



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

UNA AUTOPSIA EN LA CRÍTICA DE ARTE MEXICANA.
EL CASO DE JOSÉ JUAN TABLADA

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA
OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LUIS RIUS CASO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DRA. OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS.
DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS.

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE GENERAL

1	Introducción	3
2	<i>Arte y artistas. El enigma de la obra maestra inédita</i>	7
3	El ninguneo de los artistas	35
3.1	Diego Rivera	36
3.2	José Clemente Orozco	60
3.3	Dr. Atl	72
4	Conclusiones	97
5	Epílogo	106
	Bibliografía	111

1 Introducción

¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.

Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es

*decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre,
de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar...
Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad,
corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a
los otros caracteres de lo complejo; y, efectivamente, como
ya lo he indicado, nos han vuelto ciegos.*

Edgar Morin

Introducción al pensamiento complejo.

Iluminar zonas del mundo fenoménico y del conocimiento, oscurecidas por el “pensamiento clarificador” de raigambre cartesiana...Uno de los desafíos de la actualidad, en todos los saberes. También en el de la historia del arte, afectado todavía por reduccionismos, síntesis forzadas, genealogías discriminatorias, prejuicios, repeticiones, prácticas endogámicas obsesionadas por afirmar una referencialidad exclusiva, ejercicios de “producción de sentido” más preocupados en condescender con visiones y metodologías acreditadas que con el tema, mentalidades reacias a construir y aceptar objetos de estudio que por su complejidad entrañen ambigüedad, incertidumbre, desorden, contradicción, paradojas, “impureza”. Como el que ofrece la crítica de arte. De ahí mi interés de abordarla, centrado en las relaciones bipolares de José Juan Tablada con el Dr. Atl, Diego Rivera y José Clemente Orozco.

Los terrenos que convienen a la crítica de arte, si es que pretendemos dotarla de credibilidad social y de un futuro promisorio, tienen que ver con los principios dialógico y recursivo, resortes del método de Edgar Morin, que dan soporte a todo aquello que le es característico y a la vez resulta incomprensible o poco claro a la opinión generalizada: sus tácticas y estrategias, sus conexiones con diversos saberes y regímenes, sus licencias (similares en muchos casos a las de los artistas) en cuanto a método y expresión, por ejemplo.

Mi propósito de abordar la relación de Tablada con los citados artistas responde a múltiples intereses, relacionados con el pasado y con el presente y futuro deseable de la disciplina. La genealogía activa el potencial. Por un lado, arroja luz sobre las causas del escaso reconocimiento que como crítico de arte ha tenido el poeta en nuestra memoria cultural –no obstante su papel protagónico en la conformación de la vanguardia artística mexicana—; por otro, hace visibles partes del proceso de la construcción de dicha vanguardia que apenas han sido consideradas por la historiografía, por quedar fuera de visiones y metodologías específicas y, por último, permite identificar problemáticas de la crítica que siguen siendo vigentes. En buena medida, los problemas de Tablada como crítico son los problemas de la disciplina en diversos tiempos y lugares, y también en la actualidad. Sobre todo en lo relacionable con una palabra que facilita las conexiones, con diferentes ángulos y matices, entre el pasado y la actualidad: “el desprestigio”. El del crítico y el de la crítica. Un desprestigio multiforme, positivo –digamos—, asociable con “la impureza” de la disciplina, con la heterogeneidad que le es consustancial, con su función de emitir valoraciones y juicios –necesarios en el sistema del arte, aunque resulten temerarios o equivocados. Aunque este desprestigio se haya tratado de

evitar, valorando en la memoria historiográfica sólo a los críticos historiadores o formados en instituciones académicas o que han generado, como en el caso de Raquel Tibol, su propia institucionalidad. Aunque el crítico de arte sea en la actualidad “un fantasma que escribe para fantasmas”, según lo entiende el historiador James Elkins, y no represente ningún interés para las investigaciones académicas. Aunque no sea claro –siguiendo a este autor— si tenga algún sentido reivindicar ya a este quehacer. Mi apuesta, entonces, es a favor; a que es necesaria su función, y con el tema de esta tesis propongo el camino de edificación de memoria para resituarla, de poner en consideración al archivo. Con el apoyo del archivo, de la genealogía, gana la crítica de arte como práctica singular y como conjunto de prácticas con diversos objetivos, que me parece, es su futuro más interesante y justificado.¹

Aunque en el oscuro momento que vivimos en México, por otro lado, y sin tener precisa cuán grave es la dimensión en que se impone la violencia en los diversos órdenes de vida en nuestro país, no pueda evitar tener en mente, como un suspicaz aleteo, la reflexión que sobre el género hizo Juan de la Encina a comienzos de la Guerra Civil Española. Un breve fragmento:

¹ Me refiero al texto de James Elkins “What happened to art criticism”, de 2003(https://monoskop.org/images/1/1e/Elkins_James_What_Happened_to_Art_Criticism_2003.pdf.) El autor considera que la crisis de la crítica de arte es mundial, y sus juicios se dirigen sobre todo a la que es periodística, aunque también menciona siete expresiones de la misma (siete “cabezas de la Hidra”). No se ajusta en todo a la experiencia mexicana ni al tiempo actual, en que ya son muy pocas las galerías que sostienen críticos de planta, por ejemplo, pero varias de sus reflexiones son válidas para nuestro contexto.

¿Será el momento oportuno para hablar en público (...) de cuestiones artísticas? ¿No estarán equivocados los jóvenes al dirigirse a este pobre crítico, para que suscite ante ellos, para que renueve, más bien, problemas que afectan a la vida del arte, pero que son, como el arte mismo, hijos de tiempos de paz y no de guerra? (...) ¿Para qué hablar? ¿para qué romper una vez más el discreto silencio que se impuso el crítico el 19 de julio del año 36? Otra vez te muestras débil y no cumples tu promesa. Porque es la hora de las armas, la hora de singulares combates, y en esa hora puede tener voz el poeta, pero el crítico... ¿qué tiene que hacer el crítico en esa hora crítica y solemne?²

2 Arte y artistas. El enigma de una obra maestra inédita

Entre las promesas incumplidas que más afectaron la posteridad de José Juan Tablada, destaca la publicación de su antología de artículos de crítica de arte. No dudo en afirmar que este incumplimiento fue el peor auto sabotaje que pudo infligirse, no bien el libro antológico le hubiera reportado en vida los beneficios de un estatuto fundacional, incluyendo una legitimidad incuestionable en la materia y el robustecimiento de su fama póstuma con una obra segura, en verdad original y

² Encina de la, Juan. *De la crítica de arte. Conferencias inéditas, 1928-1954*. Bilbao, Rekalde, 1993:74-78.

aportadora, de trascendencia más estable que, incluso, su producción poética. A ese grado. ¿Qué misteriosas razones mediaron en este penoso incumplimiento y qué consecuencias tuvo en la construcción de la memoria del arte mexicano? Estas son las principales preguntas que alientan este trabajo. Lo desarrollo con la sensación de estar realizando una autopsia, porque de hecho lo es: el análisis de las causas que impidieron la citada publicación van de la mano con las que explican la muerte del crítico de arte más influyente en el proceso que conecta al modernismo con la vanguardia mexicana, como bien se supo en su tiempo y como bien se olvidó después, cuando no se le pudo borrar del todo –era inevitable recordarlo a propósito de algunos temas, como lo hizo Justino Fernández— pero sí tratarlo como a un muerto, como a un fantasma o una presencia en ausencia, en la memoria local de una práctica cultural resignificada en Francia por Baudelaire y en México por él, siguiendo en todo lo que pudo la ruta del autor de *Las flores del mal*. Con muy notables excepciones, como las de Jorge Juan Crespo de la Serna (1968), Teresa del Conde(1976)³ y otras posteriores que señalaré más adelante, durante mucho tiempo quedó relegado o excluido de la memoria de artistas, historiadores y críticos que, pensando en una legitimación personal, se plegaron a las versiones acaudilladas por los principales protagonistas del Renacimiento artístico.⁴

³ Ambos autores abordan, puede decirse, el binomio Ruelas -Tablada: el de Crespo de la Serna es un magnífico ensayo, fundamentado en varios textos y en las memorias de Tablada. Por desgracia, es muy breve. El de Teresa del Conde es el estudio académico más completo que existe sobre el tema, sólo superado por ella misma en algunos tópicos trabajados con posterioridad.

⁴ Lo pienso como “presencia de una ausencia” en ensayos donde a pesar de que no se le cite, gravita como presencia fantasmal, por haber sido pionero o protagonista en el tema.

La exclusión en esta memoria del poeta-crítico comprendió no sólo sus descubrimientos y aportaciones sobre determinados artistas, todos ellos importantes, sino también su sofisticado sistema de pensamiento, capaz de establecer conexiones coherentes y recursivas entre tres paradigmas artísticos que se encontraron en el tiempo y en el espacio, con sus respectivos desafíos de universalización: el modernista, el de las vanguardias occidentales y el de la vanguardia mexicana.

Pero además esta exclusión abarcó el poder de su poderosa subjetividad de crítico moderno, única en nuestra cultura, patente en sus reflexiones sobre el propio género de la crítica de arte, el mercado, el público, el mecenazgo, la educación artística, así como su universo escritural, que hoy se antoja modélico en las reflexiones que desplazan a la crítica de arte al campo más vasto y significativo de la literatura sobre arte (*art writer*).

Esta muerte la facilitó el propio autor al no publicar la señalada antología, que no vio la luz sino hasta el año 2000, más de medio siglo después de la defunción del poeta-crítico, con el título de *Arte y Artistas*. Apareció en la serie de Obras Completas editadas por el Centro de Estudios Literarios, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, bajo la edición y prólogo de Adriana Sandoval.⁵ El amplio libro, bastante completo, es una de las joyas más valiosas del largo proceso de rescate de la vasta y polimorfa obra de este autor, realizado por la institución universitaria, con apoyo en el trabajo del Abate González de Mendoza

⁵ Tablada, José Juan. Obras Completas VI. *Arte y Artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México UNAM, IIF, CEL, 2000.

en los años 60 y, posteriormente, en el archivo del poeta, recibido en donación por su viuda, Nina Cabrera de Tablada.⁶

Para ser compendiada en un volumen, la crítica de arte tuvo que esperar más de tres décadas, desde la donación del archivo Tablada a Filológicas, y más de medio siglo desde la muerte del autor de *Ónix*, como mencioné antes. En el campo de la investigación histórica e historiográfica del arte también se ha dado un lento proceso de resurrección del crítico, a partir de sus artículos dispersos. Entre los clásicos, son de mencionarse sus alusiones en las radiografías generales del pensamiento crítico de las distintas épocas, de Justino Fernández, y las menciones notariales y descalificadoras de Manuel Toussaint. De mucho mayor importancia, destacan abordajes profundos en estudios nodales, estos sí, como los ya mencionados de Jorge Juan Crespo de la Serna sobre Julio Ruelas (1968) y los de Teresa del Conde, dedicados a Julio Ruelas (1976, 2012) y a una antología crítica de Orozco (1982). Deben citarse otras fuentes que presentan registros de interés: la historia documental sobre Orozco, de Raquel Tibol (1996); la Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde (1990) y los estudios sobre simbolismo en el arte, de Fausto Ramírez (2004, 2012); un magnífico trabajo dedicado a Miguel Covarrubias, de Adriana Williams (1999); un ensayo sobre Orozco que recoge y analiza menciones de Tablada, de Renato González (1999); una amplia investigación sobre pintura mural de la primera mitad del siglo XX, del

⁶ De este autor multiforme, primero se rescató al poeta, a través de la memorable antología que abre la serie de Obras Completas, editada y prologada por Héctor Valdés, en 1971. En la advertencia de esa edición, se explica el proceso de rescate, que a la fecha continúa. En el campo literario los estudios sobre Tablada se han multiplicado, más allá del ámbito del Instituto de Investigaciones Filológicas.

propio González Mello (2008); el trabajo más completo que existe sobre el Dr. Atl, de Olga Sáenz (2006 y 2012); el innovador estudio sobre la vanguardia mexicana de Tatiana Flores (2013).

Y otras fuentes más específicas: la citada antología editada y prologada por Adriana Sandoval (2000); los dos tomos de una obra trascendente, como es la que recoge la crítica de arte publicada en México entre 1896 y 1921 (1999), preparada por Xavier Moysén y Julieta Ortiz Gaitán; mi tesis de licenciatura y tres publicaciones sobre historiografía del arte, de mi autoría (1986-2008, 2000, 2006) y mi libro, dedicado al tema de la escritura de Tablada sobre las artes plásticas (2013); un ensayo fundamental de la citada Julieta Ortiz Gaitán (1995), presentado en el XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, cuya amplitud y profundidad revierte la nula o muy escasa atención brindada al tema por las primeras generaciones de investigadores del IIE. Ortiz Gaitán es la primera académica perteneciente a dicho instituto que aborda el tema en sus múltiples facetas, con pleno conocimiento de causa.

Otros literatos e historiadores también lo han abordado como crítico y/ o como historiador del arte, con gusto y provecho (Octavio Paz, Manuel Maples Arce, Karen Cordero, Rita Eder, Rubén Lozano Herrera, Antonio Saborit, Esther Hernández Palacios, Rodolfo Mata, Pilar Mandujano), y otros más con desgano, sin aportación alguna y a vuela pluma, desde enfoques orientados a la satanización política del poeta o a caricaturizar al nacionalismo oficial de la primera mitad del siglo XX o a confundir todas las creaciones culturales de época con derivados de ese nacionalismo.

Todos estos esfuerzos, los positivos, de muchos años y desde diversos territorios, han trabajado más en favor de una resurrección o de un rescate casi total, que de una simple revaloración. Lo que el libro hubiera ayudado, en caso de haber existido. Ahora bien, con su aparición en el año 2000, cabe preguntarse si su impacto ha sido el que cabía esperar en el circuito académico del arte... De ninguna manera: su aparición póstuma y tan tardía no puede equipararse con la recepción que hubiera tenido en su momento oportuno, en vida del poeta. Por sí sola, la publicación ha logrado poco, no bien median endogamias poco permeables en el mundo universitario, relaciones interdisciplinarias que lo son sólo de nombre, cuestiones de índole editorial que no viene al caso abordar en este trabajo. Muy pocas publicaciones en el ámbito de la historia del arte, tanto de la UNAM como de otras instituciones académicas, han citado *Arte y artistas*, en sus dieciséis años de vida.⁷ Con todo, ha resultado un paso importante y, en compañía de la literatura relativa al tema que ha aparecido en los últimos años, es visible un horizonte promisorio. Al final de este ensayo abordaré alguno, relacionado con la crisis de la crítica de arte mexicana de nuestro tiempo.

Para José Juan Tablada las artes plásticas fueron un asunto del mayor interés. No resultaron algo secundario o de coyuntura en su vida de escritor, como se ha

⁷ Entre las que sí la han citado, destaca Olga Sáenz en su estudio *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, México, 2006.

querido sugerir en determinados cenáculos, con miopía y mala fe. Creció con su estudio y cultivo, y las vivió cotidianamente en cada etapa de su vida, como se aprecia en sus memorias *La feria de la vida y Las sombras largas*. Las abordó como crítico, historiador, japonista, memorista, cronista, promotor, coleccionista, poeta y editor, asumiendo en cada actividad una condición fundacional o renovadora, inspirado en el modelo cultural francés y en una rica y prolija genealogía local, con la que establecería continuidades pero sobre todo rupturas de fondo. Alternó la pluma inspirada con el análisis riguroso y la observación fina, fresca y a la vez cultivada. Este universo escritural debe entenderse como una propuesta genérica que registró su liga vital con el arte, explorando diferentes formas expresivas de su subjetividad, sensibilidad, juicio crítico, vínculo cotidiano con el arte y los artistas. Entre sus aciertos como crítico cabe atribuirle descubrimientos como los de Julio Ruelas, Miguel Covarrubias y José Clemente Orozco, así como análisis muy aportadores sobre artistas de la importancia de Alfredo Ramos Martínez, Jorge Enciso, Rafael Ponce de León, Ángel Zárraga, Pal-Omar, Luis Hidalgo, Roberto Montenegro, Dr. Atl y Diego Rivera, entre los más destacados. No estoy solo en esta apreciación. En su citado ensayo, donde aborda en todas sus facetas al crítico, Julieta Ortiz Gaitán enfatiza la trascendencia que para estos y otros artistas significó recibir los favores de la pluma de Tablada. Xavier Moyssén, por su parte, destaca en la introducción a su también aludida historia de la crítica de arte, la preeminencia de Tablada sobre los demás críticos de la era finisecular. Para contrarrestar el ninguneo que ha sido patente en los más destacados investigadores de las primeras generaciones del Instituto de Estéticas de la UNAM (con las excepciones mencionadas), me apoyo en estas dos opiniones

particularmente autorizadas, por su perfil especializado, que saldan las deudas de dicha institución con este autor.

Sus méritos como promotor de pintores, tanto en México como en Nueva York, lo sitúan como un pionero indiscutible en lo que hoy entendemos como labor curatorial. Como historiador del arte mexicano, asimismo, fue el primero en proponer un modelo integral que incluyó al arte prehispánico, como antecedente del colonial, moderno y contemporáneo.

Su iniciación crítica ocurrió casi a la par que su iniciación poética, a principios de los años noventa del siglo XIX. Inspirado hasta la médula en Baudelaire, los hermanos Goncourt y en la literatura finisecular francesa, puede considerarse el refundador de la crítica de arte mexicana y uno de los principales arquitectos del perfil distintivo del arte de la primera mitad del siglo XX. No obstante sus aportaciones, la memoria heredada se ha obstinado en hacerlo a un lado. Sobre todo los protagonistas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y el Dr. Atl, cuyos testimonios son los que han perfilado la memoria de dicho proceso, con los de los historiadores que los han secundado. Se trata de un inquietante caso de los artistas desplazando a la crítica que les sirvió. ¿Las razones? Acaso estorbaba a la leyenda autoconstruida, de ecos románticos, según la cual la Escuela Mexicana no necesitó de la crítica de arte ni de mediación alguna para afirmarse. Acaso terminaron pesando, además, en el caso de Diego Rivera, las relaciones bipolares con el poeta-crítico, marcadas por las constantes peticiones de apoyo político y económico por parte de éste, quien ofertaba a cambio los favores de su pluma y sus poderosas conexiones en Nueva York. Acaso también pesaron, en el caso de José Clemente

Orozco, aparentes problemas relacionadas con la venta de obras y de dinero, en Nueva York. Pensaríamos entonces en la parte “impura” de la crítica, que en Tablada fue muy patente, no sólo en sus desatinos políticos sino en sus relaciones con los poderes y posiblemente con sus intrínquilos comerciales. Pero acaso también resultó determinante la otra relación bipolar que sostuvo con el Dr. Atl, con quien competía prácticamente en todo, en función de compartir diversos intereses de estudio y promoción, y con quien disputaba ni más ni menos que el protagonismo en la transformación del arte mexicano. Son las hipótesis que manejo y dejo abiertas, como preguntas que responden a las dos fundamentales que me guían: ¿qué misteriosas razones mediaron en el incumplimiento de no publicar en vida su antología de crítica de arte y cuáles fueron las consecuencias de este vacío en la construcción de la memoria del arte mexicano? Como se habrá advertido, mi enfoque se orienta a la búsqueda de indicios en la relación sostenida por el poeta con los mencionados artistas a lo largo de su vida, y aún después.

El poeta prometía esa antología desde 1905, fecha en la que había publicado artículos fundamentales sobre Julio Ruelas, Sir John Ruskin, los precursores del arte animalista, el dibujo moderno, la Academia de San Carlos, exposiciones de alumnos, arte japonés, estética modernista, Germán Gedovius, Alberto Fuster, José María Villasana, Aubrey Beardsley, Juan Tellez Toledo y otros asuntos, desde las páginas de diarios importantes y sobre todo desde la plataforma que tanto contribuyó a construir de la *Revista Moderna*, concebida por él y sus mecenas a raíz de la censura que padeció por la aparición de su poema *Misa Negra*, en 1893.

Con todo, lo mejor estaba por venir, hablando de su crítica. De haber realizado la publicación, hubiera dejado fuera varios acontecimientos y temas relevantes, como la muerte de Julio Ruelas y semblanzas importantes sobre Roberto Montenegro, Francisco Goitia, José María Velasco, además de las exposiciones de artistas pensionados en Europa. Ese primer libro sobre crítica hubiera requerido de un segundo y este segundo de un tercero, considerando que su trayectoria como crítico nunca fue a menos. ¿Será entonces que, pese a las tentaciones de tener en sus manos su antología, supo prever que ésta nacería incompleta?

De haberse atrevido años después, en 1908, por ejemplo, año en que reiteró la promesa, sabríamos si en realidad empleó el seudónimo de Okusai en algunos artículos, así como otros que se le han atribuido. En caso de que así haya sido, usó el de Okusai, por ejemplo, al escribir sobre las dos exposiciones que cambiaron el curso del arte mexicano, en 1906: la de artistas mexicanos pensionados en Europa y la de la revista *Savia Moderna*.

Años después, en 1919, comentó en una serie de conferencias impartidas en diversos lugares de Venezuela y Colombia que su antología sobre arte y artistas se encontraba en prensa, en la ciudad de Nueva York. Eso lo reiteró en la Babilonia de Hierro cantidad de veces y se atrevió a decírselo a su fiel mecenas, Genaro Estrada, el 18 de octubre de 1923:

Otra noticia muy en reserva. El mes entrante principio a imprimir mi primer libro en inglés: Mexican Modern Art, muy ilustrado y con lo menos 12 tricromías excelentes.

Tengo que apresurarme pues si no lo hago cualquiera de esas escritoras gringas en inquietud de menopausia que sin ton ni son escriben sobre México, hará algo semejante y matará el libro editorialmente, es decir, hará que ningún Publisher se interese en publicar una obra si ya hay otra semejante aunque sea pésima. Ud. me dijo que autorizaría cualquier gasto para nuestra propaganda cultural y aun me dijo que ocurriera a Téllez...Yo creo que éste es el momento de hacer la obra en vez de dispersarse en folletos. Si la Secretaría puede ayudarme inmediatamente, muy bueno, porque la obra aparecería más pronto. Si no, entonces la ayuda podría ser un pedido de ejemplares, el mayor número posible. Pero necesito saberlo lo más pronto posible para acabar de arreglar esto de la mejor manera posible para el prestigio artístico de México que Ud. lo sabe bien es aquí nuestro más grande prestigio. Excuso decirle a Ud. que en la misma obra haré todas las afirmaciones trascendentes, pertinentes y que convengan al país y a su Gobierno. ⁸

No tenemos la respuesta de Estrada pero sabemos por otra carta del poeta que finalmente lo ayudó. Tablada le agradeció encarecidamente pero no publicó la obra. Entonces, si contaba con los recursos solicitados, ¿qué pasó? ¿Habrán triunfado sobre él las intrigas del Cónsul mexicano en Nueva York, un señor Roel, quien según comenta el poeta al propio Estrada, lo detestaba? Es posible; Tablada se hacía odiar por la burocracia diplomática de todos los países en que desarrollaba su Labor Pro-México. ¿Habría aparecido un libro similar, de la autoría de alguna de las damas menopáusicas que tenía en mente? Si se refería a Anita Brenner, Eva Siquelianos, Frances Toor o Alma Reed, la respuesta es no: la primera

⁸ José Juan Tablada. *Cartas a Genaro Estrada. (1921-1931)*. MÉXICO, IIF (Nueva Biblioteca Mexicana, No. 150), 2001: 43-45.

publicó *Idols behind the altars* en 1928 y la última hizo lo propio con su obra dedicada a Orozco, hasta 1932. Es muy probable que tuviera en mente a ella, la *peregrina*, con quien compartió informes sobre el pintor, además de la enemistad definitiva de éste.

Si el poeta temía una mala recepción de la obra, sus paranoias pudieron haberse incrementado a partir de la que tuvo su *Historia del arte en México*, en 1927. Las críticas negativas no repararon en que se trataba de una obra dedicada al amplio público, de una introducción general, aparecida en una editorial donde el poeta había publicado obras dirigidas al público infantil. No se advirtió que se trataba de una obra pionera, culta, bien editada, de ágil y agradable lectura, inspirada en una propuesta muy clara: integrar las diferentes etapas del arte mexicano, desde la prehispánica hasta la presente, a partir del común denominador de la capacidad del pueblo mexicano de producir belleza, más allá de las diferentes épocas y contingencias políticas.⁹ En una carta en la que expuso sus amargas quejas a Genaro Estrada, a propósito de una de estas críticas, por demás injusta, el poeta anticipaba que la próxima publicación de la primera parte de sus memorias, *La feria de la vida*, seguramente invocaría *un rosario de sapos*.

Y tal cual....También recibió críticas, aunque éstas se vieron superadas por las notas favorables provenientes de primerísimas plumas. Pero esta alusión a su *Historia* me sirve para traer a cuento el temor de Tablada de recibir ataques a sus publicaciones, y en particular a su *Arte y artistas*. ¿Temió descalificaciones públicas

⁹ Trato el tema en el capítulo V de mi libro *Las palabras del cómplice. José Juan tablada en la construcción del arte moderno en México*. México, INBA, CENIDIAO, 2013.

de Orozco o Rivera? Algo así hubiera afectado su papel de Embajador ex officio de la cultura mexicana en Nueva York, al grado de obligarlo a hacer maletas y regresar al país. Sobre todo si las descalificaciones provinieran del primero, su mayor descubrimiento y a la vez su mayor detractor. Es fácil imaginar al genial manco contaminando con su amargura de entraña a sus admiradores en México y Estados Unidos, incluyendo a toda la comunidad de artistas, a la diplomacia, a los funcionarios....Al mundo.

No eran injustificados los temores del Tablada crítico, pues además de la mala recepción de su *Historia*, antes había caído en una de las temibles trampas que suelen ponerse a los críticos y que en ocasiones resultan devastadoras. Fue el caso de *la coqueta pobre*: una pintura realizada por un supuesto artista joven de Guadalajara, un tal Pablo Herrera Barbieri, a quien se atrevió a situar en el mismo nivel de Gerardo Murillo, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Francisco de la Torre, en un artículo publicado en 1913, en pleno huertismo. El desmedido elogio se había enfocado en una obra titulada *La coqueta pobre*, de la que nada dijo sobre la técnica de ejecución. Alabó al coleccionista americano que la adquirió antes de morir y contrastó su ejemplo con el de la inculta burguesía mexicana y sus *Medicis irrisorios*, merecedores siempre de todo su desprecio. Cayó redondo en la trampa, describiendo con lujo de detalle la belleza de la pieza y utilizándola como algo opuesto a las diabólicas hazañas de Zapata. En una segunda nota, aparecida una semana después, un iracundo y avergonzado Tablada se vio obligado a denunciar el vulgar plagio del supuesto artista Pablo H. Barbieri, quien en realidad se fusiló el cuadro del famoso retratista francés, Jacques Emile Blanche. El crítico asumió la responsabilidad, explicando el intrincado mecanismo del engaño, que incluyó

documentos apócrifos recibidos en la redacción de *El imparcial*, e identificando el penoso suceso como un reflejo del zapatismo en el arte.

El tono empleado por la víctima al justificar su ingenuidad, deja ver que el golpe resultó contundente. Tal vez para siempre. Y a saber cuál fue el sapo que estuvo detrás. ¿Alguno de los artistas a los que nombró al final del artículo, para probar su calidad de crítico con poder visionario? ¿El Dr. Atl, aunque no se encontraba en México en 1913? En su nota expiatoria, Tablada considera oportuno mencionar que él fue de los primeros en defender a Atl cuando nadie lo comprendía. ¿Por qué alude a él justamente ahí, cuando prefería ignorarlo? ¿Sólo porque el problema involucraba a artistas de Guadalajara; tendría en mente al temible Dr. Orage, que polemizó años atrás con el maestro Fabrés?

A saber. Pero el caso es que pudo temer reacciones adversas entre quienes lo envidiaban u odiaban, como los que pretendieron tejerle la leyenda de fabulador pusilánime y fantasioso que en realidad nunca realizó su viaje a Japón, prefiriendo desperdiciar el patrocinio que para ello le otorgó Don Jesús Luján, en los fumaderos de opio del *China Town* de San Francisco. Desde esa época (1900) hasta hace unos años, la visión del falso viaje había prevalecido, hasta que el investigador Martín Camps, de la *University of the Pacific*, descubrió en una lista de llegadas de pasajeros provenientes del País del Sol, el nombre de José Juan Tablada, con el registro 21. Según se demuestra en esa prueba concreta, el poeta viajó de regreso

de Yokohama el 5 de diciembre de 1900, para arribar a San Francisco el 22 de ese mes, a bordo del buque *America Maru*.¹⁰

Ya entrado en este terreno inestable, donde se manifiesta mediante señales aciagas el entorno que finalmente terminaría por anular su trayectoria como crítico, me parece oportuno referirme a las peligrosas y necesarias relaciones complejas que establece el crítico de arte (él y todos) con el contexto, con el vasto campo relacional que necesariamente le atañe y afecta, en múltiples dimensiones y direcciones. El tema, general y específico a la vez, sirve de preámbulo al abordaje que haré más adelante sobre las relaciones del crítico con los artistas, y conduce a la ambigüedad consustancial de este actor del campo artístico, derivada de su relación con el contexto y con las funciones que desempeña en éste. Por un lado, esta ambigüedad, definitoria de un perfil característico y peculiar, fincado en las licencias de la subjetividad pero también en la objetividad del conocimiento, orilla de continuo a la crítica a una extinción que nunca termina de consumarse y por otro lado le brinda flexibilidad, fluidez y una libertad que se concreta en diversas dimensiones que lo involucran también como personaje protagónico, provocador y catalizador de pasiones.¹¹ Propio del crítico es el juicio razonado, el comentario

¹⁰ Camps, Martín. "Pasajero 21: evidencia del Viaje de Tablada a Japón en 1900. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XL, núm 80. Lima-Boston, segundo semestre de 2014: 377-394. Portal: <http://www.tablada.unam.mx/pasajero-21.html#p=1>. Una lectura más cuidadosa de las memorias de Ciro B. Ceballos y de Roberto Montenegro, nos hubieran evitado especulaciones erróneas al respecto

¹¹ Para entender este campo característico, con la ambigüedad y complejidad que le es propio, es necesario y saludable abordar la impureza de la crítica, o bien su lado oscuro, así como las reacciones que despierta la escasa credibilidad de su función en determinados sectores y autores. Así lo intento, y así lo hace por su lado, con notable lucidez y erudición, Jorge Alberto Manrique en su ensayo "La

certero y elevado, el desplazamiento abductivo, revelador, el ajuste perfecto entre la singularidad de la obra y la generalidad de la teoría, pero también lo es la bofetada al artista o a quien corresponda, el robo del papel protagónico, la provocación, el lance libidinal, el portazo en el debate o la reacción caprichosa y el ataque gratuito que enmudece a la concurrencia. Es la naturaleza del crítico desde sus orígenes nos guste o no, y es quizá la causa de su sobrevivencia en sistemas culturales cada vez más complejos en los que, como en los albores de la crítica moderna (siglos 18 y 19), se necesitan figuras de enlace, de fusión, de animación, de agitación, de conexiones entre los distintos saberes y los diferentes agentes sociales, culturales, contextuales. Entre la seriedad académica, en el mejor de los casos, y la consciencia y los azares del devenir, el crítico es, de acuerdo con Juan de la Encina:

*Quien analiza, escudriña, pesa y mide, pasa y repasa; quien descompone un todo orgánico en sus elementos y partes; el crítico es quien acomete a los dogmas, y, pinchándoles, los deshincha; quien verifica la calidad de las consignas y divisas y pesa los quilates de verdad y eficacia que contienen; quien, en fin, pasa por todas las ideas y emociones y, en realidad, no se queda permanentemente con ninguna. Tal es el crítico, un pequeño monstruo, como veis.*¹²

Ligada a la ambigüedad está la impureza (como la llama Pascal Bonafoux), que a su vez se ha asociado a la charlatanería propia del mensajero, intermediario o coyote (decimos en México) o de quien no sabe hacer tamales pero afirma saber distinguir

crítica de arte (El juicio a la torera)". *Una visión del arte y de la historia*. México, UNAM, IIE, vol. I, 2000: 63- 72.

¹² Encina, Juan de la. *De la crítica*, op. Cit: 70

cuándo están buenos, y a una suerte de inmoralidad al proponer la traducción objetiva de algo que es intraducible; de nombrar lo que no se puede ni debe nombrar. Esta impureza es la que ha inspirado grandes venganzas, destinadas a poner en evidencia la ceguera o la ignorancia de la crítica. Las más frecuentes coinciden en crear artistas apócrifos que susciten críticas favorables y demuestren así lo antes dicho. Memorables son los falsos murales romanos con los que el pintor Casanova, hermano del famoso seductor, entrampó en Italia al ingenuo Winckelmann, quien los incluyó en su célebre *Historia del arte antiguo*. O también, entre nosotros, el supuesto fundador de la pintura mexicana, compañero de Hernán Cortés, llamado Rodrigo Cifuentes (tiene calle en la San José Insurgentes, la colonia de los pintores), probable invención del Conde de la Cortina para tomarle el pelo, con éxito, a críticos e historiadores de su época y de después. O el ficticio Jusep Torres Campalans, dizque pintor catalán amigo de Picasso que optó por avecindarse con los Tarmaumaras, al hartarse de la civilización, y que en realidad se trató de una de las mejores burlas del gran Max Aub.

Entre pistolas célebres por su función de orientar a la crítica y demandas ejemplares como la del rencoroso Whistler contra el apóstol de la belleza, Sir John Ruskin, destaca por su genio y maldad la venganza de Vladimir Nabokov, en su novela *Risas en la oscuridad*. El protagonista es un connotado crítico de arte, de nombre Albinus, que enloquece con una joven y sensual acomodadora de cine, Margot, quien a su vez sueña con ser actriz. El crítico la conquista y se fuga con ella, abandonando a su hija y esposa. El pasado queda atrás y todo es dicha plena hasta que irrumpe en su vida Axel Rex, un joven artista lleno de talento, cinismo y gracia, que había sido amante de Margot. Cegado por los celos, Albinus sufre un accidente

automovilístico que lo deja, ahora sí, literalmente ciego. Desde una profunda oscuridad vivirá, entonces, un triángulo infernal en el que el oído y la imaginación suplirán a la vista, al captar e interpretar pisadas de pies ligeros y desnudos y risas tan alegres como sospechosas.

Vale la pena revisar parte del anecdotario que caricaturiza al crítico porque ilustra tanto la importancia de este especialista como la complejidad de su papel en todo lo que representa, como mensajero y muchas cosas más, en el mundo regido por las reglas del arte, o mejor dicho, por las reglas del juego del arte. Forma parte de su territorio y es un elemento a considerarse al describir los espacios en los que se desenvuelve la crítica para mostrarnos su potencial. Dentro de dicho territorio, tiene que ver además con su ejercicio de cuestionar a la institucionalidad, a los discursos de poder, a los poderes o relaciones que instauran o legitiman discursos. A un costo grande, alguien tiene que aceptar la maquinaria, atrever juicios, arriesgar de más, ofrecer contrapesos, poner la lupa donde nadie lo hace, elegir, descartar y castigar, administrar el prestigio, activar energías y humores, construir artistas, públicos y mercados, así como indicadores de calidad y de futuro, de actualidad y caducidad, mediante un arte combinatorio que incluye sabiduría con mañas, labores de arquitecto, plomero y mensajero, en una nave que no se puede detener ni dejar de percibirse desde una visión de conjunto y desde un contexto específico.

En esas reglas del juego cabe la doble posibilidad, en relación a la figura del crítico, de construir subjetividades de gran poder y trascendencia, así como la de caricaturizarlas y anularlas. Tal lo apreciamos, en el segundo caso, en un personaje

de Michel Houellbecq llamada Pepita Bourguignon, en su novela *El mapa y el territorio*, que es una crítica de arte limitada a una presencia irrelevante, desplazada por el mercado y el contexto general –como si se hubiera creado para ilustrar las ideas de James Elkins sobre la crítica actual—, y así lo apreciamos en el augurio de la coqueta pobre, en el caso de Tablada, y en la posterior desmemoria futura que sólo lo consideró a cuenta gotas¹³.

De haberse publicado en vida del autor *Arte y artistas*, como él mismo la tituló, en inexistencia, quizá, tal vez, me atrevo a especular:

Alma Reed lo hubiera citado en mayor número de ocasiones en su trabajo dedicado a Orozco, lo cual hubiera desagradado al artista pero al mismo tiempo lo habría orillado a un reconocimiento del autor de *Misa negra*.

Nina Cabrera, su viuda, no hubiera tenido motivos para destruir correspondencia que guardaba el poeta, así como diversos documentos, relacionados con artistas.

Ida Rodríguez Prampolini no se hubiera atrevido a excluirlo, absurdamente, de su antología de la crítica de arte del siglo XIX.

¹³ Con la muy notable excepción de Teresa del Conde en sus estudios sobre Ruelas y Orozco, antes citados.

Francisco Reyes Palma tampoco lo hubiera omitido en su estudio sobre el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, del cual el poeta escribió la introducción, misma que supuso un nuevo modelo de crítica de arte, derivado del paradigma mexicanista encabezado por Diego Rivera.

El muy querido y admirado Jorge Alberto Manrique no hubiera tenido tan fácil ignorarlo en sus estudios sobre la crítica de arte en torno a Orozco, publicados en los años 70 y 80, en los cuales se concentró en establecer un maridaje natural entre el artista y Luis Cardoza, y sobre todo Justino Fernández. Es muy lamentable la laguna porque vulnera la erudición e intención analítica de los ensayos, en los que no se evita la mención de otros poetas, además del guatemalteco-mexicano, como Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta.¹⁴

En su afición por la escasa relevancia social y política del crítico de arte, el propio Jorge Alberto Manrique se habría cuidado más de reducir a los exponentes oriundos del campo literario y del periodismo, con el propósito fallido de lograr una suerte de crítico en estado de pureza académica, digno de compartir el palco de honor con los intelectuales que suelen ser invitados a los informes presidenciales. En sus magníficas reflexiones sobre la disciplina, publicadas en varios artículos recogidos en la citada antología y en las *Cartas absurdas*, es de lamentar que pareciera no haber entendido que la debilidad y la fortaleza de la crítica estriba en su carácter heterogéneo, multi y transdisciplinario. No dejó de

¹⁴ Recogidos en Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. Tomo I. México, UNAM, 2000.

entrar en competencia con los escritores sin advertir que probablemente él (y no Justino Fernández) era el intelectual destinado a construir una memoria de alianzas y una plataforma con gran potencial hacia el pasado y hacia el futuro de la disciplina.¹⁵A Teresa del Conde, le escribió:

*Recordemos los primeros críticos del siglo: sin duda José Juan Tablada, de luminosa inteligencia, muy sólida cultura, ojo educado y sagaz; aunque fue un crítico constante y profesional, era primero un poeta y un escritor, y a eso se debía seguramente su presencia en la prensa y en las revistas, presencia en la cultura mexicana que supo y pudo y quiso conservar a pesar de su desacomodo con los cambios revolucionarios, de sus malos compromisos políticos y del destierro.*¹⁶

Comento la cita. A estas alturas, apenas si es necesario recordar que la crítica moderna nació en la pluma de los poetas y que estos (Baudelaire, Apollinaire, Reverdy...) construyeron el modelo europeo que inspiró a Tablada, aquí. Por otro lado, es de mencionarse el hecho de que Tablada, en 1923, fue el primero en escribir una historia arte que, basado en estudios históricos y arqueológicos, intentó una visión integral del arte mexicano. Con todo y sus deficiencias, advertidas por Justino Fernández y Manuel Toussaint, fue, insisto –tomando en cuenta el énfasis que al respecto hace Julieta Ortiz Gaitán—, el primero en hacerlo, y fue la visión que trascendió, aunque el nombre de Tablada no se relacionara con

¹⁵ Como en su momento lo intentaron José Bernardo Couto con su triada ideal, la cual reunía al erudito, al artista y al poeta (en calidad de traductor) y Justino Fernández con sus panoramas críticos de cada época. Quedó pendiente, en mi opinión, una propuesta modélica de Jorge Alberto Manrique.

¹⁶ Conde, Teresa del y Manrique, Jorge Alberto. *Cartas absurdas*. México, Grupo Azabache, Primera edición, 1993: 124

ésta. Antes de la fundación del Laboratorio de arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (antecedente del IIE), en 1934, que partió de un modelo integral que consideraba al arte prehispánico, al colonial, al moderno y contemporáneo. Por lo demás, en sus proyectos editoriales, como el de la revista *Mexican art and life*, incluyó las plumas de historiadores, arqueólogos y científicos, además de escritores, con la idea de brindar una visión muy amplia y plural de las artes y la reflexión de las mismas. Por último, atrevo cuatro acotaciones más, muy breves: 1) la prensa de finales de siglo XIX y primera mitad del XX, publicó a una cantidad muy considerable de críticos, muy pocos de ellos literatos. 2) En su “destierro” en Nueva York, que no fue tal, multiplicó su quehacer como crítico, publicando en revistas especializadas y haciendo una destacada labor promocional, por lo cual cabe considerarlo como el primer mexicano en alcanzar esa dimensión internacional en esta materia. 3) Algunos historiadores contemporáneos al Tablada de la primera y segunda épocas (hasta 1923, cuando escribe su *Historia*), tenían gran presencia social y en la prensa, pero su visión resultaba estrecha y anacrónica. Es el caso de Manuel G. Revilla, para quien el arte mexicano comenzaba en la Colonia. 4) La desconfianza y el enojo de Jorge Alberto Manrique contra los excesos y el desconocimiento de literatos de gran poder en el medio mexicano de las artes, se justifica a plenitud. Sin embargo, José Juan Tablada corresponde a otro registro y a otro paradigma.

Continúo con mis especulaciones. De haberse publicado en vida del autor *Arte y artistas*, como él mismo la tituló, en inexistencia, quizá, tal vez:

En su bien documentado pero ligero estudio sobre Antonio Fabrés, Salvador Moreno hubiera contado con más información para entender el anti academicismo de Tablada, el cual no afectó en su tiempo al pintor y profesor catalán, que transformó la enseñanza en la Academia de San Carlos. Es curioso, pero no obstante la inquina de Moreno contra Tablada, del todo injustificada, reproduce un largo texto que el poeta dedicó a Fabrés y su exposición de alumnos, en diciembre de 1902, mismo que no ha sido citado con posterioridad (en las fuentes que conozco y recuerdo) ni recogido en las antologías *Arte y artistas* y la de la crítica de arte, coordinada por Xavier Moyssén.¹⁷

El fenómeno mexicano de los poetas-críticos de arte, inspirado en el modelo francés, como bien identificó Octavio Paz, tendría un cimiento fundacional más sólido y hubiera inspirado a un mayor número de escritores.

También de historiadores, periodistas, artistas y, en general, de críticos de arte provenientes de diversos campos.

Varios de estos literatos, como Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Arqueles Vela, Celestino y José Gorostiza, entre otros, tal vez se hubieran animado a escribir más sobre el tema, inspirados en la idea de publicar una también antología.

¹⁷ Moreno, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981

Quizá algunos críticos de notable presencia en el panorama de la primera y parte de la segunda mitad del siglo –aunque poco valorados en la actualidad—, como Jorge Juan Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Antonio Rodríguez, Ceferino Palencia y Berta Taracena, entre otros, también hubieran antologado sus mejores textos, cuidando con ello su propio legado y el de una tradición siempre en riesgo de perderse en su carácter efímero.

Esta primera antología tabladesca, por sí sola, o acompañada de las que pudieron haberla sucedido en el tiempo, habría dignificado una disciplina que en la actualidad resulta de muchos padres y sin embargo huérfana, que carece de actas fundacionales y de una memoria genealógica común, más o menos consensuada y adoptada con orgullo.

Seguramente Luis Cardoza y Aragón no lo hubiera tratado con tanto desprecio en sus memorias *El río*, ni le hubiera cobrado *post mortem* la factura de que su viuda, Nina Cabrera, se negara a brindarle cartas y documentos relativos a Orozco que, según pretextó o explicó ella, Tablada destruyó antes de morir.

Algunos magníficos poetas que tomaron varias de sus ideas sin citarlo, lo hubieran citado, en una de esas, o habrían pulido más los préstamos.

No hubiera impedido quizá que poetas posteriores abarataran tanto los guiones expositivos (no diré curatoriales) que, como en sus tiempos, acompañaron negociaciones económicas y diplomáticas con el Gobierno de Estados Unidos –en el marco del Tratado de Libre Comercio, por ejemplo—, pero al menos sí habría

brindado antecedentes para no redundar tan burdamente en una retórica basada en “la capacidad del pueblo mexicano de producir naturalmente belleza en cualquier época”, que a principio de siglo XX resultó baratonada pero creíble, y a finales del mismo siglo, francamente grotesca.

Se hubiera convertido en una fuente de consulta obligada para filósofos y teóricos del arte que reniegan del abordaje de los poetas (aquellos que “no tienen una Estética con Mayúsculas”, acusó Samuel Ramos) y, a la vez, de literatos que defendieron una “estética con minúsculas”, como en el caso de Xavier Villaurrutia (en respuesta a Ramos), deudora pero independiente de la teoría, siguiendo el ejemplo de Diderot con respecto a los saberes duros o de Baudelaire en relación a Hegel.

Juan Acha no hubiera despreciado tanto la escritura y las ideas de los literatos abocados a las artes visuales. Derivado de ello, acaso hubiera renunciado a su prosa anti literaria, ilegible y aburrida, que es la principal enemiga de sus brillantes conceptos. Lamento, en particular, que Juan Acha no apreciara las descripciones de Tablada; no tanto las metáforas, metonimias y demás recursos de su prosa inspirada; me limito sólo a los valores descriptivos de su prosa enfocada en la obra de los artistas, que sobresale por su agudeza y precisión

La memoria institucional del arte hubiera ganado, desde la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas, mayor apertura y complejidad (heterogeneidad) en la construcción de sus objetos de estudio sobre el arte moderno, al tener la posibilidad sus investigadores de incluir a un autor no necesariamente ligado a la

herencia historiográfica de Justino Fernández, quien dialogó muy poco con Tablada y otros autores. En sus sondeos de la crítica y el pensamiento artístico de cada época, Fernández es quien continúa la triada ideal planteada por José Bernardo Couto en sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, la cual reúne la opinión del erudito, el poeta y el artista. El problema es que lo hace excesiva parquedad, a cuenta gotas y en ocasiones con marcado menosprecio.

Las fortunas críticas, temáticas y sobre artistas, se hubieran enriquecido mucho más, así como los trabajos historiográficos orientados a las ideas y a las obras de arte. Otro tanto cabe decir sobre los catálogos especializados que desde hace muchos años producen museos dotados de un perfil académico, como el MUNAL.

En virtud de la alianza existente entre el escritor sobre arte y el promotor, no dudo que su perfil se hubiera considerado ya como un antecedente de la figura del curador. En una reflexión dedicada a estos temas, Oswaldo Sánchez lo encuentra en la labor realizada por Fernando Gamboa. Se puede ir más atrás y llegar hasta Tablada, tomando como eje, verbigracia, sus conferencias dictadas en Bogotá, Caracas, Nueva York, Ciudad de México, San Antonio, por lo general acompañadas de pequeños museos ambulantes –piezas prehispánicas, pinturas y esculturas de distintas épocas—, de proyecciones cinematográficas en blanco y negro y de linterna mágica en colores.¹⁸

¹⁸ La esclarecedora opinión de Oswaldo Sánchez la recoge Daniel Montero en su libro *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Textos de Daniel Montero, prólogo de Luis Felipe Ortega. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo (La colección académica, núm. 0001), 2013: 184.

Los autores que han trabajado a los artistas ligados al grupo literario de *Contemporáneos*, como son María Izquierdo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo, entre los principales, hubieran encontrado diversas coincidencias entre lo escrito por Tablada sobre ellos, y los poetas que, como los hermanos Gorostiza, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Cardoza y Aragón y Xavier Villaurrutia, los enarbolaron como estandartes del cambio. Entre estas coincidencias destacan la predilección por José Clemente Orozco (“De los tres grandes en realidad son dos: Orozco”), la alta valoración de Rodríguez Lozano, la variedad de técnicas escriturales abocadas a las artes plásticas (cartas, fichas, visitas guiadas, aforismos...), las relaciones sinestésicas, la elección de lo íntimo y poético sobre lo público, epopéyico y político. Esta yuxtaposición hubiera alcanzado provechosamente al hijo de los *Contemporáneos*, y con mucho el más brillante de ellos, Octavio Paz, como ya insinué antes. También se hubieran descubierto y analizado importantes diferencias entre Tablada y estos autores, en torno a la apreciación del paisajista Velasco, de María Izquierdo y Agustín Lazo, de quien Tablada advirtió que se le vendrían encima las arquitecturas de Giorgio de Chirico. Entre las diferencias, se hubiera detectado una muy odiosa a favor de Tablada, en el sentido de que de todos los literatos-críticos, fue el más atrevido y quien más descubrimientos de primer orden se pudo atribuir. Octavio Paz, en el extremo contrario, sólo dedicó páginas geniales a artistas ya legitimados por autores especializados.

Se hubieran detectado los últimos apoyos promocionales de este autor en Nueva York, cuyas ramificaciones llegan hasta los albores de la ruptura en las artes de mediados de siglo XX. Un ejemplo muy claro lo es Cordelia Urueta.

Se hubiera tenido más clara la singularidad de este poeta con mentalidad de pintor, o, para ser más preciso y menos atrevido, de este poeta verbal y visual, de perfil único en la cultura mexicana, que estableció la relación sinestésica más trascendente de la literatura escrita en español.

El legado integral de este autor se hubiera fortalecido con una aportación innegable, que incluso habría apoyado la originalidad de su poesía. Ésta se ha cuestionado a la luz de comparaciones hechas con Apollinaire. Al respecto, acaso se hubiera descubierto antes de relativizar los hallazgos de sus poemas ideográficos, compuestos en 1916, que éstos tuvieron diversas fuentes, como lo prueba en un excelente ensayo Rodolfo Mata. Escribe: *Tablada conoció los caligramas de Apollinaire antes de escribir sus "madrigales ideográficos" aunque esto no implica que su influencia haya sido determinante y exclusiva y que se puedan descartar las otras fuentes que el mismo autor proporciona y que su trayectoria sugiere: su conocimiento de la cultura japonesa, la retraducción de poesía china a partir de traducciones inglesas y francesas, la tradición de la technopaignia, el juego de texto e imagen presente en las Histoires naturelles de Jules Renard y la tradición del libro francés ilustrado, y los kalogramas de José Torres Palomar.*¹⁹

¹⁹ Rodolfo Mata. "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen." Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003. <http://www.tablada.unam.mx/prelim.htm>.

Torres Palomar –con sus kalogramas, apenas conocidos²⁰—, Luis Hidalgo y otros artistas que él impulsó, tendrían un lugar en la historia del arte, no tan destacado como el que sí tienen sus mejores cartas (Ruelas, Orozco, Covarrubias...), pero al menos en la dignidad que sin duda les corresponde.

3 El ninguneo de los artistas

²⁰ Exhibidos algunos de ellos en una micro exposición celebrada en El Centro Cultural Isidro Fabela, La Casa Del Risco, en 2014.

No es fácil determinar las causas que motivaron a los artistas más relevantes del Renacimiento Mexicano a eliminar, diríase que por consenso, a este autor tanto de la historia de la disciplina como de la memoria de la gestación del movimiento artístico posrevolucionario, en el cual tuvo un papel de primera importancia. Al excluirlo de dicho capítulo, el que contribuyó a fundar, se eliminó no solamente la trayectoria y aportaciones de una persona, sino también un pilar de la crítica de arte moderno en nuestro país. De haberlo reconocido alguno de los “Tres Grandes” o el Dr. Atl, otro hubiera sido el estatuto de la disciplina, otra su relevancia y otra la solidez de sus fundamentos (en su condición moderna; esto es, heredera de Baudelaire). Con el ejemplo de Tablada y de otros críticos que le antecedieron, con excepción de los poetas modernistas, incluyendo a José Martí, o que vinieron después, sabemos que la crítica de arte es algo susceptible de ser borrado de la memoria cultural, al menos por un buen rato. Pero en su caso, dada la magnitud de su impacto, llama sobremanera la atención.

3.1 Diego Rivera

José Juan Tablada escribió desde muy temprano sobre Diego Rivera, y cabe suponer que llegaron a tener momentos de amistad. Según Nina Cabrera, solían reunirse en México cuando Tablada venía de Nueva York a pasar temporadas breves en los años veinte, para planear estrategias promocionales. Realizaron un viaje juntos a Teotihuacán, según se lee en su *Historia del arte en México*, donde llevaron a cabo mediciones arquitectónicas, siguiendo la escala pitagórica, y compartieron, en fin, diversas experiencias anteriores a la furia que en 1927 el pintor le provocó al crítico, cuando lo inmortalizó en una fea caricatura en el mural de la Secretaría de Educación Pública. Antes de ese episodio Tablada lo promovió con todas sus fuerzas en Nueva York, quizá más en el respeto de su fama que por convicción –según se deja ver en las cartas que le envió a su fiel mecenas y pariente, funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada—, y pasados los efectos del episodio lo siguió promoviendo.

Quizá a Diego no le impresionara demasiado la cultura plástica de Tablada: su propia formación europea lo llevó a superar autores y temas dignos de su temprana admiración, como es el caso de Sir John Ruskin y los prerrafaelitas, pilares de la mentalidad modernista del poeta. Pensando en ellos, escribió Loló de la Torriente, a dictado del pintor:

*La bruma (londinense) ocultadora y falaz le había arrancado el velo de muchas mentiras otorgándole la verdad. No solo en el arte. También en la vida.*²¹

²¹ Torriente, Loló de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*. México, Editorial Renacimiento, dos vols, 1959:326.

Cabe suponer que no le impresionaban demasiado las dotes de Tablada ni como poeta ni como crítico. A propósito de literatos, tendría más en alto su escasa amistad con Guillaume Apollinaire y una madrina memorable con Pierre Reverdy²², así como no pocos momentos inolvidables vividos con Gómez de la Serna, Valle Inclán (de quien probablemente aprendió sobre el potencial didáctico y creativo de la exageración y la mentira) y los mejores modernistas españoles, a quienes conoció personalmente en Europa. De los poetas de la “América Nuestra” valoraba un poco a Díaz Mirón y a Rubén Darío y en jerarquía similar a la suya, como pintor, sólo reconocía a López Velarde y a Carlos Pellicer, “el Bolívar de las letras”. El resto de los prosistas y poetas locales le parecían simples deudores de lo foráneo. Cabe suponer que en lo intelectual, salvo algunas menciones en su escritura de epigramas simpáticos de Tablada, además de algunas intervenciones memorables en los juegos florales de Aguascalientes, donde sobresalía, y de uno que otro verso que se sabía de memoria, el vate japonista no le mereció respeto suficiente como para darle su lugar en la cultura posrevolucionaria, ni tampoco de crítico activo en el concierto del Renacimiento Mexicano. En lo segundo, no se lo dio a nadie y ni remotamente a él. Menos aún recordando que los tres maestros que reconoció como verdaderas influencias en él, apenas merecían la compasión del vanguardista autor de *Li-Po*; me refiero a Santiago Rebull, José María Velasco y Félix Parra. Por lo demás, nunca le hicieron falta a Rivera ni las palabras ni el apoyo del poeta- crítico, como si necesitó y recibió en el momento preciso, sin

²² Que dio pie al famoso *Affaire Rivera*, el cual coincide en tiempo con el regreso de Rivera al realismo. Según diversas fuentes, el poeta y teórico Pierre Reverdy y Diego terminaron a golpes en una fiesta, al calor de una discusión en la que el primero sostenía una idea purista del cubismo, excluyente del color y de cualquier otro elemento sensual en la construcción de las obras, y el segundo, a su vez, exactamente lo contrario.

solicitarlo, los de referentes internacionales como Eli Faure, Alfred H. Barr, quien lo invitó en la URSS a exponer en el MOMA de Nueva York, y Walter Pach, su primer descubridor neoyorkino, según Bertrand Wolfe, en una de las exposiciones de su obra realizada en la *Modren Gallery* de Marius de Zayas, en 1916.

De parte de Tablada, mediaron el encomio y el atrevido apunte caricaturesco, así como esporádicas peticiones de apoyo como las que dirigía a Estrada, Vasconcelos y a tantos más, orientadas a sostener su *Labor Pro- México* y sus famosas *cenar mexicanas* en la Babilonia de Hierro, desde las cuales pudo promover al propio Diego, así como a Orozco, Covarrubias, Hidalgo, Pal-Omar, Best Maugard y a varios más. Desde las páginas de magazines neoyorkinos apoyó al muralista cuando la crítica retrógrada le era muy adversa en México, y de hecho su defensa se ajustó al nuevo paradigma del arte que nacía en México con la obra de Diego. Este ajuste le permitió proponer un nuevo modelo opuesto al de la crítica reaccionaria, correspondiente al paradigma anterior. Así lo entendió él en su largo artículo de defensa a Diego, según lo explicó a Genaro Estrada, y en su introducción al *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard, de amplísima circulación en el país. En éste suscribió con toda oportunidad y originalidad los conceptos de crítica positiva y crítica negativa establecidos por Clive Bell, para desarrollar un modelo enteramente nuevo, basado en las condiciones culturales y simbólicas derivadas de la Revolución y del nuevo Estado benefactor de la cultura. Algunos autores han rebajado este documento, que constituye la defensa más inteligente tanto de Diego como de Best Maugard, a una simple comparsa nacionalista a favor de Vasconcelos y del Estado posrevolucionario, pero en mi opinión representa, por la riqueza de conceptos que lo alimentan y su valor propositivo, un parteaguas en nuestra

tradición crítica. Leamos al propio Tablada, en su correspondencia dirigida a Genaro Estrada:

En uno de los siguientes números del mismo magazine (The Arts), septiembre u octubre, publico un artículo sobre el otro Gordo ilustre, Rivera, que expresa el volumen aún en su propia y rabelesiana persona. 5.580 palabras y unas 15 o 20 ilustraciones tendrá dicho estudio en el que creo capar definitivamente a los despotricantes críticos que creen pueden hablar del arte creativo de hoy, como solían del antiguo reproductivo, habilidoso y sentimental de tiempos idos. En el prólogo que escribí para el Método de Best comencé esa campaña que proseguiré. Me temo que no traduzcan mis artículos allá por mala intención, ya que en muchas redacciones prepondera el viejo criterio; en unos por "fascismo" y en otros por irremediable incapacidad.²³

Se podrían mencionar varios artículos más que dan ejemplo de la oportunidad y profundidad del poeta al referirse al pintor en momentos importantes, no exentos a veces de algún giro irónico o de doble filo. Uno de estos, titulado *Diego Rivera en Radio City*, de mayo de 1933, defiende a Diego del escándalo que provocó con Rockefeller su imagen de Lenin, plasmada en el célebre mural *El hombre controlador del universo*.²⁴ Así, pensando en la colaboración creativa que privó entre ambos, superior, según yo, a la enemistad y el intercambio de caricaturizaciones que de continuo los confrontó, decidí hace unos tres años, al asumir el cargo de Director del Museo casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo,

²³ José Juan Tablada. *Cartas a Genaro Estrada (1921-1931)*. México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001: 37.

²⁴ Tablada, José Juan *Arte y artistas...Op.cit: 606-612*.

comentarle a la Dra. Guadalupe Rivera Marín mi intención de realizar una exposición en dicho recinto sobre la mirada crítica de José Juan Tablada. Atónita, clavando en mí su mirada filosa, me respondió:

-No lo haga Luis, le pido que no lo haga.

-¿Por qué doctora? Es un gran tema, y Tablada fue un gran promotor de la obra de su padre.

-Le pido que no lo haga Luis, mi padre lo odiaba –insistió—.

-Pero bueno doctora, como usted sabe, Diego solía modificar sus afectos – repliqué—; en las memorias dictadas a Loló de la Torriente, le llama “loro” con aprecio, de seguro aludiendo a la forma en que lo retrató Ruelas en el famoso cuadro sobre la entrada de Jesús Luján a la *Revista Moderna*.²⁵Y así, en diversas citas de cuanto escribió, lo crítica abierta e indirectamente pero también lo alaba a veces.

-No lo creo...

-Sí, es verdad. Por ejemplo, su padre recuerda con gusto aquella metáfora del aerolito cayendo a un pantano de ranas, con la que Tablada ilustró la irrupción de

²⁵ Además, según Nina Cabrera (op. Cit: 72) a Tablada le gustaba asociarse con un loro. Escribió el poeta: *Desde niño he tenido una gran simpatía por esa ave, pues el loro*

*es sólo un gajo de follaje
con un poco de sol en la mollera!*

Joaquín Clausell en el raquíptico medio mexicano. También un artículo que escribió en la *Revista Moderna* sobre Fabrés y sus alumnos, en el que su padre resalta su pluma brillante e incisiva. Y ya ve sus modificaciones afectivas con Stalin, Trotsky, Lombardo Toledano, Siqueiros. Liberemos a Diego de su estatua de bronce, empecemos a trabajar con el personaje polémico, con los intersticios...

-De ninguna manera, Luis —interrumpió ella, afilando aún más su mirada, cargada ya de mala voluntad—, con Tablada no, se lo pido por favor.

No me importó demasiado, debido a la posibilidad de presentar la muestra en otros museos del INBA. Pero la sorpresa y la inquietud me quedaron. Cómo era posible que el pasado se mantuviera tan activo, a más de medio siglo del fallecimiento de ambos personajes. Quizá la Dra. Rivera tenía en mente la imagen de marihuano y afeminado decadentista de uñas largas y mugrosas, ojeras pronunciadas y lira en mano, con la que Rivera inmortalizó al poeta en el mural de la Secretaría de Educación Pública, al lado de Genaro Estrada y José Vasconcelos, también denigrados. Tal vez. No podía saber, en cambio, la opinión más profunda, más verdadera, que Tablada tenía sobre la persona y obra de su padre. Ésta afloró en el ataque de rabia que invadió al poeta al enterarse a través de Genaro Estrada, en septiembre de 1927, de la existencia de dicha caricatura. Vale la pena citar largo la respuesta a su querido mecenas —quien por su parte quedó muy molesto y con ganas de presentar una protesta oficial por aparecer retratado en “las figuras grotescas” — no bien encarna el poder del gran caricaturista verbal que fue Tablada, además de que nos entrega, en el espacio del secreto y la confidencia, una

pieza clave del complejo rompecabezas que constituye el *gusto* del poeta por la obra del pintor:

Su carta, gordo, me interesó y me indignó momentáneamente. Diego tiene un complejo de superioridad que se manifiesta ya en forma anti social y, lo que es peor para un artista, inarmónica y grotesca. Cree que todo le está permitido; su elefanteasis física es también moral, pero no tiene ese supremo tacto del elefante que puede coger una aguja con la trompa...Es un tapir, elefantoide plebeyo. Esa es la característica de Diego: ser plebeyo, lo cual nada tiene que ver con las normas políticas que él, aunque revolucionario de pousse-café, se cree obligado a promulgar en su pintura, en su persona, en su bastón de Apizaco y en sus humazos de marimúsica...Ha rebajado su numen pictórico, mejor dicho su maestría, hasta convertirlo voluntaria y explosivamente en pintor de cámara de la CROM, y ainda mais en adulator de la plebe ignara...

Haikai

Diego Rivera

Golondrino

De la axila plebeya!

Pero lo que no comprendo, es cómo se le ha permitido promulgar esos sentimientos grotescos y ofensivos para el más rudimentario sentimiento de armonía y aún de simple decencia en los muros de la Secretaría de Educación. Si en esas palabras hubiera lucido aquel vernáculo preventivo “se prohíbe exonerar en estos lugares”,

Diego no hubiera podido pintar. En esencia esos desahogos de odio y malevolencia son idénticos a las frases crudas y los gigantescos genitorios que oscuros Pasquinos trazan en los lugares excusados... Los ataques (epilépticos) del odio no debían haber traspasado el umbral de esa Secretaría cuya principal función educativa debería ser aplacar esas fobias y esa manía destructora –moral y material— que nos diezma, nos sangra, nos arruina y nos mantiene sin avanzar, marcando el paso, sobre las propias aberraciones...

Para que no se diga que yo incurro también en esas zafacocas –aunque según William Blake “la indignación honrada es la voz de Dios— resérvese ésta, Gordo querido...

Diego además ha vulnerado los cánones fundamentales de la pintura moderna, puesto que sus “editoriales pictóricos” son anécdota pura y lo que es peor propaganda intrínseca. ¿Son concebibles El Greco, Ingres y hoy Picasso, Cézanne y los cubistas abstractos que pusieron andaderas a Diego (después que lo destetara Chicharro y Zuloaga lo expulsara de su Kindergarten), hundiendo a la pintura en el tremendo político? ¿Será Diego pintor de Cámara...de diputados?...

Por supuesto que estos comentarios los provocan sólo los atentados de que han sido objeto Ud. Y Vasconcelos, éste sobre todo que proporcionó al pintor medios sin los cuales ni él se hubiera revelado en escala máxima, produciendo esa cantidad que impresiona al público más que a la calidad, ni nuestro Renacimiento pictórico hubiera sido posible. El hecho de que Vasconcelos haya sido ilustre Jefe de esa Oficina

hace todavía más indecoroso para sus autores el vilipendio de que ha sido víctima en el propio recinto donde trabajó tan notablemente.

...Yo no sabía que usted tuviera enemigos, siendo como es noble, bondadoso y simpático, me consta que sus cualidades son reconocidas y así el ataque ex abrupto de Diego me llena de estupor. ¡Misterio quizá soluble en...mariguana! Por lo que a mí se refiere me siento muy satisfecho de figurar en esos muros en la buena compañía de Ud. y Vasconcelos, así j'ai tout à gagner. Además como periodista ausente de mi patria, esa caricatura es un anuncio a escala de Barnum²⁶ y me place tener como agente de publicidad al propio autócrata de la pintura mexicana.²⁷

El anecdotismo y el tremendo político en que Rivera hundió a la pintura suponen para Tablada, un anacronismo. Sin lugar a dudas, y no sólo por la hiel de sus palabras, propias de la coyuntura de un estado emocional muy afectado, sino por su visión del arte, tan afín a las búsquedas del *Método de dibujo* de Best Maugard o a la de un practicante del dibujo hiper sintético como Pal-Omar, y tan opuesta a la pintura reproductiva y anecdótica que él criticó en su prólogo a la citada publicación. Faltaban sus palabras para confirmar la sospecha de que artista y crítico en el fondo eran como el agua y el aceite, como lo hicieron suponer varios indicios relativos a sus respectivas visiones del arte, así como de la política y del mundo. Un anacronismo muy complejo e interesante, no bien devino en vanguardia, y por lo tanto no tan obvio, como el que Tablada disfrutaba advirtiendo en otros artistas: el de los pintores académicos imitadores de modelos

²⁶ Se refiere Tablada al célebre promotor de espectáculos y fundador de un circo con su nombre, Phineas Taylor Barnum (1810-1891).

²⁷ José Juan Tablada. (*op cit*): 123-125.

exteriores o el del tlacotalpeño Alberto Fuster, por ejemplo, cuyo rezago en el tiempo asoció con la larga siesta de Rip van Winkle, el célebre personaje de Washington Irving.

Pero vuelvo a la Dra. Rivera. Difícilmente podría conocer ella la existencia de esta correspondencia, del interés casi exclusivo de tabladistas. Menos aún pudo estar al tanto de otra, muy breve y de reciente aparición, que se encontraba en los baños clausurados del Museo Frida Kahlo, abiertos a la consulta hace unos años. Refieren una de esas peticiones de apoyo a su padre que a ella le provocaban extrema molestia desde niña, según se lee en la novela de Helena Poniatowska, *Dos veces única*. Se trata de tres cartas en las que Tablada y un amigo suyo presionan a Diego Rivera en Nueva York, en diciembre de 1931, para que interceda en favor del poeta ante Narciso Basols, con miras a que el gran amigo del pintor y Secretario de Educación Pública lo apoye económicamente en la Babilonia de Hierro. A cambio, el poeta oferta, con sutileza y a través del amigo, el beneficio de su pluma y relaciones a propósito de la exposición que el pintor tendría en esas fechas en Nueva York. La primera carta es en realidad un recado en el que el poeta le solicita entrevista personal para tal efecto, y para otros asuntos de interés. Se dirige al pintor de “usted” y al parecer no obtuvo respuesta alguna. La segunda, escrita por el amigo, señor Ciro Méndez Jr., adscrito al Consulado General de México en esa ciudad, hace notar a Rivera que ni a Tablada ni a él les ha tomado llamadas ni respondido recados. Comenta estar enterado, por medio de su padre, que Diego Rivera ha sido de los artistas e intelectuales firmantes de una carta en México, donde solicitan al gobierno “algún sueldo para Tablada”. Asimismo le hace saber que también está enterado de que el pintor le había ofrecido al padre de este señor

abogar por el poeta ante Bassols, si el interesado así lo convenía. Pues bien, la carta es para indicarle que Tablada no sólo está de acuerdo sino que le ruega apesure la diligencia. El empleado del Consulado ofrece argumentos difíciles de entender fuera de contexto, pero que apelan al corazón, a la conveniencia y sobre todo a la conciencia intelectual del artista. Escribe el Sr. Méndez:

Usted conoce a Tablada mejor que yo. Por otra parte quiero que sepa que no soy de los pendejetes y buscones de mi generación que andan criticando los defectos de José Juan y que ni siquiera me considero competente para alabar sus virtudes literarias; dejo a quien incumba y a su debido tiempo el juicio de la obra mexicanísima de Tablada. Sólo puedo decirle que, por el trato constante que he tenido con él durante los últimos seis años, he podido darme cuenta que actualmente se encuentra en la época más interesante de su vida, o sea en la transición de literato a filósofo y que, como usted sabe, es un periodo en el que se pone en peligro la obra anterior y la que pudiera desarrollarse más adelante.

Su situación económica es naturalmente un factor de importancia en el curso de su labor intelectual. Ya el mes próximo no recibirá un solo centavo de nuestro Gobierno y con la crisis general en su contra se le esperan días muy amargos.

Yo creo que si usted le telegrafía a Bassols, inmediatamente, para que haya tiempo de que se tramite el asunto antes del primero de año, podrá lograrse alguna ayuda.

Anoche platicando con Tablada nos referimos a usted, a la dificultad de vernos por el excesivo trabajo que tenemos todos. José Juan me dijo que estaba preparando un

artículo sobre la obra de usted y que escribiría uno o dos más acerca de la exposición de sus trabajos que está por abrirse...

...Le escribo la presente suplicándole le telegrafía a Bassols en la forma en que usted crea más conveniente para no fracasar. No dudo que usted lo hará y me creo con derecho a pedirle con todas mis fuerzas este favor atendiendo a nuestra antigua, íntima, segura y grande amistad.

La tercera carta es una invitación fechada el 5 de enero de 1932 y firmada por el señor Mariano Montero V. para asistir a una cena mexicana en la fonda Vallejo, *que varias familias ofrecen a usted y a su esposa, para celebrar sus últimos triunfos en Nueva York.* La invitación aclara, asimismo, que *José Juan Tablada cariñosamente ha ofrecido hablar en representación de la Colonia Mexicana en esta ciudad.*²⁸

Se trata de una de las célebres cenas mexicanas que utilizaba Tablada en sus estrategias promocionales. Si ligamos una cosa con otra, es de suponerse que Rivera accedió a la petición del poeta, o que al menos ofreció alguna esperanza al respecto, no bien éste lo colmó de empalagosos elogios de principio a fin en su larguísimo discurso que debió resultar algo indigesto a la amplia concurrencia que degustó el mole de guajolote y el arroz “de las Choles” del menú. Asimismo, el artículo sobre la exposición, cuyo carácter laudatorio entona con la fortuna crítica que recoge, atreve sin embargo algunas puntualizaciones y relativizaciones algo osadas y hasta sospechosas. Asegura Tablada que sin la gran tradición mexicana ni

²⁸ Esta documentación se puede consultar, pago de por medio y no pocas trabas, en la Casa Azul de Frida Kahlo. Guardo fotocopias en el Fondo Documental sobre Crítica de Arte de mi propiedad.

Diego ni Covarrubias (quien se sumó a la cena, recién llegado con su esposa de Bali a Nueva York) existirían, y menciona algunos representantes de esa tradición que ha sido visible en Nueva York, en gran medida gracias a él, en galerías particulares como las John Levy, y en instituciones de gran prestigio, como el *Metropolitan Museum*.

A la expuesta en este recinto emblemático del arte moderno, a finales de 1930, sentía haber contribuido él, según afirma, abriendo camino previo en favor del arte mexicano, a través de múltiples conferencias y gestiones administrativas y de todo tipo. Como es sabido, la célebre muestra fue organizada por el Conde René D'Harnocourt, en México, a partir de un proyecto nacido del interés del embajador estadounidense Dwight W. Morrow, quien buscaba iniciativas culturales que suavizaran las negociaciones diplomáticas entre ambos países. Según consigna un interesante ensayo recién publicado sobre esta exposición, de la autoría de Mireida Velázquez, las consultas del Conde y de los involucrados en la organización se hicieron a Alma Reed y a Francis Plyn Paine, entre otros estadounidenses que habían vivido en México o que sabían del país, más que a mexicanos.²⁹ “La peregrina” los pondría en contacto con Roberto Montenegro, Jorge Enciso, el Dr. Atl, Best Maugard y José Clemente Orozco, entre otros. No se tienen indicios de una consulta directa a Tablada. Con todo –y a reserva de una mayor investigación que pudiera ofrecer datos al respecto, considerando por cierto que Genaro Estrada estaba a punto de pasar de Subsecretario a Secretario de Relaciones Exteriores—

²⁹ Velázquez, Mireida. “La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican arts en el Metropolitan Museum of art (1930)*”. En *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México, UNAM, Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, 2016: 19-33.

el gusto del poeta quedó expresado en la elección de artistas exhibidos. Su huella es patente en José Clemente Orozco o Montenegro, y más clara aún en artistas cuyas trayectorias neoyorkinas dependieron definitivamente de sus acuciosas gestiones: Miguel Covarrubias y Luis Hidalgo, entre los ejemplos contundentes.

En busca de indicios al respecto, a favor del poeta, cabe mencionar que su labor “pro-México” iba a la alza en esos tiempos, mereciendo incluso un muy alto reconocimiento por parte del Embajador de México en Washington, José Manuel Puig Casauranc. En una entrevista concedida a “Excelsior” y a “El Universal”, en 1932, declaró:

José Juan –nos dice— ha hecho por México lo que yo no podría hacer en meses, quizás en años de estar encerrado en la Embajada. Él allanó el camino a muchos de los hoy triunfadores, él se lo limpió de zarzas y se lo depuró de acíbares; Diego Rivera, José Clemente Orozco, Covarrubias, y tantos y tantos otros, pueden decirlo. No dejen de advertir que Estados Unidos acepta una verdad incuestionable: estar sufriendo una fecunda irrupción de arte mexicano. Pero tampoco dejen en el tintero que México tiene una deuda específica contraída con José Juan Tablada, cuya fructífera y desinteresada gestión a favor de México y de sus artistas expondré con detalles al señor Presidente de la República, quien ya conoce a nuestro crítico, autoridad consagrada en materia de arte.³⁰

³⁰ Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México, UNAM, Imprenta universitaria, primera edición, 1954: 58-59.

De regreso a aquella cena y a aquel artículo. Se esmera Tablada en aclarar que *Nadie más que Dios es creador absoluto y su originalidad es con la luz, lo único que no es relativo...*(551). Y en función de ello, recuerda tangencialmente la importancia que tienen críticos de arte y promotores, como él, que apoyó a los artistas mencionados en lugares de gran prestigio mundial, estando ellos presentes en persona o a través sus de envíos (incluyendo piezas prehispánicas, coloniales y artesanía popular). La lista combina artistas de la primera generación del Renacimiento mexicano con otros de la llamada contracorriente. Más allá de ejemplificar el mal gusto que de pronto tenía Tablada al presumir sus hazañas, el artículo da una idea de su visión del arte mexicano, misma que se corresponde en parte con el guión de la muestra presentada en el *Metropolitan* a finales de 1930, como hemos visto, enfocada a la pintura moderna –encabezada por Rivera y Orozco— y al arte popular. Cabe añadir que la visión integral del arte sostenida en el artículo, que defiende la existencia de una *perfecta unidad de nuestra tradición plástica, desde la prehistoria hasta el momento actual*, es la misma que inspiró su *Historia del arte en México*, publicada en 1927, y la Labor Pro- México con la que emprendió el proceso de internacionalización del arte mexicano en Estados Unidos.

La aclaración de que *nadie es más que Dios* debió haberle caído a Diego en el hígado, aunque ya llegó preparado³¹. En el periódico *El universal* se había publicado apenas en noviembre de 1930 las magníficas reseñas de Tablada sobre la Exposición Mexicana del Metropolitan Museum, y seguramente éstas le habían

³¹ Seguramente le hicieron llegar a San Francisco, California, donde se encontraba pintando y cosechando éxitos, las diversas notas aparecidas en la prensa mexicana sobre dicha exposición.

prevenido de lo que podía esperar del crítico devenido en mandarín del arte mexicano en Nueva York. Debió leer con suma atención la ironía de seda con la que el poeta estableció un símil entre la pintura de Orozco y la de él con la música, para referir su devoción órfica y de ahí deducir que fue ésta la que lo impulsó a retratar al poeta en el mural de Educación Pública, *en función de Orfeo cautivando líricamente a las bestias que gesticulan a mis espaldas, ante la presencia de Tagore, Vasconcelos y otros próceres...* Le habría divertido el empeño interpretativo de Tablada —una interesante escaramuza entre los poderes de la imagen y la palabra—, y le habría sorprendido también que al poeta le siguieran afectando tanto esa imagen sobre él y esa escena, en que cuatro revolucionarios con cananas lo observan junto al grupo de “sabios”, con enojo y desprecio. Lo que debió desprenderle una sonrisa pero no de ternura, al leer esas crónicas, fueron las frecuentes comparaciones entre su pintura y la de Orozco, consideradas ambas por el cronista, las notas fuertes de la gran exposición colectiva. Una en particular debió traerle a la mente su pistola, esa que presumía “para orientar a la crítica”. Leyó, tal vez, y si es así no la olvidaría, unas aclaraciones de Tablada en el sentido de que él era un gran pintor, pero...pero... (y he ahí el detalle, el doloroso detalle):

...con un solo límite: la superior y más castiza, plástica, ideológica, significación de Orozco.

En esa constante relación de términos aumentar a Rivera será siempre engrandecer a Orozco.³²

³² José Juan Tablada. *Arte y artistas. Op.cit: 525.*

En busca de más huellas que sugieran momentos de entendimiento o amistad, no está de más mencionar que en el gran acervo documental que resguardaban los baños clausurados de la Casa Azul de Frida Kahlo, aparecieron dos álbumes iconográficos de la colección de grabados y litografías de José Juan Tablada. Por su factura, parecen maquetas para publicación. El primero corresponde a la época indígena y el segundo a la colonial. La escases de obras gráficas que ambas albergan, revela un contenido incompleto, que acaso se fue perdiendo. De factura casera, las portadas de los álbumes tienen sus títulos escritos a pluma por el poeta, con letra cuidada. El hallazgo es interesante: Tablada solía mencionar la existencia de estos álbumes, entre tantas otras publicaciones que jamás salieron de la imprenta. Pero además, ambos están fechados en Nueva York, en la primavera de 1927. ¿Se los habrá regalado Tablada a Rivera en esa ocasión? ¿Se los habrá entregado para que los viera Narciso Bassols? O bien, ¿qué hacían ahí, guardados para una lejana posteridad?

En la Casa de Frida Kahlo logré ver una serie de retratos al óleo, sin firma ni fecha, que al parecer Tablada obsequió o vendió a Rivera. Falta localizar el documento que acredite alguna de estas opciones (que al parecer, existe en el archivo). Y en fin, son indicios de una relación que si bien, no fue amistosa, al menos existió en el terreno profesional.

Pero regreso nuevamente con la Dra. Rivera. No conoció la opinión que sobre su padre expresó Tablada a Estrada, y dudo mucho que estuviera al tanto del favor solicitado en Nueva York. Pero seguramente sí leyó por lo menos alguna vez, provocando su ira, aquel otro haikú que el poeta le endilgó:

LAS ESFERAS DE RIVERA

De Diego Rivera

el vientre es esfera

y son dos esferas

las asentaderas

No tiene el artista

Ni plano ni arista

¿podrá ser cubista?

También pudo haberse topado con algunas otras alusiones caricaturizadas o agresivas que sobre su padre hizo el poeta. Una en la que plantea que es mejor ver sus murales que leer el *México a través de los siglos*, por ejemplo. U otra en la que juega verbalmente con las voluminosas posaderas de Diego, asociándolas a su misión de posadero que recibe en la Posada San Angel Inn al judío errante León Trotski, quien, teme sarcásticamente el poeta, romperá piñatas llenas de explosivos y se volverá más belicoso con la influencia local de los dioses aztecas. Apostaría a que dio con algunas de las peores, que en su tiempo sin duda darían de qué hablar por lo delicado del tema, aunado a la excelsa ironía derrochada y sobre todo a lo que ocurriría unos meses después. Se trata de una serie de mofas del

poeta a Diego, también con motivo de la hospitalidad que le brindó a Trotsky.

Resalta una en particular que elige como tiro al blanco las declaraciones de Diego, a propósito del supuesto allanamiento de su Casa Estudio de San Ángel Inn por parte de la policía, a raíz del primer intento de asesinato de Trotsky, ocurrido en mayo de 1940. Se impone la cita larga del artículo de junio de ese año, titulado *Diego "la bomba"* :

Víctima de ese menosprecio hacia lo propio ha sido, y sigue siendo, nuestro Diego Rivera, cuya excelencia pictórica hemos tenido que admitir en vista del irresistible sufragio extraño, pero cuyas otras virtudes (una que vale cien) nos obstinamos en desconocer o en desnaturalizar...

Ella es una portentosa facultad para la organización de la mentira, que gracias a cierta magia sutilísima va perdiendo sus caracteres negativos y cambiándolos por positivos, arrollando dudas y desconfianzas y plantando en cambio agobiadoras certidumbres...

...Diego, el beluario de fieros embustes, se vuelve pastor de antílopes y nos los pasa al costo, que en verdad no es mucho...

La más reciente aventura de nuestro gran pintor no es ni siquiera gacela; es un "borrego" convertido en hórrido dragón escupelumbre... Diego se hace el importante perseguido; caso hace suyas todas las peripecias de Trotsky. Se declara "atacado" como no sea de claustrofobia, de político delirio de grandeza y de manía de persecución.

¡Pero qué arte en el detalle! Automóviles llenos de hombres: “Yo sabía que venían por mí”.

*...Tal parece esta fuga no de Bach, sino de bajo valor, camuflada de “blitzkrieg”
aquende la Maginot cercada de órganos, emblema de organización; con un mono
consentido, símbolo de fantasía...*

Al propio Tablada debió congelársele la sangre unos meses después, en agosto, al enterarse del segundo atentado que costó la vida al exiliado soviético. ¿Habría guardado dudas acerca de la complicidad camuflada de Diego, como ocurrió con varios allegados del pintor, entre ellos Frida –que sabían del préstamo de su camioneta a Siqueiros, para efectuar el primer atentado— según sugiere con inquietantes indicios Raquel Tibol? Leemos :

La encantadora personalidad de Frida lo impactó y hubo entre ellos un coqueteo lo suficientemente intenso y mutuamente correspondido como para despertar los celos de Natalia. Pero no fue este conato de flirteo lo que provocó el divorcio entre Diego y Frida. Las razones, hasta ahora imposibles de documentar, deberán buscarse en el papel jugado por Rivera en el primero y en el segundo atentado a Trotsky, el fallido que encabezó Siqueiros y el del ajusticiamiento ejecutado por Ramón Mercader, cuya madre y hermana fueron retratadas por Rivera.³³

³³ Raquel Tibol. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México, primera edición en Debolsillo, 2007: 190-191.

Con su artículo *Diego “la bomba”*, ¿habrá pisado Tablada, involuntariamente, no un alacranero, sino un herpentario mayor? Tal vez. Y no sólo con este artículo sino con varios otros publicados en su columna “México de día y de noche” en el diario *Excélsior*, en una de sus últimas estancias en el país, donde se manifestó de manera abierta contra el asilo de Trotsky en México. En las crónicas escritas en dicha columna entre 1936 y 1939, recuperó su poder humorístico, irónico y sarcástico de sus tiempos modernistas³⁴. Sobre todo al final, en los ataques a Trotsky y a Rivera, con sus constantes juegos verbales a propósito de sus asentaderas y posaderas. Fueron otro de los blancos predilectos del caricaturista verbal, que toda la vida le cobró al muralista aquella imagen donde lo fijó para siempre como un Orfeo menor, bohemio y anacrónico. Diego tuvo que odiarlo en esa época.

Pero el caso es que, para terminar con la Dra. Rivera, traté de ponerla al tanto de lo que podría funcionar en mi favor, y que ella no conociera: las menciones en memorias y diario; la excelente crónica de su viaje a París; los magníficos textos monográficos dedicados por el poeta a su padre en tantas ocasiones; las alusiones diversas, siempre situándolo en lo más alto, en escritos fundamentales como los que sustentaban sus conferencias –donde alababa desde su etapa cubista hasta la última en que se encontrara el pintor—, en la *Historia del arte en México*, de 1927, en los textos sobre la exposición de 1930 y varios más, de carácter histórico, donde comenzaba hablando del arte prehispánico y culminaba alabando a Diego, como presente y futuro promisorio del arte nacional; aquella cita sobre el poeta; las aportaciones en la introducción al método de Best Maugard, donde plantea un

³⁴ Que Pilar Mandujano ha estudiado con notable rigor en *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México, UNAM, IIF (Centro de Estudios Literarios), 2002.

nuevo modelo de crítica a partir de las aportaciones de su padre; recuerdos positivos y hasta afectuosos de éste sobre el poeta, que no son pocos, alguno de ellos resaltando su buen gusto en materia de arte³⁵... Y suma y sigue...

-No insista, Luis, y cambiemos de tema por favor –ordenó, terminante.

-De acuerdo doctora, no insistiré. Entiendo que entre ellos medió una antipatía de fondo –terminé de decir, teniendo en mente el duelo de caricaturas que sostuvieron por tanto tiempo, y el hecho que para Diego la crítica de arte era como el vómito que le provocó la primera exposición de pintura que vio en la Academia de San Carlos, mismo que asoció con otro vómito: el que le provocó una crítica adversa a José María Velasco (blanco predilecto de los modernistas, sobre todo de Tablada), el único pintor que le gustó de esa muestra. Más tarde encontré uno de los comentario en que Diego se refiere a Tablada, sin mencionarlo. La cita brinda una buena ilustración para cerrar este capítulo, ya que niega el papel fundacional del poeta, tanto en su visión del arte moderno –encabezado por su amigo Julio Ruelas, a quien Diego le concedía cierta importancia, en lo pictórico, no en lo dibujístico—, como en la crítica de arte propiamente moderna, de linaje francés—:

³⁵ Vertidos en el libro de Loló de la Torriente. En algún paraje Diego asegura que a Tablada no le gustaba el método de Fabrés, ya que el poeta “tenía buen gusto”. Al dictar ese comentario a la periodista cubana, traería en mente alguna conversación sostenida con Tablada o tal alguno de sus artículos de los años 20,30 o 40, ya que en los primeros Tablada apoyó con su mejor pluma a Fabrés y sus discípulos, como he comentado líneas atrás, mencionando el texto que recogió en su libro Salvador Moreno, augurando que transformarían el arte mexicano, tal como ocurrió. Tablada fue, además, alumno de Fabrés.

Cuando la exposición de Rebull, ya estaba en México Gerardo Murillo. En ella se habían presentado varias obras de Julio Ruelas que era considerado, por los de la "Revista Moderna", un genio, un santo fetichista del culto diabólico "baudeleriano" y whitmaniano. Como Murillo era, fundamentalmente, iconoclasta, arremetió contra el "santón" produciendo enorme escándalo en el entonces pequeño medio de las letras y las artes de México.

Y también:

Después del ocaso del clásico ingrista de Rebull, con el que pereció la verdadera tradición de San Carlos, se entronizó el peor de los academicismos, con su sector alemán, representado por Gedovius, y su sector hispano-francés, agravado de romano-barcelonés, de Fabrés. Se formó una atmósfera tal de banalidad y falso arte que se creía a Velasco un pintor académico fotográfico e ilusionista (...) e igualmente se pensaba que Parra no valía nada.³⁶

No sólo pensaría en Tablada en su evocación de aquella atmósfera de principios de siglo, pero la visión de la historia del arte del poeta, está implícita. Tenemos entonces muy claras las diferencias al respecto: el poeta-crítico reconoció muy poco a Rebull, a Velasco y a Parra, así como a Gerardo Murillo. Ponderó por encima de él a Jorge Enciso, asentando en documentos importantes atributos que otros reconocían más bien en el también vulcanólogo. En su *Historia* de 1927, donde excluyó a Atl, escribió:

³⁶ De la Torriene , Loló, op. Cit: 255.

Jorge Enciso sigue cronológicamente a Julio Ruelas (...) Fue el primero de nuestros pintores a quien conmovieron los aspectos crepusculares y nocturnos de la naturaleza patria (...) Además de paisajes, Enciso pintó cuadros de género, como "La misa de Doce" y algunos frisos decorativos en varias escuelas de la capital. Tiene asimismo Enciso grandes cualidades como artista decorador y fue él quien primero preconizó las excelencias de nuestra tradición artística y de nuestras artes populares.

37

Para Diego, la historia fue muy otra. El valor de la academia se asentó en Rebull, Parra y Velasco y la ruptura en las artes comenzó con Gerardo Murillo, quien por cierto, en 1907 le echó la mano para allegarse recursos de cara a su viaje a Europa, complementando así el apoyo brindado por Teodoro Dehesa. Para él, Ruelas encarnó el pasado inmediato, turbio, que quedó en la penumbra del modernismo mexicano, y Enciso tuvo un lugar secundario en sus afectos y consideración.

No fueron pocas, pues, las desavenencias entre artista y crítico, ni escasos los terrenos donde se manifestaron. La autopsia, me parece, se va perfilando con indicios claros.

3.2 José Clemente Orozco

Los testimonios de viudas, hijas, amantes, hermanos y a veces de sobrinas o sobrinos, suelen ser de doble filo: paralizan y enriquecen la investigación o la empresa que se lleve a cabo a propósito del pariente en cuestión. En el tema de

³⁷ Tablada, José Juan. *La historia del arte en México*. México, Compañía Nacional Editora Águilas, S.A., 1927: 245.

este trabajo, en que es obligado convocar tales testimonios, sobre todo de las primeras y las segundas, se confirma con toda claridad lo anterior. Con respecto a las nebulosas razones que impulsaron a José Clemente Orozco a ningunear a Tablada, después de todo lo que éste hizo por él, la palabra de Margarita Valladares viuda de Orozco, resulta esclarecedora. En las memorias que dictó a su nieta Tatiana en 1982-83, se lee:

Puedo decirte que los amigos que tuvo tu abuelito fueron casi siempre personas conectadas en una forma u otra con el arte. Les brindó su amistad sin pensar nunca en un posible beneficio personal. Si alguna vez cambió radicalmente su actitud hacia alguna persona que había considerado amiga, fue sin duda porque ésta había defraudado de alguna manera su confianza. Tal fue el caso de Jean Charlot, José Juan Tablada y Alma Reed.³⁸

La labor vicarial de la viuda incluye lista de réprobos y de elegidos por su esposo, así como de críticos e investigadores que sí le merecieron amistad y respeto invariables. Destacan Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández, José Pijoan y Jorge Juan Crespo de la Serna, a quienes realizó y obsequió espléndidos retratos al óleo –o en dibujo, en el caso del último.³⁹

Parca en la declaración, la viuda del pintor jalisciense no brinda mayores pistas.

Cabe suponer que el *cambio de actitud* provino de aquél artículo de 1924, como lo

³⁸ Orozco, José Clemente. *Cartas a Margarita (1921-1949)*. Presentación, selección y notas de Tatiana Herrero Orozco. México, Ediciones Era, 1987: 33

³⁹ Aunque por Alma Reed sabemos que Orozco también retrató varias veces a Tablada. Se desconoce el paradero de los retratos.

atestigua Alma Reed, donde el poeta-crítico relacionó al pintor con Goya, provocando su ira. Sin duda, pero deben existir más razones, a juzgar por la saña con la que se refiere al poeta en su correspondencia con Cardoza y Aragón, Jean Charlot y la propia Margarita. Entonces cabe especular que mediaron cuestiones económicas o de carácter comercial, muy similares a las que envenenaron su relación con Alma Reed. El propio Tablada da qué pensar al respecto en una carta de junio de 1924 escrita a Genaro Estrada, el primero de sus amigos a la vez que su mejor interlocutor y fiel mecenas, entonces Subsecretario de Relaciones Exteriores:

Muy querido Genaro:

Le acompaño catálogo de la Exposición de que en mi anterior le hablaba. Aunque mañana es la inauguración hoy estaba ya llena de gente, artistas y amateurs algunos millonarios. Hay ya quien se interese en comprar obras de Orozco; pero no se venderán sino a México pues son tesoros de nuestra cultura. Ese es un heroísmo mío porque buena falta me hace el dinero. (56).

No son pocos los documentos que aluden a transacciones que le reportaban ganancias económicas a Tablada, lo cual no me parece reprochable, aunque sí debe tenerse en cuenta como un factor “de riesgo” contra la autoridad moral del crítico, o bien, simple y sencillamente como un factor de “impureza”. Otros aspectos que actuaron en contra de la relación entre artista y crítico resultaron de la inutilidad que para el primero tuvieron diversas recomendaciones que le hizo el segundo con distintas personas en Estados Unidos, en momentos en que su desesperación económica llegaba a un límite, y a los continuos alardes del poeta sobre el

descubrimiento que hizo del pintor, lo cual debió afectar hondamente su incurable narcisismo. Otra fuente privilegiada, Alma Reed, ahonda al respecto:

Por más que Orozco estaba agradecido por el apoyo moral que le brindaba Tablada, y apreciaba plenamente sus provechosas intenciones, resentía la actitud de propietario y “descubridor” a su manera que asumía su compatriota. Además, aborrecía la etiqueta de “Goya mexicano” que Tablada había acuñado en busca de efectividad periodística. ⁴⁰

Teresa del Conde ha analizado con acuciosidad ese artículo de Tablada, descubriendo contradicciones importantes en su forma de abordar el tema de Orozco caricaturista, pero coincidiendo con Alma Reed en considerar la intención de Tablada como sana y comprensible al *proponer una presentación elogiosa de Orozco ante el público neoyorkino aficionado al arte.* ⁴¹ Bien repara la historiadora del arte en el hecho de que a Orozco no le gustaban las comparaciones reiteradas sobre su obra. En efecto, el rencor se le quedaba largo, como se aprecia en su correspondencia con Cardoza y otros personajes, y en el lamentable hecho de no mencionar ni una sola vez a Tablada en su autobiografía.

Es sabido que además de malagradecido, Orozco era un maledicente infinito e incurable, que se tomaba la licencia de serlo amparado en su indiscutible genio. Pero en este apartado lo que me interesa apuntar es lo que el crítico le aportó al

⁴⁰ Reed, Alma. *Orozco*. México, FCE, 1983: 73.

⁴¹ Conde, Teresa del. *J.C. Orozco. Antología crítica*. México, UNAM, IIE, (Cuadernos de Historia del arte, núm. 13), 1983: 39-42.

pintor y, en segunda instancia, lo que se perdió en el hecho de que éste no reconociera nada al final.

El artículo pionero que le dedicó a Orozco en *El mundo ilustrado*, el 13 de noviembre de 1913, ostenta su buena pluma de linaje modernista, fraguada en el erotismo, la morbidez e inventiva finiseculares, y en la apreciación de medios resignificados por Baudelaire y otros autores europeos, como el de la caricatura. Cuenta Tablada que una mañana de domingo de ese mes de noviembre, que él pensaba dedicar a la inspección detenida de las novedades ocurridas durante la semana en su jardín japonés, el adusto, severo y huraño pintor, a quien días atrás había conocido por intermedio de su amigo Manuel Gamio, llegó a visitarlo con su habitual timidez. Fue anunciado por uno de sus criados japoneses y el poeta lo recibió con cortesía en su biblioteca, tranquilizado al saber que quien turbaba su *recogimiento místico* era un artista y no un zapatista ni un carrancista ni alguna degradante vulgaridad. 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...

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 avérmicas, con sus ojeras febriles, con sus debilitamientos extenuados...” Escribió:

De esos dos tipos, la colegiala, la Claudina inmadura y ya precozmente perversa y la Circe de los arrabales y de los bailes públicos, que impregnada de la fuerte poesía femenina pudiera compararse a un jardín donde no hubiera más que dos clases de flores: botones florales, lirios brillantes y henchidos de pura savia y siniestras flores otoñales, en cuya prolongada madurez se advierte ya un principio de disgregación y de resina...

El veredicto de Tablada 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”.⁴² Apenas conocer su trabajo, decidió incluirlo en la que a la postre consideraría su obra máxima, *Hiroshigué*, al lado de Jorge Enciso,

⁴² “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”. *El mundo ilustrado*. 9 de noviembre de 1913: 2-3.

El artículo está reproducido parcialmente por Jean Charlot en su libro *El renacimiento mexicano (1920-1925)*. México, Editorial Domés. S.A. Al recordarlo, Charlot es de los pocos artistas que le otorga cierto reconocimiento a Tablada como crítico. Teresa del Conde reproduce el artículo completo y le añade su valioso comentario en *J.C Orozco...: 15-21*. También Adriana Sandoval en su prólogo a José Juan Tablada. *Obras VI. Arte y artistas*. México, UNAM, IIF, Centro de Estudios Literarios, 2000: 201-206.

José María Velasco y Alfredo Ramos Martínez, en quienes advirtió la simiente que transformaría al arte mexicano desde una perspectiva verdaderamente moderna.

Cuenta Raquel Tibol en su historia documental sobre el muralista, que el análisis consagratorio de Tablada lo 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 la correspondencia con su esposa Margarita y en otras fuentes Orozco deja ver, como hemos visto, su acritud con quien fuera uno de sus mentores clave y con quien lo tuvo siempre por favorito entre los llamados “tres grandes”.

Las animadversiones entre ambos se explican también, 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 privilegiada de Tablada en el gobierno de la usurpación, pues ahí estuvo a visitarlo en su casona de Coyoacán, pidiendo y recibiendo sus favores. A fin de cuentas, no era tan reaccionario como el poeta pero sí se identificaba con una línea conservadora, antimaderista, hispanista, muy alejada del perfil del artista revolucionario que la historiografía institucionalizada ha tratado de afirmar, hasta la aparición del estudio de Renato González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*. Con todo, las relaciones de Orozco con el mundo siempre se dieron en una tónica parecida y Tablada se cuidó de no pelearse de manera definitiva con él. Solía enviarle saludos entusiastas a través de amigos

comunes, como Miguel Covarrubias y Genaro Estrada, y el pintor siempre estuvo pendiente de lo que el crítico y promotor escribía sobre él.

Ahora bien, la furia saturnina que le producían a Orozco las asociaciones de su obra con Goya, Guys, Toulouse-Lautrec, entre otros artistas que criticó acremente, pensando en denostar a Tablada, puede llevarse a un terreno más alto, el del inefable; en el que las imágenes y las palabras, por más precisas que sean, coexisten con suma dificultad. Es el terreno en el que logran un poco más las metáforas y las relaciones poéticas como traducciones, como equivalencias del hecho plástico. Este es un problema nodal de la crítica de arte a lo largo de su historia y de no pocos artistas ante este quehacer: se sienten reducidos por las palabras, aunque éstas sean laudatorias. Entre Orozco y Tablada encontramos una interesante verificación de este problema.

Pero el lanzamiento que tuvo Orozco con ese artículo pionero fue apenas el primer impulso que recibió del crítico. A éste nunca le tembló el pulso al considerarlo el mejor artista mexicano y al dejar clara, muchas veces, su mayor jerarquía sobre Rivera. Tampoco titubeó al brindarle apoyos definitivos para su trayectoria y para el perfil del movimiento artístico mexicano. El más importante se refiere a la recomendación de Tablada ante las autoridades competentes, y en particular con José Vasconcelos, para incorporar al artista al movimiento pictórico nacional. De regreso a la ciudad de México después de una provechosa estancia de cinco años en Estados Unidos, Orozco se lamentó con Tablada, de quien tan mal había hablado en su correspondencia a Margarita, del ninguneo de la gente. 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 el apoyo capital. En 1922, éste 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.

A partir de entonces movió todas sus influencias para que Vasconcelos considerara a Orozco dentro de los programas del Renacimiento Mexicano. En un banquete ofrecido al poeta en el Parque Lira, en ocasión de un próximo viaje al norte, éste aprovechó la presencia del presidente municipal Jorge Prieto Laurens y demás miembros del Consejo Cultural y Artístico de la Ciudad de México, para dar el espaldarazo a Orozco como muralista. El resultado de aquella diligencia la narra Tablada en tercera persona, justamente en el mencionado artículo *Orozco, el Goya Mexicano*, de 1924, que tanto molestara al pintor, por su asociación con el autor de las majas y quizá también por hacer patente su deuda con el poeta. Se justifica la larga cita, ya que Tablada pasa de la descripción de los célebres frisos decorativos de la autoría de Orozco que daban nombre a *Los Monotes*, el famoso tugurio de época, a la propuesta de incluir al artista en la realización de decoraciones murales en importantes edificios públicos. Es curioso que, mentalidad modernista de por medio, Tablada invite a imaginar los virtuales murales de Orozco a partir de sus monotes; es decir, de la referencia que por entonces tenía a la vista él, que era uno de los escritores habituales en el lugar. Escribió:

Otro trabajo muy representativo de Orozco se encuentra localizado en uno de los sitios más característicamente mexicanos de la Ciudad de México, un café que funciona como “rendezvous” de pintores y hombres de letras, llamado Los Monotes...En las noches, cuando cierran los teatros vecinos, es seguro encontrar allí a pintores tan notables como Rivera, Rodríguez Lozano, Charlot y Ángel, departiendo con los escritores de más avanzada. A lo largo de las cuatro paredes de la sala, velada por una atmósfera cargada con el humo del tabaco y con el estimulante picor de la condimentada comida mexicana, corre un friso en el que los personajes de Orozco actúan y danzan presas de un frenético movimiento expresivo. Allí está las “Follies”, flirteando con petrimetros envejecidos, las parejas que se aventuran en carruajes alquilados pasados de moda, los policías tan pasivos como los contadores de tiempo en las peleas de box, y, como “leit motiv”, la atolondrada y seductora muchacha citadina de la clase media o popular, con su “make-up” y su elaborado peinado(...) Su creador está seguro de la mediocridad de estas maravillosas figuras –pintadas en cartón, recortadas y pegadas en la pared— a sabiendas sin embargo de que los tropeles de gente van allí, más por admirar estas festivas pinturas de la vida citadina, que por el chocolate espumoso, los sabrosos tamales y otros apetitosos “bombones” de la comida vernácula...

...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. ⁴³

En cuanto a los apoyos en Nueva York, sería ocioso referirlos. Baste recordar algunas publicaciones de primer orden donde escribió textos consagratorios, La mayoría traducidos y publicados en la prensa mexicana: *Shadowland, International Studio, Survey Graphic, The Arts, Mexican arts...* Y algunos lugares donde expuso su obra, en colectivas: *Delphic Studio, Whitney Studio Club, Arden Gallery, Knoedler Gallery, Arts Club de Chicago.*

De los grandes pintores de la época, Orozco es quien ofrece el espectro más reducido en cuanto a posibilidades de cruces transversales con otras artes y con otros campos de la vida cultural, política y social. Contrautópico por excelencia y ajeno a los desvelos y desvaríos de la mente y el alma, la literatura escrita en torno a su vida y obra no puede sino concentrarse, en un alto porcentaje, en resaltar su virtuosismo insuperable, así como su mayor jerarquía en relación a Rivera y a Siqueiros; también en subrayar su mayor capacidad de penetrar en la cruda realidad, sin idealizaciones; en relatar episodios marcados por su temperamento, su erotismo o por injusticias que padecía, y en hacer notar la inutilidad de ligarlo a cuestiones simbólicas que vayan más allá de su extrema sensibilidad y fuerza, su

⁴³ Conde Teresa, del. *J.C Orozco. Antología crítica.* México, IIE, Cuadernos de historia del arte, núm. 13, 1982: 37-38. Cabe comentar que fue en "Los monotes" donde Tablada conoció a Miguel Covarrubias.

encendida morbidez, y de la genialidad de su factura plástica, que en él lo eran todo.⁴⁴

Como la mayoría de autores, Tablada transitó siempre por esos estrechos derroteros, aunque cabe reiterar que fue el primero en hacerlo. Y como la mayoría o casi totalidad de ellos, no se cansó de alabarlo. ¿Qué fue entonces lo que ocurrió para que no lo nombrara en su escueta *Autobiografía* –donde el pintor coincide con Rivera en señalar que Atl fue quien despertó a los artistas mexicanos en los últimos momentos de Fabrés—, y no lo reconociera nunca, ni siquiera por vía *post mortem* de la viuda? Una antipatía de fondo del artista, asuntos de dineros, cuestiones narcisistas, un tutelaje indeseado para el pintor en determinados momentos y lugares...Sí. Pero el hecho de que Tablada le brindara un apoyo definitivo y lo hiciera patente –siguiendo lo dicho a Alma Reed—, me parece, es la causa principal. Lo hacía sentirse menos, en una época proclive a que los artistas brillaran únicamente con luz propia.

Pero reconforta concluir este capítulo tomándole la palabra a otra viuda, la de Tablada, cuando al enumerar las aportaciones de su esposo, afirma, categórica:

⁴⁴ Para tener en cuenta su nula convicción ideológica, baste la siguiente cita de su *Autobiografía*: *Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado en uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios. Los artistas no tienen ni han tenido nunca “convicciones políticas” de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas*”. Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Biblioteca Era (Serie Crónicas), 1981: 29-30.

En arte en general, acaso no haya habido, en los países americanos de habla española, ningún escritor que lo entendiese mejor y más plenamente que él. Nadie, tampoco, supo con mayor perspicacia interpretar la pintura moderna...

Y:

*Con su campaña (...) logró abrir puertas que durante años encontró México cerradas; y a nadie más que a él cupo la satisfacción de ser el primero que logró que los Estados Unidos le reconocieran a México el valor artístico que merece.*⁴⁵

3.3 Dr. Atl

⁴⁵ Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad. (Con cartas y poemas inéditos)*. México, UNAM (serie de letras, 15). 1954: 65 y 64. Además del descubrimiento y apoyo de artistas, Nina Cabrera lo considera pionero en revelar en México los siguientes temas: arte japonés en general; futurismo, cubismo, etc.; relatividad, de Einstein; música moderna; arte de los rusos; psicoanálisis; cuarta dimensión.

Una anécdota contada por Diego Rivera a Loló de la Torriente, resume muy bien la relación entre el paisajista y el poeta. El primero tenía una cámara fotográfica, dentro de la cual almacenaba algo de ropa y un ajuar que a Diego le pareció indeterminado. Además tenía la fama de empeñar cámaras fotográficas que no eran suyas. Lo anterior permite entender lo escrito por Loló:

Otra acepción tenía la cámara de Murillo. La descubrió por una discusión sostenida agriamente entre el artista y José Juan Tablada, hombre de letras amigo de los jóvenes pintores y que aún sintiéndose revolucionario aceptó un curul en la Cámara de Diputados de don Porfirio. La discusión entre Murillo y Tablada por esta claudicación era violenta. En un momento el pintor calló su catilinaria, para tomar resuello, y Tablada lo aprovechó:

-¡Bah...! Lo que sucede es que la de diputados es la única cámara que tú no puedes pedir prestada a tus amigos para empeñarla...

Al pintor le hizo reír el chiste. "Caramba..., es cierto. Comentó."⁴⁶

Al marcar los puntos nodales de la relación Atl- Tablada, van apareciendo eventos clave del proceso "macro" del arte mexicano, y a la vez situaciones y vivencias de los personajes que perfilan horizontes poco conocidos. Dichos eventos contemplan la presencia decisiva de Atl en la Academia de San Carlos, a su regreso de Europa (1904); críticas devaluatorias del paisajista a Julio Ruelas, y con ello a la autoridad crítica del poeta; la célebre exposición de artistas mexicanos de la revista *Savia moderna*, de 1906, (que unió a ambos); alabanzas y apoyo por parte del poeta al pintor, a raíz de sus éxitos obtenidos en Europa, incluyendo su participación en el

⁴⁶ De la Torriente, Loló, *op.cit.*: 252-253.

Salón de Otoño de París, en 1911, así como la andanada de críticas favorables que ello suscitó; diferencias entre ellos por otorgar paternidad y acta de nacimiento al muralismo mexicano (tema en el que Atl fue reconocido por los principales protagonistas); artículos y algunos de los libros escritos por ambos en los años veinte, en particular la *Historia del arte en México* de Tablada (1927) y *Las artes populares de México*, de Atl (1921); ninguneos mutuos sobre asuntos de la mayor relevancia; los debates en torno al *Método de dibujo* de Best Maugard; el reclamo de Atl de ser considerado entre los paisajistas modernos de México (desconocido y reconocido al respecto por Tablada, quien prefirió siempre a Jorge Enciso), entre otros asuntos que invitan a hacer estudios comparativos.

La relación bipolar con José Juan Tablada tuvo un desenlace conciliador, tras largos episodios de competencia, críticas abiertas, golpes bajos (probables ataques en prensa por medio de autores apócrifos), sospechas y desacuerdos entre ambos. En julio de 1938, finalmente, Tablada publicó en *Mexican art and life* un artículo –sin firma, eso sí— donde reconocía las capacidades pictóricas y dibujísticas de Atl. Lo equiparó con el admirable pintor de montañas japonés, Buncho-Tani, calificándolo además como personalidad inusual, a raíz de sus meritorias monografías –sobre artes populares, arquitectura y pintura—, y de su obra literaria. Con ello se reconciliaron felizmente dos caminos paralelos en la construcción de la vanguardia artística mexicana, cuya conflictiva reveló un tesoro de ideas, propuestas, innovaciones y efectos en el campo artístico, cuya riqueza apenas en nuestro tiempo podemos aquilatar. Sin embargo, esta reconciliación no alcanzó para que Atl reconociera el papel desempeñado por el poeta en las artes plásticas. En muy diversas entrevistas que he revisado a partir de 1945, año de la muerte del poeta, y

en las que Atl se refiere a los orígenes del muralismo y la vanguardia mexicana, apenas si lo menciona en algún asunto secundario.

Vale la pena detenerse en algunos de estos sucesos, siguiendo un orden cronológico. Los primeros ocurren en el contexto de la Escuela Nacional de Bellas Artes (nombre que recibió la Antigua Academia de San Carlos desde 1867) y ponen en tensión al poeta y al paisajista. El primero había escrito varios artículos laudatorios de la Escuela y del maestro Antonio Fabrés, dando con ello legitimidad tanto a sus métodos de enseñanza como al Ministro Justo Sierra, quien lo contrató.

A finales de 1904 escribió en la *Revista Moderna*:

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 supremo fin

El pronóstico debe señalarse como otro acierto del crítico, como lo comprobaría la obra de varios discípulos talentosos del maestro catalán, 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. 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.

Esta mención de Rivera seguramente fue la que permitió que el muralista recordara este artículo, muchos años después, calificándolo como *brillante e incisivo, como todos los suyos, aunque sin convicción, pues Tablada era hombre de buen gusto y naturalmente, detestaba la pintura de Fabrés*⁴⁷

Sabemos, sin embargo, que es necesario tener cuidado con el Diego memorista y declarativo. A saber sus fundamentos sobre lo dicho. El caso es que Tablada hizo manifiesto este apoyo, que también abrazaba a su pariente político Justo Sierra, tío de su esposa Evangelina. En el momento de su visita al Salón del maestro catalán éste aún se sostenía en la subdirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y en sus responsabilidades docentes dentro de la misma, a pesar de las numerosas críticas dirigidas a su método y a la incesante animadversión que desde su ingreso al plantel, dos años antes, le dispensaba el director, Antonio Rivas Mercado. Con esta exposición se perfila una nueva etapa en la pintura mexicana, que el crítico sabe advertir. Escribe:

⁴⁷ De la Torriente Loló, *Op cit: 246* Diego no recordó o no leyó nunca el larguísimo artículo de Tablada en favor de Fabrés, que reproduce Salvador Moreno en su libro sobre el pintor catalán.

Los recientes esfuerzos del gobierno, las gestiones del ministerio del ramo, las sabias disposiciones [...] han operado esa transformación del marasmo en vida, y la prueba de esa robusta vitalidad es el “salón” en que hoy se exponen al público las obras de los discípulos del profesor Fabrés.

El artículo resulta especialmente significativo en el contexto de la crítica de Tablada por inaugurar un tono laudatorio en relación a la Academia, y sobre todo por hacerlo a partir de los resultados de una transformación educativa, apoyada desde sus orígenes por él. Aunque tibia, a la postre esta renovación brindaría sus frutos con varios de los artistas participantes, no pocos de ellos merecedores desde entonces de la permanente colaboración del poeta. Con sus opiniones éste reafirmaba su solidaridad, como expliqué arriba, con el subdirector de la Escuela e impulsor de un realismo de exactitud fotográfica en la enseñanza del dibujo, en momentos en que hacerlo implicaba ganarse la enemistad del arquitecto Rivas Mercado, a quien por otro lado Tablada sabía cuándo y cómo elogiar. Fabrés habría de renunciar tres años después a su cargo en la ENBA, por las mencionadas desavenencias y por los constantes ataques de varios artistas encabezados por Gerardo Murillo —éste es el punto que me interesa resaltar—, que pugnaban por métodos de enseñanza más acordes con la actualidad artística internacional. La diferencia de criterio en cuanto a Fabrés y la educación artística, entre Murillo y Tablada era, a juzgar por lo dicho y escrito, muy patente.

Tras su larga y productiva estancia en Europa, Gerardo Murillo había regresado ese año de 1904 a la ENBA para encabezar una transformación en la enseñanza del arte, que suponía el abandono del estricto realismo académico impulsado por

Fabrés, con sus modelos colocados sobre plataformas móviles y ataviados con indumentarias exóticas. Al igual que Diego Rivera, solía expresarse muy mal de Fabrés y su método de enseñanza, y es muy probable que fuera el autor, escondido en el pseudónimo de Dr. Orage, de una serie de artículos devastadores dirigidos contra aquél, en la revista *Los sucesos*. A partir de ese año estaría muy ligado a la ENBA y tendría una gran presencia en el ámbito de la enseñanza y del devenir artístico.

En el año de 1906 tuvieron lugar en la Ciudad de México dos exposiciones de arte que en mi opinión, y en la de varios investigadores más, iniciaron la transformación en este campo: la de la revista *Savia Moderna*, inaugurada la primera semana de mayo de ese año, y la primera de artistas mexicanos pensionados en Europa, que se inauguró unas semanas después en la ENBA. Una pregunta obligada en este tema es, ¿escribió Tablada sobre estas exposiciones? No con su nombre. En todo caso, como lo afirma Fausto Ramírez en su análisis sobre las muestras, sin presentar alguna referencia en fuentes, lo hizo bajo el seudónimo de Okusai. Tal vez. Esta sería la pieza del rompecabezas que faltaba en las polémicas derivadas de esos eventos, en las que resultaba inverosímil su silencio escritural. Y de ser el caso, entonces, es necesario sumar a Tablada a dichos debates, no bien era el crítico más importante de entonces, y el más persistente y claro en defender, desde tiempo atrás, varios de los asuntos que inspiraron ambas muestras.

El texto de Okusai, publicado en *El mundo ilustrado*, el primero de enero de 1907, reseña las dos muestras y los acontecimientos musicales del año. No era común en

Tablada mezclar temas de arte y de música, aunque en este artículo puede justificarse el hecho de que advierte el inicio de una era brillante en ambos campos. El lenguaje revela a un escritor de oficio, aunque es menos rico y preciso al que acostumbrara el poeta y cronista, quien por lo demás empleó varios seudónimos a lo largo de su trayectoria intelectual. ¿Por qué habría optado por emplearlo para referirse a tan importantes acontecimientos? En caso de que así haya sido, ¿habrá pensado en no hacerle el caldo gordo a Gerardo Murillo, legitimando su gran momento, dado el clima enrarecido en el pequeño mundo del arte de ese entonces, por los agravios infligidos por el paisajista a Fabrés? Creo esto muy probable.

La de Savia Moderna fue la primera en presentar sólo obra de artistas mexicanos que prometían un cambio en el panorama nacional, y de involucrar en su organización, convocatoria y presentación, a personajes que trabajaron por una transformación en el arte mexicano desde sus respectivas posiciones. Destacan artistas como Diego M. Rivera, Saturnino Herrán, Sóstenes Ortega, Joaquín Clausell, Gonzalo Argüelles Bringas, Germán Gedovius, Francisco de la Torre, Jorge Enciso y Antonio y Alberto Garduño, entre los más mencionados.⁴⁸ Destacan, asimismo, con su ausencia en la inauguración de la muestra, Antonio Fabrés y el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra; con su presencia el principal organizador, el pintor Gerardo Murillo, y José Juan Tablada, quien abrió la ceremonia con una elogiosa presentación del pintor, lo cual no ha sido consignado por la historiografía dedicada al tema, no obstante que se encuentra documentada.

⁴⁸ Participaron también otros menos mencionados como Jesús Martínez Carrión, Juan N. Rondero, Benjamín V. Coria, Ana Sáenz y Armando García Núñez. Tomado de la noticia publicada el miércoles 9 de mayo en Moysén, Xavier. *La crítica...* (Tomo 1): 231.

La exposición se anunció como la primera de varias que organizaría la publicación, cuya efímera existencia lo impidió. Se inauguró el lunes 7 de mayo a las 11 de la mañana en el local de la revista, ubicado en la calle de Santa Clara números 20 y 21, y no por la noche, como se ha escrito en varios lugares. Algunos periódicos dieron cuenta de la brillante improvisación de Ezequiel A. Chávez, el subsecretario que asistió con la representación de Justo Sierra, quien felicitó mucho a Gerardo Murillo y a los participantes. Ricardo Gómez Robledo y Gonzalo Argüelles Bringas publicaron sendos artículos sobre la exposición en la revista y el segundo mencionó a José Juan Tablada como presentador. Otros medios también lo hicieron (como *El diario*), sin abundar por desgracia en su discurso. De la conferencia de Gerardo Murillo sobre arte contemporáneo y de su participación general sí quedaron más registros, y plumas importantes como la del crítico Alfredo Híjar y Haro subrayaron la trascendencia de su labor. No creo pertinente abundar aquí sobre la muestra, la cual he abordado en un libro sobre Tablada.⁴⁹ Basten dos menciones: una para resaltar la presencia fantasmal aunque significativa de Tablada en la muestra, presentando a Gerardo Murillo, sin que nos quede claro si lo hizo en representación propia, como autoridad en materia de arte, o asumiendo alguna representatividad institucional, ya que trabajaba en la Subsecretaría de Educación Pública. Creo lo primero. Otra para registrar su opinión, bajo el disfraz nominal de Okusai, en la que coincidió con Gómez Robelo y Argüelles Bringas en subrayar los logros de la muestra. Escribió:

⁴⁹ Remito a mi libro *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno en México (1891-1927)*. México, CONACULTA-INBA, 2013. También al ensayo de Fausto Ramírez "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México", en *El arte en tiempos de cambio*. México, UNAM, IIE, 2012: 457-496.

...sólo para esos envenenados por el plomo del pesimismo o por el azogue de la impaciencia puede ser dudoso el adelanto del arte nacional...No tenemos arte; nos preparamos para tenerlo apenas; pero en el conjunto de circunstancias propicias a ese advenimiento, es donde notamos un adelanto y un progreso...Dos exposiciones de artes plásticas se celebraron durante el año de 1906, una privada, la del periódico Savia Moderna, y otra oficial, la de obras de pensionados por nuestro gobierno en Europa. Ambas fueron interesantísimas y tuvieron un carácter por demás halagador.

Y prosigue, con una alusión que pareciera tener cola, a la conferencia de Murillo:

La exposición de arte del periódico de arte mencionado ha sido la única que se haya celebrado en México contando sólo con elementos particulares. Al inaugurarse ese certamen, el pintor Gerardo Murillo dio una conferencia trascendente y llena de enseñanza en que con toda claridad expuso las tendencias de la pintura y escultura contemporáneas. En México, donde los pintores son poco cultos y no saben hablar, causó gran impresión la elocuente disertación de Murillo, que además de ser un pintor fuerte y sincero, es un esteta de vasta mentalidad.

Entre personas cultas, ¿no causaría la misma impresión?. En fin. Sobre la exposición de artistas pensionados en el extranjero, la cual analizo en la citada publicación, baste señalar que Okusai escribió una espléndida reseña en la que se refirió puntualmente a varios artistas, de manera muy favorable.

La polémica suscitada por ese evento permite ver la visión de época con respecto a las condiciones para el surgimiento de un arte nacional; a saber: alejarse del aciago pasado heredado de la Academia y en particular de la huella de Pelegrín Clavé (en lo que coinciden la mayoría de críticos); en paralelo, como explicaba el crítico Okusai, prepararse para tener un arte propio, generando las circunstancias propicias, como lo lograba la exposición de artistas pensionados. Se tenía un enfoque evolutivo del arte, asociable al pensamiento positivista, y en plumas como la de Gómez Robelo, Gerardo Murillo y por supuesto Okusai (José Juan Tablada) – desde la perspectiva japonesa, se confiaba en la capacidad de dialogar con el paisaje propio para cumplir con el objetivo de afirmar un arte independiente y universal.

La riqueza de ese contexto que prometía cambios sedujo al pintor Ángel Zárraga, quien ese año de 1906 envió desde España a Savia Moderna una interesante reflexión sobre el arte de la época, desde un enfoque aún simbolista, de cuyo devenir era un testigo privilegiado en Europa⁵⁰. Es significativo que lo dedicara justo a Murillo y a Tablada, las dos referencias señeras en esa víspera que perfilaba, en compañía de una crítica sostenida, informada y polémica, a la generación de artistas que habrían de afirmar el tan anhelado cambio. Pintor y escritor no se hubieran elegido el uno al otro para compartir esa hora auroral del arte mexicano, aunque tenían en común su visión anti académica, como bien lo

⁵⁰ Zárraga, Ángel. “Algunas notas sobre pintura”. Savia moderna. México, T.1, núm. 4, junio de 1906: 222-228. Como lo ha hecho notar Fausto Ramírez en su estudio publicado en el catálogo de la exposición El espejo simbolista, este texto de Zárraga es un compendio muy completo de los ideales simbolistas.

hace notar Olga Sáenz al yuxtaponer ambas visiones⁵¹. Pero les tocó coincidir y desde entonces su relación fue particularmente compleja. Apenas concluida la exposición de artistas pensionados, Murillo hizo sentir su filón crítico a la mayoría de participantes en un texto memorable, y con Alberto Fuster y Julio Ruelas se ensañó. Al primero lo liquidó y al segundo le concedió alguna esperanza, tras bajarlo del alto pedestal en que lo había situado la crítica. Es importante detenerse aquí en sus comentarios al célebre ilustrador de la *Revista Moderna*, ya que en mi opinión es también un ataque a su mentor, José Juan Tablada, y a su visión del arte. Escribió Murillo:

Igual cosa puede decirse del ponderadísimo Ruelas, que tiene un sueño de Athos y una visita de Don José (sic) Luján a la "Revista Moderna", dignas de ilustrar un cuento de Venegas (sic) Arroyo, o de adornar los muros de un salón de un rico burgués, que es lo mismo.

Yo me complazco en creer que estos cuadros de una fantasía infantil los habrá hecho el señor Ruelas para tomar el pelo...Al público; que hayan sido ejecutados en un periodo de...de inconsciencia, diré, para ser breve. Hay en el "Sueño de Athos" unos señores marionetes (sic) que están esperando la bajada de un megaterio despellejado, capaces de hacer las delicias de las doncellas de servicio y de los mozos de cuadra.

⁵¹ En su citado libro sobre Atl, donde también yuxtapone la visión en el mismo sentido, de Jesús Contreras.

Y me parece extraño que el señor Ruelas se libre a este género de sport-artístico-maritornesco, porque no carece dificultades (sic, por “de facultades”), según lo demuestran “La mendiga” y “La crítica”, bastante bien dibujados y coherentes. ¿Por qué no continuar por este camino amplio y prometente?⁵²

El “ponderadísimo Ruelas”, que lo había sido por Tablada y los autores de la *Revista Moderna*, los mismos que aparecen retratados en *La entrada de Jesús Luján...*, uno de los cuadros denostados por el ácido Murillo, se encontraba en París al momento de la publicación de este artículo, y de la escandalosa polémica que suscitó. Algunos autores la han referido, con razón, como una de las primeras y más memorables del arte moderno mexicano. No estoy seguro de considerarla insólita, porque existía el clima propicio, como lo demuestran las polémicas previas en torno a los artistas pensionados en Europa, ni de suponer que reorientó al simbolismo mexicano, a menos que se piense en un post-simbolismo. Como sea, Diego Rivera recordó el escándalo a mediados de siglo, con la precisión y el sabor de su memoria aliada a su fantasía. Escribió:

...ya estaba en México, Gerardo Murillo. En ella (la exposición) se habían presentado varias obras de Julio Ruelas que era considerado, por los de la Revista Moderna, un genio, un santo fetichista del culto diabólico baudeleriano y whitmaniano. Como Murillo era, fundamentalmente, iconoclasta, arremetió contra el “santón” produciendo enorme escándalo en el entonces pequeño medio de las letras y las artes de México.

⁵² Ramírez, Fausto. “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”. *El arte en tiempos de cambio*. México, UNAM, IIE, 2012: 494-495.

*Don Jesús Valenzuela, poeta prócer, director y mecenas de la revista, en unión de Jesús Luján, replicó a la crítica exhibiendo en un escaparate de Pellandini un lote de dibujos de Ruelas junto a un dibujo realzado de toques de color, descuidado y a medio hacer, que Murillo había dejado rodar y caer en manos de alguien que lo prestó para el caso. Una cartela, con grandes letras, decía al público: “Trabajos del crítico y del criticado.” Como la comparación hecha en tales términos, resultaba desventajosa para el crítico, Gerardo se apresuró a pintar, a pesar de la enfermedad de los ojos, tres pasteles: boceto para un panel decorativo, paisaje con flores y autorretrato lleno de carácter y de luz y de notable parecido. Así quedó equilibrado el “match”. Ruelas, como un fuerte dibujante, Murillo, como un colorista brillante.*⁵³

Ruelas debió quedar afectado, según advierten varios autores, entre ellos Julieta Ortiz Gaitán, quien supone, con buenas razones, que tal vez debido al juicio adverso de Murillo, el artista zacatecano prefirió morir en París antes que regresar a México, a pesar de su avanzada enfermedad.⁵⁴

La trágica muerte de Julio Ruelas, precisamente, ocurrida el 16 de septiembre de 1907, conmovió al medio cultural mexicano y no pocas plumas de renombre nacional e internacional se sumaron al homenaje póstumo que le brindó la *Revista Moderna de México*, en dos números: el de octubre de ese año y el de septiembre del siguiente. No obstante los recientes efectos del aguijonazo venenoso que, como en su célebre aguafuerte, Gerardo Murillo le aplicó, la tinta que corrió a propósito

⁵³ De la Torriente, Loló. *Memoria y razón...op. cit:* 254.

⁵⁴ Ortiz Gaitán, Julieta. “El sueño de Julio Ruelas en Montparnasse.” <http://museoamparo.com/documentos/Ruelas.pdf>, 2009.

de su muerte documenta la plena legitimación alcanzada por el artista zacatecano. Tablada publicó además una necrología en *El Mundo Ilustrado* (el 29 de septiembre de 1907), en su 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 equipara 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 de finales del siglo XIX, que contrasta con la fulgurante y prometedora actualidad, llena de estímulos y regida desde lo alto por el celoso y paternal Justo Sierra, creador del Ministerio de Cultura. Consciente 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”. No podía dejar de referirse, por supuesto, y para el deleite de muchos, al espinoso episodio que provocó la herida más profunda y sangrante en el ánimo, la trayectoria y la memoria de Ruelas. Lo escribió evitando la obviedad, pensando en los buenos entendedores:

Ese heroísmo en silencio, ese sacrificio que sangraba en la sombra es bien distinto de la plasticidad clorótica, del ágil descoyuntamiento del verdadero “poseur” que en la Vida o en el Arte es siempre un eunuco y un histrión. Extremando el rigor ético podría concederse que Ruelas se hizo mal a sí mismo. En cambio no hizo mal a nadie.

¿Podrían jactarse de otro tanto sus jueces intransigentes y condenar después de una sincera introspección al artista sombrío y escéptico que se fue de la vida cargado de

dolores; pero dejándonos, en cambio, un glorioso testamento de obras de arte líricas y bellas?...

Y también, para subrayar las determinaciones de una condición, inconfundible con una pose, explica:

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 la hacer una obra lamentable y dolorosa. ¿En nombre de qué principio inexorable y bárbaro pedir una obra de serenidades, da armonías y sonrisas, al artista que sólo vio a su alrededor una vida grotesca y sin belleza?⁵⁵

Una alusión más, entre otras que podrían elegirse sobre el tema, amerita recogerse de la visita que hizo Tablada a la tumba de Ruelas en el cementerio de Montparnasse, a principio de 1912:

Así vivió su precaria existencia, su fugaz trayecto sublunar, como hoy su tumba ahogada entre tumbas anónimas, ofuscado y abrumado por medianías preponderantes, con la mística lámpara de su genio amenguada entre la sombra espesa de los prolíficos burgueses que junto a él medraron, como una rara orquídea nunca vista por el desdén de los leñadores, sólo atentos a convertir toda la gloria de

⁵⁵ Tablada, José Juan. "julio Ruelas y su obra". *El mundo ilustrado*. México, 29 de septiembre, 1907: 5-6.

*una selva en sacos de carbón, como un cocuyo que extinguiera la gota sideral de su luz sobre el seno fosilizado de una cortesana ronca, decrepita y fondona.*⁵⁶

Quedan muy claras las diferencias entre el “leñador desdeñoso” cuyo regreso al país, a manera de hijo pródigo, cimbró la estructura del arte académico, y el brillante poeta y crítico que creció en el mismo contexto de Ruelas, regido por burgueses ignorantes y avaros y “*medicis irrisorios*” –como llamaba a los coleccionistas mexicanos—, que se esforzó en transformar el arte desde un universalismo local, y que sólo tardíamente pudo conocer en París a la musa inspiradora de su juventud, *Madame Otero*, envejecida y “oliendo a cripta”. Salvo algunas coincidencias, como las de valorar el talento de Clausell, insistir en la necesidad de producir un arte universal desde lo propiamente nacional, y denostar la enseñanza académica, en general poeta y pintor, aunque dirigían la mirada al mismo horizonte del arte moderno y eran conscientes de la diversidad de sus caminos, por así decirlo, antagonizaban en asuntos fundamentales. Algunos de estos determinados, como en el caso de Rivera, por la diferencia en viajes, experiencias y formación,⁵⁷ pero también de criterios: el de Tablada orientado hacia la simplificación semántica y sintáctica, en sintonía con el giro lingüístico y el

⁵⁶ Tablada, José Juan. *Obras. III.- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988: 184-185.

⁵⁷ Aunque probablemente Tablada viajó a París en su luna de miel, casado con Evangelina Sierra, en 1903, y unos años antes realizó un viaje fugaz al Japón, mismo que por fin se encuentra documentado, no será sino hasta el viaje a la Ciudad Luz que inspiró sus famosas crónicas, en 1911, donde se aprecia al intelectual viajado. Su cosmopolitismo será patente tras su huida de México, en 1914, cuando conoce y vive experiencias importantes en Cuba, Colombia y Venezuela, y comienza su larga etapa neoyorkina, determinante para la cultura artística mexicana. El artículo que confirma su viaje a Japón, en 1900, es: Camps, Martin (University of the Pacific). “Pasajero 21: evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XL, núm 80. Lima-Boston, segundo semestre de 2014: 377-394

giro artístico que inspiraban a las vanguardias europeas y estadounidenses, el de Murillo –como el de Rivera—, anclado en un verismo descriptivo, tan anacrónico como eficaz.

Un efecto de la diferencia de experiencias y criterios se verificó en el debate sobre Ruelas. Para el poeta significó, más que el ataque a un amigo y cómplice, una crítica demoledora a su visión sobre los cimientos del arte moderno mexicano, como se aprecia en varios de sus textos específicos y panorámicos de la época, y también posteriores, según vemos, por ejemplo, en sus conferencias dictadas en Colombia, Venezuela y Nueva York, y en su *Historia del arte en México* (1927). La crítica a Ruelas la resintió en lo personal, a varios niveles, y en mi opinión determinó el futuro de la complicada relación.

La primacía de la pintura mural en el periodo moderno fue otro tema donde poeta y pintor no coincidieron en absoluto. Fue incluso, en mi opinión, el que permitió al primero perfilar su mejor desquite. En su columna Literatura y Arte del periódico *El Diario*, publicó el 6 de mayo de 1912 un artículo laudatorio sobre el pintor jalisciense Jorge Enciso. Ahí escribió algo que debió caer en el hígado a Murillo y no sólo a él:

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 esplendidez 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.*⁵⁸

La antigua idea de decorar edificios públicos empezaba a cristalizarse en la producción 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*⁵⁹. 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 no pocas ocasiones, más de formas

⁵⁸ Tablada, José Juan, *Arte y artistas, op.cit: 175*

⁵⁹ Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México, UNAM, 1972.

representacionales que de contenidos culturales de la alteridad (desplegados en decoraciones cerámicas, de códices, etcétera).

No es extraño que al volver a mencionar en su libro *Hiroshigué* a estos murales, poco tiempo después, Tablada insista en considerar a 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. A despecho de las realizadas antes por Murillo, que no menciona, las decoraciones de Enciso son para Tablada futuro deseable para el arte mexicano. No tomó en cuenta una serie de antecedentes genealógicos de las decoraciones murales, como la gran obra de carácter social realizada por Juan Cordero en 1874, *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la pereza*, mismo que fue destruido en 1900; o lo escrito por José Bernardo Couto en sus *Diálogos* de 1861; o lo que quedó en la expectativa con Murillo y su círculo de artistas al estallar la Revolución; o las dos de la autoría de éste, también destruidas, aunque ajenas a una intención mexicanista y social: la primera pintada en Roma en 1901 y la segunda en la ciudad de México en 1908. De ésta se sabe, por cierto, que doña Carmelita Romero Rubio, la misma que censuró a Tablada por la Misa Negra, ordenó su remoción, por mostrar ninfas desnudas. La omisión de Murillo me parece justificada, debido a las temáticas de sus decoraciones, aunque queda la duda si en la intención de Tablada habría inquina. Como sea, tuvo la muy mala suerte de no coincidir al respecto con las plumas que escribieron la historia

del muralismo que devendría oficial, donde se omite por completo a Jorge Enciso y se atribuye la paternidad del movimiento a Gerardo Murillo.⁶⁰

Aquí situados, cabe abundar sobre el contraste y la competencia a los que solían estar sujetos Jorge Enciso y Gerardo Murillo, en la mentalidad crítica de Tablada. En el aludido artículo de 1912 recuerda éste la buena impresión que desde su primera muestra en México le había provocado Enciso. Entonces había percibido entre él y Gerardo Murillo una diferencia que resulta interesante porque indica una predilección del poeta por Enciso, en virtud de la mayor correspondencia que le ofrecía la obra plástica de éste con su visión del arte. Distingue Tablada “el coro de arpas en sordina” del pintor hermético y de silencios que es Enciso, del Murillo “que canta a la luz de una vibrante fanfarria de clarines de oro”. Esta preferencia pasa por el gusto del crítico pulido en los refinamientos japoneses y modernos, en las honduras poéticas y en los cruces sinestésicos. Explica también su empeño de resaltar el mexicanismo documentado de Enciso y su producción de frisos decorativos en escuelas públicas de la Ciudad de México (mencionando también para un encargo europeo, de la casa de Jesús Luján en París), y de ningunear en cambio los esfuerzos teóricos que Murillo había orientado en la creación de un arte mural con temática nacionalista, desde su efímero Centro Artístico de 1910.

Si bien el perfil grandilocuente de Gerardo Murillo no embonaba con el gusto y la visión prospectiva del crítico, no por ello escapaban a su atención analítica y

⁶⁰ Tema por demás apasionante, espléndidamente abordado por Olga Sáenz en su estudio: Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, México, 2006.

literaria los notables reconocimientos que el paisajista lograba en París. En el texto de 1912 Tablada escribe con genuina admiración sobre el recién autonombrado “Atl” (poco después Lugones le propondría el prefijo de Dr.), a raíz del impacto que tuvo en medios parisinos el relato de sus experiencias de vida durante dos años, en las montañas mexicanas. Con su grácil pluma Tablada reconoce y ubica, de acuerdo a sus intereses; y así como a Atl le concede ese lugar de privilegio, consideración a su genio y excentricidad con respecto al devenir generacional del arte mexicano (donde también lo ubicaron otros artistas y críticos de primer orden), a Enciso lo proyecta como la encarnación del ideal y de la propuesta identitaria del arte mexicano, sustentada en la más confiable línea genealógica.

Marginado del *Hiroshigué* de Tablada, al Dr. Atl no le debieron resultar suficientes los reconocimientos del poeta a propósito de su éxito en París, y en cambio sí intolerable la exclusión de una obra que –lo sabía, me parece— quedaría en la memoria cultural. Es necesario mencionar que Tablada también se atrevió a excluirlo de su *Historia del arte en México*, escrita en 1923 en Nueva York, y publicada en la Ciudad de México en 1927. Esta exclusión no se justifica por ningún motivo. Por más que lo detestara el poeta, el afectado es él. Me he referido varias veces a la relación bipolar que privó entre ambos, por lo que sólo insistiré en la competencia que envolvió siempre sus grandes egos como artistas, como historiadores interesados en los mismos temas (líricos, pero ambos produjeron obras de historia), como constructores del presente y del futuro del arte. Es importante señalar que en la *Historia* también lo ninguneó como especialista en artes populares, al no mencionarlo en sus bellas páginas dedicadas a la cerámica, a la talla en madera y al arte textil, que ubica inapropiadamente en la estructura del

libro, sólo en la colonia. A propósito del paisaje, para terminar con este punto, Tablada no menciona a Atl pero sí al gran paisajista japonés Buntcho Tani, para indicar que no hay un solo mexicano que se le acerque. Asegura que ni siquiera Velasco, el único con méritos reales. ¿Pensaría en Atl para dejar sembrado el vacío... y la agresión? Es curioso que muchos años después, en textos de reconciliación, finalmente lo relacionara con ese gran paisajista japonés.

Obraron ahí, tal vez, otras razones, relacionadas con la escritura. Entre ambos medió una constante competencia en cuanto a la primicia y calidad de publicaciones referidas a temas de historia del arte y del arte popular. En sus artículos escritos y publicados en Nueva York, Tablada lo cita con propiedad en relación a la colección de Alberto J. Pani, por ejemplo, pero más por presiones de Genaro Estrada que por convicción propia. A su vez, Atl lo ninguneaba en el mejor de los casos, y le negaba todo apoyo solidario. El primero de mayo de 1923 Tablada le pidió por carta a Estrada su discreta intervención:

Estoy terminando otro artículo para el mismo periódico sobre "hierro forjado" mexicano que entregaré la próxima semana y en seguida emprenderé otro sobre pintura popular moderna, pero estoy muy escaso de fotografías de "exvotos" o retablos. ¿Usted, querido Gordo, no podría sacarle a Atl las que usó en su libro? Pero con diplomacia, pues si huele que son para mí, no las suelta. Es discolillo, porque quisiera hacer todo él mismo. ⁶¹

⁶¹ Tablada, José Juan. *Cartas a Genaro Estrada*. México, UNAM, IIF (Nueva Biblioteca Mexicana, núm. 150), 2001: 33.

No dudo que Genaro Estrada mediara entre ambos, obligando a uno y a otro a resolver diferencias. Ese papel lo hacía susceptible de recibir confidencias y hasta vulgares chismes, muy reveladores de situaciones graves. Cierta Ocasión, le confió Tablada:

No crea en mi intolerancia. Nada más a Ud. le digo esas cosas, pero creo que es bueno de vez en cuando sacar las uñas, para hacer saber que aun tiene flechas en su aljaba. Prueba de que no soy intolerante es que no dije nada a Ud. cuando Atl dijo en una reunión de Tomás Braniff que mi "Mujer tatuada" era plagio de un poeta francés...Que es como decir que el Calendario Azteca tiene influencias greco-romanas...¡Pobre Atl! ¡Lo trae loco la menopausia pictórica!⁶²

La penosa suma de desencuentros entre ambos impulsó, en mi opinión, a los principales protagonistas de la vanguardia mexicana, Orozco, Rivera y Siqueiros, a tomar partido por el artista al reconocerle su calidad de fundador, sin aludir a Tablada. Con todo, no está demás traer a cuento el desenlace conciliador, con legitimación japonesa de por medio, de esta relación bipolar.

Para ello doy salto hasta el año de 1938, fecha en que el poeta cicatrizó por fin con una nota conciliatoria, la herida tantas veces abierta de su relación con el también vulcanólogo y escritor. La publicó en *Mexican art and life*, una revista escrita en inglés que duró siete números, bajo su dirección editorial. Reconocía las capacidades pictóricas y dibujísticas de Atl. Lo equiparó con el admirable pintor de montañas japonés, Buncho-Tani (quien fungió como una referencia sin equivalente

⁶² *Idem*: 67.

en el arte mexicano, en su *Historia del arte*), calificándolo además como personalidad inusual, a raíz de sus meritorias monografías sobre artes populares, arquitectura y pintura, y de su obra literaria. Pero lo más interesante para medir esta relación paradójica y la opinión definitiva que Tablada se formó del paisajismo de Atl, la cual marca la frontera entre dos concepciones que se contrapuntaron en la construcción de la vanguardia mexicana, surge a partir de la siguiente frase del poeta, aparecida en el citado artículo:

Hace años un magazine autorizado y conocido en Nueva York, aún cuando reconocía los méritos en las obras del Doctor Atl, afirmó que estaba limitado en sus intentos creativos por los principios literales de la escuela a la que seguía... Debe decirse en justicia que desde hace mucho no se percibe una limitación tal en las obras de Atl, dado que el artista ha dominado su propio estilo y ha conquistado una verdadera personalidad.⁶³

El reconocimiento se antoja muy gratificante por provenir de este influyente crítico y japonista que desde finales del siglo xix había soñado con la renovación del género en México, a partir del paisajismo japonés del Ukiyo-e. Por ello no sorprende la relación establecida entre Buncho- Tani y Atl, como fundamento de legitimación. Pero lo curioso y divertido del caso es que el autor del aludido artículo que resaltaba las limitaciones del paisajista, ¡era el propio Tablada! En efecto, se trata de un texto publicado en *International studio* en enero de 1923, dedicado a la pintura mexicana contemporánea. Ahí Tablada se atrevía a dar pistas

⁶³ Tablada, José Juan. *Obras completas VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México, unam (Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios), 2000: 658.

del modelo “impresionista” que, en su opinión, seguía Atl; se trata de Giovanni Segantini (1858-1899), quien estuvo más cerca del postimpresionismo, del simbolismo y del divisionismo. Pero en fin, saldados los agravios, los golpes bajos y los exabruptos, a partir de este reconocimiento de 1938 sólo quedaría memoria del humor que alguna vez estuvo mezclado con suave veneno, como en aquella cuarteta que el poeta le recetó al paisajista, cuando éste cambió su nombre por el de Atl:

*De Bartolomé el homónimo Ya que emularlo no pudo, Se ha adjudicado un
seudónimo Que suena como estornudo.*

Para terminar este apartado, atrevo algunas especulaciones sobre esta difícil relación, marcada por una enemistad de fondo. Al apoyar a ambos, escritor y pintor, cercanos en no pocos asuntos pero opuestos en lo fundamental, ¿buscaría el ministro Justo Sierra mantener un equilibrio entre dos fuerzas antagónicas, siguiendo una estrategia parecida a la que manifestó al apoyar a los antagónicos Rivas Mercado y Antonio Fabrés?. ¿Se las gastaría así, siguiendo un principio del ejercicio político muy básico, el “ Maestro de América” ? Y también, en otro sentido, considerando la cercanía de Tablada con Sierra, reafirmada por su matrimonio con la sobrina del humanista campechano, así como el hecho de que trabajó entre sus muy cercanos en el Ministerio, ¿cabrá la suposición de que Tablada haya influido en el Ministro para que éste apoyara los proyectos murales tanto de Enciso como de Atl? ¿Será tan profunda e invisible a la vez, su influencia? Consideremos también el cambio de tono en sus ataques a la Academia de Bellas Artes desde el nombramiento de Sierra 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.

Son preguntas abiertas, cuya respuesta en cualquier sentido no restarán importancia a la labor de este crítico que tuvo una participación indudable y fundamental en la gestación de la vanguardia mexicana. A pesar del ninguneo de los artistas y de su acuerdo para cerrar filas en favor de una visión que sólo los acreditaba a ellos, únicamente a ellos, sin contemplar mediaciones de la crítica ni de ningún otro agente activo en el campo cultural que impulsó su desarrollo.

4 Conclusiones

Desencuentros y enfrentamientos de José Juan Tablada con los tres artistas aludidos, dejaron muchas cicatrices en su trayectoria de crítico. Demasiadas. Con Siqueiros ni qué decir: el coronelazo detestaba la crítica realizada por literatos y cada uno vivía un universo donde el otro simplemente no existía. Miguel Covarrubias, Jean Charlot, Roberto Montenegro –en sus memorias—y otros más, cercanos como ellos, amigos, dejaron breves agradecimientos y menciones sueltas, hasta donde conozco. Nina Cabrera, la tantas veces citada viuda, destruyó mucha de la correspondencia guardada por el poeta, y no sabemos si incluía testimonios favorables.

Pero centrándome en los tres artistas analizados, ampliamente ligados a él, y responsables de primer orden en la construcción de la memoria histórica de la vanguardia artística mexicana, es posible asegurar que coincidieron o convinieron en no incluir al poeta-crítico-ensayista e historiador en esta memoria. Su ninguneo, en las fuentes primarias que generaron así como en sus respectivos relatos del proceso, resultó determinante. Sólo aceptarían amanuenses posteriores del proceso: Justino Fernández, Cardoza y Aragón, Raquel Tibol, Manuel Toussaint, Salvador Moreno, entre los principales. Las secuelas que este ninguneo tuvo, asimismo, en dichos amanuenses, historiadores y literatos, es también muy clara, sobre todo en lo que se refiere a los primeros años del muralismo y sus principales protagonistas: continuaron ignorando o reduciendo al poeta-crítico, en general, buscando con ello formar sus propios binomios con los artistas, en particular con Orozco.⁶⁴

Todo lo cual fue facilitado por el daño que el propio crítico se infligió, al no publicar en vida su mencionada antología. Merecía estar, por el papel tan activo y trascendente que tuvo, pero lo excluyeron. Aniquilaron su visión del devenir artístico –que comienza con Ruelas, prosigue con Enciso y Orozco...-, así como su modelo escritural y su papel como promotor del arte mexicano en Nueva York. Bloquearon también la posibilidad de fortalecer la genealogía de un quehacer que sobrevive con muchos titubeos y pugnas disciplinares, ignorando uno de sus

⁶⁴ Estos binomios resultan, por lo demás, plenamente justificados. Como bien lo explicó en un texto Jorge Alberto Manrique, nuestra visión de Orozco proviene en buena medida de la gran prosa de Justino Fernández. Eso está muy bien y se agradece, lo mismo que las aportaciones lúcidas e inspiradas de Cardoza. El Problema es que se consideró necesario establecer una suerte de *tabula rasa* que tuvo repercusiones en el conocimiento del arte mexicano.

capítulos re-fundacionales más importantes. Anularon la memoria, en fin, de un crítico valiente capaz de arriesgar, proponer, promover, experimentar, descubrir, abrir nuevos horizontes, actualizarse y escribir con gran pluma. Y repito una vez más, la otra cara de la misma moneda: él abonó ese olvido al dejar inédita su antología, la que le hubiera respaldado la beligerancia que tuvo con Atl y Rivera, en no pocos momentos, y lo hubiera protegido tanto del malagradecido de Orozco como del borramiento absoluto que le hizo Siqueiros, el otro gran creador y memorista del proceso, que en su *No hay más ruta que la nuestra* enumeró todo lo que faltaba por historiar y escribir del movimiento artístico mexicano, y que corresponde con lo que Tablada sí historió, escribió y publicó.

De los desencuentros y enfrentamientos, es imposible determinar qué fue lo más dañino a su posteridad en la materia. ¿Los vaivenes con Rivera, su intercambio de caricaturas e ironías; su preferencia tan machacona por Orozco? O bien, ¿su perenne conflicto de intereses y de convicciones con Atl, con quien pareció luchar palmo a palmo por cada reconocimiento, por cada fotografía.? O bien, ¿la acedia infinita de Orozco, el más parco de los tres en su expresión pero el más constante en sus odios? O bien, algo tan sencillo como las diferentes visiones del devenir artístico...No lo creo. Por muy marcadas que fueran sus divergencias con Orozco, en cuanto a la calidad de un artista como Fuster o a los orígenes del movimiento plástico, por ejemplo, en nada hubiera afectado al muralista plasmar en sus memorias alguna mención del poeta crítico. O al menos a través de la viuda. Atl y Rivera tenían razones para quererlo desplazar: de ser por él, al primero le hubiera dado un lugar muy secundario en la historia, ni siquiera en calidad del Buncho Tani mexicano, y al segundo lo hubiera dejado justo en esa condición, siempre detrás

del gran Orozco, cosa inadmisibles para un artista y personaje de sus tamaños. A Orozco nunca lo quiso afectar; siempre fue todo lo contrario. Por ello es que el ninguneo del pintor manco es el más sorprendente y doloroso.

¿Excesos de impureza en su desempeño de crítico? ¿Cuestiones de dinero; de ganar y regatear protagonismos, con sus “noches mexicanas” por ejemplo; de restar mérito a los artistas –como a Atl y en buena medida también a Rivera—; de provocar náuseas con su oportunismo político...? Esta última puede ser una razón que suele esgrimirse, pues a diferencia de muchos artistas y escritores que, como Alfonso Reyes, por ejemplo, alabaron a los poderes en turno, Tablada lo hizo manchándose las manos como pocos. Ya mencioné las burlas que despertó en Atl su nombramiento en la Cámara de Diputados y recuerdo ahora su infame libro sobre Victoriano Huerta y, antes que éste, su servil epopeya de Porfirio Díaz, escrita en una época en que necesitaba dinero para volverse un burgués honorable, según recuerda en sus memorias Ciro B. Ceballos. Podría seguir especulando al respecto, poniendo sobre la mesa el hondo desprecio que Atl sentía por el borracho Victoriano Huerta y el sanguinario doctor Aureliano Urrutia, su Secretario de Gobernación, a quienes conocía, para insistir en los costosísimos errores de Tablada al servir a ambos. Una raya más al tigre.

Sin embargo, y no obstante lo antes dicho, no creo que sus decisiones políticas ni en particular su vínculo con el huertismo, sea la causa principal de este ninguneo, que sólo se expresa en las artes plásticas. En el terreno oficial, recordemos que Venustiano Carranza lo indultó y apoyó en sus diversas labores promocionales en el exterior, lo cual también hicieron, con los vaivenes típicos de la política

mexicana, los sucesivos gobiernos posrevolucionarios. No sé si considerarlo un autoexiliado en Nueva York, pero el caso es que a México pudo viajar y vivir por temporadas, cuantas veces quiso. Alquilaba departamentos en la Ciudad de México y tenía una casita en Cuernavaca, en la que pasó largas temporadas. Optó siempre por regresar a la Babilonia de Hierro, donde vivía con mayor plenitud y donde finalmente murió. No soportaba conductas mexicanas que consideraba incivilizadas, tales como el maltrato a los animales y la violencia callejera. En 1941 fue nombrado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y al fallecer, sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres (de las Personas, hoy decimos) Ilustres.

Desde el punto de vista moral, tampoco creo que el poeta haya sido condenado a un exilio o a un ninguneo derivado de sus andanzas políticas. Tuvo muchos enemigos, eso sí, detractores que lo detestaban, pero también valedores que lo incluyeron en las principales antologías poéticas, como la de Jorge Cuesta, o que dieron nombramientos honoríficos como poeta. Los principales ensayistas lo citan como protagonista insoslayable de la modernidad literaria mexicana y muy pocos aluden a su capítulo huertista.

En contra de lo que se ha dicho, no veo por dónde se pueda pensar que la exclusión de Tablada de la memoria de las artes, se deba a tales razones, por lo menos en un primer plano de importancia. Tampoco creo que a ello se deba su decisión de no publicar su antología sobre arte y artistas. Ya abordé este tema en los capítulos dedicados a su relación con los pintores, y sólo abundaré en el caso del Dr. Atl, para ofrecer como contraste sus aberraciones políticas, de índole nazifascistas. Por

supuesto, superan a las del poeta y sin embargo apenas tuvieron consecuencias en su fama póstuma. Ni siquiera en la opinión de artistas tan marcadamente izquierdistas, como Rivera y Siqueiros. Y no son cualquier cosa: como lo demuestra Olga Sáenz en la segunda edición de su citado estudio, Atl sostuvo una verdadera campaña filonazifascista, profundamente xenófoba y casada con los radicalismos que eran comunes en agrupaciones como las Camisas Doradas. Anti judío, anti chino, anti bolchevique, anti aliados, Atl se sumó a la causa fascista a través de artículos de prensa publicados entre 1932 y 1942 en la revista *Hoy* y en los periódicos *El Universal*, *Excélsior* y *La Reacción*. También participó con ensayos de su autoría en publicaciones dirigidas contra los aliados, durante la Segunda Guerra Mundial, centrando sus baterías contra el mundo anglosajón y en un momento dado contra los republicanos españoles. Los ejemplos citados por la Dra. Sáenz ponen los pelos de punta, aún ahora.

Cierto que en nuestra clase política y entre nuestros artistas, intelectuales y académicos, las filias con el nazifascismo fueron de lo más comunes, incluso entre personas de izquierda y de mentalidad abierta a los cuatro vientos, a quienes se les coló la famosa espía nazi Hilda Kruger. Pero aun así, el activismo de Atl se lleva la nota. Sorprende que Siqueiros, Rivera y Orozco lo obviarán al darle su lugar en la historia del arte, lo cual pone de relieve su inteligencia y tolerancia, así como su complicidad de artistas. Una complicidad que, por cierto, en el caso de Diego, no alcanzó para exonerar a otro filonazifascista: José Vasconcelos.

No creo que consideraran más grave –por cercano— el *affaire* huertista del poeta, como tampoco otros artistas, políticos y académicos tantas veces mencionados. No

me puedo imaginar a Diego Rivera proscribiendo al autor de *Misa negra* de la memoria del arte por esa causa. Tampoco a Jorge Alberto Manrique, por ejemplo. En sus breves esbozos de la historia de la crítica y de las ideas artísticas de México, el historiador hizo a un lado al poeta por ser eso, un poeta. Asoman, en la autopsia, más indicios de un conflicto disciplinar que de cuestiones ideológicas.

Pero, a costa de lo que haya sido, es obligado mencionar aquí también su congruencia y valor al sostener su opinión y sus “duelos” con Rivera y Atl, cuando le fue necesario o cuando quiso. Acostumbrado a practicar el pugilismo, aunque casi siempre saliera mal librado, Tablada hizo lo que muy pocos se atrevieron en relación a perturbar el sueño de Diego, al burlarse de asuntos como el supuesto allanamiento de su casa de San Ángel Inn por parte de la policía, por ejemplo, y al marcar una relación, quizá interesada, pero no de vasallaje. Muy pocos se atrevieron, insisto, a algo así. El costo pudo haber sido considerable: no publicar *Arte y artistas*, no aparecer en una historia sobre la que él mismo escribió una obra pionera y perpetuar el enojo del muralista en su descendencia, lo cual me consta. Pero a favor suyo, puede decirse, a mucha honra, con Juan de la Encina, que fue un verdadero crítico, porque,

*El crítico debe negarse con toda la fuerza de su voluntad a ser comodín de artistas – él tiene su arte, tan respetable como el de los otros—, a convertirse en solapado anuncio luminoso, en hombre-anuncio oficio éste (...) al cual quieren los artistas arrastrar al crítico.*⁶⁵

⁶⁵ Encina, Juan de la. *De la crítica...Op.ct:* 26

Otro factor ineludible, aunque no justifica el olvido, corresponde al anacronismo en que final y fatalmente fue cayendo él, un profesional de las resurrecciones y un buen conceptualizador del anacronismo. El ácido Cardoza y Aragón lo recordó así:

El Abate (José María González de Mendoza) ... me dio a conocer a José Juan Tablada, a quien muchos años más tarde, invitado por él, encontré en Cuernavaca, juvenil y cansado, indiferente como espejo, misticoide, con relámpagos amadonervosos, muy moreno, de gelatina, con ojeras azules que descendíanle hasta el labio de tan azul morado, de tan morado negro. Tuvo la cursilería de hablarme del ideal, del espíritu, del destino, de la muerte, de dios y otras banalidades, como teósofo de hojalata.⁶⁶

Su desdén por la política en una época en la que ya no bastaba con ser un defensor a ultranza de la belleza y del espíritu, lo situó en la misma siesta de Rip van Winkle en la que él ubicó a un pintor como Alberto Fuster. Darle la espalda al zapatismo y relacionarlo con la herencia de Huichilobos y cosas así, no eran de un siglo XX que, desde la convicción ideológica, como Siqueiros, o aunque fuera desde el puro tema plástico y humano, como Orozco, haría de la política una de sus grandes pasiones. O de sus grandes ficciones, como el Estado posrevolucionario. Esa insensibilidad política es la que impide borrarlo mentalmente del retrato en que lo inmortalizó Diego en el mural de la SEP, o desmarcarlo de retratos crueles como el que acabo de citar de Cardoza, quien por lo demás, valga la réplica, no se distinguió por descubrir artistas nuevos del nivel de los que sí pudo presumir nuestro místico. Pero, en fin, conscientes de esa “limitante”, de los efectos que su trayectoria

⁶⁶ Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México, FCE (Tierra firme), primera edición, 1986: 208.

resintió por esa actitud suya de “ser del mundo sin ser del mundo”, o de escribir sobre arte japonés teniendo a la vista un Ajusco incendiado por las huestes zapatistas, también cabe comentar que al sostener esa postura y esa visión del mundo, Tablada fue valiente y congruente.

Pero con todo y todo lo que se quiera, entre las impurezas y razones de fondo que salgan a relucir, las cuales, como he intentado demostrar en este trabajo, en esta autopsia, no son pocas, predomina una que mereció el consenso de los artistas: evitar que este crítico o cualquier otro tuviera un lugar en un firmamento auroral exclusivo de creadores plásticos. Insertos en una constelación aún romántica, con derivaciones en el militante y el artista obrero, y en un accionar caudillesco, los pintores acuñaron un culto absoluto al hacedor de imágenes que apenas si reconoció intermediaciones de la palabra escrita que no fuera justamente eso, intermediaria, con funciones secretariales o de simple mensajería.

5 Epílogo

Aparecida en el año 2000, *Arte y artistas* ha tenido escasas repercusiones en la investigación histórica del arte, debido a la mala difusión de las publicaciones universitarias y a las prácticas endogámicas que privan en el campo académico, entre otras razones que escapan al interés de este trabajo. Cabe imaginar un mejor futuro, en términos cualitativos, pensando en la investigación y en el futuro de la crítica de arte en nuestro país. Considero para el caso una plataforma amplia que incluya *Arte y artistas* pero también el conjunto de la producción tabladesca, y los estudios dedicados al tema, que son pocos. Partiendo de dicha plataforma, me pregunto, ¿qué efectos positivos se observarían en la investigación y en la crítica de arte, si estas prácticas se beneficiaran del conocimiento de la literatura sobre arte escrita por José Juan Tablada? Me atrevo a especular:

Varias especulaciones expuestas antes, en el capítulo del “hubiera”, seguirían siendo hipótesis válidas, al estudiar *Arte y artistas* y el conjunto de la producción del poeta-crítico. Las más importantes tienen que ver con la posibilidad de revisar la historia de la vanguardia artística mexicana, desde un enfoque que sea más sensible a la complejidad del proceso y considere la diversidad de agentes y mediaciones que involucró. A la crítica de arte, desde luego, en un alto grado de protagonismo.

También permitiría rastrear orígenes más remotos en la historia de la curaduría del arte que generalmente se maneja en México, en el espectro más amplio que

comprende el término, y ofreciendo una riqueza muy notable en cuanto a originalidad y transversalidad.

Se establecería una plataforma idónea para diseñar una historia transversal (otra vez esa palabra) del arte, del periodo que va de la última década del siglo XIX hasta 1945, con múltiples conexiones temáticas y relacionales (espaciales, temporales), involucrando México, Bogotá, Caracas, San Antonio, París, Nueva York, Cuernavaca.... ¿Qué autor ofrece un panorama similar desde su escritura?

Se contribuiría a generar antecedentes importantes, dotados de ejemplaridad, de una literatura sobre arte que sirva de sustento a una reflexión que en nuestros días busca rebasar la crítica de arte, entendida únicamente como una actividad dedicada a emitir juicios subjetivos, estéticos o artísticos, a una opinión pública ficticia, a través de una publicación periódica. Al contemplar una mayor amplitud de géneros y posibilidades escriturales, se accede a otra visión de la crítica de arte, mucho más profunda y acorde con nuestra complejidad cultural. Autores como Karen Cordero y James Elkins, entre otros, se han referido a un quehacer que ha superado un sentido fijo de crítica, a cambio de ejercerse en una multiplicidad importante de prácticas escriturales, que responden a diferentes necesidades de consumo cultural. Y así como la crítica y la historia del arte de Tablada deben considerarse como fundacionales (re-fundacional en el caso de la crítica), la diversidad genérica mediante la cual este autor escribe sobre arte y sobre artistas, es también fundacional en nuestra lengua. A este crítico del arte (a este autor, dueño de un verdadero sentido crítico) hay que leerlo en su crítica, pero también en sus historias del arte y sus memorias, en sus ensayos y crónicas, en su poesía y

en su diario, en su obra plástica (dibujos, acuarela), en sus epístolas y en una novela. En medio de la profunda crisis que vive en México esta disciplina, que parece no tener horizonte más allá de la pluma clásica de Teresa del Conde, conviene llevar a cabo una profunda reflexión sobre el tema y considerar dentro de ésta todo aquello que va más allá del gacetillero pueril, de la crónica de prensa. Tablada es un gran ejemplo que invita a considerar otros más, de críticos que han incursionado en diversos géneros, como la poesía, el ensayo, la literatura epistolar o la novela: pienso en la obra clásica de José Bernardo Couto, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*; las *Cartas absurdas entre Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique*; en las magníficas novelas del crítico portugués Antonio Rodríguez; las de Olivier Debrouse; en las fichas sin sobre que Xavier Villaurrutia dedicó a Agustín Lazo... Estos y otros tantos ejemplos, además de significar aportaciones en el medio literario en que se inscriban, lo son en el específico de la crítica de arte, no bien son extensiones de dicho quehacer.

Muy ligado a esta visión amplia de la disciplina, se ayudaría a revertir el daño que ha provocado en las investigaciones sobre arte moderno y contemporáneo el hábito de sólo considerar como fuente de estudio a la crítica que apareció publicada en la prensa, dejando de lado catálogos, conferencias, entrevistas, escritos experimentales, etc., que muchas veces fueron los documentos que presentaron las propuestas de las exposiciones y las innovaciones conceptuales. El vicio a superar persiste en seguir cayendo en la ficción o en la superstición de sobrevalorar lo publicado en prensa, como objetivación del pensamiento dominante de una época.

Se podría tomar en cuenta la obra de este autor para formar parte de una literatura común o un archivo que sirviera de referencia a varios críticos. La inexistencia de este archivo es algo que lamenta James Elkins, en sus consideraciones sobre la crítica de arte, una disciplina que en la actualidad le parece “de fantasmas para fantasmas”. Este archivo se sumaría al que ofrecen otras publicaciones de gran importancia, como las ya citadas de Xavier Moyssén y Julieta Ortiz Gaytán e Ida Rodríguez Prampolini, que afirman una genealogía sólida y muy original.

También se enriquecería el conocimiento de varios pintores que en los últimos años se han rescatado, parcialmente (Alberto Fuster, Pal-Omar, Luis Hidalgo), sin el conocimiento de las páginas maestras que les dedicó Tablada.

Se fortalecería el conjunto de la escritura de Tablada, incluso la que concierne a su poesía, al establecer alianzas entre los artistas que le interesaron por su sintetismo formal y su gusto por los caligramas y la poesía sintética. En tal sentido se han orientado investigaciones como la ya citada de Rodolfo Mata, que revaloran al autor integral y sobre todo al poeta, lastimado injustamente por plumas que han puesto en duda su originalidad.

Se aportaría sustancialmente a una bibliografía que serviría de cimiento a un largo curso o materia presencial dedicada a la historia de la crítica de arte en México, que hace mucha falta, orientada a la formación de dos perfiles: 1) investigadores abocados al estudio de la disciplina y 2) críticos de arte con una rigurosa formación histórica en este campo.

Se brindarían elementos para, otra vez, intentar *otra historia* del arte moderno y contemporáneo de México, que no tema la riqueza de la complejidad, de lo heterogéneo, sin síntesis ni homogeneizaciones forzadas (los tres, cuatro grandes, donde encajaron a la fuerza y contra su voluntad Orozco y a Tamayo, por ejemplo) ni exclusiones que sólo revelan proyectos políticos subyacentes.

BIBLIOGRAFÍA

NOTA: No se registra toda la bibliohemerografía consultada; sólo la que brindó información directa para los objetivos de la investigación.

Atl, Dr. *Las artes populares en México*. México, editorial Cultura, segunda edición, 1922, 2 vols.

Atl, Dr. *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*. México, Universidad Nacional, 1921.

Atl, Dr., et al. *Iglesias de México*. México, Ed. Cultura, 1924-1927, 6 vols.

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.

Camps, Martín. "Pasajero 21: evidencia del Viaje de Tablada a Japón en 1900. *Revista de crítica literaria latinoamericana.* Año XL, núm 80. Lima-Boston, segundo semestre de 2014: 377-394. Portal: <http://www.tablada.unam.mx/pasajero-21.html#p=1>

Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería.* México, FCE (Tierra firme), primera edición, 1986.

Casado Navarro, Arturo. "El Dr. Atl en la cultura nacional. *Dr. Atl conciencia y paisaje.* México, UNAM, 1985.

Casado Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo, el Dr. Atl.* México, UNAM, 1984.

Castellanos, Armando, et al. "El Dr. Atl y la Academia". *Dr. Atl conciencia y paisaje.* México, UNAM, 1985.

Castellanos, Armando. "El Dr. Atl en la quinta columna". *Dr. Atl...IBID.*

Ceballos, Ciro B. *Panorama mexicano, 1890-1910. (memorias)*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006.

Conde, Teresa del. *J.C Orozco. Antología crítica*. México, UNAM, IIE (Cuadernos de historia del arte, núm. 13), 1982.

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

Conde, Teresa del, Monsiváis, Carlos y Saborit, Antonio. *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1903*. México, CONACULTA, INBA, 2007.

Conde, Teresa del. "Julio Ruelas. La *Revista Moderna*." *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*. Coordinadores: Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez. México, IIE, 2012.

Conde, Teresa del y Manrique, Jorge Alberto. *Cartas absurdas*. México, Grupo Azabache, Primera edición, 1993.

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

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

Charlot Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*. México, Editorial Domés. S.A, 1985

Encina, Juan de la. *De la crítica de arte. Conferencias inéditas, 1928-1954*. Bilbao, Rekalde, 1993.

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.

Elkins, James “What happened to art criticism”,
(https://monoskop.org/images/1/1e/Elkins_James_What_Happened_to_Art_Criticism_2003.pdf.)

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

Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila. 1920-1925*. México, UNAM, IIH, 1989.

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

Fernández Justino. *Orozco. Forma e idea*. México, Editorial Porrúa, 1942

Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes. From Estridentismo to ¡30-30!*. Yale University Press. New Haven and London, 2013.

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

Fondo personal sobre críticos de arte.

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

García de Germenos, Pilar. “Exposición de artistas mexicanos en 1910.”. *El arte en un año decisivo. Exposición de artistas mexicanos*. México, INBA, MUNAL, 1991.

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.

González Mello, Renato. *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México, UNAM-IIE, 1995.

González Mello, Renato. “La utopía y el cementerio, la victoria y los libros”. *Orozco en la Colección del Museo Carrillo Gil*. México, CONACULTA-INBA, 1999.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. UNAM-IIE, 2008.

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

Hernández Campos, Jorge. “El Dr. Atl en la cultura mexicana.” *Dr. Atl, conciencia y paisaje*. México, UNAM, 1985.

Híjar, Alberto. “Los torcidos caminos de la utopía estética”. *Arte y Utopía en América Latina*. (Alberto Híjar coordinador). México, CENIDIAP-INBA, 2000.

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, 2002.

Manrique, Jorge Alberto. “La pintura del Dr. Atl”. *Dr. Atl, conciencia y paisaje*. México, UNAM, 1985.

Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. Tomo I. México, UNAM, 2000.

Manrique, Jorge Alberto. “Los primeros años del muralismo”. *Una visión del arte y de la historia*, volumen 4. México, UNAM, IIE, 2001.

Manrique, Jorge Alberto “La crítica de arte (El juicio a la torera)”. *Una visión del arte y de la historia*. México, UNAM, IIE, vol. I, 2000: 63- 72.

Maples Arce, Manuel. “Recordación de José Juan Tablada”. *Incitaciones y valoraciones*. México, Ediciones Cuadernos Americanos, núm 50, 1956.

Mata, Rodolfo (coordinador), *José Juan Tablada: Letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. CD-ROM. México, UNAM, IIF, CEL, 2006.

Mexican art and life. Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, Gobierno de México, 1938-1939.

Montenegro, Roberto. *Planos en el tiempo*, 1962.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Textos de Daniel Montero, prólogo de Luis Felipe Ortega. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo (La colección académica, núm. 0001), 2013.

Monsiváis, Carlos: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. XXVIII premio anagrama de ensayo. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Moreno, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981

Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896.1921* (2 vols.). 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.

Ortiz Gaitán, Julieta. “José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario”, en *Los discursos sobre arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, IIE, 1995: 269-283.

Ortiz Gaitán, Julieta. *El sueño de Julio Ruelas en Montparnasse*. México, IIE, enero de 2009.

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html

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. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*. UNAM, IIE (Cuadernos de Historia del Arte, Núm. 53), 1990.

Ramírez, Fausto. “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo”, en *El arte en un año decisivo. Exposición de artistas mexicanos*. México, INBA, MUNAL, 1991.

Ramírez, Fausto. “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”. *El arte en tiempos de cambio, 1810/ 1910/ 2010*. Coordinadores: Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez. México, IIE, 2012.

Reed, Alma. *Orozco*. México, FCE, 1983.

Rius Caso, Luis. *La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico e historiador del arte*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2008 (Esta tesis fue concluida y registrada en el Colegio de Historia, en un primer momento, en 1986. Desde entonces fue citada por algunos especialistas.)

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.

Rius Caso, Luis. *Las palabras del cómplice. José Juan tablada en la construcción del arte moderno en México*. México, INBA, CENIDIAP, 2013.

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

Ruedas de la Serna, Jorge. *En el país del sol (Obras VIII)*: México, UNAM, 2006).

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.

Saborit, Antonio. *José Juan Tablada*. México, Ediciones Cal y arena (Los imprescindibles), selección y prólogo de Antonio Saborit, 2008.

Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, México, segunda edición, 2012.

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

Sin autor. “Alocución de José Juan Tablada a favor de Orozco. Reseña del banquete en honor del poeta en el Parque Lira”. *El universal*. México, 25 de febrero de 1923.

Tablada, José Juan. “Conferencia sobre cultura mexicana y artes plásticas, periodos precortesiano, colonial y moderno”. Edición de “El Universal”, Caracas, Venezuela, 1920.

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. “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. *Cartas a Genaro Estrada (1921-1931)*. México, UNAM, IIF (Nueva Biblioteca Mexicana, 150), 2001.

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.

Tablada, José Juan. *Obras VIII. En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México, UNAM, IIF, CEL, 2006.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. México, FCE, segunda edición (FCE), 1996.

Toor, Frances. *Orozco*. Frances Toor Studios. México, 1937.

Raquel Tibol. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México, primera edición en Debolsillo, 2007

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

Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México, UNAM (Centro de Estudios Literarios, núm. 11), 1967.

Velázquez Torres, Mireida. “La presencia de la doctrina teosófica en la obra de Adolfo Best Maugard”, en *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM-IIE, 2006: 27-47.

Velázquez, Mireida. “La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican arts en el Metropolitan Museum of art (1930)*”. En *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México, UNAM, Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, 2016.

Wolf, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, Editorial Diana, 3ª impresión, 1989.

Zayas, Marius de. *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York.*

Estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit. México, UNAM, DGE/

Equilibrista, primera edición, 2005.

