

## “À *quoi bon?*”: José Juan Tablada y la cultura en los estados y la capital

ANDREAS KURZ

Universidad de las Américas, Cholula

De vez en cuando el historiador de la literatura debe detenerse en su trabajo acostumbrado y enfrentarse a la pregunta fatídica: ¿para qué? En este caso el término francés *à quoi bon?* expresa mucho mejor que el español, mi propósito, ya que “bon” implica los matices de “bueno”, “agradable”, “trabajador”, pero también “ingenuo” y casi casi “tonto”. También la expresión alemana *Wofür ist das gut?* (literalmente: ¿Para qué es bueno?) podría ser útil en el contexto. Tales etimologías a la manera del Cratilo platónico guiarán las siguientes indagaciones. ¿*À quoi bon*, entonces, cualquier estudio sobre aspectos de la historia literaria de un país determinado? Dos respuestas se ofrecen inmediatamente.

La primera: Tales trabajos no necesitan ninguna justificación, es decir, no sirven para nada y, de hecho, no deben perseguir ningún fin utilitario o práctico. Sería fácil adoptar esta respuesta, sobre todo en relación con las épocas que precisamente propagaban el arte por el arte, o sea la autosuficiencia de la poesía, la narrativa, la pintura, la música, etc. Mas eso significaría aceptar que el escapismo, el refugio en la torre de marfil, es lo correcto, e imagino muy estéril la vida en la torre de marfil. Sería la respuesta posmoderna que huye de las preguntas y se acomoda en las últimas consecuencias placenteras del signo autorreferencial que permite el “todo vale”.

La segunda: El historiador de la literatura participa en la memoria colectiva de una cultura, es decir, su labor sirve *a priori* porque saca a la luz una pieza —aunque diminuta— del acervo nacional de las letras, preserva los recuerdos culturales de una nación sin los cuales ésta no sería nación. En alemán tal respuesta se calificaría con el epíteto

*Binsenweisheit*, mal traducido como “perogrullada”, un poco mejor definido como afirmación ingenua que no necesita de ninguna explicación, ya que su contenido es algo demasiado lógico que comparten todos los individuos que se mueven dentro del campo semántico al que pertenece la *Binsenweisheit*. De manera que tampoco esta respuesta es muy satisfactoria. Ha de haber otra... Para explicar lo que para el autor de estas líneas podría ser la respuesta adecuada, es necesario recurrir a la historia literaria de México y contar una anécdota biográfica de José Juan Tablada.

Tablada nace en el Distrito Federal en 1871. Mas, una buena parte de su niñez la pasó en Puebla. Según sus recuerdos en *La feria de la vida* no sólo descubre su gusto por la buena comida en Puebla y recibe su primer beso inocente, sino también tiene un primer contacto directo y decisivo con las letras y el arte. La familia vivía en la vieja calle de Herreros, después Lafragua. Todavía hoy, en el laberíntico tablero de ajedrez actual, existe una calle Lafragua en la colonia Maestro Federal, cerca de Defensores de la República. Allí los padres de Tablada recibieron a la crema y nata de la escena cultural de entonces: Guillermo Prieto, Ángela Peralta, Riva Palacio, Francisco Zarco... (Tablada 1991: 42). Quizás la visita más apreciada era la del poeta Manuel M. Flores. Éste criticó un dibujo del niño Tablada con las siguientes palabras, siempre según la memoria del escritor maduro:

—No está mal ese dibujo... Quizás con el tiempo llegues a ser un Zendejas... / Debo haber manifestado extrañeza al oír tal nombre, pues don Manuel agregó: / —Zendejas fue un gran pintor de esta ciudad, autor del Calvario y de otras muchas pinturas que adornan nuestros templos... Yo lo conocí; tenía ochenta años y todavía pintaba... (47).

No se puede saber a quién le fallaron los cálculos en esa escena, si a Manuel M. Flores alrededor del año 1880, o a Tablada cuando redactó el párrafo. Como quiera que sea, Flores vivió entre 1840 y 1885. Miguel Jerónimo Zendejas —longevo, pero no tanto— murió en 1816. Podría ser que el padre de Flores haya contado a su hijo sobre Zendejas pintando en Puebla. Pero aun así se construye una hermosa cadena generacional que abarca más de 200 años: de 1724 en Puebla, cuando nace Zendejas, a 1945, en Nueva York, cuando muere Tablada.

Es conocida la relación estrecha de Tablada con el arte pictórico que, al mismo tiempo, puede representar la *Wechselseitige Erhellung der Künste* (iluminación recíproca de las artes) que caracteriza partes importantes del modernismo hispanoamericano.<sup>1</sup> En Cuba, Julián del Casal se inspira en los cuadros de Gustave Moreau; en Colombia, José Asunción Silva construye su novela *De sobremesa* alrededor de un retrato prerrafaelista. Las obras de Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt y otros generan una estética visual obligatoria para un gran número de poetas. Elizabeth Siddal, la fallecida esposa de Rossetti, se transforma, bajo múltiples disfraces, en el ideal de belleza femenina del modernismo: etéreo y erótico a la vez. Tablada hace suyas las preferencias pictóricas del modernismo, mas les agrega un factor antes ignorado (por “plebeyo”): el valor económico del arte. Tablada, como ningún otro modernista se dio cuenta de que el arte, en una época mercantilista, regida por una filosofía burguesa estrictamente utilitarista, sólo puede sobrevivir si se cotiza como mercancía. Ya el joven poeta, desconocido todavía, insistió en este aspecto de la producción artística.<sup>2</sup> En *La feria de la vida*, Tablada se acuerda de sus comienzos en *El Universal* de Rafael Reyes Spíndola. El poderoso editor exigía la entrega de un poema a la semana como “pilón” a las crónicas del joven escritor, es decir, sin retribución. Tablada tuvo el valor de hablar con Reyes Spíndola del carácter mercantilista del texto literario:

—Mercancía, sí, mercancía... ¿por qué un poema no ha de ser considerado como un producto cotizable? Si la oferta no supera a la demanda... / Con agilidad comercial saltó Spíndola: [...] —La oferta es enorme, mucho mayor que la demanda... / Me atreví a interrumpir: —Hay otro importante factor que olvida usted, señor licenciado y que es

---

<sup>1</sup> El origen de la expresión “modernismo hispanoamericano” no es del todo claro. Sin embargo, su uso más exitoso se encuentra en un ensayo de Fritz Strich sobre la trasgresión del término “barroco” del arte plástico a las bellas letras. Cf. Strich, 1956.

<sup>2</sup> Hablar de “producción” artística hubiera sido impensable en el romanticismo, antecesor inmediato, en América Latina, del modernismo; en sus modalidades europeas, una de sus influencias más decisivas. A mi parecer, el modernismo mexicano fue la verdadera época romántica del país. Para un resumen y una valorización de estas tendencias véase mi monografía citada en la bibliografía.

esencialísimo en el precio de un producto... ¡la calidad! (Tablada 1991: 141).

Consecuentemente, la relación de Tablada con el arte plástico es mucho más tangible en su función de coleccionista que en la de “productor” de poesía. Que, en este contexto y en repetidas ocasiones, subrayara sus fines primordialmente educativos y altruistas, puede interpretarse como parte de otra estrategia básicamente capitalista, la de venderse a sí mismo. Sobre todo en su correspondencia con Genaro Estrada se hace tangible la mencionada táctica. Cito, casi al azar, de una carta del 12 de marzo de 1924: “Pero, mi querido Genaro, ¿no le parece a Ud. casi un sarcasmo que tenga yo que hacer un sacrificio pecuniario para ir a México, adonde uno de los fines que me lleva es acopiar obras y documentos para seguir aquí mis trabajos para México?” (Tablada 2001: 57). El arte —pictórico en este caso— sirve como pretexto para obtener apoyo económico para un viaje a la patria. Al mismo tiempo, los cuadros mexicanos revelan su utilidad económica, ya que se venden bien en un mercado potente y aumentan el prestigio de México en Estados Unidos.<sup>3</sup>

El gusto artístico de Tablada es ecléctico. Colecciona todo. Pero aún así, dos géneros lo fascinan durante toda su vida: el arte oriental y la talavera poblana; por un lado lo cosmopolita, lo exótico, por otro el gusto por la provincia mexicana, lo regional. Los dos polos podrían caracterizar la esencia del modernismo mexicano. Se trata de una variante del famoso *viaje alrededor de mi cama*. El mundo exótico, lejano, normalmente inasequible, entra en la imaginación del poeta a través de la provincia, es filtrado. De esta manera surge el orientalismo modernista, cuyos mecanismos —magistralmente descritos, aunque no específicamente para el modernismo, por Edward Said— ayudan a transgredir las fronteras entre lejanía y cercanía extremas. Incontables artículos en la vastísima obra periodística de Tablada giran alrededor del arte oriental. El ensayo sobre Hiroshigue constituye quizás la prueba más clara de su fascinación por la pintura japonesa, a pesar de que —o quizás porque— aplica consecuentemente el filtro occidental a las obras orientales.

---

<sup>3</sup> Se anuncia lo que Efrén Mínero, en un artículo publicado en *Tierra Adentro*, denominaría como “lambisconería literaria”, en boga sobre todo durante el reinado de los Contemporáneos.

El arte poblano, por otro lado, sobre todo la talavera, forma el segundo núcleo de su carrera como coleccionista y traficante de arte exitoso, aunque no siempre honesto. Miguel Jerónimo Zendejas, pintor realmente conocido sólo en un círculo muy reducido de especialistas, se transformará en una especie de *leitmotiv* en esta carrera. Con una pequeña fortuna adquirida no sólo en la venta de arte, sobre todo oriental, sino también en el negocio con automóviles, Tablada construye su famosa casa de Coyoacán, ubicada en el número 48 de la calle Héroes del 47, esquina con Eleuterio Méndez, en Churubusco.<sup>4</sup> Se trata de una casa, habitada por el poeta entre 1908 y 1913, que copia el estilo oriental, japonés sobre todo, pero que también reserva espacios para el arte mexicano.

En este contexto, el autor de *Li-Po* regresa varias veces a Puebla para adquirir obras de talavera, que puede vender por buenos precios a clientes adinerados. Hacia el final de la segunda parte de su autobiografía, Tablada anota que su anticuario —llamado Padilla— le “trajo una serie de azulejos de Talavera poblana en su mayor parte firmados con una F y hechos con una materia en que debe predominar el kaolín, pues la pasta es firme y por el reverso es semejante al *bisquit* de la porcelana; el dibujo sobre fondo no crema, sino blanco, está trazado con firme y hermoso esmalte azul, semejante al chino y las piezas parecen de la mejor época del siglo XVIII” (Tablada 1993: 434s).<sup>5</sup> Se trata sobre todo de imágenes religiosas, pero también se incluyen cuatro azulejos que representan el escudo nacional: “Una águila pronunciadamente estilizada y muy decorativa, amarilla con las plumas dibujadas en negro y semejantes a la imbricación de las escamas de un pez” (*Ibid.*). Tablada justifica su afán de adquirir tales piezas de arte con motivos altruistas: preservar el arte nacional, salvarlo de su venta al extranjero: “Mi mano las colgó en los muros hogareños para preservarlas del turista extranjero, para atesorarlas como cosa nuestra...” (434s). Sin embargo, Tablada no pudo evitar que durante el saqueo de su casa

---

<sup>4</sup> Cf. Esperanza Lara Velázquez, “Prólogo” a *Los días y las noches de París*. José Juan Tablada. *Obras III*. Ed. Esperanza Lara Velázquez. Nueva Biblioteca Mexicana. 99. México: UNAM, 1988. Cambió la numeración de la calle. Sin embargo es fácil encontrar la casa, ya que hoy alberga a la SOGEM y el teatro Rodolfo Usigli.

<sup>5</sup> Sería una tarea interesante para un historiador del arte averiguar qué piezas adquirió el tal Padilla para la colección de Tablada en Coyoacán.

por las tropas zapatistas desaparecieran varias obras valiosas, entre ellas los azulejos poblanos.

Su adquisición más importante es, sin duda, una obra de Zendejas, a la que dedica un cuarto especial en Coyoacán. Anota Tablada en *Las sombras largas*:

Hace algunos meses adquirí en Puebla de los Ángeles, una gran serie de pinturas murales, únicas en su insólito carácter y que si el municipio poblano hubiese obrado como debía según el civismo y la cultura, deberían haber sido adquiridas por esa corporación e instaladas con todos sus honores en algún museo local. Dichas pinturas son obra del pintor angelopolitano Miguel Jerónimo Zendejas y con los caracteres generales de la pintura del siglo XVIII y las particularidades del estilo y modalidad nuestros, por no decir de la escuela mexicana, desarrollan en una serie de paineles que forman una superficie irregular de muchos metros cuadrados, una elaborada composición alegórica. [...] Dichas pinturas murales decoraron allá a mediados y fines del siglo XVIII y quizás en los comienzos del siguiente el interior de la Botica de San Nicolás, situada en la calle de Cholula de la linda ciudad de los Ángeles (437).

Con esta obra Tablada inaugura el salón Zendejas en su casa, pero no lo preserva por mucho tiempo, ya que, debido a los acontecimientos revolucionarios, se ve obligado a vender los murales al Museo de Historia de la Ciudad de México, donde estarán “para siempre a salvo de codicias extrañas que pudieran sustraerla a nuestra historia” (440).

Vale la pena resumir la trayectoria de estas obras de Zendejas: El oscuro traficante de arte, Padilla (cuyo primer nombre se ha perdido), viaja a Puebla pensando en el poeta José Juan Tablada, iniciado en el arte en la Angelópolis; compra con un compañero anticuario (cuyo nombre se desconoce) las obras de Zendejas, que deberían figurar en un museo, las vende a Tablada, quien las guarda celosamente en su casa particular y las vende, finalmente, por “una suma ridícula” (440) al Museo de Historia del D.F. El arte de la provincia mexicana termina en la capital. Tablada pretende salvar el arte mexicano de su venta al extranjero, quiere preservar el patrimonio nacional: motivos muy loables, sin duda, aunque su autenticidad sí sea dudable.<sup>6</sup> Mas el itine-

<sup>6</sup> Federico Gamboa dudaba mucho de la honestidad de Tablada. El 28 de agosto de 1910, el autor de *Santa* se refiere a una visita a la casa de Tablada, durante la cual

rario de la obra de Zendejas es un buen ejemplo de la situación cultural de la provincia mexicana: La Ciudad de México absorbe la cultura de la provincia, se nutre de ella, pero no da mucho a cambio... Tablada, como coleccionista de arte, comete el error nefasto de trasladar el arte a la capital, en lugar de tratar de construirle su espacio en la provincia. El capitalino Tablada se inicia en las letras y en el arte en la provincia de Puebla. El poeta modernista Tablada se olvida de tal iniciación y ayuda a centralizar un poco más la cultura mexicana.<sup>7</sup>

Un simple cálculo revela lo alarmante de tal situación: el censo de 1910 registra para México una población de aproximadamente 15 millones de habitantes (Toussaint 1989: 67), en la capital vivían alrededor de 500,000 personas: un 3.4 % de la población total (González 1981: 997). El monstruo de hoy, que todos conocemos y padecemos, tendrá, en la zona urbana, unos 25 millones de habitantes, es decir, 25 % de la población total de México. Parece lógico que el centralismo se haya acentuado como plaga de la cultura —y sobre todo de las letras— mexicanas.

El modernismo mexicano es básicamente un movimiento de autores nacidos en los estados de la República. Tablada nace en el D.F., pero crece y se educa en Puebla. Amado Nervo viene de Tepic, Nayarit. Rubén M. Campos es de Guanajuato, igual que Rafael López. Alberto Leduc, queretano. Jesús E. Valenzuela, el que realmente unió el grupo, nació en Durango. Efrén Rebolledo, hidalgense. Balbino Dávalos, de Colima. González Martínez: Guadalajara. Julio Ruelas: Zacatecas. Del núcleo modernista formado por el grupo alrededor de la *Revista Moderna*, sólo Olaguíbel es capitalino.<sup>8</sup> Los otros tienen que peregrinar tarde (el caso de Nervo) o temprano (el caso de Tablada) a

---

pudo admirar la maravillosa colección de azulejos de éste, "mal habidos los más" (Gamboa 1995: 121).

<sup>7</sup> Las memorias de Tablada, al respecto, no son muy confiables. El diario, editado en 1992 por Guillermo Sheridan, corrige varias veces los objetivos idealistas de Tablada y —en ocasiones— deja entrever el carácter mercantilista del poeta.

<sup>8</sup> No se debe olvidar la figura precursora de Manuel Gutiérrez Nájera, capitalino de hueso colorado. Es él quien, en buena medida, contribuye con sus crónicas urbanas muy difundidas a la peregrinación de escritores de las provincias a la capital. El *Boque Job* presentó la Ciudad de México como una copia de París, el sueño de casi todos los artistas de la época: si era imposible ver el original, entonces por lo menos la copia era accesible.

la Ciudad de México, para salir del anonimato de la provincia que no ofrecía posibilidades de publicar, ni en libros ni en revistas. Si era difícil sobrevivir como escritor en el D.F., más difícil se presentó la situación en la provincia: no sólo respecto a lo económico, sino sobre todo respecto a la infraestructura cultural necesaria para cualquier intelectual.

Es sabido que el poeta más importante de la segunda generación de modernistas mexicanos, mejor dicho el primer vanguardista del país, Ramón López Velarde, se quedó durante mucho tiempo en la provincia: nacido en Jerez, Zacatecas, logra transformar poemas rurales en literatura universal. El precio que, en vida, pagó es conocido: el aislamiento, el olvido —casi— definitivo.<sup>9</sup> Veamos uno de los poemas velardianos que, mejor que cualquier análisis sociológico o ideológico, describe —entre muchas otras cosas— una provincia culturalmente desértica. “A las provincianas mártires” se publicó en *Zozobra*, en 1921:

Me enluto por ti, Mireya,  
Y te rezo esta epopeya.

Mis entrañables provincianas mías:  
no sospeché alabar vuestro suicidio  
en las facinerosas tropelías. (...)

El novio llorará a su mártir perla,  
y que luego lo mate la nostalgia  
de no haber acertado a defenderla.  
La amó porque tejía, y por su traza  
de ángel custodio, cual la amó el gatito  
juguetón con la bola de su hilaza.  
¡Pobre novio aldeano! ¡Ya no teje  
su perla, ya no lee el Oficio Parvo!  
¡El cabriolé del novio va sin eje! (...)

Gime también esta epopeya, escrita  
a golpes de inocencia, cuando Herodes  
a un niño de mi pueblo decapita.  
Santas de los terruños, cuerpos caros  
y gratas almas: ved que me he hecho añicos  
y azul celeste, y luz, para rezaros.

<sup>9</sup> Ironías del destino: López Velarde muere en el D.F.



Me enluto por ti, Mireya,  
y te rezo esta epopeya  
(López Velarde 1986: 166ss).

Sería absurdo buscar a la musa en Mireya. Me parece más acertado ver en ella la poesía que engaña al poeta (el novio) porque se deja seducir por la ciudad: "El cabriolé del novio va sin eje". La poesía necesita de la provincia porque ahí están los verdaderos poetas, pero emigra a la ciudad donde tiene que perecer, engañada ella misma. El uso de rimas e imágenes malsonantes y chuscas, indica que la poesía realmente ya se fue, dejando al poeta solo en el pueblito. La novia ya ha perdido su inocencia, ya no teje, ni lee libros piadosos, ya está en la ciudad. En otras palabras: López Velarde evoca el noviazgo imposible y tragicómico entre el poeta provinciano y la poesía que lo jala, *nolens volens*, hacia la ciudad. Las letras exigen la infraestructura intelectual que sólo la capital puede proporcionar, mas la capital les roba la ingenuidad y la inocencia, y, sobre todo, enajena al poeta. El muy viejo tema de *alabanza de aldea y menosprecio de corte* resucita con López Velarde, trasladado a la situación socio-cultural de México en las primeras décadas del siglo xx.

No cabe duda de que esta constelación se acentuó y empeoró después de la muerte de López Velarde. "Poeta provinciano" es hoy prácticamente un insulto, identificado precisamente con lo chusco y patético, con el *pathos* falso de un idilio falso. De semejante clasificación ni siquiera una ciudad de dos y medio millones de habitantes, Puebla, se salva.

Dos conclusiones me permito anotar de estas reflexiones: 1. El monopolio cultural de la Ciudad de México es asfixiante. 2. Las capitales de los estados deberían aprovechar la oportunidad de transformarse en centros culturales que pueden ser la alternativa para artistas y escritores hartos de la industria cultural de la capital.

A guisa de ilustración, y sin afán nacionalista: En Viena, la capital austriaca, vive un 20 % de la población total del país. Pese a ello no ejerce ningún monopolio cultural. Salzburgo (ciudad de 150.000 habitantes) y Graz (250.000) lograron transformarse en las últimas décadas en un contrapeso cultural de la capital. Por un lado el inevitable apoyo económico por parte de los gobiernos estatales, por otro el famoso *Kultursponsoring*, es decir, el involucrar a empresas y bancos grandes y me-

dianos en la organización de teatro, ópera, conciertos, lecturas, etc., hicieron posible tal desarrollo. Además se logró organizar un sistema de becas y apoyos a escritores de todas direcciones que es realmente transparente y que se liberó de la sombra del padrinazgo. Se organizaron festivales independientes que dieron un espacio al arte joven, sin olvidar la cultura oficial: el sacrosanto festival de Salzburgo coexiste con toda una serie de eventos de carácter más o menos experimental.

El episodio biográfico de Tablada, aquí referido, se puede interpretar como una manifestación temprana de la dicotomía entre cosmopolitismo y regionalismo en nuestra aldea global. El poeta modernista Tablada se define necesariamente como universalista: la atracción nunca interrumpida de la cultura francesa y, en este caso sobre todo, el interés —muchas veces superficial— por todo lo oriental, comprueban el cosmopolitismo de Tablada. Colecciona obras de arte japonesas y chinas, pero al mismo tiempo se especializa en la talavera, un producto de arte genuinamente provinciano. Se lleva la paradoja a un extremo, ya que el poeta adquiere piezas poblanas para encerrarlas en su refugio del arte trasnacional en Coyoacán, en una colonia que se va a transformar en un símbolo mexicano del sincretismo cultural. La historiografía literaria, en realidad cualquier lector atento, puede reconstruir este vaivén artístico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- FRIEDLÄNDER, PAUL. *Plato. An Introduction*. Trad. del alemán por Hans Meyerhoff. Bollingen Series LIX. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GAMBOA, FEDERICO. *Mi diario V*. Ed. José Emilio Pacheco. México: Conaculta, 1995.
- GONZÁLEZ, LUIS. “El liberalismo triunfante”. *Historia general de México*. 2. Coordinador: Daniel Cosío Villegas. México: El Colegio de México, 1981. 897-1017.
- KURZ, ANDREAS. *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko*. Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. 83. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2005.
- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. *Obras*. Ed. José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- MINERO, EFRÉN. "Dedicatorias". *Tierra Adentro*. 113. Dic. 2001-Ene. 2002: 50-53.
- SAID, EDWARD. *Orientalism*. New York: Knopf Publishing Group, 1979.
- STRICH, FRITZ. "Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtkunst". *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Ed. Rudolf Stamm. Colección Dalp. 82. Berna: Francke, 1956. 243-266.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *La Feria de la Vida*. Lecturas Mexicanas. 22. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- . *Las sombras largas*. Lecturas Mexicanas. 52. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- . *Diario (1900-1944)*. Obras IV. Ed. Guillermo Sheridan. Nueva Biblioteca Mexicana. 117. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- . *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Obras III. Ed. Esperanza Lara Velázquez. Nueva Biblioteca Mexicana. 99. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- . *Cartas a Genaro Estrada*. Ed. Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- TOUSSAINT ALCARAZ, FLORENCE. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.