del “Maine” siguen siendo un misterio; en una investigación reciente del periodista Agustín Remesal (*El enigma del Maine*. Barcelona, Plaza & Janés, 1998), se revelan los sorprendentes mecanismos del Estado norteamericano para impedir, aun hoy, el esclarecimiento de la tragedia.

variada y extravagante prostitución. Lo cautivaron más el espectáculo del “Bata-clán-Colette Willy” y el ballet ruso (que le permitieron admirar a la hermosa escritora Claudine Colette y a los legendarios bailarines Vatslav Nijinsky y Tamara Karsavina, respectivamente), las exposiciones de arte, la rumba cubana, su encuentro con Leopoldo Lugones, las joyas arquitectónicas y diversos eventos cotidianos que acapararon su vasta curiosidad.

En sus diversas visitas al *Louvre* se empapó de arte clásico; le impresionaron particularmente Giotto, Uccello, Cimabue, Botticelli, Fra Angélico, Leonardo, Rafael y Watteau. Su experiencia frente a una de las obras cúlpidas de este último, *El embarque a Citera*, que a la vez fungió como un poderoso referente simbólico del modernismo, quedó registrada en uno de los pasajes más conmovedores de las *Crónicas*. Cito algunos fragmentos:

Por fin he llegado. La obra maestra del encantador está ante mis ojos [...] Y con la suntuosidad pictórica de Rubens y del Veronés, con la opulencia flamenca y la magnificencia veneciana, con el sentimiento paisajista de Ruysdale y Van Ostade, flota en aquella maravilla algo que sólo es de Watteau, la gracia única, el turbador misterio, el profundo encanto, el ensueño excepcional.

...Y tan es así, que lo que en la creación de Watteau es éxtasis y gracia y aristocracia, se convierte en el mundo inferior de sus rivales en espasmo sensual, en provocación insolente, en afectación teatral. Todos fueron pintores [se refiere a los del siglo XVIII] y sólo Watteau fue poeta...

...verdad, maestro Gautier, que este “colorido tierno, ideal y vaporoso fue justamente elegido para un sueño de juventud y feleicidad”, y que como los de Goncourt lo escucharon en este Olimpo de ópera, en este paraíso citéreo, “una tristeza habla en voz baja”

...Y verdad muy verdad lo que observó Ángel Estrada, que este cuadro de Watteau debe admirarse en plena juventud!...

...Todo llega tarde en la vida... ¿Por qué no vi este cuadro antes, en otros días lejanos, cuando la “invitación al viaje” pudo resonar en el alma armoniosa con ímpetu de aventura?⁶⁵

⁶⁵ *Ibid*: 122-124. Tablada se acercó desde muy joven a Watteau, a través de Gautier y de los Goncourt, según apunta Esperanza Lara, quien hace comentarios muy interesantes sobre el tema. Dice: *La influencia de este pintor y, muy concretamente, del Embarque a Citera, se vio claramente en Jaimes Freyre y en Rubén Darío, Enrique Anderson Imbert comenta: “En tiempos idos... Jaimes Freyre nos da la clave de la transposición artística: Yo te he visto en los lienzos encantadores/ donde se immortalizan fiestas mundanas/ tal vez en el Embarque para Citeres... Es el mismo lienzo de Watteau que había inspirado a Darío algunas de las imágenes de Era un aire suave.” ...Para Tablada, Watteau era un tema muy antiguo; de entre sus primeras poesías tenemos el famoso “Soneto Watteau”... (Ibid: 36-37)*

La visita al Salón de Otoño en el Grand Palais era con toda probabilidad uno de los imperativos del viaje del poeta, sabedor de la importancia consagratoria de dicho espacio para los artistas modernos, y de la participación de Ángel Zárraga, Diego Rivera y Gerardo Murillo en la exposición de ese año. Registró con su tono sabrosamente rebuscado el clima del Salón, sin reparar, curiosamente, en la obra de algún pintor novedoso para él y para su público mexicano. A pesar de que la visita le dejó una impresión turbadora, inquietante y por momentos dolorosa –marcada por el acento melancólico del otoño parisino, según deja sentir—, todo cuanto ahí observó lo tenía naturalizado en su mirada. “Todo está ahí”, escribe, para aludir a las temáticas y representaciones consabidas, como la del erotismo que encarnan el infaltable sátiro embistiendo a la ninfa de pies alados, o los labios “que exhalan hasta una carne en flor el ansia de sus besos”. Aun cuando la primera parte del relato acredita el atento interés del crítico por lo observado en el Salón, pareciera estar afectada por el ingrato recuerdo del tumulto y de las pequeñas tribulaciones padecidas en el acto inaugural; asimismo, por un sentido preparatorio destinado a conducir al lector hacia el platillo fuerte: la obra de los compatriotas, ahí consagrados. Escribe:

*En mi tránsito por el “Salón” suntuoso y espectral, dos cuadros detuvieron mi paso como dos suaves y acogedores reposorios. Se llama uno “La dádiva”, “Ex voto” el otro...
...El autor de los dos cuadros de que he hablado, ante los que vi detenerse con recogimiento admirativo a los graves y sensibles visitantes del “Salón”, cuadros encomiados por la crítica de esta Metrópoli consagradora, que han valido a su autor ser admitido como socio del “Salón de Otoño”, exceptuándolo de llenar requisitos reglamentarios, excepcionalmente, honrosamente, el creador de esas obras de honda y serena poesía, es un mexicano, es Ángel Zárraga!⁶⁶*

Hasta donde sabemos ahora, esta referencia es la primera que Tablada dedicó a la obra del pintor y poeta duranguense, a quien acabaría valorando a la postre por sus dotes literarias y por el hecho de haber vivido en Europa. De Rivera y Murillo (Dr. Atl) también acredita su notable éxito obtenido en el Salón, el primero gracias a “su conciencia y sabiduría de

⁶⁶ *Ibid.*: 106-107.

obrero”, el segundo “por sus paisajes vibrantes de luz”. Este memorable encuentro con la obra de sus paisanos, propició en el crítico la iniciativa de desplegar al máximo su estrategia de legitimación, orientada a funcionar al menos en dos niveles. Por un lado, busca acreditar a los tres pintores ante el indiferente público mexicano. Frente a su pobre opinión e idiosincrasia bárbara, quizá sólo sensible “a las hazañas de Zapata o a los vivos y muertas de nuestra triste política”, opone la respuesta del mejor público del mundo al trabajo altamente sofisticado de los egregios compatriotas, que deberían ser motivo de orgullo y reconocimiento supremo. Por otro lado, el crítico se dirige también a los connacionales dedicados a generar opinión en distintos medios, y en particular a aquellos que en los últimos meses habían puesto en tela de juicio la capacidad de los artistas pensionados en Europa, y muy probablemente también su palabra y probidad al apoyarlos. A éstos les ofrece no sólo la garantía del público parisino sino también la de los especialistas y las plumas consagradas, poseedoras del derecho a tener la última palabra. Al tanto de su escasa credibilidad ante determinados personajes, aclara:

Ángel Zárraga ha triunfado. Si mi laudo parece excesivo, esperen los lectores de México lo que sobre este mismo artista escriben en estos instantes Rubén Darío y Leopoldo Lugones e interroguen a la crítica parisiense.

Yo lo he saludado con el mismo fervor con que he saludado siempre a quienes en mi patria han ejercido notablemente el arte; pero bien sé que a pesar de la consagración de París y a pesar del fervor de mi laudo, allá en mi patria, en la patria del artista, bufará el eterno eunuco.⁶⁷

La metáfora asociada a la patria encierra el largo desencanto del escritor devenido, por necesidad y ambición, en comerciante, y además la ira y el miedo del inequívoco reaccionario afectado por el proceso de transición en el país. En tal sentido, su encono contrarrevolucionario se corresponde con el del próspero burgués que supo favorecerse del régimen recién ultimado —como ocurría entonces a tantos de sus compañeros en desgracia—, aunque tiene su origen en un fondo ideológico fraguado con elementos de la

⁶⁷*Ibid*: 109-110.

tradicción conservadora y de diversas corrientes del pensamiento decimonónico, casadas con una representación dicotómica de las sociedades latinoamericanas, según la cual correspondía a las elites ilustradas ser el agente activo de un proyecto civilizador destinado a afirmar “el genio de la raza”, y a las masas el agente receptivo y complementario, limitado a una gestualidad y una retórica identificables con la herencia didáctica del “buen salvaje”. Cualquier otro papel que asumieran las masas era inaceptable, y más aún si tenía un propósito transgresivo a la manera del Calibán imaginado por Ernest Renan, cuya alerta sobre los peligros que suponía la incorporación de las masas al concierto civilizador, había merecido la famosa réplica en sentido inverso de José Enrique Rodó, primero, y luego de numerosos escritores latinoamericanos que construyeron en la línea del arielismo una imagen sensualizada, divertida y aceptablemente vulgar de Calibán, muy distinta a la beligerante e innoble promovida por el escritor positivista francés.⁶⁸

En la mentalidad del escritor modernista y del intelectual involucrado con la fallida continuidad del porfiriato, tal visión se encontraba completamente naturalizada; no es extraño, entonces, que aflorara cuando el melancólico cronista buscó en París referentes idóneos para resignificar esta representación polarizada entre civilización y barbarie, entre los frutos del México cultivado y las brutalidades de esa suerte de Calibán insumiso, como se le figuraban los zapatistas y las masas que los aclamaban. De hecho, las alusiones peyorativas que de la política y de ciertos fenómenos nacionales aparecen en las *Crónicas*, tienen el propósito de establecer una primera yuxtaposición de realidades —tendiente a subrayar el rezago de la mexicana con respecto a la parisina—, y, derivada de ésta, una

⁶⁸ En este punto, la ideología de Tablada es una derivación ortodoxa del “espíritu arielista”, ampliamente estudiado por Jean Franco en *La cultura moderna en América Latina* (México, Ed. Grijalbo, 1985), que se corresponde con la visión ilustrada del pueblo que compartieron la mayoría de intelectuales latinoamericanos hasta ya bien entrado el periodo independiente, como lo demuestra Carlos Monsiváis en el primer capítulo de su ensayo *Aires de familia* (Barcelona, Ed. Anagrama, 2000).

segunda que se orienta a contrastar al México refinado y culto con el que quedaría simbolizado por el “eterno eunuco”. Al primero lo legitiman el Salón de Otoño, el mejor público del mundo, además de los medios y plumas especializadas; al segundo lo descalifica la alta civilidad de las sociedades cultivadas, que si bien no son inmunes a las pulsiones de la barbarie, las tienen bien ubicadas en el amplio y vago imaginario del exotismo y en zonas urbanas específicas, como lo es “el riñón de la Ciudad Luz”. Conviene identificar esta actualización que Tablada efectuó en París de su esquema perceptivo polarizado, porque será el que funja en lo sucesivo para valorar a la cultura mexicana, tanto en sus constantes históricas como en la realidad inmediata y en su prospectiva. En este modelo binario se encuentra el germen de uno de los principales ejes de su crítica posrevolucionaria y de la *Historia del arte*, que habrá de distinguir al pueblo dotado desde siempre de una singular facultad para sentir y expresar la belleza plástica (identificado con el Netzahualcóyotl productivo y creador) de aquel otro pueblo bárbaro, iconoclasta, proclive a los sacrificios humanos, a los horrores perpetrados por la inquisición y a las revueltas armadas (identificado con el Huizilopochtli destructivo y cruel).

Entre los sueños que el japonista tenía previsto realizar en la Ciudad Luz, estaba el de nutrirse de las últimas apropiaciones de la cultura nipona, posteriores a las ya hechas por sus autores predilectos. Nada le satisfizo plenamente al respecto: le pareció todavía insuperable la obra clásica que los hermanos Goncourt habían consagrado dos décadas atrás al estudio de la pintura de Utamaro, y le sorprendieron, además, el “corto número de especialistas” franceses dedicados a esta materia, así como el nulo interés general por ampliar el horizonte más allá de Utamaro y Hokusai . Con todo, una inquietante exposición

de arte militar japonés y otra muy amplia de la obra de Utamaro, en el Pabellón de Marsán del Louvre, aparecieron como un buen premio de consolación. En la segunda experimentó un embelesamiento que recuerda su savia modernista y su consecuente fidelidad de gusto por el erotismo exquisito :

¡Serrallo ideal! ¡Harem de ensueños y deseos! ¡Jardín de los Oaristys! No en balde escribí Ovidio a propósito de Utamaro. ¡Mirad las estampas colgando de los muros, y en todas ellas, en gesto y actitudes, en carnes desnudas y en suntuosos ropajes, cuánto de seductor y poético hay en la gracia de la mujer! Desde los íntimos abandonos del gineceo, del tocador y del baño, hasta los gestos de la seducción y las actitudes soberbias del aparato cortesano, toda la mujer está allí[...] Todo lo estudió y lo enumeró este Ovidio amarillo, sin cesar ocupado de las Corinas, de las Lesbias, de las Julias de seductores ojos rasgados.⁶⁹

El descubrimiento de los futuristas italianos, último grito de la novedad en París, fue una de las experiencias cúspide del viaje. Frente a obras de Severini, Russolo y otros exponentes que conformaron una importante muestra colectiva en una galería del bulevar de la Magdalena, misma que calificó “sin precedente en la iconografía mundial”, confiesa que su primera reacción fue reír. Pero luego le repugnó hacerlo. Reír, las más de las veces —se dijo—, es no comprender. Entonces emprendió un elaborado y solemne análisis de la forma y el color donde las palabras vértigo y caos pretenden captar el significado de lo que observa, atónito, y aminorar su desconcierto. Su experiencia como espectador tiene notable interés como testimonio de una visión privilegiada puesta en crisis —tal como lo hubieran querido los artistas ahí presentes en obra— que busca signos afines en su bagaje y las palabras precisas para nombrar lo insólito y rendirle culto desde una actitud venerable, sin risa, en el entendido inamovible de que toda obra de arte *es un acto de fe, una litación purificada por el fuego de un interno holocausto*. Su conclusión no es la de un espíritu hechizado por la novedad pero, a fin de cuentas, es congruente con la del hombre interesado en entender, en dar siempre el paso hacia delante: *Y en estos instantes en que*

⁶⁹ Tablada, J.J. *Los días y las noches..op. cit:* 129.

*nuestra estética cansada de aventuras, ensaya una cobarde regresión hacia las tradiciones grecorromanas, clásicas, casi académicas, tiene una gran emoción heroica el ímpetu de estos sombríos videntes, satánicamente ambiciosos, que todo quieren destruirlo para conquistarlo todo.*⁷⁰

Otro de los momentos sublimes del viaje lo significó el encuentro con la obra de su admiradísimo Aubrey Beardsley, por lo relevante del hecho y por el contexto en que se dio. El episodio se desarrolló en un hermoso salón asistido por el selecto círculo de conocedores de la obra del esotérico artista, entre quienes se encontraban celebridades como el poeta Henry de Régnier, los pintores Edouard Vuillard, Maurice Denis, Louis Legrand e Iván Bilibine, además del crítico inglés Symons, la condesa de Noailles, y numerosos eruditos y coleccionistas locales y extranjeros. *Aquello era, en verdad, un acontecimiento de arte raro y exquisito*, apunta el poeta. El registro de estos personajes cumple en el relato un propósito informativo, pero también representacional: Tablada escucha la opinión de varios de ellos a propósito de Beardsley y confirma, sobre todo en lo dicho por Symons, amigo del gran artista, sus coincidencias de juicio con lo que él publicó en un artículo ocho años atrás (*Revista de revistas*, octubre de 1904, comentado en el capítulo anterior). Sentirse legitimado por las palabras *oraculares del ilustre crítico inglés* le causa algo más que *una cierta satisfacción*, que no se ahorra en transmitir a sus lectores mexicanos, como tampoco un sentimiento aún más conmovedor que le inspira un final de capítulo novelesco a la más alta temperatura modernista. Así tenía que ser, en honor a Beardsley:

Hacia tiempo que mis ojos seguían la nerviosa y elegante silueta de la condesa de Noailles y que espían en su bello y expresivo rostro de musa, el efecto y la impresión que le produjeran las

⁷⁰ *Ibid*: 247-248. A partir de esta experiencia, Tablada le prestaría mucha atención al futurismo italiano. Según Nina Cabrera de Tablada, su segunda y definitiva esposa, el poeta fue el primero en dar a conocer este tema en México, al igual que otros como el arte japonés en general, la relatividad de Einstein, la música moderna, el psicoanálisis y la cuarta dimensión, entre varios más.

obras del turbador y concupiscente artista. Varias veces la vi parpadear y morderse el labio inferior traicionando, a su despecho, una íntima emoción...

...Ahora la divina poetisa, acompañada de una rubia amiga a quien sin duda iniciaba en los misterios beardsleyanos, se ha detenido frente a aquel dibujo que parece un Greco enfermo de satanismo, el titulado: "El jardín de las rosas misteriosas"...

...Y distinguía en aquellas mujeres una exaltación pecadora tan inefable, tan ardiente, tan acrisolada, tan mística, que me pareció ver un carbón trasmutándose en diamante en la grande obra de la alquimia o una perla de milagrosos orientes, de belleza única, entre las valvas viscosas de una ostra...

Un magistral abordaje de la obra de Beardsley ahí exhibida, completa este memorable relato que podría figurar en la más selecta antología del género crítico. Es un botón de muestra del genio narrativo desplegado por el autor en su prosa más lograda, que a mi modo de ver se encuentra distribuida en las obras que se libraron de sus compromisos coyunturales, de las tiránicas presiones de los tiempos del periodismo, y de los rigores impuestos por géneros con reglas muy establecidas, en los que incursionó con dificultad y desgano. En el cronista se encuentra el crítico más apreciable porque el autor se permite aparecer como protagonista y tomar licencias a su antojo para marcar el peso de su presencia, de su subjetividad. El de la crónica es quizá el género más propicio, después de la poesía, para que el escritor moderno se multiplique sin cortapisas, entreverando realidad y ficción, lances líricos y observaciones críticas precisas, climas internos y externos, diversos niveles narrativos.

La mirada lasciva del poeta encontró en la obra de Beardsley un detonante natural de la memoria de su propio deseo, y en la imagen construida de la condesa de Noailles (de su febril reacción frente a la obra) la representación viva de ese deseo. En este episodio Tablada se sintió anclado a un presente al que todavía podía reclamarle su pertenencia, no bien seguían actuando los signos de un legado con el que se identificaba. Cosa muy distinta sucedió cuando se enfrentó a personajes representativos de ese legado mítico, aprendido e inventado a la distancia, como la célebre Madame Otero. Se topó con ella por casualidad en

una calle invadida por un tumulto babilónico, ya entrada la noche, en un momento en que el poeta recordaba con deleite su experiencia de la mañana frente *al cadáver dorado y perfumado* de Thaïs, la cortesana alejandrina que irrumpiera de continuo en sus fantasías juveniles. Carolina Rodríguez, la bella Otero, la misma musa galaico-francesa que a través de imágenes y contagios literarios le inspirara años atrás uno de los poemas emblemáticos del “espíritu fin de siglo”, se le reveló en la realidad como una vieja pantomima arlequinesca, decrepita, marchita, *oliendo a cripta*. Nada que ver ya con el arcángel de turbadora sonrisa y venusto y amazónico cuerpo que en el imaginario se paseaba, devastadora, con el espanto de los abismos y la fragancia de los jardines. Al lado del fantasma de la musa —a la que le robaron para siempre—, a Tablada se le apareció el espectro de su propia juventud; se sintió en un estado de alma similar al de Barbey d’Aurevilli, *que no se sintió viejo cuando se vio las canas, sino cuando miró pasar lentamente y decrepita a una de sus queridas de juventud*.

Las constantes apariciones durante el viaje del sol negro de la melancolía, tuvieron mucho que ver con esa predisposición del viajero a experimentar el tedio y el *spleen* parisino, pero también con las apariciones de ese espectro de juventud que en determinadas circunstancias le decía al poeta: *No, no valía la pena atravesar el Atlántico*. Así debió ocurrir en algún momento de la visita que éste le hizo a Leopoldo Lugones en su departamento, cuando ambos se dieron cuenta que la literatura modernista francesa estaba en manos de ellos dos, de Darío y de algunos otros escritores latinoamericanos, mientras que los franceses miraban hacia otros continentes, impactados por las costumbres de los inmigrantes de todo el mundo que los invadían, y por vivir el ensueño exótico de ser franceses pero también africanos, polinesios, chinos, japoneses, argelinos, yankis o

mexicanos (a la manera villista o zapatista).⁷¹ Y así ocurrió ante el crudo erotismo que ya no degustó la sensibilidad del poeta, ante la ruina viviente de la bella Otero y ante la tumba de Julio Ruelas, cuando se decidió a visitarla un día largamente preparado, ya entrada la tarde, en las horas preferidas por los demonios de la acedia (o del medio día o de la media noche) para atacar a los hijos de Saturno: a aquellas naturalezas proclives, como la de Tablada, a la afección melancólica. El cronista nos relata la experiencia con un tono muy elocuente:

Esta tarde del día de la Toussaint, víspera de la Jornada de los Muertos, he ido al cementerio Montparnasse con el único fin de visitar la tumba de Julio Ruelas, una de las necesarias peregrinaciones piadosas de mi viaje a París...

Junto a la tumba de Julio Ruelas las demás tumbas se cubrían de flores aquella fría tarde de la Toussaint parisiense, y al borde de aquella tumba gloriosa no había más homenaje que la emoción muda de los que recordábamos los episodios de vida tan singular, tan culminante sobre la mediocridad mexicana y tan pródiga de bellas obras.

Y concluye el relato sobre la experiencia de esa triste y fría tarde, con el siguiente consuelo:

*¡Duerme en paz, pues ya tienes el amor cuya nostalgia apresuró tu vida! ¡Descansa, puesto que sobre tu sepulcro se desploma inmortalmente fiel la única amante fiel para tu amor misógino, la única odalisca en los tenebrosos serrallos de tu hastío: una mujer de mármol.*⁷²

La bella Otero y la fiel amante de mármol marcan el punto exacto de un final cargado de simbolismos, en plena resaca de la noche porfirista que tantos beneficios le dejó en sus últimas horas al poeta. Puntual en la sincronía de esa hora nocturna, en México moría Jesús Valenzuela, y con él quedaba sepultado el proyecto de la *Revista Moderna de México*. Pero en Tablada no hay finales sin renacimientos, como tampoco noches sin días en cada uno de

⁷¹ En este punto suscribo, en parte, la lectura libre y llena de licencias que hizo José Joaquín Blanco de las *Crónicas parisienses*, y que publicó en su libro *Las intensidades corrosivas*. Gobierno del Estado de Tabasco, Ediciones ICT, 1990: 95-116.

⁷² Tablada, J.J. *Los días y las noches...op. cit.*: 184. La estatua de mármol es obra del escultor Arnulfo Domínguez. La subsidió Jesús Luján.

los escenarios vividos por él con toda intensidad. En las espléndidas *Crónicas* queda claro el final lógico del modernismo (sobre todo, aunque no sólo, de su vertiente decadentista) y el adiós definitivo de Tablada a la misa negra y dorada de su juventud. Pero también queda clara la rehabilitación del gran escritor, receptivo y atento a las señales que conducen al andén donde se aborda el siguiente tren de la modernidad.

La experiencia parisina le permitió al escritor ampliar el abanico de sus registros intelectivos y sensibles al punto de entender y poder asimilar las novedades propuestas por la vanguardia cultural. En lo relativo a las artes plásticas, así lo demuestran sus textos de 1912 dedicados a Roberto Montenegro, Gerardo Murillo, Francisco Goitia, Jorge Enciso y José María Velasco. Por sus triunfos locales y sobre todo en el extranjero, mismos que avalan su capacidad de asumir la creación artística como un instrumento de transformación del mundo (por la vía espiritual), Tablada se sirve de ellos para librar desde la trinchera del humanismo y las artes su guerra contra el belicoso México del zapatismo y el villismo. Tal pretensión devela al intelectual conservador, desde luego, pero también (y más precisamente) al intelectual fraguado en el utopismo humanista y positivista, que a la postre se oficializaría en la institucionalidad cultural revolucionaria. Escribe:

*Goitia tiene el propósito, mejor dicho sus amigos y admiradores lo obligan, a hacer una exposición con las obras que el interesante artista trae consigo y si eso sucede, como es de esperarse, el público culto de México comprenderá mejor que con la lectura de estas líneas, escritas al correr de la pluma, las singulares cualidades, la austera nobleza, el hondo y sincero sentimiento y el raro poder técnico de este interesantísimo artista que se llama Francisco Goitia, y que junto con Zárraga, Murillo, Diego Rivera y Montenegro, ha hecho en estos últimos y aciagos tiempos que el nombre de nuestra patria suene en Europa, no unido a matanzas, ni hecatombes, ni infamias; sino vinculado al prestigio del talento y a la excelsa nobleza del arte!*⁷³

La cita ejemplifica la visión ambivalente que de México tuvo siempre Tablada (tan similar a la de Vasconcelos y otros intelectuales), así como el poder constructor que atribuyó

⁷³ *Arte y artistas...* Op.Cit: 181-182.

siempre a la cultura, siguiendo un modo utópico caracterizado por Manheim y Ricoeur como humanista-liberal. Veremos en siguientes capítulos cómo se identifica con el modelo cultural establecido en las instituciones postrevolucionarias, y de momento baste llamar la atención sobre los nombres que Tablada va mencionando una década antes de que éstos tengan un peso específico en el Renacimiento Mexicano.

El artículo consagrado a Jorge Enciso ejemplifica a las claras la búsqueda del crítico madurado en París, en consonancia con la del cronista, el memorista, el amante de la historia y el historiador del arte a punto de inaugurarse como tal (al escribir poco más adelante *Hiroshigué*), que avanza en la construcción de un futuro artístico prometedor, fundamentado en un pasado prehispánico y colonial luminosos, dignos de apuntalar una visión moderna del arte mexicano. El rescate de lo nacional desde la mirada contemporánea es una realidad en el artista y en el crítico, embelesado éste con los registros documentales con los que aquél alimenta su creatividad pictórica: serie de iglesias pintadas en entornos rústicos, ruinas y monolitos precolombinos, motivos tomados de códices y decoraciones cerámicas *que resentidos por su temperamento afinado por la cultura moderna, han perdido su carácter bárbaro y a veces frustráneo para cuajarse en deliciosas y exóticas visiones, que tienen el misterio de lo que ha muerto y el encanto de lo que no volverá.*⁷⁴

Muy lejos de la visión colonialista y academicista de la historia (que, como la de Bernardo Couto y después la de Ramón Revilla, negaban el valor artístico de lo prehispánico) Tablada comparte hallazgos que algunos artistas mexicanos están obteniendo en su moderna relación con el entorno real y simbólico, y los reivindica desde su fragua personal, interviniendo no pocas veces en los procesos creativos o potenciando su desarrollo en dimensiones mayores, cumpliendo así con la función más noble de la crítica.

⁷⁴ *Ibid.*: 175

Sobresalen, al respecto, sus opiniones sobre las decoraciones murales realizadas por Jorge Enciso en algunas escuelas públicas. Escribe:

Entre estas producciones deben mencionarse los hermosos y originalísimos frisos decorativos que pintó Enciso para los salones de algunas escuelas públicas, entre ellas la situada en la Colonia de la Bolsa. De la flora y la fauna indígenas, del misterio de las viejas razas, de la esplendor de la Naturaleza patria, tomó el artista los elementos para llevar a cabo esas admirables obras, las únicas tal vez en su clase que pueden en México ser absolutamente mexicanas.⁷⁵

La antigua idea de decorar edificios públicos empezaba a cristalizarse en la praxis de algunos artistas y en particular en la de Jorge Enciso, en estos frisos que deben considerarse como el preámbulo al movimiento muralista. Aunque ya desaparecidos y con muy poca documentación que los refiera, sabemos por descripciones diversas —entre las que destaca la de nuestro autor— que son *los primeros de su tipo en el muralismo del siglo XX*, como bien asienta Orlando Suárez en su gran *Inventario del muralismo mexicano*⁷⁶. El interés de Tablada por esta obra, única en su clase en aquel entonces —en efecto—, estriba tanto en su temática como en el abordaje de la misma, a partir de una poética acrisolada en los descubrimientos de la vanguardia tanto en el orden sintáctico como semántico. Enciso era un claro continuador actualizado del simbolismo importado de Europa (a la manera de Herrán y Ponce de León, por ejemplo), que tuvo el talento suficiente de resignificar con originalidad diversas lecciones de la vanguardia, relativas a la simplificación formal; a la mirada “poética” de la realidad (contrastante con la mirada prosaica de la fotografía); a las representaciones veristas del paisaje o del exterior, sin necesidad de subordinarse a las exigencias miméticas de un modelo real; a la apropiación (al “rescate”) de códigos estéticos de culturas “otras” desde un código propio, como lo hicieron muy diversos vanguardistas de bandera al reinventar lo japonés, lo africano, lo polinesio, lo mexicano...; al rescate, en

⁷⁵ *Ibid.*: 175

⁷⁶ Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México, UNAM, 1972.

no pocas ocasiones, más de formas representacionales que de contenidos culturales de la alteridad, más de los signos (desplegados en decoraciones cerámicas, de códices, etc.) que del objeto.

No es extraño que al aludir en su libro *Hiroshigué* a estos murales, Tablada considere a su gran amigo Enciso como el más mexicano de nuestros pintores, relacionando este atributo con el que también tiene el artista de ser el más japonés en su manera de sentir. Lo universal, pues, condiciona a lo local, al margen de pintoresquismos y formas residuales, en la óptica del artista y del crítico. Tengo para mí que éste influyó de manera determinante en la adopción del muralismo por parte de aquél, considerando la cercanía entre ambos y el desarrollo estilístico del pintor jalisciense (casi siempre marcado por la palabra del crítico), aunque la evidencia documental se limite a demostrar sólo una conexión. No es poca cosa: por su contemporaneidad, las decoraciones de Enciso son la ventana al futuro promisorio del arte mexicano, visualizado por el luminoso crítico.

Otro dato muy ilustrativo del vanguardismo del crítico ajustado por su experiencia parisina, lo revela la necrología dedicada a José María Velasco, laudatoria y agudamente contextualizada con la obra de otros paisajistas mexicanos, pero no exenta de una valoración crítica. Escribe:

*Su pupila no sospechó el “valor relativo” circunstancial y recíproco de los colores que ha revolucionado nuestra óptica; que produce reacciones en nuestra retina, con elementos heterogéneos y paradójicos; que determina emociones elementales con factores de complicada alquimia, que ha creado casi un nuevo espectro y ha evocado dentro de los colores físicos, almas y espíritus de matices, palpados con los tentáculos de un sentido nuevo, adivinados con las antenas de la intuición tendidas hacia el misterio de lo antes invisible... Ley, en fin, que desde Turner, Hiroshigué y Constable hasta Pissarro, Sisley y Monet, ha creado un nuevo mundo, una América virgen de las artes plásticas: el paisaje moderno.*⁷⁷

⁷⁷ *Idem*: 186.

Ciego entonces al “valor relativo”, a los descubrimientos del paisaje moderno que podríamos asociar con la primeridad, la sensación o lo indeterminado (*el misterio de lo antes invisible*), este paisajista quedará ante el crítico como un artista limitado por sus formas representacionales, de acusado mimetismo fotográfico. Tablada mantendrá en adelante básicamente la misma opinión sobre Velasco, matizándola a veces con la honradez personal del artista y con la dramática adversidad de su contexto académico y nacional. Conviene tenerla en cuenta, porque dicha opinión constituye un buen ejemplo de la contemporaneidad de las ideas artísticas del crítico, atraído por los procesos que perfilaban a la autonomía del arte. Cercano en ello a lo que Jean Clarence Lambert denomina el demonio de la simplificación, o también al pensamiento de vanguardia que suscribe el alejamiento de la representación con respecto a los modelos de la realidad, el gusto de Tablada estará marcado por ese cambio en el arte que le costó enfrentar en un momento dado (frente a los futuristas en París) pero que acabó naturalizando con notable flexibilidad y originalidad. Este cambio, identificado desde el punto de vista del lenguaje con el giro lingüístico en las artes plásticas, establecería desde la primera década del siglo el pulso de lo contemporáneo (no necesariamente de lo admitido o institucionalizado), fundamentado en la multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo objeto, en la conciencia del valor del lenguaje en sí mismo –superando su función de simple instrumento— y, por lo tanto, de la relatividad del signo y de su nuevo estatuto en la producción de sentido al devenir en nuevo objeto, más allá de su función de representar a un objeto real.⁷⁸

⁷⁸ El giro artístico en el arte ha sido abordado, como tema y como problema, por Valeriano Bozal, Meyer Shapiro, Cristina Lafont y Francisca Pérez, entre otros autores. Para el primero, debe situarse en el cubismo, dados la multiplicidad de miradas que adopta en sus representaciones y los efectos de esto en la organización de la imagen, así como en la relación entre el espacio figurado y el plano pictórico. Explica que hacia 1910 Picasso y Braque descubrieron el protagonismo que había adquirido el espacio plano en el que representaban la multiplicidad de perspectivas, lo cual propició que unos años después sustituyeran con este espacio plano al espacio figurado tradicional. Sin convencerme del todo, me estimula la osadía de Bozal y creo válido extender

Si bien en la cita Tablada enfatiza el poder de la intuición y se limita a la referencia de artistas que culminan el modernismo y preparan la vanguardia, me atrevo a proponer que en ésta se encuentra ya instalado en el proceso lógico de abstracción conceptual y formal del arte, y por ende en el cruce de la visión subjetiva del mundo con la visión sígnica, donde la *América virgen* del paisaje y de la realidad se revela principalmente en el lenguaje; no ya sólo en las representaciones objetivas del paisaje, a la manera de Velasco, ni tampoco en las subjetivas, determinadas por las singularidades del ojo y el genio de Constable, Hiroshigué, Turner, Sisley o Monet. En adelante, el crítico profundizará más, en alianza con el poeta, en la autonomía y el poder actuante y autosuficiente del lenguaje. Como moderno de buena cepa y vanguardista bien avenido seguirá construyendo por medio de una inteligencia sensible y analítica a la vez, que dará a la dimensión espiritista una jerarquía mayor en la búsqueda de esa forma perfecta que lo lleve a la verdad. Muy cercano a los pintores cubistas y constructivistas de entonces; también a los artistas metafísicos italianos y a los autores del dadaísmo y del surrealismo, que por ese tiempo comenzaban a revelar su juego.

al futurismo y al constructivismo las valoraciones de la relatividad y de la materialidad del espacio plano en las propuestas pictóricas; esto es, en la toma de conciencia de la autonomía y autosuficiencia del lenguaje artístico.

Asimismo, suscribo la visión contextualista que ve al arte como un *proceso* indisoluble de un ámbito espacio-temporal específico, en cual el flujo cultural, científico y comercial fue determinando el camino hacia una abstracción conceptual y formal en el paisaje artístico de la vanguardia. Tomo como referencia importante el magnífico estudio de Juan José Lahuerta, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona, ed. Anthropos, primera edición, 1989.

CAPÍTULO III

Siempre que en serenas horas de ensueño y de trabajo amable, abro sobre la mesa del estudio uno de esos libros de cubierta azul pastel, uno de los encantadores “Meisho”, pienso en la patria cuyas singulares bellezas permanecen ignoradas y recónditas sin que sus hijos artistas hayan querido o sabido revelarlas.

DESCARTANDO VERGONZOSOS ELOGIOS A VICTORIANO HUERTA

-los cuales dan fe del oportunismo político que acabaría empañando la imagen póstuma del poeta—, puede considerarse que el conjunto de su producción literaria, realizada desde su regreso al país hasta su precipitada huida del mismo, en agosto de 1914, continuó significándose por su valor aportativo en cuanto a publicaciones periódicas y a la aparición de su libro sobre *Hiroshigué* se refiere, aunque, en contraste, bastante lamentable por dos calamidades relacionadas con libros: la publicación de su desafortunada epopeya del usurpador, a principios de 1913, y el extravío de su novela *La nao de China*, aparentemente integrada al botín de los asaltantes que saquearon su casona de Coyoacán, en julio del siguiente año. El “descarte” mencionado arriba, por cierto, lo hago en términos valorativos del conjunto de la obra que el poeta dio a la luz en este periodo. Nada más. Otra aclaración: en virtud del ritmo tan dinámico y cambiante que marcó la vida y la producción de Tablada, desde su regreso de París hasta el momento en que escribió su *Historia del arte* en Nueva York (1923), me ha parecido oportuno condensar en capítulos más breves la información que trabajo a partir de ahora. La aceleración de los tiempos biográfico e histórico del personaje, así como sus frecuentes cambios de escenarios geográficos y simbólicos, me obligan a este ajuste metodológico.

A su regreso de la Ciudad Luz, al poeta debió costarle mucho trabajo reubicarse en la nueva realidad nacional. De hecho, no logró hacerlo. Escribe Guillermo Sheridan:

El modernismo llega a su fin o, mejor, comienza su transformación bajo los aires renovadores del modernismo provinciano (López Velarde, Ramos Martínez) y de la Generación del Centenario (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña), que dismantela poco a poco el positivismo oficial. Muchos de los protagonistas de la época de oro del modernismo literario y plástico mexicano han muerto o han abandonado el país. Tablada, poeta revolucionario, se aferra a las glorias del pasado y se obstina en no reconocer la necesidad de un cambio político y social. Aferrado de su decadentismo estético, de la boyante posición que ha adquirido, de la paz porfiriana que ha disfrutado, comete el error de suponer que el huracán que sopla en la historia es sólo brisa pasajera. Obnubilado por la dimensión de su miedo, o de su ambición [...] decide apostar todo en la causa conservadora y en contra del cambio revolucionario.⁷⁹

Es de suponerse que sus negocios también se fueron a pique, tras la diáspora de su clientela, pero, con todo, el notable escritor siguió produciendo de manera sistemática crónicas y artículos para la prensa periódica: *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial*, *Revista de revistas*, *La Nación*, *La Semana ilustrada*, *El Diario*. Su “prosa galana” (calificada así por algún editorialista amigo) se dejó sentir en aquellos años de incertidumbre a propósito de temas relacionados con arte y literatura, cultura japonesa, asuntos patrios y tópicos de interés general, de lo más variado, y además con su experiencia parisina (las *Crónicas*, publicadas a intervalos irregulares en *Revista de revistas*). En la escritura del viajero, del japonista y del crítico de arte, al menos, no se advierte ese “decadentismo estético”; con toda razón, las *Crónicas parisienses* pasarían a ser consideradas por Ernesto Mejía Sánchez como una de las obras más logradas de nuestra prosa literaria y, por su parte, José Joaquín Blanco las llegaría a equiparar, en cuanto a calidad, con las memorias de Hemingway en París. Por lo demás, el japonista siguió profundizando en su antigua pasión, y el crítico amplió considerablemente su visión del arte mexicano, como se verá más adelante.

⁷⁹ *Diario...op.cit: 171*

El “decadentismo” del poeta se advierte no tanto en sus gustos y escritura, como sí en esa suerte de didactismo *old fashion* –marcado por la angustia y por una acre tristeza reaccionaria— mediante el cual advertía a la juventud sobre los peligros de la marihuana y al “México Civilizado” sobre las atrocidades cometidas por la “Barbarie” zapatista y villista, acentuando sus nefastas repercusiones en la imagen internacional del país frente a la mirada admonitoria y apolínea del mundo civilizado. Como antes la pluma del burgués craso y orondo devaluara al autor del *Florilegio*, ahora la pluma del burgués venido a menos no hacía sino caricaturizarse, involuntariamente, a sí mismo, no tanto en su imposibilidad de entender los nuevos tiempos como sí en los afanosos empeños de ofertarse a los poderes en turno, a la manera en que lo hizo durante el antiguo régimen. Pero a diferencia de otros intelectuales porfiristas que por fortuna aventaron el arco, la lira, los pinceles o el microscopio antes de abordar barcos y trenes, Tablada se aferró como náufrago a su pluma y continuó significándose como uno de los más conspicuos renovadores de la literatura en nuestro idioma. Ni más ni menos. Como muy pocos de sus colegas, él pudo beneficiarse de esa condición autónoma que libera a la escritura hasta de su propio autor, defendiéndola con ello de su virtual reducción a los puros vicios, manías, limitaciones contextuales y personales de éste. A esta autonomía apostaron, creo, el teósofo, el creyente en la cuarta dimensión, y el pundonoroso memorista, pendiente de “corregir” aquellos episodios de su vida que, como erratas en un libro, mancharan la poesía de su vida.

De este periodo quedan varios registros en el *Diario* y en *Las sombras largas* (la segunda parte de sus memorias), lo cual permite contextualizar su producción crítica en la complicadas circunstancias que entonces vivió. Sabemos que en noviembre de 1912 sus relaciones con el periodismo y con el nuevo régimen eran prometedoras: fungía como

secretario de redacción de *El Imparcial* y como profesor de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria, nombrado por el Ministro de Educación del presidente Madero, José María Pino Suárez. Tenía pensado alternar estas actividades con la escritura de artículos para la prensa y con las correcciones finales de su novela *La nao de China*. Vivía con holgura, cobijado en un bienestar económico suficiente para mantener la casona —con mozo, jardinero y sus dos famosos criados japoneses— e incluso, para acrecentar sus colecciones de arte y objetos orientales. En el diario se percibe esta bonanza pero empiezan a aparecer señales aciagas: desapariciones de peces multicolores de su lago, apagones nocturnos que le impiden trabajar (y que atribuye a sabotajes zapatistas), insólitas luminarias en “la masa sombría del Ajusco” que identifica como fogatas de zapatistas que se acercan.

Del año de 1913 Tablada nos dejó un amplio registro de sus febriles y contrastadas experiencias cotidianas, marcadas en los primeros meses por su temor, desasosiego e impotencia ante los eventos de la decena trágica, pero también, a partir de marzo, por su bienestar, confianza y seguridad, a raíz del *status* hábilmente adquirido, no sin algunas tribulaciones, en el régimen del usurpador. En enero los augurios se multiplicaron, según lo dejó consignado con puntualidad, a veces día con día, momento a momento, en las páginas más emocionantes del *Diario*. Palpaba el miedo de la víspera lo mismo en la aterrada actitud de un carpintero de Coyoacán que en el ministro Pino Suárez, un día en que acudió a agradecerle el nombramiento de profesor. Escribió:

Por fin, exaltándose más y más, me preguntó que si a mi juicio la situación era peligrosa para los hombres del poder. Sin vacilar, animado por la buena fe de aquel hombre y por la confianza que me demostrara, le contesté que sí [...]

--¡Es claro! ¡Es evidente! ¡Si yo me he cansado ya de decirle al señor Presidente que esa negligencia nos va a costar la vida; que vamos a pagarla con nuestras cabezas! Me vio después de hito en hito y dejando caer los brazos, me dijo amargamente:

*--¡No tiene remedio!*⁸⁰

Pocos días después de su entrevista con el ministro, estalló la sublevación militar prevista por ambos. Narró con magistral sencillez su angustiada situación ante los sucesos, vividos a la distancia, en total aislamiento y en una soledad casi absoluta, de no ser por los criados japoneses, algunos vecinos y, sobre todo, por el teléfono –a Lily ni la menciona. Desde una intimidad revelada como pocas veces en el *Diario* (espacio privilegiado en tales circunstancias, donde el famoso no duda en registrar el hecho histórico vivido), el poeta semicautivo aguzaba el oído y la imaginación para adivinar el desenlace de los acontecimientos en la capital, al tiempo que se evadía a través de la lectura, contemplando la luna y el jardín, admirando sus hermosos objetos y sus piezas de arte mexicano, japonés, egipcio...

*De pie en la puerta de mi estudio, que ve al norte y de donde llega el viento de la ciudad, oigo, oprimido por íntima congoja, el ruido pavoroso a cuyos ecos se extingue tanta vida inocente y corre tanta sangre de víctimas. Y en contraste con esa barbarie, miro enfrente el jardín lleno de cosas delicadas y frágiles, los brotes nuevos de los árboles; las primeras flores del durazno, las menudas y blancas gallinas habaneras...*⁸¹

Y también:

*Cansado del bombardeo, me voy a viajar con el pintor Hiroshigué por el Tokaído, abriendo su álbum famoso: “Las 53 estaciones del Tokaído”, y partiendo del puente Nihon Bashi del viejo Yedo, divaga mi espíritu atribulado en aquellos luminosos paisajes y lo descanso en sus serenos y agrestes reposorios... Qué lejos me voy, en compañía del pintor amado, de estas comarcas asoladas por el zapatismo.*⁸²

Inmerso en la inevitable atmósfera trágica, el memorista dejó constancia de su ánimo perturbado por el asesinato de Madero y Pino Suárez. Previó, con tino, el carácter heroico que de inmediato asumiría el fantasma del primero, en virtud de su inmerecido y sobrecogedor final. Su escritura de aquellos días está marcada por el estupor y la rabia padecidas ante los eventos de horror que iban asentando *el triunfo de lo brutalmente*

⁸⁰ *Ibid.*: 78.

⁸¹ *Ibid.*: 83.

⁸² *Ibid.*: 89.

negativo sobre la afirmación espiritual, de lo cual también se consolaba entregándose a meditaciones teosóficas y budistas, y confrontando a manera de exorcismo el desdichado presente con episodios históricos de insuperable dramatismo, como los narrados por los hermanos Goncourt en sus páginas dedicadas a los últimos días de la Comuna de París. Sin embargo, el tono de desolación se va diluyendo del *Diario* conforme el poeta avanza en sus estrategias para encontrar acomodo en el nuevo ajedrez político. Para marzo de 1913, ese tono es cosa del pasado como también la imagen de Madero y su ominosa fragilidad. Irrumpe un nuevo tono lleno de optimismo y energía para la lucha personal, en pos de puestos y prebendas, de bienes y de una tranquilidad suficiente para escribir sobre cosas del espíritu.

Es bien sabido que no fueron pocos los intelectuales y artistas que se incorporaron al gobierno de la usurpación, pero quizá ninguno de los célebres lo hizo con la prestancia de Tablada. De ahí que el futuro indulto del gobierno carrancista le alcanzara para seguir viviendo del presupuesto en Nueva York, pero no para establecer una residencia definitiva en México ni para consumir una suerte de -regreso- del- hijo- pródigo-, como tanto hubiera querido (según se desprende de la lectura del libro de Nina Cabrera, su viuda). Su cotidianeidad durante el huertismo presenta los signos inequívocos de un pacto con el diablo, entre cuyos lamentables efectos cabe advertir el montón de hojarasca escrita para apuntalar una ilusión de felicidad personal, fatalmente esposada a una engañosa ilusión de futuro de país. Vivía y escribía a marchas forzadas, acelerando al máximo el tiempo propio como para rebasar un tiempo histórico que no cesaba de augurar catástrofes.

Apenas pasado un día de luto por el asesinato de Madero, Tablada comenzó a beneficiarse de sus relaciones hábilmente procuradas con varios funcionarios del nuevo régimen, incluyendo a Victoriano Huerta, cuyo primer guiño amistoso con el poeta

consistió en respetarle su puesto de Jefe de Redacción de *El Imparcial*, con Carlos Díaz Dufoo en la Dirección del diario. No bien confirmó su nombramiento en el ejemplar correspondiente al día 26 de enero, el personaje múltiple puso en marcha una estrategia auto promocional que comprendió todos los escenarios a su alcance. Al citado nombramiento se fueron sumando otros, como los de Director del *Diario Oficial*, Inspector de Bellas Artes (no obstante las reticencias del nuevo Ministro de Educación, Jorge Vera Estañol), profesor de Artes Orientales en la Academia de Bellas Artes, Consejero de la Caja de Préstamos de Hacienda y Diputado por Tlaxcala. Al amparo de sus puestos y relaciones con personajes situados en el candelero político (el Gobernador Zendejas, el Ministro José María Lozano, el influyente Dr. Urrutia, el subsecretario Alvaradejo, etc.), emprendió diversos negocios que no alcanzaron a cuajar e incrementó compulsivamente su patrimonio personal, a través de incesantes adquisiciones de libros y objetos artísticos (varios de los cuales le enviaban del Japón) y también de una hermosa botica poblana decorada con paneles del pintor Miguel Jerónimo Zendejas. A tono con su posición privilegiada, remodeló la casona de Coyoacán e hizo un inventario de bienes motivado por su orgullo de coleccionista anheloso de posteridad, pero acaso también por el presentimiento de futuras catástrofes derivadas de la inestabilidad de su matrimonio y de su realidad en general.

En medio de climas adversos a su vergonzosa incorporación al aparato oficial y de calamidades burocráticas producidas por éste, el valedor del gobierno de la usurpación pudo seguir disfrutando, con todo, de las mieles del reconocimiento intelectual: obtuvo un premio de crónica periodística y las condecoraciones del Zuijo-Sho y la distinción del Cuarto Orden, otorgadas estas dos últimas por el emperador del Japón a través de su embajada en México, como premio a su monografía sobre Hiroshigué. También se dio tiempo y ánimo para procurarse amoríos clandestinos (registrados de manera críptica en su

Diario), momentos placenteros en el *Jockey Club*, viajes a Tepetzotlán y a otros sitios de alcurnia colonial, y una intensa vida social que incluyó convites y encuentros significativos con algunos artistas: Alfredo Ramos Martínez, José Clemente Orozco, Cecil Crawford O’Gorman.

A pesar de vivir aferrado a la fantasía de que el gobierno estadounidense reconociera en el último momento al de Victoriano Huerta, el poeta no cerró los ojos a las calamidades que día tras día presagiaban la inminente debacle. Al parecer, fueron éstas las que apresuraron su divorcio con Lily Sierra y, al mismo tiempo, sus desahogos pasionales en una víspera propiciatoria a los abandonos galantes de quienes tenían hechas ya la maletas para emular más temprano que tarde a lo más granado de la elite porfirista. Sobre los meses finales de 1913 y los primeros del siguiente año escribiría, tiempo después:

*Fueron aquellos, días de dolorosa abdicación y trágico renunciamento. Los amantes, convencidos de la inevitable y próxima separación, intensificaron su amor en desesperados paroxismos que hacían arder la pasión como las hogueras cuyas llamaradas mismas presagian su fin cercano. Había ciertas fiestas profanas, en los discretos Tívolis de Tlalpan y San Ángel que en sus numerosas decoraciones de love-nests, tuvieron la tristeza del Decamerón en cuyas galantes pastorales, la peste de Florencia asomaba su rostro descarnado. O bien por su ansioso frenesí de anticipadas despedidas se asemejaban bailes del terror a que sólo acudían los candidatos a la guillotina... En aquellas fiestas galantes, la juventud, como una perversa Cleopatra, disolvió en ácidas cráteras las últimas perlas de sus horas más suntuosas [...] Amores aquellos que como los seres humanos amados por los dioses, murieron en medio de una esplendorosa juventud. No murieron lentamente de tedio, de hastío, de mezquindad, como todos los amores suelen morir, sino decapitados en plena gloria como príncipes jóvenes.*⁸³

A unos días de la caída del usurpador, los augurios fatales se fueron multiplicando en la vida cotidiana del poeta y entonces también diputado, tanto en su entorno público como en el privado: el caótico accionar de la soldadesca en la leva de muchachos en Coyoacán, la adquisición fortuita que hizo de una estatua china de asombroso parecido con el dios de los

⁸³ Tablada, J.J. *Las sombras largas...op.cit:* 443-444. Se ha tomado equivocadamente este magnífico pasaje memorístico de Tablada, como una imagen ilustrativa de su tórrido y heroico final con Lily Sierra. Desde luego, los recuerdos del poeta evocan formas y situaciones amorosas en nada equiparables a un largo matrimonio a punto de extinguirse. En todo caso, éste sería evocado como contraste: *No murieron lentamente de tedio...*

viajeros del Japón, el frío saludo de uno de sus perros que parecía participar de un ritual de día de muertos organizado por sus criados, una extraña floración simultánea de todas las orquídeas de su invernadero... Finalmente, Victoriano Huerta dimitió el 15 de julio de 1914, en un escenario nacional que el poeta asociaría al mar de piedra del Pedregal de San Ángel. Intelectuales tan conspicuos como Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Federico Gamboa, Julián Carrillo, Manuel Gamio, Ezequiel A. Chávez, Jorge Vera Estañol y el propio autor de la *Epopeya nacional*, entre otros, quedaron inmersos en una situación de pánico ante las bien fundadas y a la postre cumplidas sospechas de que pagarían caro su adscripción funcional o de ornato al régimen que *principió con el asesinato de Madero y Pino Suárez, y siguió con los de Gurrión, Serapio Rendón y Belisario Domínguez, por citar los más escandalosos.*⁸⁴ Varios de los más salpicados tomaron las de Villadiego y la mayoría se pertrechó de coartadas, confiada en su prestigio y en el tono menor de su culpa, con respecto a la de los más audaces o convencidos. Marcado cual pocos, el autor de *Hiroshigué* todavía intentó intrépidas maromas para encaramarse en un lugar ascendente de la rueda de la fortuna –firmando declaraciones públicas contra el dictador, moviendo toda clase de influencias—, pero al cabo de un mes hubo de huir al puerto de Veracruz para zarpar al lado de otros diputados y políticos con destino a La Habana.

En el naufragio íntimo, el autor de *Ónix* perdió país, matrimonio, amantes, no pocas amistades y colecciones afanosamente atesoradas en la casona del “Buen Retiro”, que fue saqueada. También su novela *La Nao de China* (que increíblemente no llevó consigo) y el ánimo de rescribirla. Simplemente la registró en el inventario de tesoros mayores perdidos,

⁸⁴ Fuentes Mares, José. *La revolución mexicana. Memorias de un espectador*. México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), cuarta edición, 1976: 73.

del cual iría borrando otro tipo de bienes correspondientes a esa etapa tan frívola de su vida que, según escribió en la vejez, tanto arrepentimiento le provocaría.

En este capítulo abordo sus dos libros publicados en este periodo, ya que ambos anticipan al futuro historiador del arte mexicano y uno de ellos, *Hiroshigué*, de hecho constituye una obra fundacional que obliga a reconsiderar al “poeta y crítico metido a historiador” (vuelvo a citar a Justino Fernández), a la luz de una trayectoria más precisa en su cronología y más nutrida en sus aportaciones.

La *Historia de la campaña de la División del Norte*⁸⁵ es un esmerado bodrio de 117 páginas que fue a dar al basurero de la historia cultural, no bien salió de la imprenta del gobierno a finales de 1913. Ajeno a cualquier incentivo estimable, el libro es el vehículo obvio de un autor –y de un “parsimonioso” patrocinador: el Dr. Aureliano Urrutia, Ministro en el gabinete de Huerta— en busca de las prebendas de un príncipe. Su contenido y enfoque fueron claramente anunciados en *El Imparcial* dirigido por Díaz Mirón, meses antes de su publicación y quizá sin haber entrado aún a la imprenta. Tablada transcribió el recorte de prensa en el diario:

Un nuevo libro de José Juan Tablada. Historia de la Campaña de la División del Norte. ***En estos días comenzará a circular un libro escrito por el poeta don José Juan Tablada, titulado [...]***

En dicha obra están prestigiosamente evocados los episodios de esa memorable campaña: Cuatro Ciénegas, Tlahualilo, Conejos, Pedriceña, Rellano, La Cruz, Bachimba y Baller, y por lo que hemos leído, puede asegurarse que ese libro es un magnífico comentario de la obra militar realizada por el señor general Victoriano Huerta. Cierra dicho libro un

⁸⁵ José Juan Tablada. *La Defensa Social. Historia de la Campaña de la División del Norte*. México, Imprenta del Gobierno Federal, 1913.

*capítulo A los héroes anónimos, en que se hace la apología del heroísmo de los bravos juanes que en esa campaña llevaron a cabo hazañas admirables y hasta hoy ignoradas. El libro de José Juan Tablada, no sólo como la obra de un escritor artista, sino como documento histórico, merece ser leído por todo mexicano que sepa apreciar la obra de valor y abnegación con que el Ejército Nacional salvó a la Sociedad y a la Patria.*⁸⁶

Baste la cita para dejar constancia de la esclerosis y el tono de época, así como del infame papel del intelectual y, en sentido técnico, de su experiencia escritural dentro de una disciplina —la de la historia— a la que seguiría abrevando en relación al arte. Mucho más estimulante y trascendente resulta, en cambio, su *Hiroshigué*, el cual

tendría siempre como su libro más querido, en virtud de su calidad magistral y de lo que significó para nuestro apóstol local de la belleza, en medio de la debacle nacional.

Recordaría en *Las sombras largas*:

*Y mi libro Hiroshigué, mensaje de arte dentro de la frágil botella que el naufrago arroja al zozobrar, no se rompió entre los arrecifes de nuestro parvo mar proceloso, sino que sustentado por el rítmico oleaje del océano, fue llevado hasta hospitalarias y serenas playas. Hoy Hiroshigué alcanza en el mercado extranjero precios que jamás soñé; a pesar de estar escrito en español ha merecido halagüeños juicios de orientalistas y escritores de arte y ocupa en las suntuosas bibliotecas de los coleccionadores un lugar entre la bibliografía del admirable pintor “de la Lluvia, de la Noche, de la Nieve y de la Luna”.*⁸⁷

La calidad del libro dota de verosimilitud a la autovaloración del autor y sorprende la pobre fortuna que ha tenido, asimismo, en la memoria cultural mexicana. Con todo, el ilustrativo abordaje que de la pequeña obra hizo la eminente estudiosa del japonismo de Tablada, Atsuko Tanabe, unido a algunas menciones hechas por poetas, literatos y tesisistas inéditos (Paz y Maples Arce entre los primeros; Odile Cisneros, Mark Cramer, Víctor Sosa, Georgina J. Whittingham y Rodolfo Mata entre los segundos), dan cuenta de un posicionamiento relativamente importante en el campo literario, que ha propiciado su afortunada reedición en CD-ROM y en internet.⁸⁸ En la nota editorial de dicha edición

⁸⁶ *Diario*, op cit: 119-120.

⁸⁷ *Las sombras...Op.cit:* 450-451.

⁸⁸ CD-ROM: Mata, Rodrigo (coordinador), *José Juan Tablada: Letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. México, UNAM, IIF, CEL, 2006. También se encuentra, como señalé, en la página de internet dedicada por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM a la divulgación de obra y noticias tabladistas: <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/>

Cito también el estimulante ensayo publicado en internet de Georgina Whittingham, de la State University of New Cork-Oswego, dedicado en lo fundamental a ponderar, como Tanabe y Mata, las

digital, el investigador Rodolfo Mata explica que debido al peculiar papel que juega *Hiroshigué* en la evolución literaria del autor, al mostrar huellas de sus incursiones por el hai-kai, decidió incluirlo en el CD-ROM al lado los poemarios *Un día*, *Poemas sintéticos* y *El jarro de flores*, y de dos apartados dedicados a obra gráfica y a varia documental, respectivamente. Así, esta influencia de las estampas del *ukiyo-e* en su apropiación tan original de formas de la poesía japonesa, ha sido el punto de mayor interés, esencialmente literario, entre quienes han destacado el valor de esta obra de Tablada.

En el campo historiográfico *Hiroshigué* ha pasado casi inadvertido. La causa principal tiene que ver con la concepción demasiado compartimentada de los campos disciplinarios, reconcentrados en sus intereses específicos, y con nuestras dificultades de establecer cruces efectivos entre estos. Además, cabe tener en cuenta las constantes relaciones de animadversión entre historiadores y literatos, particularmente nocivas en temas como éste, y las dificultades de reedificar la vasta producción tabladista, a las que aludí en la introducción de este trabajo.

Como sea, cabe prever tiempos propicios para un redescubrimiento a la altura de esta obra maestra, considerando la posibilidad de ponerla a dialogar nuevamente con buena parte de la colección de estampas que la sustentó.⁸⁹ Se encuentra en curso una investigación sobre ésta por parte del especialista en cultura popular y grabado japonés, Amaury García

relaciones de retroalimentación entre pintura y poesía en el Japón del Ukiyo-e y en la escritura de Tablada, particularmente en el desarrollo y perfeccionamiento de la forma sintética del haikú, que adaptó a manera de paráfrasis a la lengua castellana. Whittingham, G.J. *El Japón de Hiroshigué en las pioneras innovaciones de Tablada*. Palimpszeszt 23.szám

⁸⁹ Lo cual es posible gracias al diligente trabajo de clasificación de la colección de estampas japonesas del Museo Carrillo Gil, que en 1992 hizo el especialista Shin'ichi Inagaki, y sobre todo, a la clasificación y estudio que de la mayor parte de la colección de José Juan Tablada –bajo resguardo de la Biblioteca Nacional— comenzó el mismo especialista, en agosto del 2005. Cabe señalar que una parte de esta colección, víctima de diversas vicisitudes, se encuentra dispersa en otros acervos públicos, como los de la Biblioteca José Vasconcelos y el Museo Carrillo Gil. Este recinto publicó el catálogo *Ukiyo-e. Estampa japonesa*, en 1993, mismo que contiene buenas reproducciones de xilografías de la colección de Tablada.

Rodríguez, del Colegio de México, según nos informa el propio investigador en un libro dedicado al estudio de la xilografía *ukiyo-e*, de gran interés, aunque no toma en cuenta los antecedentes fundacionales que de dicho tema representa el *Hiroshigué* de Tablada, en lengua española⁹⁰. Esta rica colección ha contribuido, asimismo, al montaje de diversas exposiciones sobre estampa japonesa en nuestro país, donde curiosamente existen otras colecciones de relieve. En 1981 hubo una particularmente notable que reunió a algunas, incluyendo a la de Tablada, en torno al tema de la estampa japonesa multicolor (*nishiki-e*).⁹¹

Tablada escribió el libro en un momento de madurez como especialista en cultura japonesa, alcanzada en su viaje a París, lleno de vivencias con el arte del *ukiyo-e* y con diversos especialistas en la materia. Asimismo, *Hiroshigué* marca su retorno al japonismo tras una larga pausa de nueve años, situándolo en una posición de legitimidad entre los escritores hispanoamericanos avezados en dicho campo, y poco después como autor universal en Nueva York, según apunta Atsuko Tanabe.

Como buen moderno, Tablada se fascinó con el arte propiamente japonés del *ukiyo-e*, del mundo flotante, ponderándolo sobre el arte de influencia china, anterior a éste. En sus ensayos, poemas, apuntes y abordajes diversos sobre el tema, cumplió las etapas que solían marcar el camino de los japonistas occidentales, mismas que van desde el registro exótico de herencia francesa y apropiación latinoamericana (superficial y apropiada a la creación literaria) hasta la más madura que supone una ruptura con el exotismo y el erotismo

⁹⁰ García Rodríguez, Amaury A. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. México, COLMEX (Centro de Estudios de Asia y África), primera edición, 2005. El libro reproduce en láminas a color algunas estampas de la colección de Tablada.

⁹¹ También reunió a diversos especialistas, entre quienes destaco a Elizabeth Swinton, y creo que puede resultar una referencia ejemplar para intentar otra muestra parecida. Se publicó un sencillo pero digno catálogo con imágenes a color, ensayos y bibliografía. Cárdenas, Silvia (coordinadora). *Nishiki, estampa japonesa*. Grupo Chihuahua, Galería Comermex, 1981.

consabidos, a cambio de una profundización seria en la estética y los modos representacionales de la cultura japonesa. *Hiroshigué* es un feliz resultado de esta etapa, que según Tanabe se continúa hasta la publicación del poemario *Li-Po*, en 1920.

Es importante hacer notar las similitudes entre la concepción que tenía Tablada sobre el *ukiyo-e* y las actuales, aún cuando nuestro autor se mueve en una cronología que parecería imprecisa en algunos asuntos, como el de la ruptura con el canon chino. Para Tablada esto ocurre a finales del siglo XVIII mientras que para la mayoría de especialistas recientes tal fenómeno se advierte alrededor de 1600, fecha en que inicia el largo periodo Edo (1615-1868) y el arte que lo relata. Con todo, los ajustes con la bibliografía actual, algunos apenas mínimos, no atentan contra la vigencia de su contenido fundamental ni mucho menos contra su valor historiográfico. Nuestro japonista se refiere al *Ukiyoyé* y lo traduce libremente como *Escuela Vulgar*, indicando que es un compuesto de las voces *Uki*, “*lo que flota o sobrenada*”; *Yo*, “*este mundo, esta vida*”; *yé*, “*pintura*”. Asimismo, entiende a dicha escuela como la que *dio un mundo nuevo al arte nipón, rehabilitando el naturalismo y la vida popular, cuyos episodios y asuntos habían desdeñado las antiguas escuelas religiosas, clásicas chinescas y nacionalistas, pero siempre aristocráticas*.

Siguiendo con la comparación con estudiosos actuales, baste referir una opinión que aclara cierta ambigüedad a propósito del significado de este término, a veces traducido como mundo vano, vulgar, y otras (las que más) como mundo flotante o del placer y de la vida cotidiana. La opinión es del citado especialista Shin’ichi Inagaki, quien la expuso en una conferencia sobre el tema realizada en la Biblioteca Nacional, en agosto del 2005. Cito el documento que recoge fielmente dicha conferencia:

Aclaró que la palabra ukiyo-e quiere decir originalmente pintura del mundo vano, inconstante, inestable, transitorio, vacío, triste o duro. Al llegar la era de la paz en Edo, la palabra cambia completamente de sentido: se da entonces el del mundo flotante. Ukiyo, precisó, se divide en dos

*ideogramas: uki (flotante), que también se entiende por alegre y yo (mundo). En aquel entonces, los comerciantes aprovecharon la buena fama de esta expresión para ponérsela a todos sus productos: la gartera, el sombrero y la sombrilla entonces resultaron ser ukiyo. A las estampas también se les llamó así, en ese caso ukiyo-e, palabra que al igual que las de ukiyo-sombrilla y ukiyo-sombrero perduraron.*⁹²

Es de resaltarse la importancia que Tablada le otorga al “mundo flotante” en su monografía sobre Hiroshigú, ya que éste constituye el marco obligado para abordar desde una óptica occidental moderna cualquier tema monográfico relacionado con el arte japonés de ese largo periodo. Así lo hicieron la mayoría de autores consultados por Tablada y particularmente su mentor involuntario, Edmond de Goncourt, en su estudio sobre Utamaro

⁹² *Gaceta de la Universidad Nacional Autónoma de México*. 25 de agosto de 2005: 16-17. Otra opinión que considera una modificación similar del sentido de este término, de origen budista, la expone Amaury García Rodríguez en su citado trabajo (ver p. 40). Las costumbres, leyendas, episodios cotidianos, paisajes naturales y urbanos, modas y personajes relevantes de los barrios del placer, el teatro y la guerra del Japón, de los siglos XVII, XVIII y XIX, están plasmados en las escenas del “mundo flotante”. Este largo periodo de tiempo, correspondiente a la época Edo, estuvo gobernada por el clan Tokugawa, que en medio de una larga paz conformó a Japón como una nación única. El régimen militar del Sogún se afirmó entonces como el poder real, relegando al emperador y a la corte a una función simbólica y decorativa. Desde mediados del siglo XVII se afirmó una nueva burguesía mercantil –llamada *choonin*– que se distinguió de la aristocracia y de la casta samurai, entre otras cosas, en cuanto a lo relajado de sus costumbres morales y en el gusto por adquirir estampas del *ukiyo-e*, mismas que reflejaban este relajamiento en la vida mundana, en la diversión nocturna y los placeres de la carne, en el registro de figuras del mundo del teatro y de prostitutas y personajes que representaban este clima sofisticado y decadente, como el de la geisha. Grabadores como Utamaro, Hokusai, Moronobu y el propio Hiroshigú emplearon la xilografía en el registro de estas temáticas auspiciadas y solicitadas por la clase comerciante, aplicándola en libros y soportes tradicionales, pero además en carteles para el teatro, casas de geishas, restaurantes, hoteles. Las imágenes solían acompañar textos –no pocas veces a su símil en poesía–, pero al ir ganando un valor autónomo se liberaron de la palabra escrita, quizá en la obra de Hishikawa Moronobu por primera vez. Me parece oportuno extenderme un poco más sobre el tema, citando a otro autor que se coincide en la actualidad con lo escrito por Tablada. Cito a la Dra. Elizabeth Swinton, curadora e investigadora de arte oriental. Escribe: *Las estampas japonesas son “Ukiyo-e”, dibujos del mundo flotante. Ese término designa un estilo preciso de la pintura japonesa, de las ilustraciones para libros y de los grabados que surgieron de la nueva cultura urbana del periodo Edo (1615-1868) a la cual dieron su identidad visual.*

[...] *Esta cultura tuvo una gran influencia en la aparición del verdadero Ukiyo-e en el siglo XVII, ya que era muy diferente de los gustos refinados de las clases altas, influenciadas por la cultura china. Antes de este periodo, la pintura secular japonesa había estado dominada por dos escuelas: la escuela Kanō, que adoptaba el tema y la técnica de tinta de la pintura académica de la China Sung y Ming, y la escuela Tosa, que protegida por la Corte Imperial, ilustraba la literatura japonesa tradicional formada por cuento, poesía y romances, con una técnica delicada pero llena de colorido. El Ukiyo-e tomó el estilo y tema de ambas tradiciones pero con frecuencia los satirizaba o los convertía en parodia [...] La característica esencial del nuevo estilo, junto con su calidez e intimidad en el tratamiento de las escenas de la vida urbana de aquel tiempo, surgieron simultáneamente con un nuevo realismo literario.*

y Okusai. También lo hicieron así no pocos artistas europeos impresionistas y postimpresionistas dispuestos a colmar expectativas de otredad y novedad en la influencia japonesa: Van Gogh, Gauguin, Monet, Klimt, Toulouse Lautrec, entre varios más. Aparte de esta garantía de modernidad, en Tablada el *ukiyo-e* se significa como un elemento actuante en su proceso de reflexión sobre el arte mexicano, como veremos más adelante, y establece un puente con un tema de notable vigencia en nuestros días. No es casual, por lo demás, que su colección privada estuviera formada fundamentalmente por obra del “mundo flotante”.

El breve tiraje del libro refuerza su carácter de joya bibliográfica rara. En los tres ejemplares que revisé se consigna un tiraje de 30, numerados y sellados por el autor: 10 en papel imperial del Japón, 10 en papel de hilo hecho a mano y 10 en papel Wattman. Las unidades de la obra son, al parecer, las mismas en cada uno de los volúmenes, aunque varía su distribución. En el ejemplar que trabajé, en papel Wattman (también llamado “papel japonés”), depositado en la Biblioteca del Instituto Mora, aparecen en el siguiente orden: portada, portadilla, página de dedicatoria, página de ex libris (de una tortuga atada y colgada por el caparazón), página de anuncio de “Monografías Japonesas”, página de noticia de tiraje, un prefacio titulado “Torii”, portadilla interna, veinte capítulos con láminas en blanco y negro intercaladas, un “Epílogo prematuro”, índice de grabados, un índice de capítulos y una página de erratas.

Las monografías japonesas anunciadas como *próximamente a publicarse*, deben sumarse a las no pocas promesas editoriales incumplidas por el autor, a lo largo de su larga trayectoria. Con todo, resulta interesante considerar su título ya que enfatiza su conocimiento del tema así como su empeño en relacionarlo con sus referencias contextuales: *Aztecas y japoneses*, *La Ceremonia del The (Tcha no yu)*, *La fiesta Del*

Incienso (Ko-Kuai), El Arte Floral (Hana-iké). El primer título recuerda al del libro *Americanos y japoneses* del gran japonista Louis Aubert, conocido y citado por nuestro autor.

Una primera característica a destacarse en un estudio es su fundamentación, y en el *Hiroshigué* de Tablada ésta resulta de una erudición encomiable –segura, como la calificó el Abate González de Mendoza.⁹³ Lo es por la calidad y amplitud de sus referencias bibliográficas, casi todas consignadas con puntualidad, y sobre todo por la rica densidad del texto. Esta condición erudita, cabe aclarar, no es necesariamente académica, en términos de la historiografía de la época. Aun cuando el libro sigue un método, como también otros estudios suyos menos logrados, éste apuntala una subjetividad que se complace en serlo y más aún, en construirse en la escritura libre e inspirada del texto. El vuelo del poeta y del cronista sin amarras encuentra un punto exacto de conciliación con el rigor del historiógrafo y del japonista, profundamente especializado. Además, como explicaré más adelante, esta subjetividad tiene un inquietante valor protagónico, inimaginable en criterios académicos de entonces, pero curiosamente de plena actualidad en nuestro tiempo. Tenemos entonces que la bibliografía empleada acredita al japonista maduro, profusamente actualizado en la materia en su provechoso viaje a París, unos años atrás. Cita a William Anderson, Louise Aubert, William George Aston, G. F. Brinkley, Basil Hall Chamberlain, Lafcadio Hearn, Huysmans, Georges Weulersse, J. J. O'Brien Sexton, Chiossone, Charles Guillot, Edmond de Goncourt, Sir John Ruskin, Sei-Ichi-Taki, W. Von Seidlitz, Siegfried Bing, Tei-San.⁹⁴ Además de franceses, japoneses y un alemán, la lista incluye a autores

⁹³ González de Mendoza, José María. *Trayectoria de José Juan Tablada*. [http:// biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/](http://biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/) Índice: Libros. Ensayos selectos.

⁹⁴ Parece mentira, pero no coincidimos los investigadores del libro en citar las mismas obras concretas señaladas por Tablada. Registré las siguientes: William Anderson: *Libros Topográficos, L'Art Japonais*;

ingleses, algunos de los cuales influyeron decisivamente en la visión francesa del arte japonés, poco antes del viaje del poeta a la Ciudad Luz –afirma Tanabe—, así como álbumes, libros topográficos, catálogos razonados y de registro de colecciones de la mayor importancia, como las de Gillot, Chiossone y Bing. Ésta última, del coleccionista y marchante Siegfried Bing (1836-1905), célebre por la galería *L' Art Nouveau* que abrió en París en 1895, y cuyo nombre denominó el estilo de una época, era una referencia obligada para cualquier estudioso de la materia: contenía la mayor variedad de estampas japonesas, en cuanto a técnicas, y se le atribuían las mayores influencias de “lo japonés” en artistas occidentales de genio, como Van Gogh.

La obra en su conjunto ofrece un amplio despliegue de conocimientos, fuerza discursiva y polémica del autor, y es en su relación con el *ilustrado historiógrafo y crítico del arte nipón* Tei-San, donde estas virtudes se pulen. Cita sus célebres *Notes sur l'Art Japonais* y un indeterminado estudio sobre Hiroshigué para corregirle la plana a propósito de su desconocimiento de ciertos temas del gran artista Toyohiro, como lo es el paisaje, o de que éste fue en realidad el único maestro de Hiroshigué y de que tuvo, asimismo, varios nombres. Otras referencias tienen el propósito de respaldar observaciones y traer a cuento obras enumeradas por Tei-San en su citado estudio, de carácter enciclopédico, publicado en dos volúmenes en París, entre 1905 y 1906.

W.G. Aston : *Japanese literature* ; Louis Aubert: *Paix japonaise, Routes japonaise* (París, 1906); Buntcho : *Nippon Meesan Tsuyo* (edición original, 1804); Huysmans : « Certaines » ; Weularsse : *Le japon d'aujourd'hui* ; O'Brien Sexton: *Retrato de Hiroshigue*, 1913; F. Brinkley: *Japan, its History, Arts and Literature*; Sei-Ichi-Taki: *Three Essays on Oriental Painting*; Tei San: *Notes sur l'Art Japonais*. Varias menciones más no son concretas, pero se refieren a obras muy conocidas o bien, la mención del nombre implica a la obra, como sucede con las diversas colecciones referidas por el autor. También hay omisiones que llaman la atención, aunque no creo que impliquen desconocimiento de autores y obras fundamentales, como Ernest Fenollosa y su investigación clásica *The masters of Ukiyoe: A complete historical description of japanese paintings of the genre school*, 1896.

Tablada concibe el prólogo de la monografía (Torii) como un pórtico sagrado ante los santuarios del shintoísmo, semejante en su forma a la A con que firmaba sus grabados Alberto Durero. Desde este pórtico bordea la fe budista para convocar el alma de la nieve, la lluvia, la luna y la noche con sus mil espectros, y aprovecha para justificar su legitimidad en el abordaje del tema, asumiéndose como un digno continuador de la tarea iniciada por Edmond de Goncourt (a quien de hecho está dedicado el libro). En tal sentido refiere su largo tránsito por el mundo artístico de Hiroshigué así como su vasta preparación para cumplir con el propósito que se planteó a sí mismo años atrás, de escribir un libro similar en cuanto a sabiduría y calidad al que Goncourt le dedicó a Utamaro.⁹⁵ Esos empeños incluyen al estudioso de temas japoneses, al viajero, al afanoso coleccionista de miles de estampas cromoxilográficas, al devoto conocedor y admirador de los paisajistas Seshiú y Buntcho Tani, así como del ornamentalista Korin, del príncipe pintor Hoitsu, del animalista Okio, del forjador Miochin y, sobre todos, Hiroshigué.

El despliegue de justificaciones conduce al punto de mayor interés historiográfico para el lector actual; en su intención de presentarse como digno continuador del japonista Goncourt, Tablada lleva a cabo un interesante proceso de autoobservación, gracias al cual salen a relucir sus intereses e incentivos autorales así como las atribuladas condiciones contextuales en que construye este templo shintoísta, ante fogatas zapatistas que incendian el Ajusco y en medio de una realidad política y cotidiana marcadas por la víspera del colapso. Más allá de lo anticlimático que resulta el episodio para una reivindicación revolucionaria del mismo, es conmovedora la ritualidad estrictamente entrópica con la que el autor se asume como un hijo amantísimo, digno de cumplir en el rincón más

⁹⁵ Goncourt, Edmond de. *Utamaro: le peintre des maisons vertes-L'art japonais au XVIIIe. Siecle. Paris, Ernest Flammarion & Eugene Fasquelle, 1891, 276 pp.*

insospechado del planeta con la póstuma voluntad de un padre venerado (Goncourt), quien murió antes de poder cumplir con un programa que sin embargo dejó indicado a la posteridad:

Ahora no importa el lugar donde la muerte interrumpa esta historia, yo habré, desde el reverso de la cubierta de mi primer volumen, por esa simple lista de cinco pintores, de dos lavadores, de un cincelador de hierro, de un escultor de madera, de un escultor en marfil, de un bordador, de un ceramista, yo habré indicado la manera y el método de relatar al Occidente, en sus diversas y múltiples manifestaciones, el Arte del Japón, el único país de la tierra en que el arte industrial toca siempre al gran Arte.⁹⁶

Este protagonismo autoral de quien se siente capaz de continuar con Hiroshigué (toda vez que era el siguiente tema de Goncourt, tras haber concluido Utamaro y Hokusai), tras haber practicado *la purificación del agua y del perfume*, sale a relucir en diversos momentos del relato pero sobre todo en la última parte del libro, en el que el autor-personaje combina el inquietante contexto de su presente con su visión del futuro del arte mexicano, según veremos más adelante. El proceso de autoobservación, entonces, permite legitimar al autor en su tarea y posicionarlo frente a la misma, a la vez que situarlo en los diversos planos de su presente y de un futuro deseable que al esbozarse, legitima también la pertinencia del tema y de su abordaje en su tiempo y circunstancia.

El adentro y el afuera; el ámbito propio y la realidad colectiva; lo mismo (interioridad) y lo otro (exterioridad); el mundo en el interior del teósofo regido por un pulso espiritual, distanciado y radicalmente diferenciado del mundo exterior, desgobernado a su vez por un caos amenazante; las representaciones que de la oposición tan marcada entre el adentro y el afuera asumen, por un lado, la casona con sus criados japoneses, biblioteca, colecciones y maravilloso jardín dotado de pabellón japonés, y por otro, los augurios fatídicos de una realidad ciega a la belleza, que finalmente se acabaría imponiendo, son algunos de los planos en que se revela el presente del autor. Esta puesta en

⁹⁶ Citado por Tablada en *Hiroshigué, op cit*: XII.

escena ejemplifica a cabalidad la importancia que para los modernistas implicaba el espacio arcádico del estudio, como acertadamente lo ha explicado Rubén Lozano Herrera a propósito de Tablada,⁹⁷ y que para la historiografía de nuestro tiempo tiene el fenómeno de la autoobservación del autor. Pienso en la historia cultural, en la llamada nueva historia o en enfoques semióticos, a la manera de Meyer Shapiro, por ejemplo, que ponderan el protagonismo activo del autor en representaciones sobre el presente y el pasado que han asumido la existencia mediadora del signo entre el sujeto y el mundo, y en consecuencia también de la relatividad, complejidad, parcialidad y énfasis en la importancia del método, en los relatos “verídicos” sobre algún fragmento de la realidad.

Bien cimentado en el hermoso prólogo, el estudio continúa con un interesante resumen diacrónico del paisaje japonés desde el siglo IX hasta el XVIII, enfatizando la preponderancia que durante este largo periodo tuvo el canon chino. Abundan asociaciones con el arte occidental y con el mexicano, en un afán de hacer más comprensible el tema y de justificar desde éste nuevas visiones del contexto propio. Con toda pertinencia a propósito del tema, Tablada contempla a la dimensión estética en su conjunto (siguiendo los dictados de Ruskin y de Goncourt en lo particular, y de la cultura finisecular en general), subordinándola a una más amplia dimensión simbólica-ritual, de orden fundamentalmente religioso. La revisión consiste en un seguimiento puntual de etapas y

⁹⁷ Escribe este autor: *Ese estar y no estar en el mundo, la conformidad/inconformidad con el medio, posee un sentido de trascendencia. El artista se desplaza entre el exterior y el interior, vive en la ambivalencia, entre el ideal de una paz bucólica y la agitación de la vida moderna; como si hubiera un espacio para la poesía y otro para la crónica...*

*Una de las ambigüedades que muestra el escritor modernista es la necesidad de dividirse entre el interior y el exterior. En lo posible preserva la vida en su casa, particularmente en su estudio. Éste es un espacio arcádico, sitio de lectura y reflexión, y en algún momento de convivencia con sus pares. Con el paso intermedio por la calle, donde afirma las relaciones humanas y se da tiempo para observar los acontecimientos, llega a la oficina de redacción, donde todo es prisa y ruido; aquí debe escribir los artículos que ya le demanda el linotipista, presionado por los horarios de edición del periódico. Lozano Herrera, Rubén. *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*. México, Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), 2000: 14-15.*

escuelas, escrito en alianza entre el erudito y el poeta de amplios y finos registros descriptivos y metafóricos.

La exposición diacrónica del paisaje sirve de marco para ubicar en su justa magnitud la ruptura establecida por Hiroshigué con tan importante tradición.⁹⁸ Tras asentarla, *Tablada* refiere el famoso incendio de la ciudad de Yedo, a partir del cual el heroico bombero Ando Tokubei se convertiría en el artista Ychirusai Hiroshigué, merced a los favores de un gran editor que premió el valor de sus hazañas y a la sonrisa que le dirigió una geisha que partió plaza en plena catástrofe. La relación entre Hiroshigué y este editor que fungió como su iniciador en el arte, Tsutaya Yuzaburo, constituye uno de los mayores logros didácticos de la obra. *Tablada* se vale de un efectivo juego ficcional para involucrar al lector en las lecciones que éste le brinda al bombero. Se despliega así ante la mirada del joven aprendiz y la imaginación y la memoria visual de los lectores un prodigioso abanico de estampería japonesa, en el que predomina –no podría ser de otra manera— el acento erótico de Hokusai.

Otros recursos igualmente certeros permiten a *Tablada* exponer con provecho sus conocimientos. Tal es el caso de los constantes puentes temáticos, biográficos o cronológicos que establece con artistas y maestros relacionados con la obra o persona de Hiroshigué; como su maestro Toyoshiro, por ejemplo, quien es ampliamente abordado como artista a la par que utilizado para ir hacia otras referencias y conexiones interesantes. De este autor de temas similares a los de Utamaro, *Tablada* se pule reproduciendo un insospechado paisaje suyo que a pesar de resultar extraño a su poética, lo liga con su dilecto alumno, tema del libro.

⁹⁸ Que como expliqué antes, varía entre los especialistas. La mayoría enfatiza esta ruptura aun antes de Hiroshigué.

La etapa de aprendizaje de Hiroshigué es analizada con celo erudito, aunque el autor busca dejar una imagen casi virginal del artista, insertándolo así en la expectativa occidental –muy arraigada en la conciencia artística— de conocer la tradición sin quedar marcado por ella; esto es, de participar del conocimiento, del lenguaje de época, sin ser determinado por éste, con miras a mantenerse así en la frescura original, o en ese estado anterior al sentido asociable con el misterio, el inefable, lo indeterminado, la sensación o primeridad semiótica.⁹⁹

En esta etapa Tablada sitúa obra poco alusiva del artista del paisaje, como son estampas de figura humana y representaciones mujerials de corte galante, justificando con toda razón la proclividad del arte japonés del *ukiyo-e* a la intensidad y exclusividad temáticas, más que a la extensión y variedad.¹⁰⁰ Destacan lo especializado de las alusiones así como la gozosa descripción que el autor hace de dichas obras atípicas, llenas de sensualidad erótica y de *cierta irrealidad misteriosa*. La herencia es un valor importante en Hiroshigué, nos hace ver el autor, en virtud de que lo robusteció sin secar la fuente de su creatividad, *dejando su personalidad intacta*..

El japonista maduro propone fechas, modos de abordaje del tema, criterios para enfrentar las fuentes, desbordando con mucho las posibilidades de un simple aficionado. A la etapa de iniciación siguen las más relevantes del artista pleno, quien es analizado desde un método que combina elementos contextuales con biográficos y otros emanados de una acuciosa lectura de imagen. Las obras, las referencias, las tiene frente a sus ojos y éstas contribuyen en la selección de temas y en su desarrollo. Así, entreverando ideas

⁹⁹ En la referencia semiótica parto una vez más del esquema triádico de Charles Sanders Peirce, según el cual la primeridad corresponde a la sensación, a aquello no determinado por la relación con un segundo (segundidad) ni por un interpretante tercero (terceridad), donde se encuentran los conocimientos estabilizados.

¹⁰⁰ Suelen reconocerse tres temas básicos del *ukiyo-e*: las mujeres hermosas (geishas, prostitutas, etc.), escenas sexuales y actores del *kabuki*. Ver García Rodríguez, Amaury, *La cultura popular...*, op cit: 51-52.

preconcebidas y modificaciones derivadas de la observación directa de obra, discurre el autor por colecciones completas para articular series específicas como las que Hiroshigué dedicó a peces, aves, quelonios marinos y fluviales, vistas del Fuzi Yama, lugares célebres de Yedo, entre otras. Como es lógico, sus referentes incluyen también catálogos y obras que no tiene ante sus ojos, pero sí en su mente; esto es, en el gran museo imaginario al que afluye su colección particular.

Una línea cronológica articula el análisis de las series más importantes de la producción de este artista, destacándose entre éstas varias de las dedicadas a Yedo y sobre todo al Tokaido, o la gran ruta del mar oriental. En un determinado capítulo aparece una exhaustiva relación de series consagradas por Hiroshigué precisamente a esta ruta tan ligada a la producción de estampas del *ukiyo-e*, la más vasta y transitada de las rutas imperiales, que en una longitud de quinientos kilómetros unía a las dos grandes metrópolis de Yedo y Miako (las actuales Tokio y Kioto). Si bien resultan sumamente útiles para el estudioso y acreditan al autor en los medios más especializados en la materia, estos listados de series rompen la atmósfera inspirada del libro.

Es curioso que Tablada no encontrara una forma escritural más apropiada para el registro de esa información en este hermoso libro, recorrido por tantas intensidades. Si acaso, pensando en no alterar la arquitectónica de la obra, bastaba con incluir anexos o apéndices. Pero esto no debió preocuparle al poeta, quien solía descuidar (como aquí) índices, referencias editoriales, distribución de unidades del libro, asuntos de talacha. Es de notarse esta dificultad de estructura y expresión de información puntual, toda vez que aparecerá en otras publicaciones suyas de índole erudita, como en su *Historia del arte en México* (de 1927), donde alcanza proporciones casi devastadoras.

Con todo, en *Hiroshigué* dicha dificultad no es determinante. Por fortuna, después de los útiles listados prosiguen bellos y sustanciosos capítulos que recuperan al gran autor, a propósito de pinturas eróticas japonesas, relaciones del artista con cortejos feudales, con pintores contemporáneos suyos, y de los sellos de censura o inspección oficial que suelen encontrarse en la estampería japonesa. Un epílogo anunciado como prematuro excusa la virtual modestia de un final que seguramente el autor hubiera querido más luminoso; como sea, trasmite el fervor del empeño consumado en medio de la prisa por despedirse de Hiroshigué, tuteándolo con el mayor respeto, y el dramatismo de un contexto donde el autor sitúa a la obra, a la vez que cierra magistralmente el proceso de autoobservación. Escribe:

Peregrinando así contigo, oh maestro! comentando para mi patria esas bellezas del Japón que tú immortalizaste, esperaba realizar una obra no de sutil curiosidad ni de caprichoso exotismo sino de robustos y fecundos propósitos.

Propósitos estéticos para que al alma aún oscura de mi patria llegara el rayo diamantino de tu evangelio de belleza; para que el sentimiento nacional, los poetas, los pintores, los seres cultos, los pensadores, los sensitivos, los sedientos de ideal, los que se van con la angustia sin remedio de una obra truncada por un medio adverso, tenebroso, bestial y fatal y los que llegan con esperanzas redivivas, con ímpetus tempranos, ansias nuevas y el ideal eterno, aprendieran en tu obra que condensa toda la magia espiritual del arte japonés, cómo se descubre y se cultiva y se depura y se aquilata y se magnifica y se immortaliza la belleza de una patria!

Y enfatizando la función profunda del arte, en medio del mundo que se desmorona, prosigue el conocedor en alianza con el poeta y con el teósofo:

Cómo se hace una patria intensa, armoniosa, sensiblemente bella y grata por el sortilegio de[l] Arte; que lograda esa grande "obra" de la Magia Blanca del amor, la vida espiritual intensificada y ennoblecida alcanza un nuevo sentido, revela una significación flamante y por las virtudes exotéricas, plásticas y visibles del arte, capta y emboveda al alma profana entre auras de armoniosa fragancia, arrebátala en levitación extática, la fluidifica y le hace presentir lo inefable.¹⁰¹

Su relación directa con la obra *in situ* marca algunos de los momentos más gratificantes de la lectura, ya que suele expresar con la intensidad de su mejor pluma esta belleza en la que se apoya día con día para luchar a brazo partido contra la realidad. Lo sublime define esta

¹⁰¹ Tablada, José Juan. *Hiroshigué*, op. cit: 116-117.

relación y ocurren milagros de arte, como la ilusión de realidad provocada por los peces representados en una serie de estampas que reposaban a lo largo de una gran vitrina, y que de pronto parecieron cobrar vida y movimiento al entrar en contacto con la luz dorada del crepúsculo. Episodios similares encarnan la visualidad de estas imágenes de la estética *ukiyo-e* en la escritura que las refiere, con un gran sentido de las particularidades con que el arte japonés resuelve la dicotomía entre lo real y lo sublime de las representaciones del mundo. La colección se involucra con el escritor, al grado de ser determinante en su construcción. Y a partir de este relato y más allá de éste, la alianza entre colección y autor será ya indisociable —en términos de la poética, cosmovisión y creatividad del autor—, tal como sucedió a Claude Monet con su magnífica colección de estampas japonesas.¹⁰²

Por otro lado, esta relación con la obra subraya su condición de autor moderno en el estudio del pasado (remoto y cercano), según lo establecido por Winckelmann en su fundacional *Historia del arte en la antigüedad* (1764), y según lo aprendido y aplicado por José Bernardo Couto en sus admirables *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* (1861). Como lo expliqué capítulos atrás, dicho libro no sólo constituye la primera gran propuesta sistémica del abordaje del arte (ya que incluye en el diálogo al erudito, al poeta y al artista), sino también la primera gran curaduría del arte mexicano, al proponer una vasta construcción simbólica a partir de un trabajo comparativo de los elementos contenidos en obras concretas. Pues bien, si Couto fue el primero en abrir una ruta en el sentido planteado

¹⁰² El símil me parece muy pertinente para entender las modificaciones tan profundas que el arte japonés y su “apropiación”, por medio del acopio privado, produjo en nuestro escritor y en el gran artista francés. Además de su significado singular, ambos casos revelan a un nivel simbólico a la cultura del modernismo, en este aspecto nodal. La comparación pone de relieve necesidades tanto a nivel de creatividad personal como de época, en términos muy reveladores para una mirada desde la historia cultural, por ejemplo, que visualice el devenir histórico desde los códigos de representación cultural que cada momento impone, en los dominios de la subjetividad y de la intersubjetividad. Otra consideración parte del gran número de estampas de Hiroshigué, de primerísimo nivel, que guarda la colección de Monet. Consultar el catálogo razonado: Aitken, Genevieve et Delafond, Marianne. *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet a Giverny*. Préface de Gérauld van der Kemp. Paris, La Bibliotheque des Arts, Maison de Monet, Giverny, 1987.

por el paradigma vigente en la disciplina, inspirado en el autor alemán, fundador de la historia del arte, Tablada quizá fue el primero en vincular este método historiográfico con la crítica de arte propiamente moderna, a partir del compromiso de ésta con la obra en sí, con un imprescindible sentido crítico construido en el presente del autor, y con el ejercicio de una escritura abierta a la diversidad genérica y a la capacidad (poética, metafórica, metonímica, abductiva...) de traducir a la pintura (al arte). Al señalar esto, adelanto aquí una de las conclusiones de este trabajo porque *Hiroshigué* funda en la trayectoria de Tablada y en el campo cultural mexicano a ese especialista de arte, a la manera de Edmond de Goncourt, redefinido en el crisol del siglo XVIII, primero, y luego en el del siglo XIX, que une diversos campos y cuya complejidad no hace sino encarnar la que a su vez tienen el arte, la Estética Filosófica (con Mayúsculas), las estéticas de los creadores (con minúsculas, según la denominaba el poeta Xavier Villaurrutia), la historia del arte y las relaciones de intercambio que mantienen unas con otras.

A partir de este sentido crítico desarrollado en su presente artístico, esto es, en sus relaciones con el arte y el conocimiento de su tiempo, Tablada va y viene del pasado sin ser un historiador propiamente académico; abreva asimismo en temas y problemas característicos de la creación y la reflexión literaria, pero también de la estética filosófica (lo inefable, la belleza, lo sublime y otras categorías frecuentes en la estética de Baumgarten, por ejemplo), sin ser un filósofo académico, lo cual implicaba entonces estetizar pensando en modelos clásicos y de espaldas al presente artístico, entre otras cosas. Vive la libertad y complejidad de este cruce de caminos moderno, sorteando las rigideces académicas de entonces y los límites de modelos desbordados por los nuevos tiempos. Aunque queda comprendido en la triada ideal de Couto (susceptible en su proyección de expandirse y abarcar a los distintos profesionales del campo artístico), su papel rebasa con

mucho el de simple traductor subordinado al artista y al erudito, que el autor de los *Diálogos* le otorgaba al poeta —encarnado en José Joaquín Pesado—, porque de hecho Tablada responde a un modelo posterior, caracterizado por la expansión de los límites del arte, del conocimiento disciplinar y de la sensibilidad como atributo ligado al conocimiento. Así, *Hiroshigué* es un libro impensable para un historiador de entonces —limitado por los imperativos de distancia, objetividad científica e interés exclusivo por el pasado—, no obstante su contenido fundamentalmente histórico, y también para un poeta-crítico de arte que no uniera a la inspiración de la musa la mentalidad del erudito, del entusiasta del pasado, del coleccionista, del investigador dispuesto al trabajo metódico y sistemático.

Otros elementos de modernidad en *Hiroshigué* que mantienen una correspondencia interesante con Winckelmann y con Couto, se refieren a la contextualización del tema en el presente y sobre todo en la expectativa mexicana, es decir, en el proyecto de futuro que como toda nación moderna (justificable como entidad autónoma, con características propias) México debía tener en éste y otros terrenos. Tablada no vive ya tiempos para idealizar un futuro grecolatino, a la manera del historiador alemán, pero sí uno proveniente de ese modelo —occidental—, como también lo hiciera Couto medio siglo atrás por medio de ideas que se entrelazan asombrosamente con las suyas y con las que le dieron forma a las obras que finalmente concretarían ambas expectativas de futuro. Como es sabido, el futuro imaginado por Couto para la pintura mexicana consideraba al muralismo, no bien se trata de un género fundamentado tanto en la tradición clásica europea como en la mexicana, de las decoraciones murales realizadas por los misioneros en edificios religiosos. El autor veracruzano no fue el único en imaginar dicho futuro, común al pensamiento crítico de avanzada en su tiempo, pero sí en darle una proyección sistémica basada en “escuelas” que le dieran consistencia institucional tanto al arte como al país representado. Así, motivado

por el doble imperativo de ajustar a un estilo o a una escuela un largo proceso cultural, y de inventarle un pasado tan necesario en términos de legitimidad como el presente y el futuro¹⁰³ -aplicando la visión inmanente y progresiva de Winckelmann— es que identificará a la “suavidad y blandura” como elementos comunes a la pintura más representativa del país entre los siglos XVI y XIX, y por ende también constitutivos de la primera Escuela Mexicana de Pintura.

Atrapado en un pasado y en un presente de tal precariedad identitaria, Couto se dio a la tarea de inventar un futuro mucho más trascendente al que le ofrecían la “suavidad y blandura” de la primera Escuela y los incultos ricos de la época (problema que asocia a la pobreza del arte de su tiempo), para proyectar a la joven Patria con la promesa de una expresión simbólica más apropiada a su razón de ser. Tablada, por su parte, intenta algo muy similar desde sus inicios como escritor y como crítico de arte, en particular, influyendo en el proceso de las artes plásticas de muy diversos modos, pero es en *Hiroshigué* donde afirma una visión prospectiva cuya claridad conceptual lo revela como un eslabón conceptual que conecta a esa primera Escuela Mexicana de Pintura con la segunda, la muy reconocida como tal.

Ya en su citado estudio de 1981 Atsuko Tanabe había señalado que el poeta utilizó el japonismo *como una palanca* para despertar entre los artistas mexicanos el interés por un arte popular y nacional, demostrando con ello su posición patriota. Pues bien, extendiendo dicha aseveración podemos afirmar que tiene la importancia de reposicionar a *Hiroshigué*, cumbre del japonismo de Tablada, en nuestra memoria cultural, en virtud de que contiene la clave de acceso al arte moderno, a partir del *qué* a propósito de los temas y, sobre todo, del

¹⁰³ El origen de la pintura en México para Couto se situaba en la Colonia; lo encontrará en las decoraciones murales realizadas por los misioneros y no en el arte prehispánico, al que devalúa como expresión artística en sus citados *Diálogos*.

cómo en su abordaje. Lo nacional y lo popular (filtrado por el elitismo colonial y modernista), son categorías que se encontraban plenamente arraigadas en nuestro autor y en la cultura mexicana de avanzada, mientras que el problema, o bien, la búsqueda, se presentaba en el campo de la expresión, de los significantes y códigos culturales propios. Así, como intentaré mostrar enseguida, *Hiroshigué* plantea una solución realizable a futuro desde un horizonte de actualidad bien identificado y a contrapelo de una dramática realidad del país, a semejanza en todo ello a la obra de José Bernardo Couto.

Tablada entra en materia aludiendo a los famosos *meisho*, que son guías del Japón ilustradas por grandes artistas, donde figuran paisajes y episodios típicos, así como representaciones de mitos y leyendas de distintos periodos históricos. En la muy significativa compañía de Ruskin, exalta su gran belleza y notable función de hacer *amable a la patria cuyos encantos pregonan*, al tiempo que lamenta que en México los artistas no hayan querido o sabido encontrar algo similar que revele las singulares bellezas del país, que permanecen ignoradas y recónditas. No bien expone la queja en esos términos, el autor matiza y establece algunas ponderaciones en una nota a pie de página de notable trascendencia historiográfica; exculpa en ésta a cuatro artistas de talento: José María Velasco, Alfredo Ramos Martínez, Jorge Enciso y José Clemente Orozco. Al primero por haber hecho una obra respetable, no obstante su adscripción al *nefasto canon académico*; al segundo por haberse inspirado en *bellezas nuestras* al realizar sus primeras obras, sobre todo; al tercero por haber realizado con el conjunto de su obra pictórica *un himno ferviente y emocionado a los prestigios de nuestra naturaleza y del alma ancestral*; este artista tapatío le parece el más mexicano de los pintores de entonces, y también el *que más se acerca a la honda y perfecta manera de sentir de un japonés*. Le complace mencionar la existencia de esas *dos raras cualidades* en obras decorativas del artista, que acaso deben

considerarse como el preámbulo al muralismo: unos frisos de las escuelas públicas de la Colonia de la Bolsa. Y al cuarto, argumentando: *Aunque en otro terreno, un joven e interesantísimo pintor, José Clemente Orozco, promete también hacer una obra mexicana cuyos comienzos son estimables ya*¹⁰⁴.

Al lado de otras opiniones vertidas en un espléndido artículo donde narra su primer encuentro con Orozco, en noviembre de 1913 (el cual revisaré un poco más adelante), ésta registra el entusiasmo inicial del crítico por la obra de este artista cuyo descubrimiento siempre se atribuyó, creo que justificadamente. El hecho de nombrarlo en esta joya tan personal, en este templo shintoísta, al lado de Velasco, Enciso y Ramos Martínez, no resulta sorprendente en virtud de la precocidad de Orozco y de algo más: la correspondencia de su búsqueda artística con la de sus compatriotas aludidos y la de los cuatro mexicanos con los principios estéticos y representacionales del *ukiyo-e*, significados por la cultura artística del momento –proveniente del modernismo.

Con estas cuatro presencias y con algunas extrañas ausencias en esta nota –como las de Clausell, Atl y Goitia, pintores a los que respetaba, muy nombrados en su crítica—, Tablada busca configurar una suerte de mapa de la vanguardia mexicana, marcada por el sueño ruskiniano de nutrir al Gran Arte con las artes industriales o, para decirlo con la amplitud alcanzada por este sueño del “Apóstol de la Belleza” en sus diversos seguidores, nutrir al arte con su contexto estético. Este punto de encuentro entre las dimensiones artística y estética (que comprende a lo cotidiano y también imaginarios no necesariamente ligados a la sensibilidad ni al conocimiento) es el que vincula a la cultura visual japonesa del *ukiyo-e* con el sueño ruskiniano y occidental de encontrar la belleza y lo sublime en lo

¹⁰⁴ Tablada, José Juan. *Hiroshigué...op cit.*: 71.

real cotidiano, en el mundo inmediato que se descubre con los signos apropiados. Como modernista vivo y ostentando una vitalidad como ninguno, Tablada ha advertido que la mirada transgresiva del arte “universal” ha desplazado su atención de las representaciones simbólicas libres de modelo inmediato o real, a las que simbolizan desde un referente real, preciso y único como un paisaje irrepetible. De ahí la importancia de diseñar este mapa que aun con su estrechez contiene la magnífica crónica oroquiana, plena de morbosidad, sobre los horrores cotidianos de la guerra y los calores del erotismo y la vida galante de los barrios marginales de la urbe, a la manera de Tolouse- Lautrec y del erotismo crudo pero no burdo de las mejores xilografías *ukiyo-e*. De ahí también la importancia de incluir en el mapa, aunque sea sin convicción, a un artista del paisaje ajeno a la conciencia de la subjetividad del artista (del *valor relativo*, había escrito meses atrás, en la necrología de este paisajista), y a otro más, Alfredo Ramos Martínez, el fundador de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México (nuestra versión del *Barbizon* francés), éste sí adentrado en los “valores relativos” que implican al sujeto en la representación del mundo, y en las relaciones con la naturaleza que suponen la anulación de los signos formales, de los esquemas académicos que la abordaban más como representación estabilizada que como expresión fenoménica de la realidad.¹⁰⁵ De ahí también la garantía de mencionar con bombo y platillo a Jorge Enciso, sobre todo con los murales que motivan en el crítico la siguiente consideración:

*... siendo quizás el más mexicano de nuestros pintores, es también el que más se acerca a la honda y perfecta manera de sentir de un japonés. En sus originales obras decorativas (los frisos de las escuelas públicas de la Colonia de la Bolsa, particularmente) evidencia esas dos raras cualidades que me complazco en señalar.*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Tomo una de las acepciones más frecuentes del concepto de fenómeno, más cómodo para mí en el contexto de lo que explico, que el de mimesis. Cito a Nicola Abbagnano: *Fenómeno. 1) Lo mismo que apariencia. En este sentido, el F. es la apariencia sensible, que se opone a la realidad, de la que, por otro lado, puede ser tomado como la manifestación; o al hecho, al que puede ser considerado idéntico.*

¹⁰⁶ Tablada, José Juan. *Hiroshigué...*, op cit.: 71.

Los cuatro artistas presentan entonces un paralelismo claro con la estética del *ukiyo-e*, en su abordaje directo del contexto inmediato, en sus dimensiones urbana y de la naturaleza. Tres de ellos, asimismo, lo hacen a partir de una expresión contemporánea que vincula a la subjetividad del artista con el mundo, no a partir de una supuesta “objetividad” de éste (a la manera del “positivista” Velasco, por ejemplo) sino de su apariencia sensible. Por esos años, Tablada estaba al tanto de la producción de ellos, compartiendo el contexto de las búsquedas de una expresión nacional que en las artes estaba por romper definitivamente con esquemas de visión tradicionales, al dirigir la mirada hacia un país casi invisible hasta entonces para los poderes y las convenciones culturales. Lo nacional, lo popular y lo cotidiano eran temas ya aceptados por los artistas más interesantes del momento, quienes, para abordarlos, vivían un inquietante periodo de experimentación plástica y conceptual, investigando en torno a formas y métodos contemporáneos de representación. En su autobiografía, José Clemente Orozco recordó:

Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de Manolas a la Zuloaga. El Dr. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecía poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso.¹⁰⁷

En esa autobiografía, Orozco también recordaría al Centro Artístico de 1910, organización nacida al calor del éxito de una muestra colectiva de pintores mexicanos, que se confrontó con otra de famosos pintores españoles. Dirigido por el infatigable y multifacético Gerardo Murillo, Dr. Atl, el Centro Artístico exigió al Gobierno muros de edificios públicos para decorarlos, buscando con ello satisfacer la *ambición suprema* de los artistas nacionales – expresado así por Orozco—, me imagino que con conocimiento de las propuestas vertidas

¹⁰⁷ Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Ediciones Era, 1999: 22

por Couto y otros críticos decimonónicos, en este sentido. Sensible a tal petición, la Secretaría de Instrucción Pública otorgó a los miembros del Centro Artístico los muros del recién construido Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria Nacional. Con todo listo para iniciar un nuevo capítulo del arte en el imponente recinto, en noviembre de 1910, la víspera del estallido de la gesta revolucionaria, los artistas de pronto se vieron obligados a conformarse con dejar la mesa puesta para quienes llegaron a ese mismo espacio doce años después, concluida la lucha armada.¹⁰⁸

El Centro Artístico de 1910 es un eslabón ya muy próximo al muralismo mexicano, que se enlaza en lo inmediato con ciertas ideas vertidas por Tablada a propósito de artistas como Jorge Enciso, y muy particularmente en lo escrito en *Hiroshigué*, donde alaba la aludida obra mural de este pintor jalisciense, en el contexto de un gran estudio referido en buena medida a la estética *ukiyo-e*. El mural sintoniza las búsquedas mexicanistas de entonces, como las encabezadas por Atl, con las del poeta-crítico de arte, que prácticamente observa en dicha obra un *meisho* japonés extendido y magnificado. El mural consolida una visión vanguardista en ese presente, a la vez que un futuro deseable para el arte mexicano, en la óptica del crítico de vanguardia. No está de más, por lo tanto, recordar que es un antecedente directo del movimiento mural. Al respecto, escribe Orlando Suárez:

Por encargo de Justo Sierra [Jorge Enciso] decora las escuelas Gertrudis de Armendáriz y Vasco de Quiroga en la Colonia de la Bolsa (hoy Morelos), con motivos mexicanos, los primeros de su tipo en el muralismo del siglo XX. Fueron iniciados en diciembre de 1910 y concluidos el 16 de mayo de 1911.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Laura González Matute también da cuenta de la trascendencia del Centro Artístico como antecedente del movimiento mural. Entre los participantes en la exitosa exposición mexicana, de indudable valor transgresivo y ruptural, la autora menciona a Saturnino Herrán, Germán Gedovius, Jorge Enciso, José Clemente Orozco, Gonzalo Argüelles Bringas, Joaquín Clausell y el Dr. Atl. Ver: González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA, CENIDIAP (Colección Artes Plásticas, No. 2, Serie Investigación y documentación de las Artes), 1987: 27

¹⁰⁹ Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México, UNAM, 1972: 131-132.

Tenemos entonces que el primer “mecenas de Estado” del México moderno que apoyó la decoración mural de edificios públicos, con una pintura orientada al rescate de lo mexicano, fue Justo Sierra. Al tanto de ello, es obligado preguntarse sobre la influencia que pudo haber ejercido Tablada en la decisión de este sorprendente personaje, de impulsar tanto al Centro Artístico de Atl como al trabajo mural de Enciso. Recordemos que fue titular de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública y Bellas Artes, entre 1905 y 1911, en pleno crepúsculo del porfiriato, y que a él se debieron el establecimiento del primer sistema de educación pública en el país y la reorganización de la Universidad Nacional, asuntos ambos en los que involucró proyectos de pintura mural.

Ahora bien, considerando la cercanía de Tablada con Sierra, reafirmada por su matrimonio con la queridísima sobrina del humanista campechano, así como el cambio de tono en sus ataques a la Academia de Bellas Artes desde el nombramiento de éste en el Ministerio, y su claro reconocimiento en la prensa a decisiones como las de apoyar a ciertos becarios mexicanos para formarse en el extranjero, contratar maestros extranjeros —como Fabrés— para modificar métodos de enseñanza, entre otras tantas diligencias que revelan la complicidad de Tablada (según lo he tratado de demostrar en el anterior capítulo), es viable suponer que en este impulso a la pintura mural también la hubo. Me convence, por lo demás, el respeto de Tablada por Atl y su amistad entrañable e identificación en el terreno creativo con Enciso, según se desprende de los textos críticos que les dedicó a ambos.

Una última consideración que arriesgo a este respecto, se refiere al hecho de que Tablada repita casi con exactitud en las páginas del libro, el contenido de un artículo dedicado a Enciso en mayo de 1912. Al dotarlo con ello de la consistencia del material propio de una joya perdurable, el crítico protege el proyecto que cristaliza la obra de Enciso pero también la suya, en materia de conocimiento artístico, no bien condensa su paso del modernismo a

la vanguardia y una visión de futuro tan personal, que merece registrarse en esa suerte de testamento que le significó *Hiroshigué*. Pero además, este registro pretende recoger también la política de mecenazgo que viene aparejada a un proyecto de esas dimensiones, y que ejemplifica Justo Sierra cual ningún príncipe de la cultura hasta entonces. Acaso invulnerable en cualquier régimen por el peso de su prestigio, el recién fallecido valedor espiritual del porfirismo le funciona a Tablada para proponer una continuidad estratégica a los príncipes en turno, con los fundamentos que ofrecen las propias imágenes con sus códigos de construcción del mestizaje futuro, dispuestas en sólidos muros de escuelas y espacios educativos. Ya desde 1910 el indigenismo de Enciso había cautivado al Tablada sincero, regido por su gusto, y también al político, regido por la necesidad de alabar a reyes y príncipes (entonces era a Porfirio Díaz), siempre con la doble intención de favorecerse y de favorecer, también, a los artistas. Desde entonces formó con el pintor jalisciense un binomio que revela sus búsquedas en el campo artístico, en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción de la obra de arte, comprendiendo lo mismo asuntos sublimes que otros de indigesto pragmatismo.

Pero al margen de mis especulaciones, sobresalen las evidencias escriturales que revelan la participación protagónica del escritor en la afirmación de un nuevo paradigma artístico. Cabe insistir que éste contempla novedades en el orden temático, en el *qué* tratar, pero también y con la misma importancia, en el orden del método, del *cómo*. Moderno de bandera y poeta de vanguardia, Tablada buscaba en el arte verdadero la visión del mundo que lo sostiene; la poética que involucra tanto a la forma como al contenido en la construcción de sus signos.

Por esta razón no atendió a las notables producciones litográficas ni al grabado mexicano que involucran a lo popular, cotidiano, paisajístico, indígena y mestizo en sus

temas, ni tampoco subgéneros de pintura que, como a José Guadalupe Posada en el grabado, serían descubiertos una década después, al consolidarse la cultura revolucionaria. Por ello, asimismo, es necesario tener en cuenta que de la estampería japonesa lo impactó sobre todo (como a los artistas del impresionismo y del postimpresionismo, entre otros), el despliegue de estilos tan factibles de admirar y asimilar desde un espíritu occidental de simplificación y autonomía de las formas. Es la admiración por la originalidad de los significantes, o bien, por la condición referencial y a la vez independiente del signo con el objeto, la que lo lleva a admirar códigos de representación formal, compositiva, dibujística y cromática, diversos a los de la tradición occidental, aun cuando algunos grandes artistas japoneses de finales del periodo *ukiyo-e*, como es el caso de Hiroshigué, hubieran asimilado elementos occidentales como el empleo de la perspectiva en la composición, el sombreado y determinada entonación de los colores, entre otros.

Hiroshigué es el primer libro en lengua castellana que aborda la vida y obra de este gran artista de origen samurai, y también el tema del arte del *ukiyo-e*. En su enfoque predomina el culto al arte, al genio del artista y a la belleza, muy a la moderna, como no podía ser de otra manera tratándose de nuestro autor, digno continuador de Edmond de Goncourt. En la autoría del libro se reconoce al escritor múltiple, y es éste finalmente quien recoge los frutos de la experiencia. Pienso, por ejemplo, en sus procesos de auto observación que serán más recurrentes en el teósofo, el memorista, el autor del diario, el cronista, el poeta. Pienso además en el escritor que desarrollará una estrategia admirable para desplazarse del centro a las periferias y viceversa, sea en Nueva York, en México o bien, en terrenos intelectuales –como en este libro en relación con el tema y a Goncourt, por la vía de la auto observación. Pienso también en el autor de *haikús* nutrido por las hermosas

imágenes sintéticas (como lo han advertido diversos literatos) y, con la misma importancia, en el artífice cada vez más visible de la vanguardia artística mexicana.

CAPÍTULO IV

DESCARTANDO VERGONZOSOS ELOGIOS A VENUSTIANO CARRANZA y demás personajes poderosos – de los cuales el lector no se acostumbra, por más que se repiten en la larguísima trayectoria de Tablada – puede considerarse esta etapa del crítico de arte como determinante en la fisonomía que tomó la vanguardia artística mexicana.

En esta segunda parte pretendo concentrarme más en su *Historia del arte en México*, aunque para ello deba ser menos exhaustivo en el análisis de su crítica y en el registro de su biografía.

Antes de abandonar el país, Tablada escribió textos sobre artistas y asuntos de arte, algunos de los cuales percibía como anticipatorios de un futuro promisorio: Alfredo Ramos Martínez, la primera Escuela de Pintura al Aire Libre (el *Barbizon* mexicano), Torres Palomar, Ángel Zárraga. También tuvo oportunidad de tener una de las experiencias más altas de su trayectoria como crítico: conocer a José Clemente Orozco. Estos tópicos marcan la ruta lógica de un devenir artístico que se va fraguando en la vanguardia, con lo que ésta implica en el contexto mexicano (latinoamericano): responder al doble imperativo de estar en la actualidad, y de estar desde el código propio, desde la referencia singular que da soporte al proceso de simbolización (de universalización). Dicha dualidad queda muy clara en el registro que el crítico realiza de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, en Santa Anita, con el mayor entusiasmo y haciendo gala de su mejor pluma. Esta experiencia, de hondo impacto en la historia del arte mexicano, supone la superación definitiva de cánones y modelos académicos, de signos anquilosados que suplían a la realidad del entorno, proponiendo un retorno a la naturaleza y a las experiencias que tienen que ver con lo sensible, primordialmente, pero también con estados de sensación que involucran al conocimiento, previo a su codificación. “Recuperar la inspiración” a nivel de lo sensible y

de lo intelectual, era el objetivo principal de Santa Anita, diseñada para corregir en cada aspecto de la enseñanza artística las malformaciones de la tradición académica. Las referencias para su fundador, Alfredo Ramos Martínez, para los miles de artistas y entusiastas que participaron en ésta y en las otras sedes, y desde luego también para el crítico Tablada, son Fontainebleau y Barbizon, los ejemplos franceses magnificados por las trayectorias de Rousseau, Díaz y Millet, en el primer caso, y de Corot, Troyon, Dupré, en el segundo. Una vez más, se justifica la cita larga:

Las páginas más gloriosas de la pintura de paisaje moderna surgieron de Fontainebleau y Barbizon con las obras de aquellos eremitas del Arte y para bien de la Belleza, esas obras sustituyeron el paisaje clásico, a la roca teatral, al árbol heroico bajo cuyo follaje de perejil tenían que figurar necesariamente el gesto trágico de Homero, o la furia del Ataide o los remilgados pastores de Virgilio...

[...]Pues bien, lo que Fontainebleau y Barbizon fueron para la pintura francesa, será para la mexicana el sitio del que venimos hablando, el centro de arte dependiente de la Escuela de Bellas Artes que acaba de fundarse en el sitio más mexicano y más típico, a orillas del Canal de la Viga, donde se encuentran los paisajes más exclusivamente nuestros, animados por los tipos más característicos de la raza y del pueblo.¹¹⁰

Al tanto de las diversas experiencias fundacionales de la vanguardia mexicana, coincidentes en el hecho de abordar a la realidad de manera directa, sin otra intermediación que la del propio signo artístico, Tablada era testigo y en buena medida protagonista de un cambio de mentalidad en el arte (no quiero mencionar la palabra paradigma), que sería más visible al cabo de una década. Como hemos visto, la lucha armada retardó el proceso, aunque es necesario tener claro a la luz de nuevas revisiones históricas, que desde 1910 estaba ya en marcha, y la escuela de Santa Anita tuvo en ello un papel de capital importancia al llevar el germen de al menos tres de los movimientos plásticos nodales de la posrevolución; éstos serían, explica Laura González Matute, especialista en el tema: el muralismo mexicano, el movimiento de educación artística popular y la renovación de la gráfica.¹¹¹

¹¹⁰ Tablada, José Juan. *Arte y artistas...op.cit.*: 212-213.

¹¹¹ González Matute, Laura, *op.cit.*: 58. Cito otro apartado de este libro, que aporta claridad: *La escuela de Barbizon en México fue fundada por Ramos Martínez al término de la huelga de la Academia en el año de*

Una importancia similar tuvieron otras aproximaciones, aludidas en capítulos anteriores, tanto a la realidad social urbana como a los horrores de la guerra, a otras formas de plasmar la naturaleza patria, a las realidades y representaciones indígenas del pasado y del presente, a las experimentaciones en soportes con un éxito probado en la experiencia mexicana, como el mural, en fin, a expresiones sintácticas y semánticas de un arte en surgimiento, que Tablada consideró digno de relacionar con el gran Hiroshigú y con la cultura visual de la xilografía *ukiyo-e*, en el hermoso libro que por esos días escribía contra viento y marea. El concepto, en suma, era francés (occidental, universal) pero sus aplicaciones, la relación de los signos con las obras, empezaban a ser posibles sólo en un campo de realidad propio e inmediato. Tablada se sabía involucrado de un modo o de otro en esta transición y deduzco por la lectura de su diario y sus memorias, que fue de lo que más le costó alejarse cuando se dio a la fuga. En su mirada y escritura el arte mexicano se volvía cada vez más creíble en términos de cercanía con los postulados de la vanguardia internacional y al mismo tiempo —y por esa misma razón—, más original, más mexicano.

Su conocimiento de la obra de Orozco confirma, creo, lo anterior. Un día de 1913 el pintor llegó a visitarlo con su habitual timidez; fue anunciado por uno de los criados japoneses de Tablada, quien a su vez lo recibió con cortesía. El caricaturista le contó que venía huyendo del academicismo y que sólo le preocupaba pintar colegialas y mujeres de la vida, mientras le mostraba sus dibujos de temas sociales. Tablada se desconcertó:

...esa confianza me pareció paradójica...¿Cómo podría este artista de caricaturas brutales y truculentas expresar el frágil encanto y la poesía de la mujer...? Nada había en efecto, en mi huésped del instante, que lo señalara como un continuador de la suntuosa estirpe de los pintores galantes Watteau, Constantino Guys, Utamaro, el marqués de Byros o Jorge de Feure...

1913. Tuvo como premisa particular ofrecer la oportunidad a los estudiantes de San Carlos de apartarse de sus encerrados talleres y crear sus obras al aire libre... Con el nombramiento de Ramos Martínez se llevó a cabo una significativa renovación en el arte de la Academia, ya que promovió las tendencias pictóricas modernistas, implantó una pedagogía avanzada y fomentó los temas nacionales (ver págs. 49 y 50).

Sin embargo, a la mañana siguiente Tablada visitó el taller del artista y cambió su primera impresión. Admiró el movimiento y la expresión de las colegialas, apuntando sus “nacientes perfidias”. Se regocijó, asimismo, ante el espectáculo sórdido y bello de las mujeres de la vida, expresando todo *“lo que el vicio puede hacer con sus palideces avérrnicas, con sus ojeras febriles, con sus debilitamientos extenuados...”*. El veredicto fue muy favorable: *Orozco es manco, lo cual no le ha impedido hacer con una sola mano lo que no han podido, ni podrán ejecutar muchos artistas cuadrumanos.*¹¹²

Cuenta Raquel Tibol en su historia documental sobre el muralista, que el análisis consagratorio de Tablada le hizo pensar en la posibilidad de hacer una exposición de su obra, pero que el nuevo capítulo de horrores abierto con la caída de Huerta, lo impidió. Como sea, en estos encuentros se fraguó la relación entre artista y crítico, siempre muy complicada y, por lo que respecta a Orozco, poco empática, áspera, salpicada de maledicencia, sospechas, ingratitudes. En su correspondencia con su esposa Margarita y en otras fuentes –muy bien consultadas para tocar este punto por Adriana Sandoval, en su citada introducción a la antología de *Arte y artistas*— Orozco deja ver su acritud con quien fuera uno de sus mentores clave, como se verá más adelante, y con quien lo tuvo siempre por favorito entre los llamados “tres grandes” (incluyendo al cuarto: Tamayo). Las animadversiones entre ambos se explican, a mi modo de ver, por sus temperamentos ensimismados y narcisistas, proclives a sobredimensionar conflictos, y no tanto por cuestiones ideológicas. No creo que a Orozco le preocupara demasiado la posición de Tablada en el gobierno de la usurpación, pues bien que fue a visitarlo y a

¹¹² Ver “Un pintor de la mujer: José Clemente Orozco”. *El mundo ilustrado*. 9 de noviembre de 1913. El artículo está reproducido parcialmente por Jean Charlot en su libro *El renacimiento mexicano (1920-1925)*. México, Editorial Domés. S.A. : 249-250.

pedir y recibir sus favores. A fin de cuentas, no era tan reaccionario como el poeta pero sí se identificaba con una línea conservadora, hispanista recalcitrante, muy alejada del perfil del artista revolucionario que la historiografía institucionalizada ha tratado de afirmar, hasta la aparición del esclarecedor estudio de Renato González Mello. Con todo, las relaciones de Orozco con el mundo siempre se dieron en una tónica parecida y Tablada se cuidó de no pelarse de manera definitiva con él, como también lo hizo con Diego Rivera. Solía enviarles saludos entusiastas a través de amigos comunes, como Miguel Covarrubias y Genaro Estrada. Pero más allá de especulaciones, no debe sorprender demasiado que esta relación en particular recuerde a las que suelen prevalecer entre creadores y críticos en diversos momentos, dada su insalvable complejidad.

Cuando Venustiano Carranza indultó a los escritores mexicanos desleales en 1918, Tablada fue nombrado Secretario de la Legación Mexicana en Caracas y Bogotá. Ese mismo año se divorció de su primera esposa, Evangelina Sierra, (*Lily*), para casarse poco después con Nina Cabrera, una alumna suya que conoció durante su destierro en Nueva York. La joven, guapa y rica cubana fue un factor decisivo, junto con el indulto del gobierno, para el nuevo renacimiento del escritor. Empezó entonces una nueva faceta de su vida, llena de viajes y productividad. En Caracas dio el paso definitivo del ya agotado modernismo hacia lo que se consideraba la vanguardia literaria. Su poemario titulado *Un día* recoge sus poemas sintéticos, que fundamentan las esperanzas puestas en él por Vicente Huidobro, entonces el sumo pontífice de la literatura

hispanoamericana. En 1920 publicó en Nueva York *Li-Po*, que contiene sus versos ideográficos. Este libro lo instala definitivamente en la cresta de la vanguardia, a juzgar por las semejanzas que se le pueden establecer con poetas de otras lenguas. Dice Octavio Paz: *El poeta sigue al tiempo y casi se le adelanta: en Francia los poetas continuaban los juegos y experimentos iniciados por Apollinaire y en lengua inglesa triunfaba la poesía imaginista.*¹¹³

Unos años después, también en Nueva York, publicó *El jarro de flores*, con el cual acaba de introducir en la lengua española el “haikú” japonés (consistente en poemas de tres líneas, sin retórica y dispuestos a fijar una imagen o sentimiento).

El estudio de la poesía vanguardista de Tablada permite no sólo conocer la sensibilidad del poeta sino también la del especialista en arte. Los versos contenidos en las obras mencionadas reflejan la preocupación de Tablada por darle un valor visual a su poesía. Se trata de un nuevo acercamiento entre el arte poético y visual, que se manifiesta en un doble sentido: primero, en el significado visual de los versos ideográficos (prácticamente son poesía visual), cuyo valor tipográfico, productor de sensaciones visuales, es inseparable del temático; segundo, en la capacidad de formar imágenes visuales a través de palabras, que unen su valor poético a otro de carácter plástico. Ambos son inseparables. En esta línea, es posible reconocer una de las corrientes fundamentales de la poesía contemporánea con Ezra Pound como uno de los pilares, y una larga serie de notables representantes, entre quienes figuran no pocos

¹¹³ Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. II (5). Generaciones y semblanzas. Modernistas y modernos.* México, FCE (letras mexicanas), 1989: 35.

mexicanos (recordar el parentesco entre Lee Masters y el Salvador Novo de los XX poemas, por ejemplo).

En *Li Po y otros poemas* aparecen los versos ideográficos, sumamente emparentados con una de las últimas tendencias poéticas sostenidas por Apollinaire (recordar sus caligramas) y Leopoldo Lugones, entre otros.

GO

ZA

BA

YO

A

BO

GO

TA

TE

MI

RE

Y

ME

FUI

Los poemas de *Un día* y *El jarro de flores*, recogen los poemas sintéticos, inspirados en el “haikú” japonés; algunos confían todo su valor estético al poder de las imágenes visuales, casi siempre captadas en el vértigo del instante.

LA LUNA

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

SANDIA

Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía.

LAS ABEJAS

Sin cesar gorea
miel en el colmenar;
cada gota es una abeja...

CAIMÁN

El gris caimán
sobre la playa idéntica
parece de cristal.
(El jarro...)

EL ABEJORRO

El abejorro terco
rondando el foco zumba
como abanico eléctrico
(Un día...)

Al volver de su destierro, el poeta logró congeniar su euforia vanguardista con aquella parte del nacionalismo menos hostil a sus convicciones ideológicas. Por un lado, siguió escribiendo poemas vinculados al budismo zen y al arte poético de avanzada internacional, incrementando el prestigio ganado hasta entonces en México y el extranjero. En esta línea

de intereses, promovió aquí a los santos de su mayor devoción: Claudel, Cocteau, Apollinaire, Mallarmé, Matisse, Picasso, Stravinsky, Satie. Por otro lado, como explica José Joaquín Blanco: *Tablada pudo identificarse y hasta abanderar el nacionalismo cultural de los veintes, pero no los puños alzados de la CROM y el callismo.*¹¹⁴

Así pues, a mediados de los años veinte nuestro autor participó a su modo del entusiasmo colectivo por retornar a las fuentes del arte y la cultura mexicana. En alguna novela muy cercana a *La serpiente emplumada* de Lawrence, introdujo a los dioses prehispánicos; en un buen número de poemas, asimismo, se refirió al paisaje y a ciertos episodios de la historia nacional. En otros, unió sus dos preocupaciones básicas. Dígalo si no el siguiente poema:

en cabal
 ímpetu Dadá
 ¡Oh, la, la!
 ¡Ja, ja, ja!
 ¡Jícara de Olinalá!

El periodismo continuó siendo en aquella época una de sus actividades predominantes, y dentro de éste la crítica de arte se extendió a un considerable número de artistas que habrían de figurar en su historia del arte de 1923. Rivera, Rodríguez Lozano, Charlot, Abraham Ángel, el Dr. Atl (de manera más profunda), representan algunos de los jóvenes artistas de su mayor interés. Los acercamientos a su obra fueron a través de un conocimiento directo, visitando de continuo a cada pintor en su taller, y el ejercicio de su crítica no dejó de practicarlo dentro de un periodismo versátil y agudo.

Para ese entonces parecía ya haber logrado ese “desdoblamiento literario” que comenzara a buscar desde sus mocedades para distinguir claramente a su prosa periodística de su poesía, reconociendo en cada género características muy específicas, difíciles de

¹¹⁴ Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, Editorial Posada, 1987: 113.

entremezclar sin caer en lo grotesco como le ocurría –según apuntó- a ciertos poetas que practicaban ocasionalmente la crítica sin asumir una distinción genérica similar a la suya. Lo explicó en su diario: *Exprésase en poesía, sobre todo en poesía moderna, lo inexpresable en prosa. La poesía es quintaesencia, espíritu, síntesis... La prosa es análisis inductivo a deductivo... La poesía es intuición pura.*

La atención de Tablada por la pintura de Orozco no terminó en aquel artículo pionero, que sin duda es de los primeros documentos confiables para evaluar la “fortuna crítica” del muralista. En 1916 el crítico le dedicó otro comentario, a raíz de una exposición realizada en el restaurante *Los monotes*, propiedad del hermano de Orozco, quien bautizó así al negocio en homenaje a los murales de José Clemente. El texto de Tablada fue reproducido con añadidos en 1924, para *International Studio*, ostentando el título “José Clemente Orozco, the mexican Goya”.¹¹⁵ El análisis pretende ser objetivo y justo:

Una obra muy representativa de Orozco – dice Tablada- se encuentra en uno de los locales más característicamente mexicanos de la ciudad de México, un café, un lugar de encuentro para los pintores y literatos llamado Los Monotes [...] Si alguien le habla con admiración a Orozco de estas pinturas, se encuentra con un rechazo. Su creador está convencido de la mediocridad de las maravillosas figuras – pintadas sobre cartón, cortadas y pegadas en la pared -, a pesar de que las multitudes van allá, más para admirar estas alegres pinturas de la vida citadina que por el espumeante chocolate[...]

Cuando la exposición se realizó en 1916, surgieron varios comentarios adversos que motivaron el viaje de Orozco a Estados Unidos. La prisa y ciertos arrebatos de mala leche han propiciado que se le culpe de este tropiezo del artista jalisciense, cuando en verdad las cosas sucedieron de manera bien distinta. En primer lugar, resulta que el auténtico demoleedor intelectual de aquellos momentos fue Juan Amberes (como bien lo consigna Jean Charlot), a quien Orozco le escribió una airada respuesta. Ahora bien, de regreso a la ciudad de México, Orozco se lamentó con Tablada a propósito del ninguneo de la gente,

¹¹⁵ Tablada, José Juan. *José Clemente Orozco, the mexican Goya*. *International Studio*, marzo de 1924. Ver su reproducción parcial en J. Charlot. *op. cit.*: 256-257.

que ya ni siquiera lo insultaba. Ni aquella antigua consagración del poeta ni otra reciente del pintor y crítico estadounidense, Walter Pach, a quien Tablada consideraba su otro descubridor, le habían servido de mucho en un medio por completo indiferente a las propuestas artísticas. Es entonces cuando recibió del poeta una ayuda capital. En 1922, escribió: *Orozco desistió del trabajo de toda su vida porque se dio cuenta con tristeza que (...) no significaba nada para un público totalmente incapaz de apreciar sus dones.*¹¹⁶

A partir de entonces, Tablada movió todas sus influencias para que Vasconcelos considerara a Orozco dentro de los programas del Renacimiento Mexicano. En un banquete ofrecido al poeta en ocasión de un próximo viaje al norte, éste aprovechó la presencia de Vasconcelos y demás miembros del Consejo de Cultura de la capital, para dar el espaldarazo a Orozco como muralista. El resultado de aquella diligencia la narra Tablada en tercera persona:

*Últimamente, con el movimiento nacionalista mexicano, el talento de Orozco empieza a recibir un merecido reconocimiento. En un reciente banquete ofrecido a un poeta mexicano por el Consejo de Cultura de la Ciudad de México, el invitado principal [el propio Tablada] elogió a Orozco, quien estaba presente, pidiendo al Consejo Municipal que permitiera al más representativo de los pintores mexicanos contemporáneos decorar uno de los muros del Ayuntamiento. El Secretario de Educación, señor Vasconcelos, quien ha dado al arte de su país todo tipo de reconocimiento, ha comisionado a Orozco para pintar murales en un edificio escolar público. El artista, quien durante largo tiempo ha estado aparentemente inactivo por falta de estímulo, sin duda aprovechará esta oportunidad para demostrar su talento excepcional en una gran obra inmortal.*¹¹⁷

Como hemos visto, la idea postrevolucionaria de iniciar y apoyar esfuerzos encaminados a crear un arte nacional, encontró en Tablada a un aliado. Aparte de los ejemplos

¹¹⁶ Ver Jean Charlot. *Op.cit.*: 259.

¹¹⁷ *Ibidem.*: 261. En la antología coordinada por Adriana Sandoval se recoge una versión muy similar, en la que se especifica que la comisión de Vasconcelos es para la pintura de varios murales en un Edificio de Educación Pública (*Arte y artistas... Op cit: 391*). Cabe subrayar que es muy clara la influencia de Tablada en las consideraciones de Vasconcelos. Siguiendo también la fuente que he citado, escribe Raquel Tibol: *Fue José Juan Tablada quien sugirió a Vasconcelos la conveniencia de sumar a Orozco al grupo de muralistas. Orozco se había empeñado en el dominio de la técnica pictórica; sobresaliente prueba de ello es el retrato de su madre, pintado en 1921. De acuerdo con un documento guardado por Jean Charlot, Orozco habría dado inicio a su trabajo en la Preparatoria el 7 de julio de 1923. Con el procedimiento de fresco clásico comenzó entonces a pintar un conjunto que tendría por tema común “los dones que recibe el hombre de la Naturaleza”, integrado por las siguientes partes: La virginidad, La adolescencia, La juventud, La gracia, La belleza, La inteligencia, El genio, La fuerza.* Tibol Raquel. *José Clemente[...]* op cit: 71.

mencionados, cabe recordar diferentes pronunciamientos suyos a favor de volver a nuestras antiguas raíces (como las del arte azteca) con el objetivo expreso de eliminar cualquier reminiscencia académica. En 1923, se manifestó sobre el resultado de que el antiguo Secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, trajera a la Academia al catalán Antonio Fabrés: *En la Academia se trabajó entonces, activa, pero inútilmente. Algunas influencias muy nobles que pasaban como fantasmas por los claustros universitarios, como la de Ingres, se desvanecieron definitivamente. Fabrés impuso su ideal literario en el fondo y fotográfico en la forma.*¹¹⁸

El nuevo arte nacional, en cambio, tenía para el crítico las cualidades inherentes a las tendencias de vanguardia, por lo que consideró indispensable su promoción desde los foros neoyorkinos.

La labor “pro México” de Tablada marca un capítulo crucial en la historia de la promoción internacional del arte mexicano. Se inscribe en el marco cultural de nuestro discurrir histórico y, sin el ánimo de exagerar, puede asegurarse que contribuyó a difundir en toda América una nueva imagen del país en lo referente al proceso cultural emanado de ese parteaguas (o de esa “torcedura”, diría Luis González y González) que fue la primera Revolución del siglo. Las artes plásticas, como es de suponerse, fueron la mejor divisa del promotor tanto en Sudamérica como en Nueva York, donde no escatimó esfuerzos para encontrar los foros adecuados para difundirlas en un plano internacional.

En una carta enviada al presidente Carranza el 10 de noviembre de 1919, escrita en un tono apologético muy similar al empleado para elogiar a Victoriano Huerta en su infame libro publicado seis años atrás, Tablada explica ahora al “humanista extraordinario”, ese

¹¹⁸ Tablada, José Juan. Introducción al *Método del dibujo de Adolfo Best Maugard*. México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación. 1923.

culto hombre lector de Homero semejante a “un príncipe del Renacimiento”, los resultados de sus gestiones como propagandista de México en Colombia, Venezuela, La Habana y Nueva York. Su misiva incluye un resumen de artículos publicados por él en estos lugares de tránsito, cuyos temas son de orden político, cultural y de asuntos latinoamericanos, como el “bolivarismo”.¹¹⁹

Parecidas a la anterior, existen otras cartas que relatan sus andanzas diplomáticas por otros países del cono sur, de sumo interés para enterarse de sus vaivenes políticos pero también de sus avances literarios. De esta etapa se conservan folletines que recogen conferencias sobre historia del arte mexicano, en tono “pro-México” y, sobre todo, pro Carranza, impartidas por el poeta en Colombia y Venezuela, cuyo interés es que contienen su visión integral del tema, desde la etapa prehispánica hasta la revolucionaria. Por lo mismo, son documentos que dan cuenta de la continuidad del modelo de reflexión histórica perfilado por el poeta, al menos desde 1910 (tomo como eje sus textos sobre la obra de Jorge Enciso), y reiterado por él en sus conferencias, exposiciones y muy diversos eventos en Nueva York, así como en su *Historia* escrita en 1923. No obstante su alto contenido de paja política, dichos documentos pueden considerarse guiones curatoriales del museo ideal con el que Tablada contribuyó a asentar el código de identidad más conocido y reconocido del imaginario simbólico mexicano.

De la etapa neoyorkina, Nina Cabrera de Tablada hace un balance con el candor incondicional de una esposa: *Mi esposo presentó siempre a su patria como un país culto y civilizado, no sólo dando a conocer en Nueva York a los mejores artistas mexicanos,*

¹¹⁹ Ver Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad. (Con cartas y poemas inéditos)*. México, UNAM (serie de letras, 15). 1954: 129-131.

*sustentando conferencias y escribiendo en inglés bien documentos y sagaces artículos sobre México, sino también con su cultura propia y su personalidad.*¹²⁰

Lo cierto es que la tendencia de Tablada como promotor puede comprobarse a partir de varios documentos que acreditan su aplicación en el montaje de exposiciones de la obra de artistas como Orozco, Best Maugard, Covarrubias y el escultor Hidalgo, entre otros, y en diversas publicaciones y conferencias que entonces tuvieron mucha influencia. Sus diligencias se dificultaron desde un principio debido a la mala fama de México con los gabachos por el fantasma de la deuda externa, contraída por nuestro país con el Comité de Banqueros. Por tal circunstancia, el promotor hubo de dictar no pocas conferencias destinadas a destacar el empeño del gobierno para cubrir sus adeudos financieros, a pesar de las enormes adversidades por las que recientemente había atravesado el país. En una célebre plática efectuada en la Universidad George Washington, distrito de Columbia, Tablada se refirió a los acuerdos alcanzados por México con sus acreedores, utilizando un argumento que podríamos leer en los periódicos en nuestros días: ***México, guardando su buen nombre, fue la única (nación) que hizo efectivos esfuerzos para pagar sus deudas.***¹²¹

Los resultados de sus empresas no fueron los que él hubiera deseado, debido fundamentalmente a la escasez de sus propios recursos económicos y a la muy precaria ayuda brindada por el gobierno mexicano. En un sinnúmero de cartas dirigidas a Genaro Estrada, quien por entonces tenía un puesto importante en Relaciones Exteriores, explicó detalladamente el grado de avance de sus labores sin dejar de pedir encarecidamente un

¹²⁰ *Ibidem*: 56

¹²¹ *Ibidem*: 57

auspicio mayor en materia económica. Sus últimas cartas enviadas al funcionario en esta etapa presentan un tono ya en verdad dramático. Le llama “querido gordo” y se queja con amargura de la falta de recursos, que ni siquiera le alcanzan para costearse un viaje de regreso a México para conseguir obra y documentos, con el objeto de organizar su tan anhelado museo ambulante, integrado por obras de arte desde la época prehispánica hasta la contemporánea.

Con todo, pueden considerarse fructíferos sus lances promocionales del otro lado de la frontera. Constantes artículos suyos reproducidos en espacios tan relevantes como *International Studio*, *Surey Graphic*, *Shadooland* y *The Arts*, entre varias publicaciones periódicas más, acreditan lo anterior, lo mismo que las exposiciones conseguidas para sus amigos, sobre todo en el *Whitney Club*, en la *Arden Gallery*, en la *Knoedler Gallery* y en el *Arts Club* de Chicago. Es seguro que con Diego Rivera, Orozco, Best Maugard, Montenegro, Luis Hidalgo y Miguel Covarrubias planeó estrategias promocionales desde México, en un apartamento del Hotel Ansonia donde vivió con su esposa una temporada de 1922, en la que pudo sortear dificultades para visitar el país. No es posible conocer el resultado real de dichas estrategias planeadas para llevarse a cabo en Estados Unidos al año siguiente, pero lo cierto es que la proyección internacional de Covarrubias y la primera gran difusión del nuevo arte mexicano serían inimaginables sin la presteza del promotor en dicho país. Incluso, después de 1925, año en que Tablada se encontró muy delicado de salud y menguaron a consecuencia de ello sus esfuerzos, es factible suponer que siguió influyendo directamente y/ o a trasmano en futuras diligencias relacionadas con el arte allende el río Bravo.

Las revaloraciones del arte indígena y colonial, así como de las artes industriales y del arte popular que Tablada llevaba a cabo en los países donde estuvo destacado, se

corresponden en tiempo y en clima de época a los rescates que de lo popular y folclórico hacían en México Enciso, Montenegro y Atl, desde 1921 (referidos por Claude Fell), tanto en exposiciones varias como en las célebres publicaciones que el último dedicó al arte popular. Estos cruces son muy naturales aunque no debe perderse de vista que en nuestro autor dichos temas tienen una antigüedad considerable y una procedencia muy particular, originada por su gran curiosidad de escéptico, como señala algún autor, y por su formación moderna, deudora de Ruskin, de las *arts and crafts*, de la estampería japonesa, de Baudelaire, del gusto por la historia.

Aparte de incursionar en tales menesteres, la estancia del poeta en Nueva York tiene una relevancia especial, por el hecho de haber sido desde esa ciudad donde redactó dos documentos fundamentales: el prólogo al *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard y la *Historia del arte en México*. Ambos los terminó en 1923 aunque el segundo lo publicó hasta 1927. No debe sorprendernos la circunstancia de que escribiera estos dos textos en el extranjero, pues de hecho es algo que venía haciendo desde su estancia en Caracas y en Bogotá, desde 1918. Además de tener contacto directo con varias piezas (e incluso de traficar con algunas, según se ha dicho), es importante subrayar que el conjunto más importante de obras estaba en su cabeza. Así como Bernardo Couto tenía en mente esa suerte de museo imaginario que luego montó en la Academia de San Carlos, cuando el país aún se lamía las heridas por la pérdida de Texas y se rearmaba para recibir a los franceses, Tablada llevaba en su mente otra suerte de museo imaginario y lo que hoy llamaríamos un guión curatorial de lo más sofisticado y presumible de la creatividad mexicana. Además, era consciente de que esta curaduría ideal lo hacía a partir de la cumbre cultural más alta, que entonces ya lo era la Babilonia de hierro.

En México llegó a opinar que la verdadera prueba para los artistas de su preferencia había sido exponer en Nueva York, por lo que la “crítica negativa” en nada podía disminuir su éxito alcanzado. Así, Tablada estaba todavía lejos de lamentar el cambio de referente cultural parisino por el neoyorkino (lo cual hace en sus memorias, unos catorce años después). Con París en su memoria, la naciente capital del mundo cultural americana, se le revelaba como la plataforma más alta para acceder a una dimensión universal.

Es muy probable que José Vasconcelos encargara directamente a Tablada la elaboración del texto introductorio para el *Método de dibujo*. Así lo dejan suponer algunas notas dispersas en el diario del poeta, donde aparece continuamente citado el entonces Secretario de Educación Pública, apremiándolo para la entrega definitiva del texto. El viernes 25 de mayo de 1923 Tablada recibió en Nueva York un telegrama de Vasconcelos urgiéndolo “afectuosamente” para que no retardara más la diligencia, misma que ya no tardó ni tres días en efectuarse, según consta en el mencionado diario. Así, gracias a las bondades del correo certificado, para el 6 de noviembre de ese año las autoridades de la Secretaría de Educación pudieron distribuir a los maestros el *Método* publicado a la manera de un libro de texto, en una ruidosa ceremonia realizada en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria.

El sistema de Best ya había sido adoptado desde el año anterior en varias escuelas públicas de la capital, en virtud de las posibilidades tan prácticas que ofrecía para ejercer el “dibujo mexicano” a partir de siete elementos básicos. No resulta casual, por tanto, el hecho de que Vasconcelos apreciara los puntos de convergencia ideológicos entre los objetivos del *Método* y su propio programa cultural, al grado de querer oficializarlo y ampliar su radio de difusión a todo el país. Tampoco resulta casual que pensara en su amigo Tablada como la autoridad intelectual idónea para presentarlo, considerando su prestigio en materia

de arte, su incondicionalidad en pro del nuevo gobierno, así como su deuda con éste. Cabe adivinar la satisfacción sentida finalmente por el filósofo-funcionario ante la lectura del texto que pareciera haber sido escrito pensando en él, a juzgar por la concepción tan exaltada del nacionalismo cultural que sustenta.

La introducción al *Método* contiene unas 16 cuartillas intercaladas con las magníficas ilustraciones de su amigo Miguel Covarrubias. Está estructurada en pequeños capítulos que son, a saber: La función social del arte, el viejo arte esotérico, el nuevo arte y la nueva crítica, los enemigos del arte, la crítica afirmativa, así como la crítica negativa y la obra de Best Maugard. Para esta época los horizontes de Tablada se habían ampliado considerablemente. Más como fundamentos que como referencias vigentes quedaban la moderna crítica de arte francesa y teóricos como Ruskin. Los nuevos aires que soplaban tanto en México como en Estados Unidos no dejaron de afectarlo a él, hombre de actualidades, y entre sus esmeros por señalar el rumbo a seguir en esos años, debe subrayarse la influencia que aceptó del crítico formalista inglés Clive Bell, a quien cita: *Los críticos existen para mostrar al público el camino del placer estético y para ese fin todos los caminos son buenos.*

Bell publicó en 1914 un famoso libro que cautivó al mundo sajón y se difundió por el hispanoamericano, titulado simplemente *Art*. En Estados Unidos gozó de una gran acogida y nuestro autor lo tuvo casi por Biblia por lo menos hasta la década de los 40, a juzgar por las múltiples citas que le dedicó. Al lado de otro célebre crítico inglés, Roger Fry, Bell fue defensor de la idea de limitar el arte a la “forma pura”. Lo concebía fundamentalmente como creador de formas, cuyo fin no podía ser otro que el de perseguir la belleza. Para estos críticos formalistas esta categoría estética no se encontraba por sí sola en la

naturaleza; era necesaria la intervención del artista para que existiera. La realidad, asimismo, no tenía nada que ver con el arte, con todo y que éste representara finalmente a la realidad, pero (y solamente) a través de formas puras y bellas, imposible de encontrar aisladas en el mundo tangible. La definición de Bell sobre la belleza resulta elocuente: *es la forma significativa, y el significado se confiere a las formas del artista; las formas de la naturaleza no la tienen.*

El *Método* ha sido estudiado por historiadores contemporáneos, como Francisco Reyes Palma y Karen Cordero, entre otros, quienes han resaltado su familiaridad con métodos similares europeos y con la teosofía –asunto que al mismo tiempo lo vinculó con Tablada, y que amerita un estudio exhaustivo. No tendría espacio aquí para profundizar en el análisis que han abierto ellos, por lo que me limitaré a señalar su claro parentesco con las búsquedas de Kandinsky y a plantear un posible abordaje semiótico tanto del método como de la obra de Best y el pensamiento de Tablada en esa época. Es obvio que Tablada, como crítico realmente actual en ese entonces, sabía que la gran lección del arte de la vanguardia se basaba en el descubrimiento del signo, del *representamen*. Su relación con Bell es a partir de este descubrimiento, que interviene tanto en el proceso de relativización del arte como en el de su liberación con respecto a la realidad objetiva. Bell partía del modelo semiológico dual, saussureano, y quizá Tablada lo reconocía por provenir de la tradición europea. En esos años en Nueva York la cultura del signo gozaba de amplia circulación y sería muy interesante averiguar hasta que punto pudo marcar a Tablada ¿qué lecciones pudo haber recibido de la semiología francesa o de la semiótica pragmática, de Peirce o de Morris? Me parece una línea de estudio del mayor interés.

El influjo de Bell en el trabajo de Tablada también es palpable en la importancia concebida por éste a la labor del artista, pero principalmente en los puntos destinados por el poeta a señalar la función de la crítica de arte así como sus limitaciones y diferencias con la crítica negativa. Sobre lo primero, escribe:

[...] la crítica de arte debe imponerse ante todo y en pro de quienes están creando nuestro arte, una labor de orden, casi de policía, impidiendo que el público sea engañado por los procaces usurpadores de funciones superiores, como son los de intentar resolver los problemas inherentes a una de las superiores y más complejas manifestaciones del espíritu humano, la obra de Arte.

Y también:

Críticar, entre nosotros, en la acepción común no es examinar y juzgar, sino juzgar adversamente. No conocemos la crítica de arte afirmativa y creadora, sobre todo en artes plásticas, la que ayuda al público a darse cuenta de los propósitos del Artista y a distinguir claramente las bellezas que el observador desentrañaría quizás al fin pero penosamente (...) a mi modo de ver esa es la única crítica de arte que vale la pena de ejercitarla.¹²²

A propósito de los límites de la crítica, no repara en desbordar esa mordacidad tan reconocida en él en sus sátiras políticas y en ataques dirigidos contra sus enemigos.¹²³ Los límites de esta disciplina están marcados, según él, por los “ignorados” (sustentadores de la crítica negativa), quienes no tienen la cultura para entender al arte y no son conscientes de las “aberraciones de su insuficiencia”. Se complace de veras en insultarlos.

Con respecto a las motivaciones que le llevaron a escribir el prólogo, explica que para él tiene tal empresa un gran significado en virtud de que el *Método* está animado por tres grandes intereses: los artistas; el pueblo, que recibirá de los primeros *los ejemplos estimulantes y aquellas enseñanzas que no menoscaban la personalidad propia*; y el Estado *que por primera vez en la historia de nuestra cultura interviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo*. Así, supone que con el

¹²² Tablada, J.J. *Arte y artistas...* op.cit: 314-315.

¹²³ Su ironía y capacidad satírica han sido admirablemente estudiadas por Patricia Mandujano, en su libro *México de día y de noche*. Ver bibliografía general.

prólogo cumple con un deber cívico y de conciencia artística *en pro del Arte, del Pueblo y del Estado*.

Su autojustificación, asimismo, para merecer la distinción de ser quien escriba tan importante documento se basa en resaltar su autoridad en la materia, comprobable por *los años, mis estudios, la visión directa de las obras maestras, y un interés absorbente y constante por las obras de arte*.

En este texto tan a modo para ello, condena a la pintura anecdótica-literaria o reproductora-fotográfica propia de las academias y exalta, en cambio, al arte creativo. Algo hay de puritano en su versión del verdadero pueblo, simple y sencillo —en todo diferente a los practicantes de la crítica negativa— porque piensa en sus integrantes como en “los llamados”, “los elegidos”, para entender el arte. En relación con esto, propone una fórmula de lo más conveniente para él, para el autor del *Método* y para el pueblo: consiste en creer en los cultos a la par que en los ignorantes **porque hay que repetirlo, los grandes resultados del Arte se alcanzan sólo de dos maneras: por un conocimiento total o por la suprema ignorancia, o sabiéndolo todo o ignorándolo todo**.

Sus burlas de la crítica negativa, enemiga tanto del nuevo arte como de las enseñanzas de Best, ocupan varias de las páginas finales de la introducción, que concluye con arrebatados elogios para el artista y para José Vasconcelos.

Aunque sólo sea de paso, es importante señalar que en su crítica al arte narrativo, literario, Tablada se asemeja curiosamente a los grandes críticos literatos que, como Baudelaire, Wilde y entre nosotros Villaurrutia y Cuesta, insistieron incansablemente en defender una especificidad de las artes plásticas en su relación sinestésica con la literatura.

Paralelas a las publicaciones referidas al arte, el promotor desplegó en esta etapa neoyorkina todas sus habilidades para difundir por la vía de exposiciones y conferencias a

diversos artistas, algunos de los cuáles prácticamente se hicieron a partir de estos lances en la Babilonia de Hierro. El caso de Miguel Covarrubias me parece el más representativo, toda vez que reúne todos los elementos que entraban en juego en los dispositivos promocionales de Tablada. A diferencia de dudosos afectos sostenidos con otros pintores, la amistad entre el polifacético artista y el poeta sí fungió como un valor indudable e inalterable, a juzgar por las alusiones de Tablada en memorias, diario y epistolario. Además de “Chamaco” (nació en 1904) se dirigía a él como “mi querido Miguelito”, “mi chamaco de oro intrínseco y de 18 kilates y aun casi virgen”, siempre con gran afecto, confianza y un sentimiento diríase que paternal.

Tablada perfiló su encumbramiento cuando “El Chamaco” contaba apenas con 16 años, en un artículo de noviembre de 1920 dedicado a caricaturistas de la talla de Ruelas, Orozco, Marius de Zayas, Olaguíbel, García Cabral y Luis Hidalgo, entre otros. Ahí lo menciona *apenas rompiendo el cascarón y brincando de la incubadora artística*, y desde entonces lo citará de continuo como gran promesa, primero, y después como notable realidad dentro de la virtuosísima legión de caricaturistas mexicanos, tan encomiada por el crítico en Nueva York. A principios de 1923 le parecía que “El Chamaco” ya comenzaba a superar a los maestros. Escribió:

*Covarrubias parece ser el más vivo y talentoso de todos. En la variedad y lo pintoresco de sus retratos supera incluso a Cabral quien, obligado a trabajar en un diario, se inclina a la monotonía. Covarrubias caracteriza a sus temas con un ingenio peculiar, rodeándolos frecuentemente de accesorios y de una atmósfera simbólica. El poeta que ama al Oriente es representado como Buda en posición de flor de loto [es el propio Tablada]; al pintor mexicanista lo retrata en el estilo del manuscrito antiguo de jeroglíficos, y todas sus características están trabajadas con un ingenio peculiar. Su caricatura del famoso pintor Diego Rivera está llena de encanto e inteligencia; su pluma parece correr sin abandonar el papel, en una suerte de arabesco caligráfico continuo.*¹²⁴

¹²⁴ Tablada, José Juan. *Arte y artistas... Op cit: 309.*

Dichas virtudes serán en adelante las que motiven la pluma del crítico, jactancioso siempre de haber descubierto el talento del “Chamaco” y de conducirlo temprano y fácilmente al éxito, *al liviano paso del fox trot*. En consecuencia, se sentirá el más autorizado para narrar sus éxitos en Nueva York y en otros escenarios, como *descubridor de los negros* y de diversas realidades cotidianas merecedoras de la empatía del crítico, fraguado en las exquisiteces de las *arts and craft*, del *ukiyo-e*, de las vetas modernas que trasladan la esfera del arte a la esfera de lo cotidiano, en busca de ese punto de encuentro exacto entre lo real y lo sublime.

La visión que tuvo Tablada de Covarrubias fue acertadísima, como bien lo prueba la trayectoria del segundo, y desde un principio le mereció poner en juego sus mejores dotes promocionales. En el Archivo del artista que se encuentra bajo custodia de la Universidad Autónoma de Puebla, se conservan cartas que registran las estrategias típicas del Tablada promotor, que en este caso tuvieron el mérito de beneficiar al gran artista precoz. En una de éstas, fechada el 1 de mayo de 1923, le escribe:

Querido Chamaco:

Oiga y no cuente a nadie lo que voy a decirle. Estoy trabajándole mucho en Relaciones para que lo manden acá y creo que tendremos un buen resultado. Sería conveniente que procurara usted hacer una buena caricatura del Ing. Pani y otra de Genaro Estrada. A este último lo puede usted contemplar a su sabor en “El Globo”, donde va todas las noches y aun a medio día a “lunchar”. Creo que mi próximo artículo en Shadowland será todo sobre usted con unas cuatro caricaturas y tal vez una en color. y tal vez una en color. A me mudé. Físeme en mi nueva address: 1. Bennett Ave.

Tengo mucho que contarle pero me falta absolutamente el tiempo. Usted escribame largo.

Suyo, JJJ.

Si ve usted a Hidalgo, averigüe con tacto, si acaso él esperaba que yo le diera algo más del dinero que le di. Si así es dígame para enviárselo pero hágalo con mucho tacto.¹²⁵

¹²⁵ Fondo Miguel Covarrubias, UAP. Agradezco en todo lo que vale la generosidad de Sylvia Navarrete, quien me proporcionó fotocopias de las cartas de Tablada, escritas entre 1923 y 1926.

El buen fin de la diligencia acredita al promotor y a sus apoyos, Genaro Estrada en este caso, otro gran amigo suyo quien también dejó constancia de sus relaciones epistolares con el poeta, incluyendo el curso de esta gestión.¹²⁶

Además de dedicarle páginas maestras, Tablada estableció con su amigo una intensa relación epistolar desde Nueva York, que incluía no pocas peticiones de favores y la confianza de algunas confidencias, de interés para este tema. Cito una, registrada en una carta con fecha del 13 de junio de 1926:

Mi segunda súplica es que cuando vea usted al Doctor Puig Casauranc le hable de mí y le diga que voy a operarme en cuanto arregle cierto asunto que me lo permita. Bastará que le diga usted eso, pues él sabrá de lo que se trata y me ha escrito muy bondadoso y bien dispuesto; sólo es necesario apresurar las cosas por la urgencia que tengo de curarme. A usted le diré en reserva: se trata de mi biblioteca de obras chinas y japonesas que he propuesto en mil desgraciados dólares (regalada) pero que vendo en primer lugar porque necesito curarme en serio y en segundo porque quiero que esa biblioteca que tanto quiero y que tanto tiempo y trabajo me costó formar, se quede allá en nuestro país donde hace falta porque no hay nada semejante.¹²⁷

Como el de otros grandes artistas mexicanos del momento, el talento de Miguel Covarrubias le resulta al crítico particularmente ilustrativo del valor de la caricatura en el arte moderno. Este medio es de los que mejor condensan transgresiones, búsquedas y hallazgos, tanto a nivel de contenido como de forma, o bien, en los órdenes sintáctico, semántico y pragmático, o en las dimensiones que reconoce el concepto de “campo artístico” de Pierre Bourdieu. Aunado a ello, se significa como un medio capaz de alcanzar la universalidad o, si se prefiere, un alto poder de simbolización o de consenso, a partir de una plena identificación y asunción de valores propios, profundamente singulares, como en

¹²⁶ Una nota a pie de página de Guillermo Sheridan, en el citado *Diario* de Tablada, recoge parte de la carta en que Tablada hace la petición a Genaro Estrada, entonces Oficial Mayor de Relaciones Exteriores. Pronto se publicará la correspondencia entre Tablada y Estrada, que por lo demás puede consultarse en la SRE.

¹²⁷ Archivo Personal de Miguel Covarrubias, Universidad Autónoma de Puebla. Apunta Guillermo Sheridan en el *Diario* que en 1925 Tablada intentó vender a Vasconcelos una de sus bibliotecas, y que éste cedió el honor al doctor, escritor y funcionario José Manuel Puig Casauranc (1888-1939), quién lo sucedió en la titularidad de la Secretaría de Educación. No podría de momento determinar si fue a raíz de esta gestión, pero la biblioteca japonesa de Tablada quedó finalmente en México, bajo custodia de diversas instituciones y casi siempre con poca transparencia acerca de su contenido. En el capítulo anterior la aludí, sobre todo en referencia a sus estampas.

el caso de los artistas mexicanos con los que Tablada subraya el “mexicanismo” universal. El reposicionamiento de la caricatura en tal sentido proviene de la herencia francesa, particularmente de Baudelaire, quien sin duda influyó en nuestro autor también en este asunto.

Tablada había abordado el género desde sus mocedades como crítico, rondando temas como los del animalismo y el monstruosismo, entre otros, pero es a partir de su etapa neoyorkina cuando lo redescubre para apuntalar en la Babilonia de Hierro un elemento distintivo de la cultura latina en general y mexicana en particular. Al lado del arte prehispánico, del colonial, de las artes aplicadas de las distintas épocas, de pintores realmente modernos que rompen con el arte académico, reproductivo y fotográfico (como Ramos Martínez, Enciso, Best Maugard o Rivera), Tablada sustenta con un grupo de artistas muy notables el valor altamente distintivo y propositivo de la caricatura mexicana. En diversos artículos publicados desde 1919, constituye uno de los ases seguros en su labor “pro-México”, desarrollada en el espacio más competitivo del mundo del arte, después o ya a la par del parisino.

Partiendo de las reflexiones del padre del simbolismo en esta materia, la propuesta exige una valoración del género como arte mayor a la vez que una concepción amplia para comprender a artistas que aporten al género desde medios legitimados por la tradición, y desde un aura artística y/o filosófica que trascienda lo coyuntural. Por decirlo en términos de Walter Benjamin, se trataría de cubrir a la caricatura con el aura legitimadora del arte (como a las artes aplicadas y a buena parte de objetos y producciones insertas en el consumo estético cotidiano), ampliando así el horizonte artístico que al cierre de la modernidad, muchos años después, sufrirá un proceso inverso de dilución. Baudelaire desestimaré a las caricaturas que sólo tienen la vigencia del hecho que representan,

interesándose, en cambio, por las que *contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas...Este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física.*¹²⁸

Acorde con este criterio, Tablada, a su vez, aplicará su consabida visión dual del arte, del país y de la vida, para soslayar caricaturas ensuciadas por el ingrediente político (con todo y que él fue un implacable caricaturista verbal contra Madero y otros personajes políticos), y exaltar las que trascienden gracias a su valor artístico, obtenido por medio de un proceso de sublimación de la realidad aludida.

La ampliación del género con este sentido trascendente y con un sustento formal en la deformación de personajes, seres y objetos representados, así como en la escenificación humorística, irónica, exagerada o estéticamente opuesta a la belleza convencional, de un determinado asunto, comprendió a Goya y a Brughel el Viejo, en el enfoque de Baudelaire, y a Ruelas y a Orozco en el de Tablada. Nuestro poeta remarcó entonces el sentido artístico y el poder de significación del género en la tradición nacional, con el fundador del arte moderno en México y con el genial dibujante de colegialas y mujeres de la vida. Su grupo quedó así plenamente consolidado desde todos los confines de la modernidad artística, tomando en cuenta al mismo tiempo la diversidad y el notable talento de los demás caricaturistas, más propiamente asumidos como tales en aquél momento: Miguel Covarrubias, Ernesto García “El chango” Cabral, Marius de Zayas, Santiago de la Vega, Luis Hidalgo, Pal-Omar, Juan Olaguíbel.¹²⁹

¹²⁸ Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor (La Balsa de Medusa, 25), 1988: 15-16.

¹²⁹ Baudelaire pensó en otros grandes artistas en sus reflexiones sobre lo cómico y la caricatura, aunque sólo se limitó a mencionarlos en una carta dirigida a la *Revue de Deux Mondes*, en 1855. Destaco entre ellos a Leonardo da Vinci, Fragonard y Watteau. Asimismo, en los textos recogidos en el citado estudio, analizó, aparte de Goya y Brughel, a algunos caricaturistas franceses como Carle Vernet, Pigal, Charlet, Daumier, Monnier, Grandville, Gavarni, Trimole, Travies, Jaque; a algunos extranjeros como Hogarth, Cruikshank y Pinelli.

La calidad del grupo, la claridad conceptual que lo sustenta, las estratégicas diligencias que en torno a éste desarrolló el promotor para apuntalar su éxito en la Babilonia de Hierro, son elementos que constituyen un valioso legado de Tablada para los curadores o comisarios de arte actuales, enfocados en propuestas globales por necesidades de época. Al respecto, habría que contextualizar en el conjunto de promociones artísticas desarrolladas por el poeta en Nueva York y advertir con mucha atención su apertura a productores ya conocidos y en algunos casos reconocidos en dicha ciudad, como de Zayas, Pal-Omar o el “Chango” García Cabral, quienes a mi modo de ver fundamentan otro legado tabladista en esta materia: las fuentes para una historia global, no convencional, del arte moderno mexicano.

En dicha historia tendría un lugar muy relevante el apogeo del arte mexicano en Nueva York durante las primeras tres décadas del siglo XX, a partir de estrategias promocionales orientadas a afirmar en los planos diplomático y cultural las antiguas premisas referidas a nuestra capacidad innata de producir belleza y civilidad, no obstante nuestra proclividad a las tentaciones de Huichilobos. De las ferias internacionales del siglo XIX, tan aprovechadas por el régimen porfirista, a las diversas iniciativas oficiales y privadas en La Babilonia de Hierro en los tiempos señalados, se puede identificar la coexistencia de múltiples objetivos en la presencia mexicana, destacándose los de legitimarse en el devenir lógico de la cultura y en el concierto de las naciones, a partir de un patrimonio cultural de suficientes tamaños espirituales como para minimizar el descrédito de deudas externas, de catástrofes políticas internas y de calamidades de índole institucional y material, de cuyos efectos quedaba una grave memoria de pérdida.

De acuerdo con Antonio Saborit y con Alejandro Ugalde, el capítulo neoyorkino de dicha historia comenzaría tal vez con los trabajos promocionales de Marius de Zayas, de los

cuales da cuenta el propio Tablada, y se continuaría uniendo algunos cabos sueltos entre los que se cuentan diversas acciones propagandísticas realizadas por escritores estadounidenses como Walter Pach, Alma Reed, Waldo Frank, Carleton Beals, Katherine Anne Porter, Ernest Gruening, Hubert C. Herring y Frank Tannenbaum, entre otros. La labor “Pro México” de Tablada constituye uno de estos cabos sueltos y resultaría ridículo apreciarla sólo como un instrumento demagógico y desligado de los intereses artísticos, como se ha hecho. Por desgracia no tengo lugar aquí para extenderme en los análisis conceptuales y formales que aplica Tablada a los caricaturistas mexicanos en Nueva York, porque demuestran la empatía de su propia poética con el devenir lógico del arte moderno, en un marco de intereses muy superior al que ocuparían expresiones de nacionalismo barato.¹³⁰ No dudo que la proyección del arte mexicano en Nueva York hubiera sido muy distinta sin Tablada, como también la del arte moderno y del Renacimiento mexicano, determinados en gran medida por las diligencias del poeta para pensionar artistas en Europa y , en un segundo momento, para promoverlos en la gran urbe americana.

¹³⁰ Esta historia se va construyendo a partir de una magnífica bibliografía reciente, entre la que destaco un libro y un ensayo:

Saborit, Antonio. *Marius de Zayas. Cita en Montparnasse*. México, UNAM- El Equilibrista, 2006.

Ugalde, Alejandro. “¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los años veinte y treinta.” *Curare, espacio crítico para las artes*. Enero/ Julio 2004, núm 23: 102-121.

CAPÍTULO V

DESCARTANDO VERGONZOSOS ELOGIOS A ÁLVARO OBREGÓN, JOSÉ

VASCONCELOS y demás príncipes en turno – los cuales acaban siendo una huella indeleble del oportunismo y servilismo de Tablada – puede considerarse que su reposicionamiento como historiador es ampliamente justificable, a pesar de la curiosa mezcla de debilidades personales y profesionales que casi lo malogran en la práctica de esta disciplina. En este capítulo estudiaré su *Historia del arte en México*, empezando por un análisis de su recepción historiográfica.

Como comenté al principio de este trabajo, no es fácil determinar las razones que le impidieron publicar su antología crítica, ni las que lo impulsaron a dar a la imprenta un libro prácticamente inconcluso como es el de la *Historia*. Sobre lo primero quizá resulte ocioso especular, aunque no puedo dejar de aludir en este punto a aquel retrato suyo en que Diego Rivera lo representó para la posteridad como un enfermizo y afeminado Orfeo con “la barba de tres días, pupilas de marihuano y ojeras de verde ajeno”;¹³⁰ la imagen trae a la mente las perennes relaciones de animadversión entre el poeta y algunos artistas de primer orden (como José Clemente Orozco, quien también lo detestaba), no obstante los favores recibidos de su pluma, y sugiere probables temores en Tablada de convocar espantos, en caso de concretar la empresa editorial. Quizá. El enigma crece al considerar la mala recepción de su *Historia* por parte de distintos lectores que esperaban mucho más del notable crítico, y que se quedaron esperando su irrupción en el campo editorial mexicano, con una obra cuyo peso específico hubiera diluido o justificado deslices o aventuras coyunturales en la materia. Asimismo, la antología se prestaba como un espacio idóneo

¹³⁰ Sheridan, Guillermo. “José Juan Tablada contra Diego Rivera: carta iracunda (con Haikai).” *Vuelta* 157 (dic. 1989): 44-47.

para recoger, corregidos y aumentados, los artículos aparecidos en prensa donde Tablada presentó adelantos del capítulo de su *Historia* dedicado al arte prehispánico, además de otros textos consagrados al arte moderno y contemporáneo, muy superiores en cuanto a información y calidad de escritura a lo expuesto en unas cuantas páginas en su desproporcionada revisión histórica dedicada a Vasconcelos. En fin, tenía múltiples opciones a su alcance para incorporar su visión de la historia del arte mexicano a su sólido edificio escritural, lo cual hubiera contribuido a afirmar en la dimensión que correspondía esta vocación suya que quedó en entredicho en este libro que, como algunos otros más, ya nunca quiso recordar.

Sobre lo segundo, Justino Fernández sugiere la posibilidad de que el poeta haya querido igualar en tiempo al historiador colonialista Manuel G. Revilla, quien reeditó en 1923 (año en que Tablada entrega su libro a la imprenta) su anacrónico estudio *Arte en México*, motivado por la inmodesta pero irrefutable convicción de que “nada se ha publicado que la mejore”. Es probable, aun cuando la nueva edición del libro de Revilla sólo lo fuera en su carácter editorial, pues no aportó nada nuevo con respecto a la primera, de 1893. Con todo, otra circunstancia pudo ser, creo, la detonante de la apresurada diligencia: me refiero a las posibles presiones ejercidas por el virtual patrocinador (¿El Estado, a través de Genaro Estrada o de Vasconcelos, directamente?), tal como ocurrió para la entrega de su prólogo al método de dibujo de Adolfo Best Maugard, ese año del 23. Tal hipótesis la refuerzan tanto el continente como el contenido de la obra: se trata de un bonito volumen de 255 páginas, ampliamente ilustradas con dibujos y fotografías, en cuya portada aparece estampada la imagen tipo códice de un tlacuilo para anunciar postura de época, tal como lo hace la casa editorial responsable, muy coyuntalmente llamada Compañía Nacional Editora Águilas. Asimismo, el tono político empleado por Tablada en varios

momentos de su escritura, revela la misión diplomática del libro, como una pieza más del complejo sistema ideado y vendido por el poeta para promocionar al “México civilizado” en algunos países de América del Sur y en Estados Unidos, sobre todo, así como la deuda personal del autor con el prominente Secretario de Educación Pública de entonces, y principal patrocinador en turno de dicho sistema, bautizado por su artífice como “labor pro México”.

Desde su salida de la imprenta, la *Historia* tuvo una recepción adversa a las expectativas puestas por el autor. Así lo deja ver éste en una carta enviada desde Nueva York en la primavera de 1927, a su fiel compadre y mecenas oficial, Genaro Estrada (entonces alto funcionario en la Secretaría de Relaciones Exteriores), en la cual le vierte lastimosos comentarios sobre el primer saludo público a esta obra:

Veo que ya salió publicada mi historia del arte (que en realidad debió ser Artes plásticas-curso elemental) como yo lo titulé y que la tontería de los editores ha hecho aparecer con nombre impropio. Vi cierta nota bibliográfica en que critican ese nombre con cierta razón y digo “cierta” porque Elie Faure llamó a su obra Historia del arte y tampoco habla de literatura ni de música. Esa crítica no es nada benévola, ni justa (...) dice que paso sobre los códices como sobre brasas (...) ¿Qué otra historia de nuestro arte habla de códices? (...) Dice que mi estilo es periodístico (...) podía haber dicho llano sin matiz despectivo. Dice que no tengo erudición —Dios me libre ¡—(he leído a Pero Garín) y concluye diciendo que mi obra es agradable y útil para tener una somera información sobre las artes plásticas de México, ¡que era lo que se trataba de demostrar! Bueno, si esa intransigencia y ese deseo de poner peros se aplicara en general, no quedaría nada en pie en toda nuestra bibliografía. Pronto le enviaré La feria cuya crítica anticipo ya como un rosario de sapos, si ud. no mete la mano y les da una opinión a quienes no la tienen (...) Y no deja de ser triste haberme pasado la vida elogiando a México y a los mexicanos y no tener en cambio más que los regüeldos biliosos y las acedías de los malhumorados.¹³¹

A pesar del arrebató del poeta y otrora pugilista aficionado, la reseña del periódico no hace sino señalar limitaciones de la *Historia* que otros lectores no dejarán de advertir con el paso del tiempo. Entre los más especializados cabe mencionar primero a Manuel Toussaint,

¹³¹ Correspondencia entre José Juan Tablada y Genaro Estrada, Fondo Genaro Estrada del Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El documento se encuentra recogido en una investigación documental custodiada por el CENIDIAP-INBA, en el Fondo de críticos de arte. El Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM prepara, asimismo, una edición de esta correspondencia.

quien comparó la obra de Tablada con la clásica de José Bernardo Couto, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, para dejar bien claras sus insuficiencias. Escribió:

La Historia...por José Juan Tablada vio la luz pública en 1927. El nombre del poeta, uno de los primeros de México, es bien conocido. Además, Tablada poseía un depurado criterio artístico y una amplia cultura humanista. Nadie como él para escribir una historia del arte en México. Y, sin embargo, la suya no pasa de ser mediocre. Es que todo escritor se ve a veces arrastrado por el torbellino de la vida a compromisos, aceptados por urgencia y resueltos precariamente. Tal es el caso de esta historia, resumen apresurado, más periodístico que histórico —me lo dijo el propio Tablada— que, con más tiempo y calma, pudo haber sido valioso. Naturalmente, en él, Couto pasa a la letra.¹³²

Con menos severidad y mayor gusto por el proceso acumulativo del conocimiento histórico, muy en la línea de su perfil historicista, Justino Fernández se refirió en distintas ocasiones a esta *Historia*. Le mereció la mayor atención en sus acuciosas revisiones historiográficas del arte mexicano, en cada una de sus etapas. Sus opiniones, las cuales citaré a lo largo de este trabajo, revelan la erudición y la vocación analítica tan características de este historiador, quien a su vez publicó en 1937 la primera historia académica del arte moderno en México, investida de un pulido rigor profesional. Así, los comentarios puntuales de quien es eslabón de Tablada en esta materia, son imprescindibles para revalorar de manera provechosa —crítica— a quien él consideró como “poeta y crítico metido a historiador”. Antes que las insuficiencias, baste citar aquí los méritos que le interesaron de la *Historia*:

Aunque la obra dispersa de Revilla constituye en conjunto una historia del arte mexicano, es Tablada quien presenta en forma sintética por primera vez una Historia del arte en México, con la novedad de un criterio por lo general más correspondiente al gusto, concepto e interés de nuestro tiempo, no obstante los graves defectos que pueden señalársele. Pertenece ya al periodo posrevolucionario, pues, como se ha dicho, vio la luz en 1927, aunque el prólogo está fechado en Nueva York en 1923, lo cual hace suponer que fue a raíz de que apareció la segunda edición del Arte en México de Revilla, en ese año, que Tablada se decidió dar a la imprenta su libro en el estado en que se encontraba, que más parece un conjunto de notas por cierta desorganización que puede observarse, que una redacción definitiva. En todo caso, Tablada es el primer historiador contemporáneo del arte mexicano que concede verdadera importancia al arte indígena antiguo.¹³³

¹³² Toussaint, Manuel. Edición, prólogo y notas al *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, por José Bernardo Couto. México, FCE (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna), 1947: 14.

¹³³ Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano. Coatlicue, el retablo de los reyes, el hombre*. México, UNAM, IIE, segunda edición, 1990: 48.

Asimismo: *Si dejamos aparte las historias parciales y los ensayos críticos sobre determinados temas, fue José Juan Tablada quien intentó la primera Historia del arte en México, abarcando desde el precortesiano hasta el colonial y las épocas moderna y contemporánea. No obstante su esquematismo y deficiencias, tiene aquel mérito*¹³⁴

Sin llegar a establecer un contraste con revisiones de la historiografía clásica como las aludidas, las de poetas y literatos se han caracterizado por ser, en general, más indulgentes en su valoración, al asociarla con el notable crítico y con la leyenda del poeta. Tal ha sido la constante en no pocos ensayos literarios donde se proclama su importancia o se le cita sin mayor detenimiento. (Algunos ensayistas de relieve, como Antonio Castro Leal y José Luis Martínez, cabe comentarlo, la omitieron en sus respectivos estudios panorámicos de la literatura). Aunque la hizo a vuela pluma, la de Octavio Paz es una referencia fundamental porque sitúa a la obra en el contexto de la crítica de arte, donde se arraiga y justifica:

*Nuestro primer poeta realmente moderno fue José Juan Tablada. No es extraño que también haya sido un crítico de arte agudo y vivaz. Crítico no de oficio sino en el sentido de la tradición iniciada por Baudelaire: la pintura vista desde la poesía. Aparte de haber escrito el primer libro en castellano sobre Hiroshige (1914), temprano e insigne descubrimiento, fue autor de una Historia del arte de México (sic) que todavía puede leerse con provecho.*¹³⁵

Paz fue un meticuloso y provechoso lector de la polimorfa obra de Tablada, de quien recibió un saludable contagio durante la construcción de su propia visión crítica e histórica del arte. Así lo dejan ver sus tempranos ensayos en la materia; sobre todo los referidos al arte prehispánico, y muy particularmente uno de estos, dedicado a las caritas sonrientes de la cultura totonaca (*La magia de la risa*). Ahí desarrolla una reflexión poética en torno al significado de la risa y el humor en (y desde) dicha cultura, a través de una sorprendida mirada donde se refleja también la del autor de la *historia*, asentada en uno de los pasajes más felices del libro. Aun más: así como la lectura de Justino Fernández tiene la autoridad

¹³⁴ Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. México, UNAM, 1952: 480.

¹³⁵ Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, FCE/ Círculo de lectores (obras completas del autor), 1997: 22.

del continuador en el campo historiográfico, la de Octavio Paz la tiene en una condición similar en el campo literario, si bien, no como crítico curtido en el trajín del oficio, sí como ensayista y teórico avezado en detectar fenómenos de orden histórico. Uno de estos, precisamente, corresponde al de los poetas—críticos de arte en la experiencia mexicana, donde el autor de *Los hijos del limbo* sitúa a Tablada como precursor y a Villaurrutia y a Cardoza y Aragón, como continuadores (él también lo sería, de alguna manera). La provechosa lectura de Paz no deja de señalar desatinos y limitaciones de la obra de Tablada (observó, por ejemplo: “Vivió del periodismo y el periodismo acabó por devorarlo”), aunque su abordaje tiende a minimizarlos a raíz de su justa caracterización del personaje, como de descubridor y no de colonizador. Por eso, su lectura invita a una lectura nuestra marcada por la simpatía y predispuesta más al regocijo que a la admonición,

Porque la obra de José Juan Tablada es una pequeña caja de sorpresas de la que surgen, en aparente desorden, plumas de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un grabado de “La Moda de 1900”, el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el Teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo que declara cómo se hace la conserva de tejocotes, el arco de Arjuna...fragmentos de ciudades, de paisajes, de cielos, de mares, de épocas.¹³⁶

En los años recientes, la *Historia* ha sido citada o comentada en algunos trabajos con objetos de estudio muy diversos, que van desde las tentativas de deconstrucción de determinados conceptos y temas, pasando por el abordaje historiográfico a manera de *relato*, hasta el enfoque interdisciplinario fincado en el ámbito de la historia cultural, y el análisis literario especializado en la crítica de Tablada. Aludiré brevemente aquí a algunos de estos trabajos, a reserva de analizarlos con mayor detenimiento después.

En un análisis abocado a deconstruir el principio sintético de la identidad nacional, a partir de la crítica generada en torno a la obra de Rufino Tamayo, Issa Benítez expone:

¹³⁶ Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Modernistas y modernos II*. México, FCE (Letras mexicanas. México en la obra de Octavio Paz, núm. 5), 1989: 32.

*Los orígenes historiográficos de este discurso quedan ilustrados en dos escritos fundacionales: la Historia del arte en México, de José Juan Tablada, redactada durante su estancia en la ciudad de Nueva York en los primeros años de este siglo, y el libro Ídolos tras los altares de la mexiconorteamericana Anita Brenner. Ambos casos justifican la identidad del arte mexicano en función de dos principios que se volverán paradigmáticos: Tablada, mediante un discurso conservador y formalista, recupera el arte nacional por sus cualidades estéticas “naturales” y que habitan indistintamente lo prehispánico, lo popular y lo autóctono. Desde aquí el salto hacia la construcción ideológica de un arte nacional es muy corto.*¹³⁷

Desde un campo similar, analizo la *Historia* en un relato concentrado en detectar los elementos utópicos y contrautópicos presentes en los discursos fundacionales de la historiografía y de la crítica de los poetas (Tablada, Cardoza, Villaurrutia y Cuesta), derivadas del arte nuevo. En dicho relato acepto la distinción entre género utópico y dimensión utópica, planteada por Paul Ricoeur y desarrollada por muy diversos autores, varios de ellos latinoamericanos, e identifico a la *Historia* como un documento privilegiado para acceder al modelo cultural vasconceliano, parangonable con la forma utópica caracterizada por Manheim como humanista-liberal, en su clásico estudio del tema.¹³⁸

En un ensayo que forma parte de un libro dedicado al replanteamiento conceptual de las investigaciones históricas e historiográficas del arte en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Rita Eder hace un breve análisis de la *Historia*, en el que le sirve para advertir la visión contradictoria que Tablada tenía de la modernidad.¹³⁹

En el terreno de las investigaciones literarias existen dos trabajos antológicos, cuyos estudios preliminares aluden al libro. En el primero de estos, que recoge las crónicas neoyorkinas de José Juan Tablada, Esther Hernández Palacios, dice:

Sería absurdo reducir su labor de difusión del arte mexicano en Nueva York a la mera justificación de un subsidio. Fiel a sus postulados trascendentalistas, se reconoce ministro de una causa, por eso antes de escribir para México sobre Nueva York, escribe sobre México para los neoyorkinos. Para el Abate [José María González de Mendoza], la labor de propaganda que Tablada realizó durante

¹³⁷ Benítez, Issa. “Entre la identidad y la independencia: Tamayo en la crítica de arte”. *CURARE, espacio crítico para las artes* (número 15.) México, 1999: 106-113.

¹³⁸ Rius Caso, Luis. “La dimensión utópica en la historiografía del arte mexicano. Detección de fuentes.” *Arte y utopía en América Latina*. México, CNCA, INBA, CENIDIAP, 2000: 111-129.

¹³⁹ Eder, Rita (coordinadora). *El arte en México: autores, temas, problemas*. México, UNAM (Biblioteca Mexicana), FCE, Lotería Nacional, 2001

veinte años en Nueva York fue brillantísima, dio “a conocer la producción de nuestros nuevos pintores y otros artistas, así como las artes populares mexicanas y la parte no monumental de nuestras riquezas arqueológicas. Hizo ver cómo México resurgía.” Este trabajo de difusión e investigación se consolidó con la publicación de su Historia del arte en México, en 1927, que contribuyó a fortalecer y sistematizar la historia del arte plástico mexicano.¹⁴⁰

Si bien no es fácil concebir a la *Historia* como el fruto consolidado de las pesquisas de Tablada en materia de arte, sí lo es, en cambio, coincidir con la opinión central de la autora, quien a su vez suscribe lo dicho por el Abate de Mendoza, amigo íntimo del poeta sin cuya pertinaz y diligente labor de conservación, rescate y difusión, desarrollada a lo largo de muchos años, no tendríamos hoy la oportunidad de conocer en la misma magnitud la obra integral de Tablada.

El segundo estudio referido es de Adriana Sandoval, y corresponde ni más ni menos que a la recopilación antológica sobre arte y artistas, tan esperada por varias generaciones de lectores. La aparición del libro constituye un verdadero acontecimiento en el ámbito de la investigación (y no sólo), pues permitirá, entre múltiples empresas, la de reconstruir una parte fundamental del pensamiento estético que incidió de manera determinante en la producción de no pocos artistas, que fijaron el perfil distintivo de la vanguardia mexicana. La antología recoge 129 textos, escritos durante poco más de 50 años, entre los que se incluyen, muy acertadamente, la *Introducción al método de dibujo* de Best Maugard y la serie de siete artículos que Tablada escribió en inglés para la importante revista dirigida por él, *Mexican Art and Life*, publicada en México entre 1938 y 1939. En su inteligente prólogo, Adriana Sandoval da cuenta del Tablada crítico y también del promotor, dibujante, coleccionista e historiador, abarcando así las múltiples facetas del polimorfo personaje en su relación con las artes visuales. La *Historia* le merece a la especialista particular atención.

Dice:

¹⁴⁰ Tablada, José Juan. *La babilonia de Hierro. Crónicas neoyorkinas de José Juan Tablada*. Xalapa, Ver., México, Biblioteca Universidad Veracruzana/ UNAM, 2000: 66.

El tratamiento de los temas del libro es de hecho muy similar al de los artículos periodísticos aquí recolectados, lo cual resulta un poco desconcertante para el lector contemporáneo, pues en una obra de esta naturaleza que se escribiera hoy en día, se esperaría un mayor rigor académico. Así, podría decirse que la Historia...es más descriptiva que analítica o explicativa y cae más fácilmente en la clasificación del historiador del arte del siglo pasado...¹⁴¹

La autora retoma la clasificación establecida por Ida Rodríguez Prampolini en su clásica antología sobre la crítica de arte en México en el siglo XIX, en la cual la historiadora identifica la opinión sobre arte vertida por escritores, literatos, poetas, periodistas y hasta políticos decimonónicos, bajo el denominador común de responder más a la buena fe y al entusiasmo que a un conocimiento especializado, sistemático y diversificado, propio del siglo XX. La relación es pertinente, toda vez que ilumina un filón de la tradición cultural interiorizado por el crítico e historiador Tablada, aunque cabría matizarla en función de la poética que sustentó su escritura en dichas materias, fraguada en Baudelaire, los hermanos Goncourt, John Ruskin, William Morris, Clive Bell y Elie Faure, entre varios otros autores a cuyo credo se acercó, unas veces con devoción, otras con notoria ligereza.

Sigue diciendo Sandoval:

La selección de temas e ilustraciones en la Historia del arte de Tablada, la inclusión de tal o cual artista [...] obedece, más que a un modelo sistemático, histórico o analítico, al gusto y a la intuición del autor –bastante atinados, por cierto [...]

El poeta escribió su Historia en Nueva York, y es muy posible que haya sido un trabajo de encargo, originado, asimismo, por una necesidad de divulgación, más que de análisis, del arte mexicano. Si fue así, su libro satisfizo plenamente sus expectativas y sirvió para dar a conocer, en México como en los Estados Unidos, un amplio panorama del arte mexicano.¹⁴²

Ciertamente, muy distinto del historiador, el criterio visible corresponde al del crítico moderno, quien reafirma esta condición al privilegiar su gusto personal como fiel de la balanza –en clara complicidad con Baudelaire— para seleccionar o no a determinados artistas y también para establecer juicios de valor. Por otro lado, es destacable la observación de la investigadora a propósito de la utilidad de la *Historia* en su carácter tácito

¹⁴¹ Tablada, José Juan. *Obras Completas VI. Arte y artistas*. Ed. Adriana Sandoval. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000: 12-13.

¹⁴² *Ibid*: 12-13

de libro de divulgación (que así lo concibió el autor, como lo explica en la carta antes citada), pues indica el horizonte de recepción natural de la obra, ocupado de manera preponderante por ese invisible protagonista, por ese virtual interpretante al que llamamos “lector no especializado”, en cuyo nombre se produjo, durante la primera mitad y hasta bien entrada la segunda del siglo XX, todo un género de literatura sobre esta materia que deambula en el tiempo con una condición periférica (en relación a la “centralidad” de la historiografía y crítica académicas), tras la cual no pocos de sus practicantes se han atrincherado para atreverse a plantear desde muy osadas revisiones utópicas del pasado con misión de futuro (Siqueiros, Arqueles Vela), hasta propuestas de relato literario de la historia del arte (Maples Arce, Cardoza y Aragón, Paz) o complejos acercamientos teóricos a un nivel didáctico-experimental o preparatorio (Francisco Larrollo).

En un tercer estudio, destacable por su alto valor aportativo sobre Tablada, Pilar Mandujano Jacobo se basa en este libro para demostrar la visión internacionalista planteada desde la conciencia de su propio contexto, por el historiador y el intelectual ubicado en Nueva York. Este libro es nodal para ensayar una visión global que de Tablada se haga en la actualidad. Escribe Mandujano: *Esta concepción de Tablada sobre la concepción artística como un bien que se difunde internacionalmente y que sale de las fronteras de la región en donde se produce, nos da la pauta para entender su inquietud acerca de la necesidad que veía de la transnacionalización de la cultura y del conocimiento.*¹⁴³

Legitimar a la *Historia* dentro de esta condición periférica es tan posible y a la vez tan problemático como hacerlo dentro del campo historiográfico o del propio edificio literario del autor. Su inestabilidad marca siempre una distancia con respecto a cualquier referente

¹⁴³ Mandujano Jacobo, Pilar. *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México, IIF, CEL (letras del siglo XX), 2002.

preciso. Y si bien esta característica funcionó en su contra desde el momento mismo en que cayó en manos del editor, quien le puso un título inadecuado (creámosle a Tablada), con el paso del tiempo puede hacerlo en su favor. Tras las pertinentes observaciones de Toussaint y de Justino Fernández, por ejemplo, ¿quién la leería ahora con la sola intención de marcar sus limitaciones, incluso con respecto a la bibliografía de su tiempo? Hacerlo tendría sentido sólo para invitar a una lectura no restrictiva, predispuesta a establecer una experiencia de historicidad a partir de las múltiples posibilidades de la representación histórica actual (sigo a Hayden White), o bien, predispuesta al disfrute y acaso también a la posibilidad de incorporar libremente significados, desde las vivencias y necesidades propias. A cada lector le asiste ese derecho, pues, como afirma Roger Chartier:

Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. Ciertamente, los creadores, o las autoridades, o los “clérigos”, aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura (o la mirada). Pero siempre, también, la recepción inventa, desplaza, distorsiona. Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en períodos de larga duración, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la “cultura” propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se tornan, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial; a saber: la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado.¹⁴⁴

Si bien, el perfil modesto y las limitaciones de la *Historia* han pesado en determinadas experiencias como obstáculos para su lectura y legitimación dentro del campo cultural, también pueden hacerlo en sentido inverso, al proporcionar pistas sobre la personalidad y obra del poeta, así como del contexto de su escritura. Como todo documento dotado de historicidad, la *Historia* también dice, involuntariamente, por lo que calla, ignora, incumple o fracasa. Así, por ejemplo, su carácter inconcluso, consecuente con la pluma del “poeta y

¹⁴⁴ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa editorial, cuarta reimpression, 1999: 11.

crítico metido a historiador” (cito una vez más a Justino Fernández), nos remite a actos y obras del poeta y crítico metido a pugilista, comerciante de vinos y automóviles, dibujante, micólogo, novelista, diplomático, promotor, y suma y sigue, facetas todas éstas muy elocuentes del temperamento del descubridor sin paciencia para colonizar, que advirtió Octavio Paz, o del Tablada múltiple advertido por varios, de cuya inquietud y condena a la renovación, de cuyos éxitos y fracasos, siempre queda, invariablemente, “más que una realidad, un provechoso consejo”, como acertadamente observó Xavier Villaurrutia.

Tomar un libro como vehículo para ir hacia el autor, es desde luego, una constante muy provechosa en cualquier caso, no obstante la autonomía que queda siempre pactada entre el autor y su obra; pero en éste, tal posibilidad resulta particularmente enriquecedora, considerando las particularidades del autor frente al tema. La *Historia* da una idea del profundo, exquisito y prolijo conocedor de arte que fue Tablada, pero éste se encuentra más bien disperso en su estudio sobre Hiroshigue, en sus dos tomos de memorias, en su diario, en sus crónicas y, por supuesto, en su crítica. Ir del historiador improvisado hacia el gran conocedor que transformó tanto la visión histórica del arte como el gusto estético de su tiempo, contribuyendo decididamente a “poner la mesa” al Renacimiento mexicano, es uno de los múltiples caminos que se abren a partir de la lectura del libro. Otros caminos que se entrecruzan naturalmente (o se apartan, según la lectura de cada quien) conducen al ya citado promotor y coleccionista, al proteico poeta siempre marcado por la visualidad, al japonista, al crítico literario o a otros tantos personajes engranados en esa “máquina de vivir y de escribir” que, de acuerdo con Guillermo Sheridan, fue Tablada.

Ahora bien, la *Historia* nos conecta con esa “máquina” pero además con diversos fenómenos, constantes y prácticas de índole histórica, política y cultural, que la explican desde una temporalidad contextual pero también desde dinámicas que han funcionado

antes, durante y después de un contexto específico. Conectar la maquinaria de Tablada con otras maquinarias que han construido nuestra memoria heredada o que han determinado algunas de nuestras prácticas culturales, por ejemplo, es otra inquietante posibilidad de revivir a la *Historia* con nuestra lectura. En tal sentido nos orienta un consejo de Deleuze y Guattari:

No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación, a su vez mesurable, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc., y con una máquina abstracta que las genera?¹⁴⁵

En las siguientes páginas intentaré un abordaje de la abundante literatura escrita por el crítico de arte, desde sus inicios en el oficio hasta lo publicado en 1927, trazando correspondencias diversas con el polimorfo personaje. Sobre todo con el poeta, en quien mejor se revela su *Yo* definitivo. A estos dominios me condujo la lectura de la *Historia*, que abordaré en el último capítulo como la obra culminante de un largo proceso, no en términos de calidad sino en función de la coherencia temporal de su trayectoria y contexto. Después del Tablada poeta, el crítico de arte es quizá el más conocido y mejor valorado, no obstante la tardía publicación de su citada antología. Esto se debe, en mayor medida, a los múltiples trabajos de rescate documental y de índole historiográfica, realizados por especialistas de la historia y la crítica, desde Justino Fernández hasta Xavier Moysén, pasando por Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Jorge Alberto Manrique, Karen Cordero y Raquel Tibol, entre otros más cuyos trabajos citaré más adelante.¹⁴⁶ En el campo literario también ha sido

¹⁴⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma (introducción)*. España, Pre-textos, tercera edición, 2000: 10-11.

¹⁴⁶ Destaco de momento el estudio de Teresa del Conde dedicado a Ruelas (*Julio Ruelas*. México, UNAM, IIE, 1976.), ya que después de la valoración de Justino Fernández en sus panoramas de la crítica, éste trabajo es el que redimensiona la importancia de Tablada como crítico de arte.

considerada esta faceta de Tablada, aunque cabe suponer que la aparición de la antología motivará una mayor atención en estudiosos del autor y en poetas y narradores que en la actualidad también se desempeñan en el oficio crítico. De hecho, es previsible (quiero pensar) una próxima revaloración cabal del crítico desde varios horizontes, en virtud de la publicación de la comentada antología (que forma parte de la serie de obras completas del autor, diligentemente editada por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM) y de otra más, también de importancia mayor, que recoge la crítica de arte publicada en México entre 1896 y 1921. En esta magna obra, preparada por Xavier Moysén con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán¹⁴⁷, la crítica de nuestro autor aparece contextualizada con la de sus coetáneos, entre quienes se va advirtiendo, en no pocos casos, su benéfica influencia.

Al escribir su *Historia* Tablada tenía una amplia experiencia acumulada, congruente con el propósito que propuso llevar a cabo: múltiples artículos con sentido crítico, publicados con los favores del nuevo periodismo surgido en México desde los tiempos de Reyes Spíndola; trato directo con los artistas y sus obras; una amplia y fecunda labor promocional (y curatorial, diríamos hoy); viajes y museos; experiencia como dibujante, acuarelista y pintor seriamente aficionado; conocimientos sobre las teorías y las ideas artísticas de su época; autoría de Hiroshigué, una obra maestra en su abordaje crítico; continuos aciertos como crítico al apreciar la producción de artistas internacionales y nacionales e impulsar a los segundos... son algunos de los hechos ponderables, y ya analizados en este trabajo, al evaluar esta nueva aventura emprendida por el escritor. Otros factores dignos de consideración están narrados en sus memorias. Algunos de ellos refieren su iniciación como amante de la belleza plástica, ocurrida en casa de su tío Pancho, pintor y

¹⁴⁷ Moysén, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896.1921* (2 vols.). México, UNAM-III, 1999.

coleccionista que sin duda representó una de las influencias capitales en su vida y en su formación profesional. Escribe:

Atribuyo también al tío Pancho el principio del amor a la pintura y a las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida. Por el tío supe de las principales escuelas de pintura del mundo y de tanto mirar en el espectroscopio las fotografías que mi mentor había traído de Roma y París, me fue dado desde muy niño, conocer las obras maestras pictóricas y escultóricas conservadas en templos y pinacotecas.

Además: *La técnica, aquella manipulación que los franceses llaman ‘cuisine’ de la pintura, óleo, acuarela, ‘gouache’ y pastel me fue también familiar desde muy temprano cuando observaba al buen pintor de pájaros oprimir los tubos de los misteriosos pigmentos...*¹⁴⁸

Asimismo, son muy pocos los pasajes autobiográficos que desde la infancia no tengan que ver con algún aprendizaje de la historia y el arte mexicano, y con amistades decisivas como lo fueron las de varios historiadores. No faltan en las memorias ni en el diario personal continuas referencias sentimentales y culteranas sobre ciudades, museos, acontecimientos significativos en la vida de México, lecturas de historiadores clásicos, el devenir de la arquitectura y el arte pictórico del país. Por lo demás, en favor del trabajo del historiador y en contra del intelectual crítico, es obligado recordar aquí el infame libro ya citado, *Historia de la Campaña de la División del Norte* (de 1913), donde Tablada despliega un rosario de vergonzosos elogios a Victoriano Huerta, describiendo su itinerario bélico por el norte de la República. Baste señalar que, por recomendaciones o voluntad propia, dicho libro sustenta su caravaneo en datos precisos que conforman una crónica detallada del tema. Algo similar podría asentarse a propósito de otras publicaciones suyas destinadas a consagrar a figuras políticas como Porfirio Díaz y el General Calles, de

¹⁴⁸ Tablada, José Juan. *La feria...op.cit.:* 73

quienes escribió epopeyas por encargo con el fin subrepticio de desacreditar a sus contrincantes.¹⁴⁹

Como sea, resaltemos que para 1923, Tablada vivió un contexto histórico favorable para escribir el libro de nuestro interés. No es casual que abarcara con él la historia del arte mexicano en su conjunto. Como es sabido, la cultura emanada de la Revolución se distinguió en muchos terrenos, y sobre todo en el de las artes plásticas, por el hecho de haber revalorado las raíces populares desde el pasado más remoto hasta aquel presente. La idea de la “raza cósmica” de Vasconcelos, se concentró en tal sentido, lo mismo que muchas otras tesis ideológicas que brotaron a la periferia o al margen de la filosofía vasconceliana. El mismo Tablada participó de esa entusiasta recuperación cultural dedicándole al arte del pasado artículos, conferencias y promociones. Su libro debe considerarse como el primero que se ocupa del tema en forma integral, sintética y crítica, toda vez que el de Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, no contempla todo el proceso de la historia del arte, ni siquiera en su segunda edición que, por cierto, también es de 1923 (la primera es de 1893).

El método de Tablada puede considerarse como el de un historiador lírico (radicalmente distinto al académico de Revilla) que también es crítico de arte, en los temas donde es oportuno desempeñarse como tal. A pesar de sus constantes menciones de autores especializados, no puede considerarse su historia del arte como un trabajo erudito. Lejos estaría de intentar tal empresa alguien que alguna vez pensó escribir un cuento contra la vana erudición y la “inocencia de sabihondos que se dedican con aire profundo a averiguar cosas que a nadie le importan”. El cuento versaría sobre los calzones de un virrey, llevando

¹⁴⁹ Estos artículos pueden leerse en: Tablada, Juan José. *Obras II. Sátira política*. Prólogo de Jorge Ruedas de la Serna. Recopilación, edición y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez. México, UNAM, 1981.

por título *Las bragas de O'Donjú*, y con la siguiente dedicatoria lapidaria que aparece registrada en el diario, en octubre de 1905:

A Luis González Obregón

amigo erudito

historiógrafo sutil.

Dedico estos

Calzones.

Ex corde

El anti academicismo de Tablada proviene también de la herencia francesa y apenas si es necesario señalar que más que una carencia, implica una postura ante la cultura. Con todo, es interesante hacer notar una paradoja que seguramente hubiera divertido a Luis González Obregón: mientras la poco metódica *Historia* no mereció futuras evocaciones del autor, su metódico y erudito estudio sobre *Hiroshigue* (de 1913) le mereció presumirlo siempre como su obra maestra.

Su estilo es directo, sobrio, más atento al pensamiento lúcido que al llamado de la Musa, aunque se permita de vez en vez lances inspirados. Es consecuencia directa del mismo estilo de prosa que tenía acostumbrados a sus lectores, quienes se beneficiaron siempre de la división tajante entre poesía y prosa hecha por el poeta desde la *Revista Moderna*, practicando la segunda con el carácter informativo y crítico propiciado por el periodismo finisecular, con el aprovechamiento de todos los géneros surgidos de éste. Así, como en tantos otros escritos pensados para incidir en el amplio público, nuestro autor antepuso en este libro las bondades de una prosa estética a virtuales rigores de un estudio dedicado a especialistas, aunque sin menoscabo de una capacidad interpretativa que despliega con

generosidad y fuerza argumentativa. En esta cualidad, sin duda, reside su principal interés en la actualidad.

Al confrontarlo con el de Revilla, es fácil advertir las pronunciadas diferencias de criterio y formación entre ambos autores. La primera tiene que ver con la relación que cada uno de ellos tiene con el pasado. La de Revilla es la típica de un colonialista que huye del presente mientras que la de Tablada es a partir de un presente plenamente asumido y vivido. Al respecto, resulta muy ilustrativa una comparación de Pilar Mandujano entre Valle Arizpe (colonialista como Revilla) y el poeta. Escribe:

Es muy similar la idea de Tablada y de don Artemio sobre la Revolución, pero a diferencia de este y de los demás colonialistas Tablada no deja de visualizar el presente al remontarse al pasado; enfrenta la realidad del presente aunque el pasado le sirva de ejemplo; muchos de sus escritos oponen el pasado al presente con el objeto de cuestionar los que sucede en el país: denuncia, orienta y censura. Tablada no invierte el proceso: callar el presente refugiándose en tiempos remotos. Artemio de Valle Arizpe es muy explícito en esta conversión:

*'El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le dí la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo.'*¹⁵⁰

Sigo con las comparaciones. Revilla es erudito, académico y colonialista hasta la médula. Sus citas, en todo momento pertinentes, dan cuenta de las facultades del investigador que no sólo ha leído todo cuanto antecede a su obra, sino también los ríos de tinta que han corrido desde la primera edición de su libro, lo suficiente para llegar a la inmodesta aunque certera conclusión, de que a partir de ese glorioso año de 1893, *nada se ha publicado que la mejore.*¹⁵¹ El calificativo de colonialista, por otra parte, no resulta exagerado: a pesar de estudiar con esmero e ingenio al arte “precortesiano” (descubre paralelismos interesantes entre todas las culturas mesoamericanas) y de atribuirle un valor universal por su belleza, Revilla le dedica un capítulo desproporcionadamente menor que a los destinados a tratar el

¹⁵⁰ Mandujano Jacobo, Pilar. *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México, UNAM, IIF, CEL (Letras del siglo XX), 2002: 45.

¹⁵¹ Revilla G., Manuel. *El arte en México en la época antigua y durante la era virreinal*. México: Librería Universal de Porrúa Hermanos, segunda edición, 1923: 3

arte colonial. Además, opina: *Sin haber llegado por lo general las bellas artes en México a la perfección a que se elevaron las españolas, que ni los estímulos y ayuda prestados a las unas son comparables con los que las otras recibieron, no por eso pueden considerarse indignas de estimación y estudio...*

Y por si fuera poco, cierra así su libro: *Que las artes de lo bello no fueron el menor don que la Vieja España favoreció a la que fue su colonia predilecta*¹⁵².

Las divergencias con la obra de Tablada, tan profundas, saltarán a la vista más adelante. Antes, cabe señalar que las novedades de la segunda edición del libro de Revilla, no atañen ni al marco teórico ni a la ideología del autor. La publicación de 1923 aparece levemente corregida y aumentada en cuanto a datos y presenta por primera vez ilustraciones. Le pasó de calle la Revolución, como a mucho de sus colegas. También es necesario apuntar que, aunque parezca mentira, su obra establece un adelanto en cuanto a la valoración del arte prehispánico en la mentalidad colonialista, pues siquiera lo considera arte, a diferencia del gran historiador Bernardo Couto, para quien el arte mexicano comenzaba en la colonia.

La *Historia* de Tablada está dividida en cuatro partes; a saber: 1) arte precortesiano, 2) arte colonial, 3) arte moderno (siglo XIX) y 4) arte contemporáneo. En los primeros dos capítulos estudia básicamente la pintura, escultura y arquitectura, atreviéndose a incluir a las artes “menores” e industriales (como la cerámica prehispánica y colonial, el arte plumario, tejidos y bordados, forja en hierro y cerrajería, etc.). Los dos últimos sólo se ocupan de la pintura. Puede afirmarse que esta periodización es consecuente con los objetivos de un historiador consagrado a la tarea de presentar un panorama global del devenir del arte mexicano en el tiempo, ajustando para ello los estilos de cada época dentro

¹⁵² IDEM:ver págs 5 y 161

de sus contextos históricos correspondientes. Igualmente adecuada al método y al campo de estudio de un virtual historiógrafo de oficio, resulta la consideración de los distintos géneros de la expresión artística, incluyendo aquellas manifestaciones que los criterios de clasificación convencionales de la época denominaban “menores”. En ello el autor demuestra su formación modernista (marcada por Ruskin, las *arts and crafts*, el legado japonés) a la vez que su concordancia con diversas visiones, como las muy significativas de Manuel Gamio y el Dr. Atl, que desde la década anterior habían revalorado a las artesanías y a las artes populares en el más alto nivel de legitimación cultural (mismas que consigna Claude Fell en su espléndido estudio), continuando así con un proceso que comenzó a gestarse desde el último cuarto del siglo XIX.

Con todo, si es verdad que la estructura temática anunciada en el índice pareciera responder a un criterio académico, también lo es que el tratamiento estilístico elegido por el autor para desarrollarla a lo largo de la obra, no se ajusta a ningún marco conceptual ni a un método de análisis previamente concebido. Tal pareciera que al historiador le asalta la misma espontaneidad que al cronista o al articulista. A ello debemos agregar la desproporción que fácilmente se aprecia en la arquitectónica del libro. Mientras que el primer capítulo ocupa casi la mitad de las 252 páginas totales en exponer al arte precortesiano, el arte colonial casi se lleva la otra mitad y sólo destina 23 para el moderno y el contemporáneo. Esto explica que el autor adoptara a partir de la mitad del libro ciertos recursos sintéticos, como lo son las breves semblanzas biográficas de los artistas contemporáneos y las apreciaciones críticas sumamente esquemáticas, para cumplir con la propuesta tan abarcadora del proyecto editorial. También es patente esta desproporción en la discontinuidad de la prosa que, sin atentar seriamente en ningún momento contra el

notable escritor, sí desmerece en algunos pasajes enclavados al final del tercero y en los dos últimos capítulos.

Sin duda, esta situación también responde a la dispersión del autor cuando escribía su *Historia* y a la prisa que en las últimas páginas pareció embargarlo. Según se lee en el *Diario*, Tablada trabajó durante el año de 1923 en otros libros, en diversas conferencias y en numerosos artículos extensos (relacionados no pocos de ellos con los temas de su historia del arte), de los cuales fue dando cuenta puntualmente de sus adelantos y atrasos. El lector que se enfrenta al *Diario* advierte en seguida los infinitos compromisos laborales del poeta, así como las contingencias que le impidieron disponer de todo su tiempo y energías para trabajar con mayor dedicación en esta obra. Al parecer sí la pudo empezar a tambor batiente, pues el día 12 de marzo de 1923 no sólo diseñó el plan general sino que inició y concluyó el proemio (por ahí empezó, aunque probablemente no fue el definitivo). Empero, a partir de esa fecha las alusiones a la *Historia* son muy esporádicas. Es necesario adentrarse en la abundante información relativa a sus conferencias, artículos, compromisos sociales, fiestas, diligencias epistolares y circunstancias fastidiosas como su cambio de domicilio, para encontrar que a finales de mayo ya tenía muy avanzado el capítulo del arte prehispánico y que un mes después ya había elegido parte de las ilustraciones que, por cierto, le autorizó publicar el señor Francisco Román.

Tenemos entonces que en menos de un año y en medio de múltiples actividades diferentes, Tablada escribió esta obra de contenido tan ambicioso. No obstante, para formarse una idea justa acerca de la honestidad intelectual que sustenta al libro, resulta oportuno tener presente que el autor producía generalmente con suma rapidez, extendiendo además su envidiable capacidad escritural y de trabajo a proyectos de diversa índole. Además, en este caso, los asuntos literarios de su dispersión tuvieron en su mayoría una

relación directa no sólo con los temas del arte que lo habían ocupado desde muchos años atrás, sino también con los que conforman la *Historia*. Así, el conocedor de la materia procedió de acuerdo a su modo habitual de trabajo, aunque en esta ocasión su naturaleza dispersa fue acaso determinante para no lograr una unidad estructural ni tampoco estilística, apropiada para el corpus de la obra. Por lo demás, esta se encuentra profusa y bellamente ilustrada con fotografías y dibujos, cuya distribución en el texto resulta afortunada, en virtud de su correspondencia semántica con el contenido de los textos.

En el breve proemio el autor exalta la capacidad histórica del pueblo mexicano de amar a la belleza, acentuando su *singular facultad para sentirla y expresarla plásticamente*. Este es el atributo axial reconocible en todas las épocas, y se manifiesta incluso como contraste frente a las realidades más atroces, como lo fueron los fieros sacrificios humanos en honor a Huitzilopochtli, los horrores de la inquisición o la opresión de los encomenderos. Esta constante histórica, que sirve al autor para darle unidad conceptual a su libro, no sólo debe ser motivo de orgullo para los mexicanos —dice el autor— sino que también a de servir en la lucha contra los nuevos enemigos: el *industrialismo mecánico europeo y norteamericano*. Como antídoto, Tablada propone el aquilatamiento de nuestros valores intrínsecos a través del fuerte movimiento nacionalista derivado de la Revolución, coincidiendo en ello con los ideales de Vasconcelos y de otros nacionalismos entonces en boga.

Tales consideraciones conducen al lector hacia el objetivo principal del libro: acendrar en su espíritu *el respeto y el amor por las obras de arte y por los artistas mexicanos*. No es poco, teniendo en cuenta la visión trascendentalista, fraguada en el misticismo teosófico, que de la ciencia y del arte tenía el poeta, al considerarlas como las únicas actividades que son valores universales. Para precisar mejor esta idea, concluye así su proemio: *El arte es*

el producto supremo del espíritu y el espíritu es lo único que no muere y perdura y se salva en este contingente planeta... y en la infinita evolución teosófica.

La parte correspondiente al arte también llamado por él “precortesiano”, empieza con una frase contundente: *el arte en México es más viejo que la misma historia*. Tal afirmación es el preámbulo a distintos arrebatos nacionalista que no tardan en aparecer: *Después de la Revolución se ha producido un fuerte movimiento nacionalista, de aquilatamiento de nuestros valores intrínsecos. México, entre todas las naciones del Continente, es la única que tiene una gran tradición artística, indígena, colonial y moderna.*

A diferencia de Revilla, Tablada no abunda en referencias históricas ni en clasificaciones precisas, porque *tal sistema tendría el inconveniente de distraer la atención del lector con nombres innecesarios y el más grave de pisar el tremendal arqueológico donde se pierde pie a cada momento*¹⁵³

A pesar de su método lírico, conviene insistir en su amplia cultura relativa al México prehispánico. Mantuvo continuamente correspondencia con su amigo Manuel Gamio, de quien leyó su célebre libro *Población indígena del Valle de Teotihuacan*, poco antes de empezar su *Historia*. También mantuvo una estrecha amistad con Edward Seler, a juzgar por las referencias al arqueólogo que aparecen en su *Diario* y por diversas conferencias que Tablada le reseñó en los periódicos a principios de siglo. Asimismo, es evidente que conocía obras capitales como las de los cronistas de Indias, entre las fuentes primarias, como también obras de Clavijero, Alzate, Bustamante, Bartres y Jesús T. Acevedo, entre

¹⁵³ Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México, Compañía Nacional “Águilas”, 1927: 13

otros. Estos fundamentos salen a relucir en la *Historia* pero son más explícitos aun en artículos de la época, así como en sus crónicas y memorias.

Sentadas en sus bases sistemáticas que a la postre lo excluirían de casi toda la literatura especializada en el tema, el autor se muestra devoto de la religión del arte que, en el caso del indígena, *no tuvo principio histórico* y cuyo fin se debió *a la bárbara, por iconoclasta, conquista española*. Esta reflexión de notable actualidad en nuestros días, quizá perjudicó al autor en el medio de los historiadores, mayormente ocupado por colonialistas y conservadores. Aun con sus debilidades humanas y políticas, y aún con su propagandismo implícito de la leyenda negra construida por los sajones, en contra de los españoles, Tablada tenía autoridad intelectual para proponer dicha reflexión.

Su devoción por el arte indígena es inconmensurable. Le dedica el mayor espacio de su libro, estableciendo con ello otro contraste con Revilla. Es un deleite comprobar cómo lo abordó desde su perspectiva moderna, confiada a las revelaciones intuitivas. Con Diego Rivera viajó a Teotihuacan y no deja de referir en la *Historia* cómo el artista encuentra en numerosas obras del sitio, hasta en objetos de alfarerías y en piedras esculpidas, las relaciones de la sección de oro —escuadra pitagórica de por medio—, a más de otros cánones de la antigüedad, *olvidados durante largos años y vueltos a usar recientemente por el arte modernísimo*.¹⁵⁴

Basándose en citas de Spinden y de Roger Fry, para establecer diferencias con otras culturas (lo cual también hicieron Revilla, Joyce, Spinden y otros especialistas de la época), Tablada concibe dos grandes divisiones en el arte indígena: el arte meridional o maya y el central náhoa. Mixtecos, Totonacas y Tarascos son distinguidos con sus peculiaridades, pero apenas si les otorga una autonomía cultural al margen de las dos grandes culturas

¹⁵⁴ Lo cual vincula con conocimientos teosóficos.

mencionadas. Su admiración por la cultura maya, asimismo, probablemente sea una consecuencia directa de la lectura de un trabajo monográfico de Hrebert J. Spinden, publicado en 1913, donde se enaltece el arte de esta civilización.

El vidente moderno cree entender el pasado a través del presente, a pesar de advertir que los caracteres esenciales del arte indígena fueron el religioso y el ornamental. No repara en barreras culturales a propósito de lo religioso ni explica lo que entiende por ornamental. Define a partir de la observación directa de los objetos: *La gran Coatlicue (...)* ***parece un producto de la moderna filosofía cubista. Es el más formidable monumento del terror y del espanto que la humanidad haya plasmado.***¹⁵⁵

En ese mismo tenor resume asegurando que el arte indígena nunca fue impresionista, pues los artistas en lugar de copiar imponían su propia expresión. Asimismo, la calidad de las representaciones náhoas le llevan a concluir que su espíritu sanguinario y pavoroso fue encauzado por artistas y obreros del gran pueblo tolteca¹⁵⁶

Por último, cabe mencionar un detalle curioso en su inmersión al arte prehispánico, muy cercano al espíritu del prólogo al *Método de dibujo* de Best Maugard; se trata de una comparación de inspiración científicista entre la vivienda rural de aquellos años y las representaciones arquitectónicas de los códices, quizá inspirada en los trabajos antropológicos de Franz Boas que el propio Best Maugard ilustró.

¹⁵⁵ *Idem*: 18

¹⁵⁶ Resulta interesante la distinción establecida por el poeta entre los términos “impresionismo” y “expresionismo” para aplicarlos al arte prehispánico. La había mencionado ya en su libro *Hiroshigué* y en algunos otros textos, para resaltar el valor expresionista, no mimético, del arte moderno, en detrimento de el impresionismo, diríamos que mimético, propio de los artistas convencionales, donde ubicaba, por ejemplo, a Velasco. También pudo provenir esta distinción del libro del arqueólogo Lehmann, publicado por Paul Westheim, en 1921.

Otra de las diferencias entre Revilla y Tablada corresponde al criterio con el que cada uno se acerca al arte colonial. El primero había escrito: *fundiéronse dos razas y brotó una nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el cristiano, más hermoso y acabado que el indígena.*

El segundo, por su parte, si bien no llega en ningún momento a devaluar al arte colonial, tampoco lo trata con la pasión desbordada del capítulo anterior, en el que asentó su mirada moderna, admirada por el descubrimiento de la otredad cultural. Se cuida de establecer comparaciones que entrañen juicios de valor sobre las manifestaciones artísticas de ambas etapas (antes bien, deplora las que se hacen entre los artistas europeos y los mexicanos) e insiste varias veces en la necesidad de rescatar y preservar al arte colonial, insinuando entre otras cosas su valor defensivo en la actualidad, frente al industrialismo de Europa y Estados Unidos. Desde esta actitud de custodio del patrimonio nacional es de donde alaba *la iniciativa privada de personas cultas* que, como él, han estudiado a la Colonia. Cita así a diversos autores que le sirven de fuente en este capítulo: los arquitectos Federico Mariscal y Eduardo Macedo; el profesor Miguel de Mendizábal, Alfonso Toro, el Marqués de San Francisco, Manuel Toussaint y el pintor Diego Rivera, quien *ha preconizado la excelencia artística de los retablos o exvotos populares.*

Tablada se fundamenta también en otros autores anteriores y contemporáneos a él, que le dan consistencia a su trabajo; algunos de estos son: Zumárraga, Torquemada, Humboldt, Dávila Padilla, González Obregón, Tadeo Ortiz, Jesús T. Acevedo y Baxter. Sus fuentes lo avalan en el tema, desde luego, y en la actualidad de su abordaje del mismo. No obstante, a pesar de su buen bagaje, resulta inexplicable que no apreciara en todo su valor las obras de Bernardo Couto y del propio Revilla para ampliar y enriquecer su horizonte de referencias.

El elemento que destaca como preponderante del periodo es el de la religiosidad, apreciable en todas las expresiones artísticas. A partir de este atributo encuentra unidad entre los diferentes estilos que encasilla con rigidez en los tres siglos coloniales (siguiendo la costumbre de entonces) y absuelve a los artistas de su falta de originalidad y, dado el caso, de su poca destreza técnica.

Son de particular interés las páginas donde el autor estudia a las artes aplicadas e industriales por tratarse de asuntos que siempre lo cautivaron, según consta en sus memorias. Sobre la pintura mexicana, encuentra a partir del siglo XVIII algunos caracteres que la distinguen:

Esos caracteres son principalmente cierto colorido agradable al ojo profano, aunque sin implicar ningún estudio especial de tonalidades o iluminaciones y cierta morbidez en el tratamiento de las figuras, suavidad en el dibujo y amaneramiento en trajes y paños que produce una impresión general “rococó”, más que de la fuerza y resolución que puede notarse en algunas obras de la centuria precedente. No hay que hacer intransigentes reproches a nuestros artistas del siglo décimotercero, por esas circunstancias. Sus cuadros no fueron producidos por una necesidad estética, sino por una necesidad religiosa.¹⁵⁷

Cabe destacar que “la blandura” representativa de esta pintura sería el único elemento en que coincidiría con Bernardo Couto, quien en sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* (de 1861) caracterizó a la pintura de nuestro país, desde la colonia hasta la segunda mitad del siglo XIX, por su “suavidad y blandura”. Estos exiguos atributos le bastaron a Couto para justificar en pleno desastre nacional por la pérdida de Texas e invasión francesa en puerta, la posible existencia de una Escuela Mexicana de Pintura.

En términos generales, para el poeta la pintura moderna *abrazo la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del actual*, coincidiendo así con las clasificaciones convencionales. Esta pintura moderna, asegura el autor, se manifiesta en una *larga y somnolienta* decadencia semejante al marasmo, interrumpida al fin por la actividad

¹⁵⁷ Tablada, J.J. *Historia...op.cit:* 137.

pictórica de los pintores jóvenes *llamados a decorar los grandes espacios murales de los edificios del Estado*. El periodo académico le parece *artificial* y *decadente*; distingue, asimismo, con claridad la pintura de los tres siglos de la colonia, fundamentalmente religiosa, con la moderna. Ni Clavé ni ninguno de sus discípulos lo conmueven por carecer de fuerza en su sentimiento, sobre todo en sus representaciones de la figura humana.

Con las excepciones de Ocaranza, Félix Parra y Clausell, enfila al grupo de académicos al matadero, o, peor aun, les concede su noble comprensión. A Santiago Rebull lo ubica dentro de un falso concepto académico, seguido con fidelidad y tesón, gracias a lo cual pudo ser un fiel observante de la filosofía y la técnica *que a la sazón se imponía con todo despotismo*. Algo semejante expresa sobre Salomé Pina, mientras que a Félix Parra lo absuelve:

*...del grupo académico fue el más rebelde. Tenía algo de “fauve” y de romántico. Pintó el cuadro más conmovedor del periodo académico: “Fray Bartolomé de las Casas”. De los académicos, fue el único que se acordó de lanzar un noble grito que aun haya eco en nuestros corazones*¹⁵⁸

Si Baudelaire había catalogado a la naturaleza en sí misma como “enemiga del arte”, además de censurar a los artistas que competían con la fotografía (“ese medio pérfido y estéril de provocar asombro”)¹⁵⁹, con el fin de copiarla, realizando así un *culto bobo a la naturaleza*, Tablada a su vez le reprocha a José María Velasco su minuciosidad, empeñada en resaltar *la semejanza exacta y no el alma del paisaje*. *En tal empeño* –sigue apuntando Tablada— *compite vanamente con la fotografía y, con menos volumen que ésta, añade*

¹⁵⁸ Idem: 235

¹⁵⁹ Muchos críticos finiseculares se opusieron a la que llamaron pintura fotográfica, por ser imitativa y carente de valores estéticos, en virtud de los nuevos medios mecánicos capaces de reproducir exactamente a la naturaleza. Para Walter Benjamín, por ejemplo, el descubrimiento de la fotografía fue lo que impulsó al arte burgués hacia la no representación de la realidad visual. Para Peter Bürguer y para Jean Clarence Lambert, entre otros autores clásicos del tema, este fenómeno tendiente a la abstracción comienza desde antes.

*tímidamente el prestigio de un colorido de pobre armonía y ninguna vibración.*¹⁶⁰

También lo considera monótono y pretende demostrar con descripciones técnicas la pobreza de su paleta.

También a la par de Baudelaire y de otros críticos franceses finiseculares que lamentaban el escaso influjo de la imaginación creadora en la mayoría de los paisajistas, Tablada opina que pudiendo haber sido el paisajismo mexicano tan pródigo, pintoresco y variado como el de un Hiroshigué o un Turner, se limitó a ser precario e insignificante en conjunto. Este juicio es idéntico, por cierto, al que expresó en 1913 en su libro *Hiroshigué*. Entre los paisajistas sólo salva a Joaquín Clausell, *sin cuya obra, tan valiosa como ignorada, el paisaje mexicano no existiría hablando en rigor pictórico*. Resalta frente a la monotonía de Velasco su pincel febril, rico y vibrante. A los demás, incluyendo a Velasco, no les resta méritos en cuanto su honradez y noble desinterés al estar alejados del lucro y del comercialismo. Atribuye a la Academia la culpa de haber acabado con ellos, y de Velasco, finalmente, piensa que *su obra es una flor de cultura en el difícil medio mexicano* cuya esterilidad debe relacionarse con la enseñanza académica.

Varios años después Justino Fernández dedicaría páginas maestras a reivindicar definitivamente la obra de Velasco. En ellas demostraría cómo la visión de Tablada estaba determinada por los ideales de su tiempo. En su afán por disminuir la obra histórica del poeta, intentaría ajustar la obra de Velasco a los cánones planteados por Baudelaire y Fromentin. Se ampararía en los paisajes con ruinas históricas tan del gusto de los franceses y en la ecuación modernidad=costumbrismo para justificar su defensa de Velasco. Al historiador se le puede acaso reprochar una inteligente manipulación de sus fuentes, determinada por los preceptos científicistas de su tiempo, pero lo interesante de su

¹⁶⁰ Idem: 236.

depreciación de la visión del poeta es advertir la multiplicidad de lecturas posibles que caben en una modernidad artística, edificable desde la complejidad y los antagonismos.

Al abordar la época contemporánea en las poquísimas páginas que le restan, el historiador le cede el paso al crítico, quien, por razones evidentes, escribe al calor del presente, con muy poca perspectiva histórica. En la introducción del capítulo, Tablada asegura que las expresiones artísticas de las clases populares junto al esfuerzo *verdaderamente apostólico* de un puñado de artistas, salvaron en la época independiente al arte de la decadencia total a que estaba condenado, por la cultura oficial y por la burguesía. Para él, Vasconcelos constituye el único esfuerzo oficial en pro de los artistas nacionales, digno de alabarse.

El capítulo consiste en un conjunto de semblanzas críticas de los pintores contemporáneos de su preferencia. La mayoría de estas semblanzas repiten o sintetizan sus opiniones expresadas con anterioridad, en el mismo sentido, y llama la atención que optara por dejar fuera a no pocos artistas jóvenes que le habían merecido críticas favorables, acaso por no contar aún con méritos suficientes para figurar en un espacio que al fin y al cabo fungía como un espacio de legitimación de gran valor.

A Julio Ruelas le otorga el papel de inaugurador del arte moderno en México, tal como lo había hecho desde los primeros textos dedicados a su amigo. Lo considera un romántico a la manera de los alemanes Bokling, Klinger y Stuck, y un *verdadero poeta* por su rica imaginación. Resalta su educación en Alemania así como su obra fundamental dentro de la Revista Moderna. Establece una afirmación que será repetida por la crítica a lo largo de los años: *...más que como pintor, es célebre dibujante y sus obras en blanco y negro son sus obras maestras.*

De Jorge Enciso exalta su producción escasa pero importante, por ser de los primeros pintores en abordar los *aspectos crepusculares y nocturnos de la naturaleza patria*. Lo considera whistleriano por los sombríos matices y los colores en sordina de su paleta.

Sobre Roberto Montenegro una vez más afirma que es quien mejor ha expresado las elegancias femeninas, a partir de su bien asentada fantasía poética. Le parece la mejor garantía de su capacidad que Rubén Darío lo haya considerado el mejor ilustrador de sus poemas.

De Ángel Zárraga subraya su cultura literaria y su larga estancia en Europa y, siguiendo con lo literario como el valor más alto para reivindicar a la plástica, asienta de Clausell que es *el pintor poeta que mejor haya sentido y expresado nuestra naturaleza*.

No pierde la oportunidad de recordar que José Clemente Orozco es uno de los artistas que él impulsó y uno de sus preferidos; alude a una parte de su ya citado trabajo en que lo considera el Goya mexicano, acaso olvidando lo odioso que le parecían al artista este tipo de comparaciones, como aquella otra que en cierta ocasión Tablada le recetó con Toulouse-Lautrec.

De Diego Rivera, el otro de los muralistas con quien llevaría una difícil relación, resalta su condición polémica *por las tendencias sociales que su pintura manifiesta*. Destaca, como era de esperarse, su largo aprendizaje europeo y advierte que es el único pintor latinoamericano a quien cita Elie Faure en su autorizada historia del arte.¹⁶¹ Hasta entonces, Rivera sólo había producido su obra muralística en el Anfiteatro Bolívar de la

¹⁶¹ Traducida al español en 1921 por Margarita Nelken en la edición de Editorial Poseidón, de Buenos Aires, en cinco volúmenes, mismos que circulaban entonces en México. Rivera es mencionado en el correspondiente al arte moderno. La cita dice: *Esta influencia ya se manifiesta saludablemente en lo que concierne al arte del retrato, en algunos artistas extranjeros de los cuales el más interesante me parece el mejicano Rivera, a la vez por su preocupación de los bajos arquitecturales y de las masas perfiladas, en que persiste la doble acción de los maestros franceses, y algo inesperado, sorprendente y fantasmal que denuncia la ascendencia española manifestada bajo los auspicios de Goya y Zurbarán.*

Escuela Nacional Preparatoria, en parte de la Secretaría de Educación Pública y en Chapingo; esta trayectoria le parece al poeta *la obra más fuerte y de mayor sabiduría artística que hasta hoy haya sido ejecutada por los pintores nacionales, y sería una ejecutoria de cultura para cualquier nación del mundo que la poseyera*. Esta no es la única plataforma de legitimación que entonces proyecta al muralista al primer plano de la fama nacional y a un lugar relevante en el plano internacional, pero sí es de las más importantes. Es curioso que cuando el libro se publica, en 1927, cuatro años después de haber sido escrito, Rivera ya es el blanco predilecto de la crítica anti ideológica y anti narrativa, como las de los escritores de Contemporáneos, que se esmeran en encumbrar a otro pintor más revolucionario en lo pictórico que en lo ideológico: José Clemente Orozco.

De su amigo y compañero de aventuras estéticas y artísticas Adolfo Best Maugard, destaca sus excepcionales facultades analíticas y de producir belleza con un agudo sentimiento. De otro menos amigo en cuanto a concepciones plásticas, Saturnino Herrán, opina que es quien mejor llena los ideales de la mayoría no especializada en arte, toda vez que es más académico que moderno, porque sus cuadros acusan *un absoluto realismo reproductivo*. A sus temas mexicanos les falta sentimiento, juzga el poeta, que sin embargo reconoce sus cualidades técnicas como pintor y dibujante.

A Manuel Rodríguez Lozano lo caracteriza con una justa metáfora: *Pintor del último barco. Esencialmente pintor de figura, la que sabe tratar con hondo sentimiento poético*. A Abraham Ángel lo asocia, como todo el mundo de entonces, con Rodríguez Lozano, pero establece una distinción interesante entre ambos: mientras que Rodríguez Lozano es urbano en sus temas, Ángel se inclina más hacia lo campestre.

Carlos Mérida es el último de la lista y es preciso reconocerle a Tablada que le haya dado un lugar en su *Historia*, ya que no siempre sería reconocido el gran artista

guatemalteco como uno de los protagonistas del Renacimiento Mexicano. Sobre su periodo amerindio, opina el poeta: ***Ha llegado a fuerza de inteligente análisis a expresar la figura humana por medio de fuertes síntesis que tienden a la simplificación geométrica y que son por ello de gran fuerza decorativa.***

Dos años después de publicado este libro escrito en Nueva York, Tablada declaró en una entrevista para la revista guatemalteca *El Tiempo*:

El arte nacionalista está en todo su apogeo en México. No creo en el rebajamiento del artista, pero tampoco que el arte tenga un fin absolutamente burgués [...] Las artes plásticas, en general, deben tender a embellecer la vida en ese admirable sentido, tan ampliamente concebido por los griegos y los japoneses y, desde luego, por los maestros de estos últimos, los chinos. Estoy convencido que el arte tiene finalidades espirituales. Desde hace ocho años vengo ayudando a los artistas mexicanos que llegan a Nueva York, como un medio de unión de los pueblos [...] No regreso a México precisamente por eso: porque soy necesario aquí.

Necesario en Nueva York, para los artistas mexicanos... Yo no lo dudaría, a pesar de los odios que generó en artistas del tamaño de Orozco y de cierto clima adverso que de pronto lo rodeaba y de las leyendas negras que le atribuyen plagios, tráfico de obras, negocios poco éticos e incesantes caravaneos a personajes de poder. Habrá que estudiar ese capítulo de la vida de este personaje que encarna una suerte de apostolado tropical de la belleza, y que de seguro resultó definitivo en la construcción del espacio neoyorkino donde se afirmó del arte mexicano de la vanguardia.

Para cerrar, conviene citar otra declaración suya que lo identifica con claridad en estos asuntos: ***Creo en la aristocracia del pensamiento como artista y como teósofo. Sobre todas las cosas están la espiritualidad y la intelectualidad. El intelectual al servicio del espíritu.***¹⁶²

Nada incongruentes resultan estas palabras, de quien fuera el puntal teórico de los preceptos artísticos identificables con la autonomía del arte, la vanguardia y esa suerte de

¹⁶² Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan... Op.cit:69-71.*

religión de la poesía y del intelecto, a cuyo credo pretendieron futuros críticos desideologizados someter a los artistas plásticos de su preferencia.

COMENTARIOS FINALES

La poderosa crítica de arte de José Juan Tablada reitera la eficacia del discurso en la construcción del objeto artístico. Si bien este objeto puede y suele tener un valor por sí mismo, sin un discurso que lo ponga en circulación dentro del campo artístico, para un público (amplio o reducido, de masas o selecto), su dimensión como objeto artístico no sería la misma. Así lo deja ver la obra dedicada al arte de este autor, sin cuya influencia el perfil de la vanguardia mexicana hubiera sido muy distinto.

Al tanto de esta situación, conviene entonces replantearse la visión del Renacimiento Mexicano como un capítulo luminoso del arte que siguió un proceso al margen de una crítica y de una estrategia promocional que lo apoyaran. Sin llegar al extremo de Michel Baxandal de estudiar pintura con puros textos sobre pintura, propongo una revisión del desarrollo del arte mexicano a partir de la cultura crítica que lo construyó en sus representaciones más propositivas, desde su invención como idea en la historia de Bernardo Couto y en la crítica de autores como López López, ambos vislumbrando en el futuro un arte mural, hasta la historia que registra la verificación de esa idea, de esa posibilidad, y otras más que consignan su evolución y más adelante su fin como propuesta y como proyecto. La lectura del Tablada crítico e historiador del arte invita a hacer esta propuesta, que en última instancia reconcilia a las palabras con las imágenes; a la sensibilidad con el logos; a la sensación, la belleza y otras categorías estéticas con relaciones contextuales y fundamentos conceptuales; a la indiferencia o al goce frente a la obra, con el goce potenciado del texto; al arte con la estética, con la historia, con los saberes que la resignifican, la recrean o la inventan.

El papel de Tablada en la construcción de la vanguardia mexicana, según intenté demostrar, resultó definitivo en la definición de su perfil característico. Otra hubiera sido la historia sin su participación, y desde antes del estallido revolucionario ésta se manifestó plenamente en el aspecto conceptual, dando apoyo y seguimiento a las diversas prácticas artísticas propiciatorias del movimiento de decoraciones murales de edificios públicos que cuajaría una década después. Basado en argumentos que presenté en los capítulos tercero y cuarto, tengo para mí que Tablada fue el ideólogo que trasladó el futuro del arte imaginado en el siglo XIX al fervoroso presente de 1922, con apoyo en una estrategia de hacerse visible e invisible según conviniera a sus intereses, en función de circunstancias no siempre propicias para el protagonismo abierto. En la introducción a un artículo dedicado al arte de la educación en México, publicado en la revista neoyorkina *Survey Graphic*, en 1923, se señala que las *magníficas decoraciones de la escuela moderna en México son contribución de José Juan Tablada*. Creo fervientemente en ese señalamiento (publicado en el multicitado libro de *Arte y artistas*) aun cuando en el fondo quizá se tratara de una auto atribución.

El estudio de la crítica revela la historicidad del arte y el hecho de que su desarrollo sigue un curso lógico –como el de la ciencia, como el de las tecnologías—, dentro de los cauces de una cultura artística, que contiene en potencia las transgresiones por venir. Esta observación, un tanto determinista, deja sin embargo un margen importante a la frescura y a la originalidad (personal, local). Creo que Tablada lo sabía al suscribir la lógica del devenir artístico que desde Baudelaire y Ruskin fue apuntando hacia una simplificación formal cada vez más flagrante, así como los fenómenos plásticos que, de acuerdo con Valeriano Bozal, pueden identificarse con el giro lingüístico de la pintura y con la conciencia del signo (y por ende de lo relativo y subjetivo) en las representaciones de la realidad.

Este proceso implicó en Tablada, como en tantos otros actores de la vanguardia, vivir con asombro y fe humanística el fenómeno de la extensión de las fronteras del arte, que han terminado por desaparecer en nuestros días, en una realidad artística tan enrarecida como incierta y fascinante a la vez. La mayor contribución de Tablada a nuestro presente en este sentido sería, según creo, recuperar sin titubeos la pasión crítica y el gusto por la prosa inspirada y documentada a la vez; a la creación metafórica que no busca una mimesis absoluta con el modelo pero sí una relación de reciprocidad, de intercambio diría John Berger.

Tener en cuenta la palabra del cómplice, del personaje múltiple cuyo “yo” definitivo es el del poeta, contribuiría a enriquecer nuestro conocimiento de la historia del arte, con base en esa pluralidad que le es intrínseca y que entendió muy bien José Bernardo Couto, en su modelo triádico ideal. Por fortuna, corren tiempos propicios para repensar el pasado y el presente sumando la palabra de poetas y artistas, como lo consigna el reciente libro de Teresa del Conde, *Voces de artistas*, donde veintitrés exponentes de una generación negada por el parteaguas de los años 90, se reposiciona en el presente a través de la palabra.

El hecho de ubicar a la *Historia del arte en México* dentro de sus condiciones temporales, permite entender su relevancia testimonial sobre diversos factores que contribuyeron en la gestación tan particular de la vanguardia mexicana. Uno de estos factores atañe a la trayectoria intelectual del escritor, en su tránsito del modernismo a la vanguardia, significado por el desplazamiento en la búsqueda de valores universales por otros que tuvieran este mismo valor, pero a condición de que se fundamentara en situaciones y referencias locales. Como es sabido, Tablada participó a lado de otros escritores y artistas plásticos (pienso en Roberto Montenegro y, en un sentido más discreto, en Saturnino Herrán) en esta alternativa del modernismo tardío, produciendo una obra de

creación y de crítica involucrada con un amplio repertorio de temas mexicanos. Al respecto, es importante precisar que si bien Tablada estuvo acompañado en este tránsito, nadie lo encarnó con tanto vigor, versatilidad y talento. La dimensión propositiva tanto de su literatura creativa como crítica, remiten siempre a una poética integral que justifica su visión del arte y del mundo. En el campo de la crítica ningún autor tuvo esta estatura y ninguno, por lo tanto, logró el descubrimiento de artistas tan protagónicos. En torno a Tablada se pueden encontrar muchas plumas que compartan el mismo marco de creencias, o bien grandes escritores autores de grandes textos de arte (Altamirano, Sierra, Reyes), pero ninguno de ellos afirmó una propuesta sistémica tan amplia y profunda para abordar a las artes plásticas. Para decirlo de otro modo, puede pensarse en Tablada como un verdadero renovador de la crítica de arte a partir de una constante actualización teórica, fraguada siempre en la contemporaneidad, que contempló su concreción en obras de arte y en sus efectos (didácticos o de elitismo estético) en los públicos de arte, que a través de tantas vías intentó construir. Esto es, que sus aportaciones deben medirse tanto a nivel sintáctico como semántico y pragmático.

El crítico renovador se explica por su constante capacidad de actualización tanto en la cambiante realidad artística internacional como en los abordajes teóricos innovadores. Su trayectoria en el campo de las ideas artísticas corre paralela a la que tuvo en el seguimiento de la praxis artística, partiendo del modelo francés y tocando los puertos intelectuales y espirituales mejor montados del viejo y del nuevo Continente, bajo el irrenunciable e inquebrantable amparo de la poesía.

Al principio del último capítulo me referí a las múltiples conexiones que se pueden hacer con la historia. Me limitaré a mencionar aquí otra más que tiene que ver con las labores del crítico y del promotor, a partir de un tema de nuestros días. Pienso en la

posibilidad de construir a partir de pensar desde estas conexiones en una nueva cronología para el estudio de la curaduría en México. A mi modo de ver, Bernardo Couto fue el primer gran curador del arte en México –entiendo sus *Diálogos como un gran guión curatorial*— y Tablada le siguió en el tiempo, unos sesenta años después, fungiendo como el gran curador de la vanguardia mexicana. Su *Historia* imperfecta es la parte final de un guión curatorial largamente ensayado en artículos, conferencias, gestiones infinitas, exposiciones montadas con la temática del nacionalismo, de corte arielista y vasconcelista, marcadas siempre por un valor utópico orientado a la construcción simbólica del país. Estas exposiciones tuvieron siempre un sobresaliente valor semántico, ya que involucraban a las ideas artísticas con el objeto, y se presentaron en Caracas, Bogotá y Nueva York, ciudades donde el poeta desempeñó su “labor – Pro México”, la cual es un acabado modelo curatorial.

Con su *Hiroshigué* el autor nos legó una obra maestra que debe valorarse quilate por quilate. Constituye un ejemplo a cual más estimulante para la escritura de la historia actual, a la vez que el primer estudio de este tipo escrito en nuestra lengua, a propósito del gran artista y del fenómeno de la estampería *ukiyo-e*, y un eslabón fundamental en la propuesta artística del autor, que fue la imperante al consolidarse el modelo educativo y cultural derivado de la Revolución. El japonismo, al lado de otros grandes tópicos obligados para un vanguardista de bandera, como es el caso, fue un ejercicio doblemente brillante del autor, en el marco de lo universal y también de lo local.

En el primer capítulo de este trabajo abordé las repercusiones del modelo francés en la crítica mexicana, acentuando la relevancia del fenómeno poetas – críticos de arte en ambos países, así como la diferencia en nuestro contexto marcada por la participación de la ideología política. Después del poeta – historiador otros artistas de la pluma continuaron con esta tradición. Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón se destacaron también por

su nivel aportativo en los tres planos semióticos antes mencionados y a su vez Octavio Paz se distinguió, quizá como ninguno, en el sintáctico, ya que su obra ensayística funge como un universo referencial insoslayable para pensar en el fenómeno de la modernidad. Sin embargo, es muy curioso advertir que en los planos semántico y pragmático no se advierten aportaciones suyas: se limitó a prestigiar a artistas ya prestigiados y a dirigirse a públicos preexistentes.

Quizá con Octavio Paz culminan los efectos de este modelo, ya que las siguientes relaciones entre artes verbales y visuales se dan en un nuevo paradigma del conocimiento, identificado con el giro lingüístico, en el cual desaparecen las tensiones entre la estética filosófica y las estéticas particulares, entre la teoría y la obra de arte, y la creación con la Academia, entre otras.

Muchas otras conexiones pueden y deben hacerse no sólo a propósito de la reconstrucción de la vanguardia a partir de la producción artística y del discurso crítico que la rodea, sino también de las dimensiones de circulación y recepción de dicha producción, en las que también contribuyó Tablada a definir su perfil distintivo, dentro y fuera del país. En la actualidad reconocemos con sorpresa la semejanza de su “labor pro México” con tantas políticas promociones similares en cuanto a lo convenenciero (deuda externa de por medio; mostrar nuestra cara civilizada, globalizada...), aunque no tan brillantes en lo artístico, y también la pobreza y estrechez de los públicos de arte y de los burgueses incultos que tanto detestaba.

Conviene tener presente, a este respecto, que Tablada fue un especialista en artes plásticas que, en alianza con el cronista innovador, involucró a los públicos en sus reflexiones y en sus actividades promocionales. Más que un destinatario, el público cumplió una función semántica y pragmática en sus propuestas conceptuales, asumiendo así

el valor de este agente activo heredado por la Revolución Francesa, entre otros apéndices de esa construcción teórica mayor: el ciudadano. La relación de Tablada con los públicos de arte se basa en una insalvable desconfianza de fondo, marcada por las formas concretas de personajes o de masas feroces, poseídas por el espíritu de Huichilobos, más dispuestas al irreflexivo levantamiento armado, a los toros, a las fiestas y a las borracheras de canciones y balazos al aire al estilo de Tata Nacho, su peor enemigo y mejor antípoda. Sin embargo, y muy de acuerdo con su visión moderna, el público funge también como entelequia que justifica tanto la función del arte como las de la crítica de arte y de la educación artística. En el nombre de público se referirá a la necesidad de desarrollar un conjunto de actividades orientadas a encaminar —a civilizar— a quienes se rigen por una permanente dualidad, proclive a la barbarie lo mismo que a la capacidad innata de producir belleza. La función del arte y de su parafernalia es la de inclinar el fiel de la balanza a esta segunda posibilidad, cuyas bondades alcanzan, incluso, para renegociar con mejor cara la eterna deuda externa del país. Moderno y modernista a carta cabal en ello, muy cercano a Vasconcelos y a tantos otros que confiaron en la construcción del país a partir de un modelo parangonable con el humanista-liberal de Manheim.

Entre las bondades de un público utópico que en México nunca llega y la realidad de un público de carne y hueso al que se busca educar con el probado sistema de las decoraciones murales, la crítica de Tablada se ofrece como un tesoro documental para el estudio de la invención del público de arte, desde la invención moderna del concepto hasta su dilución en nuestra cultura, pasando por todos los estados intelectuales y anímicos que lo alaban, denostan e ignoran, según sea el momento.

En este campo de la recepción de la obra de arte, debe señalarse que la literatura crítica de este autor también brinda un retrato de la burguesía mexicana digno de considerarse en

la actualidad, para historiar la continuidad de un mercado siempre raquítrico, al parecer condenado de por vida al consumo residual o, en el mejor de los casos, miope, pichicato y monótono del arte contemporáneo.

En el marco de una estética latinoamericana, me parece que las ideas artísticas de Tablada se suman a una tradición de importantes resignificaciones teóricas, basadas en el trato directo con las producciones artísticas, que guarda una relación dialógica con obras y acciones que Alberto Híjar identifica dentro de una dimensión utópica, con base en la acción revolucionaria. Más conservador que liberal (a pesar de su anticlericalismo), Tablada no vio con gusto movimientos de vanguardia marcados por la política —como el estridentismo, que abominaba— ni mucho menos de signo revolucionario, pero corrió su mayor apuesta teórica en favor de un arte capaz de representar y por lo tanto, de transformar a la realidad.

El historiador Jaques Thuillier sostiene en su *Teoría general de la historia del arte* que a lo largo del tiempo han prevalecido dos abordajes artísticos de la realidad: uno que pretende reproducirla con todo su peso y con la mayor precisión (Siqueiros, Gubern) y otra que también la considera pero con la pretensión de sublimarla, de estar por encima de sus limitaciones, vulgaridades, horrores. Este segundo es el caso de Tablada, sin duda, el poeta, teósofo, crítico e historiador del arte que he intentado relacionar con el personaje múltiple, incluso con el adulator profesional cuyos momentos más cuestionables sucedieron en un tiempo político, el de la usurpación, no muy diferente al que ahora vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. W. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.
- Aitken, Genevieve et Delafond, Marianne. *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet a Giverny*. Préface de Gérald ven der Kemp. Paris, La Biblioetheque des Arts, Maison de Monet, Giverny, 1987.
- Bargellini, Clara. *El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México*. Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. México, UNAM, IIE (Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estudios de Arte y Estética, núm. 30.), 1988.
- Baudelaire, Charles. "Curiosidades estéticas". *Obras* (Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque). Madrid, Editorial Aguilar, 1963.
- Baudelaire, Charles. *El arte romántico*. Obras. Trad. Y ed. Nydia Lamarque. Madrid, España, Editorial. Aguilar, 1963.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l art*. Librairie Générale Francaise, 1992.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor (La Balsa de Medusa, 25), primera edición: 1988.
- Baver, Hermann. *Historiografía del arte*. Madrid, Taurus, 1981.
- Benítez, Issa. "Entre la identidad y la independencia: Tamayo en la crítica de arte". *CURARE, espacio crítico para las artes* (número 15.) México, 1999: 106-113.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus ediciones, S.A, segunda edición, 1980.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1972.
- Beuchot, Mauricio. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE (Breviarios, 513), 2004.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, Editorial Posada, quinta edición, 1987.
- Blanco, José Joaquín. *Las intensidades corrosivas*. México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990.
- Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México, FCE, 1977.
- Bonafoux, Pascal. "Paradoxes de la critique d'art." *Magazine Littéraire* (núm. 288) Mayo de 1991.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama (Colección Argumentos, 167), 1995.

Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España, ediciones península, 1987.

Brenner, Anita. *Ídolos tras los altares*. México, Editorial Domés, versión castellana de Sergio Mondragón, primera edición (en Domés), 1983.

Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad. (Con cartas y poemas inéditos)*. México, UNAM (serie de letras, 15). 1954.

Calvo Serraller, Francisco. “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid, ed. Visor (La balsa de Medusa, 80): 2000.

Cárdenas, Silvia (coordinadora). *Nishiki, estampa japonesa*. Grupo Chihuahua, Galería Comermex, 1981.

Conde, Teresa del. *Julio Ruelas*. México, UNAM, IIE (Estudios y Fuentes del Arte Mexicano XXXIV), 1976.

Conde, Teresa del. *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*. México, CONACULTA, INBA, MAM, 2000.

Conde Teresa del. *Voces de artistas*. México, CONACULTA, DGP, 2005.

Correspondencia entre José Juan Tablada y Genaro Estrada, Fondo Genaro Estrada del Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El documento se encuentra recogido en una investigación documental custodiada por el CENIDIAP-INBA, en el Fondo de críticos de arte. El Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM prepara, asimismo, una edición de esta correspondencia.

Correspondencia de José Juan Tablada a Miguel Covarrubias. Fondo Documental Miguel Covarrubias, bajo custodia de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Couto, José Bernardo. *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*. Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces. México, CNCA (Colección Cien de México), 1995.

Crespo de la Serna, Jorge Juan. *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México, FCE, 1968.

Charlot Jean. *El renacimiento mexicano (1920-1925)*. México, Editorial Domés. S.A.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa editorial, cuarta reimpresión, 1999.

Chávez Mayol, Humberto. “La interpretación: elementos dinámicos.” CURARE, espacio crítico para las artes. Núm 18-19. México, junio 2002. De este autor cuento con material interno de su seminario de semiótica, impartido por él en el CENIDIAP desde hace cinco años.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma (introducción)*. España, Pre-textos, tercera edición, 2000.

Drew Egbert, Donald. *Social radicalism and the arts*. New York, Alfred A. Knopf, 1970.

Eder, Rita (coordinadora). *El arte en México: autores, temas, problemas*. México, UNAM (Biblioteca Mexicana), FCE, Lotería Nacional, 2001.

“El monstruo (fantasías estéticas)”. *Revista Moderna II (4)*, abril de 1899: 100-102. Este texto no está recogido en la antología *Arte y Artistas*, publicado por la UNAM
Tablada, José Juan. *Obras IV: Diario*. Edición de Guillermo Sheridan. México: UNAM, 1999.

Faure, Elie. *Historia del Arte*. Tomo IV. *El arte moderno*. Traducida al español por Margarita Nelken. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1921.

Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano. Coatlicue, el retablo de los reyes, el hombre*. México, UNAM, IIE, segunda edición, 1990.

Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. México, UNAM, 1952.

Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. Taurus (Colección pasado y presente), impreso en México, 2002.

Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México, Ed. Grijalvo, 1985.

Fuente, Beatriz de la. “La crítica y el arte prehispánico”. *Las humanidades en México*. México, UNAM, 1989.

Fuentes Mares, José. *La revolución mexicana. Memorias de un espectador*. México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), cuarta edición, 1976.

Gaceta de la Universidad Nacional Autónoma de México. 25 de agosto de 2005.

Gamio, Manuel. *Forjando Patria*. Prólogo de Justino Fernández. México, ED. Porrúa S.A., 1982.

Gamio, Manuel. *Población del Valle de Teotihuacan*. Introducción de Eduardo Matos. 5 vols. México, INI, 1979.

- García Berrio, Antonio, et al. *Ut pöesis pictura*. . Madrid, Editorial Tecnos (Clección Metrópolis), 1988.
- García Rodríguez, Amaury A. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. México, COLMEX (Centro de Estudios de Asia y África), primera edición, 2005.
- Goncourt, Edmond de. *Outamaro: le peintre des maisons vertes-L'art japonais au XVIIIe. siecle, Paris, Ernest Flammarion & Eugene Fasquelle,1891*.
- González, Luis. “El liberalismo triunfante”. *Historia General de México*. COLMES, segunda reimpresión, 1980.
- González de Mendoza, José María. *Trayectoria de José Juan Tablada*. [http:// biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/](http://biblioweb.dgsca.unam.mx/tablada/) Índice: Libros. Ensayos selectos.
- González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México, INBA, CENIDIAP (Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, núm 2), 1987.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. México, FCE (Colección Tierra Firme), 1985.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1954.
- Híjar, Alberto. “Los torcidos caminos de la utopía estética”. *Arte y Utopía en América Latina*. (Alberto Híjar coordinador). México, CENIDIAP-INBA, 2000.
- Joyce, Thomas A. *Mexican Archeology*. Londres, 1914.
- Keen, Benjamin. *La imagen azteca*. México, FCE (sección de obras de historia). Primera edición en español, 1984.
- Lara Zavala, Esperanza. *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*. México, UNAM, IIF (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), 1988.
- Lara Zavala, Esperanza. “José Juan Tablada, escritor en el limbo. Rescata investigadora de la UNAM la obra del modernista mexicano.” *La Jornada*. Lunes 16 de julio del 2001.
- Lozano Herrera, Rubén. *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*. México, Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), primera edición, 2000.
- Mandujano, Patricia. *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México, UNAM, IIF, CEL, 202.
- Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Editorial Gustavo Gili, S.A. (colección punto y línea), 1982.

- Martínez, José Luis. "México en busca de su expresión". *Historia General de México*. México, COLMES, segunda reimpresión, 1980.
- Mata, Rodrigo (coordinador), *José Juan Tablada: Letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. CD-ROM. México, UNAM, IIF, CEL, 2006.
- Monsiváis, Carlos: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. XXVIII premio anagrama de ensayo. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896.1921* (2 vo ls.). México, UNAM-IIE, 1999.
- Museo Carrillo Gil. *Ukiyo-e. Estampa japonesa*. México, INBA, 1993.
- Núñez y Domínguez, D. José de J. *José Juan Tablada. Discurso leído ante la Academia Mexicana, correspondiente de la Española, el día 28 de enero de 1946, en la recepción del Académico de Número D. José de J. Núñez y Domínguez*. México, 1951.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Ediciones Era, octava reimpresión, 1999.
- Orozco, José Clemente. *Cartas a Margarita (1921-1949)*. Presentación, selección y notas de Tatiana Herrero Orozco. México, Ediciones Era, 1987.
- Ovando Shelley, Claudia. *Salvador Toscano. Una visión estética del México antiguo*. Tesis de Licenciatura en Historia. México, UNAM, FFyL, 1989.
- Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Modernistas y modernos II*. México, FCE (Letras mexicanas. México en la obra de Octavio Paz, núm. 5), segunda edición, 1989.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte en México*. México, FCE (letras mexicanas), 1987.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, FCE/ Círculo de lectores (obras completas del autor), segunda reimpresión, 1997.
- Ramírez, Fausto. "Saturnino Herrán: itinerario estilístico." *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*. México, IIE, UNAM (cuadernos de historia del arte, 52), 1989.
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921. UNAM, IIE (Cuadernos de Historia del Arte, Núm. 53), 1990*.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, FCE, 1960.
- Remesal, Agustín. *El enigma del Maine*. España, Plaza & Janés, 1998.

Revilla G., Manuel. *El arte en México en la época antigua y durante la era virreinal*. México: Librería Universal de Porrúa Hermanos, segunda edición, 1923.

Revista Moderna. México. 1898- 1903.

Revista Moderna de México. México. 1903-1911.

Rius Caso, Luis. “La dimensión utópica en la historiografía del arte mexicano. Detección de fuentes.” *Arte y utopía en América Latina*. México, CNCA, INBA, CENIDIAP, 2000: 111-129.

Rius Caso, Luis. *La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte*. México, Abrevian / ensayos, CONACULTA, CNA, 2006.

Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XIX*. México, UNAM, IIE, 1964.

Saborit, Antonio *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*. México, Cal y arena, 1994.

Saborit, Antonio. *Marius de Zayas. Cita en Montparnasse*. México, UNAM- El Equilibrista, 2006.

Sesto, Julio. *La bohemia de la muerte*. México, Editorial Tricolor, 1929.

Sheridan, Guillermo. “José Juan Tablada contra Diego Rivera: carta iracunda (con Haikai).” *Vuelta* 157 (dic. 89).

Sheridan, Guillermo. “José Juan Tablada contra Diego Rivera: carta iracunda (con Haikai).” *Vuelta* 157 (dic. 89): 44-47.

Sierra, Justo. *Obras completas del maestro Justo Sierra*. Tomo III, Crítica y artículos literarios. UNAM, 1948.

Souto Alabarce, Arturo. Introducción a Baudelaire, Charles. *Las flores del Mal. Diarios íntimos*. México, Editorial Porrúa, S.A. (“Sepan cuantos...” Núm. 426), 1984.

Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México, UNAM, 1972.

Tablada, José Juan. “Últimas obras del artista Julio Ruelas. *El mundo Ilustrado*, México, 12 de julio de 1908. Publicado por Esperanza Lara Velásquez en *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988. No recogido en la antología de *Arte y artistas*.

Tablada, José Juan. *Las sombras largas*. México, CNCA (Lecturas Mexicanas, tercera serie, No. 52), 1993.

Tablada, José Juan Tablada. *La Defensa Social. Historia de la Campaña de la División del Norte*. México, Imprenta del Gobierno Federal, 1913.

Tablada, José Juan. “José Clemente Orozco, the mexican Goya”. *International Studio*, marzo de 1924.

Tablada, José Juan. Introducción al *Método del dibujo de Adolfo Best Maugard*. México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación. 1923.

Tablada, José Juan. *La babilonia de Hierro. Crónicas neoyorkinas de José Juan Tablada*. Xalapa, Ver., México, Biblioteca Universidad Veracruzana/ UNAM, 2000.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida*. México, Lecturas mexicanas 22, CONACULTA, 1991.

Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México: Compañía Nacional “Águilas”, 1927.

Tablada, José Juan. *Obras I.Poesía*. México, UNAM, IIF, 1991.

Tablada, Juan José. *Obras II. Sátira política*. Prólogo de Jorge Ruedas de la Serna. Recopilación, edición y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez. México, UNAM, 1981.

Tablada, José Juan. *Obras. III.- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988.

Tablada, José Juan. *Obras V. Crítica literaria*. Ed. Adriana Sandoval. México, UNAM, 1994.

Tablada, José Juan. *Obras Completas VI. Arte y Artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México UNAM, IIF, CEL, 2000.

Tablada, José Juan. *Obras VII. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita. Prólogo de José Eduardo Serrato Córdova*. UNAM, IIF, CEL, 2002.

Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. México, UNAM, 1981.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España, Madrid, Editorial Tecnos (Colección Metrópolis). 1987.

Teodorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Ediciones Piados, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991.

Thuillier, Jacques. *Teoría general de la historia del arte*. México, FCE (Breviario): 2006.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. México, FCE, segunda edición (FCE), 1996.

Torre, Guillermo de. "Ut pictura pöesis." *Papeles de Son Armadans*. Año VIII, tomo XXVIII, núm. 82, 1963.

Toscano, Salvador. *Arte precolombino de México*. México, UNAM, IIE, cuarta edición, 1944.

Toussaint, Manuel. Edición, prólogo y notas al *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, por José Bernardo Couto. México, FCE (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna), 1947.

Ugalde, Alejandro. "¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los años veinte y treinta." *Curare, espacio crítico para las artes*. Enero/Julio 2004, núm 23

Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999.

Uribe, Eloísa (coordinadora). *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*. México, SEP, INAH (serie Historia/ colección científica), segunda edición, 1987.

Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México, UNAM (Centro de Estudios Literarios, núm. 11), 1967.

Venturi, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili (Colección Punto y Línea), segunda edición, 1982.

Wellek, Rene. *Historia de la crítica moderna. (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX*. Versión castellana de J.C. Cayot de Betancourt. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1988.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la europa del siglo XIX*. México, FCE, segunda reimpresión, 2002.

Whittingham, G.J. *El Japón de Hiroshigué en las pioneras innovaciones de Tablada*. Palimpszeszt 23.szám.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
UNO.-Descartando vergonzosos elogios a don Justo Sierra.....	14
DOS.- Descartando vergonzosos elogios a Porfirio Díaz.....	55
TRES.- Descartando vergonzosos elogios a Victoriano Huerta.....	89
CUATRO.- Descartando vergonzosos elogios a Venustiano Carranza.....	127
CINCO.- Descartando vergonzosos elogios a Álvaro Obregón, José Vasconcelos.....	156
COMENTARIOS FINALES.....	190
BIBLIOGRAFÍA.....	198
ÍNDICE.....	206