

Jean y Juan: la obra pictórica de Watteau en la obra literaria de Tablada

Jean and Juan: Watteau's Pictorial Works in Tablada's Literary Works

JAIR JÁUREGUI TORRES

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

jairjauto@berkeley.edu

<https://orcid.org/0009-0009-6351-597X>

RESUMEN: Este artículo, en primer lugar, rastrea la presencia recurrente del pintor francés rococó Jean-Antoine Watteau y de sus obras en la obra literaria del escritor mexicano José Juan Tablada. Esta recapitulación de textos poéticos y prosaicos coincide con la primera época de Tablada como escritor comprometido con la visualidad de las palabras, en el sentido lingüístico e icónico. Al recurrir a Watteau y a las técnicas de las artes visuales, en especial la pintura, Tablada experimenta y desarrolla las capacidades de la visualidad en su escritura, creando un lenguaje altamente pictórico, repleto de colores, luces y formas. Al mismo tiempo, a través de esta serie de textos, Tablada ofrece varias reflexiones sobre el acceso, la difusión y la apreciación de las artes visuales, desde transposiciones literarias y reproducciones gráficas hasta la observación directa y el valor aurático de la obra original.

PALABRAS CLAVE:

Watteau;
Tablada;
écfrasis;
pintura;
literatura;
transposición.

ABSTRACT: This article first traces the recurring presence of the French Rococo painter Jean-Antoine Watteau and his works in the literary works of the Mexican writer José Juan Tablada. This recapitulation of poetic and prosaic texts coincides with Tablada's early period as a writer committed to the visuality of words, in the linguistic and iconic sense. By drawing on Watteau and the techniques of the visual arts, especially painting, Tablada experiments with and develops the capacities of visuality in his writing, creating a highly pictorial language rich in color, light, and form. At the same time, through this series of texts, Tablada offers several reflections on the access, dissemination, and appreciation of the visual arts, from literary transpositions and graphic reproductions to the direct observation and the auratic value of the original work.

KEYWORDS:

Watteau;
Tablada;
Ekphrasis;
Painting;
Literature;
Transposition.

Fecha de recepción: 04/06/2025

Fecha de aceptación: 30/01/2026

El 25 de febrero de 1894, en la edición dominical del periódico mexicano *El Universal*, se publicó por primera vez el poema “Soneto Watteau” de José Juan Tablada. Situado en la tercera página de ese número y rodeado de una plétora de textos literarios y periodísticos, el título del poema alude al pintor francés rococó Jean-Antoine Watteau, quien es adjudicado como el creador del género pictórico *fête galante* (“fiesta galante” en francés).¹ La publicación de este poema en *El Universal* marcó el comienzo de una presencia recurrente de dicho pintor en la obra literaria de Tablada, que incluyó las dos ediciones de su primer poemario, *El florilegio* (1899 y 1904), y las llamadas “crónicas parisienses”, posteriormente compiladas en *Los días y las noches de París* (1918). Previos acercamientos e interpretaciones contemporáneas sobre “Soneto Watteau” lo rescatan como un modelo ejemplar en la relación entre el texto y la imagen. Rodolfo Mata, por ejemplo, lo evalúa como un “ejemplo de ékfrasis” (2003), obviamente aludiendo al concepto clásico que describe con palabras una obra de arte. Por su parte, Luyue Wang lo examina como “an exemplary case of transpictoriality” para referirse a la inserción de una imagen pictórica en un texto literario (22).²

Este artículo propone exponer y esclarecer dos constantes en la obra literaria de Tablada: su atracción por la imagen pictórica y su fascinación por Francia. Estas dos grandes pasiones se entrecruzan en la pintura de Watteau. Por ello, en este artículo identifico un número de alusiones a las pinturas de Watteau, ya sean explícitas o implícitas, tanto en textos poéticos como en textos prosaicos publicados entre 1894 y 1912. La cronología que expongo coincide con la primera época de Tablada como escritor, cuyas obras se componen de modernismo pleno, de lecturas románticas y de modelos parnasianos y simbolistas. Es durante estos años formativos cuando Tablada desarrolla una de sus facetas más reconocidas y admiradas: el escritor visual. Para ello, percibo que Tablada recurre a Watteau y a las técnicas de las artes plásticas, en especial a la pintura, para experimen-

¹ El género pictórico *fête galante* se caracteriza por representar escenas cortesanas situadas en espacios bucólicos.

² Wang se basa en Liliane Louvel, quien define *pictoriality* como la presencia de una imagen pictórica en el texto y la adición del prefijo “trans-” lo convierte en un discurso intersemiótico o intermedio cuando dos medios son examinados (Louvel: 56).

tar y desarrollar las capacidades de la visualidad en su escritura, creando un lenguaje altamente pictórico, repleto de colores, luces y formas. De este modo, por medio de la alusión, el análisis y la evaluación hacia un artista plástico, Tablada devela tempranamente una de sus facetas como un escritor comprometido con la visualidad de las palabras, en el sentido lingüístico e icónico, que antecede sus etapas de madurez, vanguardistas y más reconocidas por la crítica literaria.³

Fascinaciones innatas: Francia y las artes plásticas

Tablada pertenece a un selecto grupo de escritores universales que le dedicaron algunos versos o unas cuantas cuartillas a Watteau, desde el siglo xix hasta hoy en día.⁴ Particularmente, en el mundo hispánico, a finales del siglo xix se popularizó el interés por el arte y la cultura franceses del siglo xviii. Ya en 1926, Max Henríquez Ureña resume que:

Los temas galantes del siglo xviii arrancan del soneto *pompadour* *Mis Amores*, de Julián del Casal; pero en Rubén Darío, que en 1893 publica *Era un aire suave...* y poco después *El clavicordio de la abuela*, alcanza su expresión más refinada la modernización de estos temas, que dan su espíritu y su sentimiento a muchas páginas de *Prosas profanas* y luego encuentran un reflejo en *Las pascuas del tiempo*, de Julio Herrera Reissig. La moda cunde y no son pocos los poetas que a ella se rinden: en el Perú, Chocano (*Asunto Watteau*, *Baile antiguo*) y José Gálvez (*Luis XV*, *Pompadour*); en Méjico, Tablada (*Abanico Luis XV*, *Soneto Watteau*), Rebolledo (*Faunalia*) y Francisco M. de Olaguibel (*Marquesa Luis XV*); en Venezuela, Blanco Fombona (*Del siglo XVIII*); en Cuba, los Uhrbach (*De Sévres*, VIII); en España, Francisco Villaespesa (*Pavana*, *El clavicordio*) (27-28).

³ En los estudios sobre la relación entre el texto y la imagen, la crítica tiende a resaltar la contribución de Tablada en sus obras producidas en los años 1910 en pleno auge de las vanguardias históricas. El primer ejemplo es el poemario *Un día... Poemas sintéticos* de 1919, compuesto de haikus, la forma poética japonesa que Tablada introdujo a las letras hispánicas, y acompañado de viñetas circulares diseñadas por él. El segundo ejemplo es *Li-Po y otros poemas* de 1920, un libro de ideogramas que comúnmente son comparados a los caligramas de Guillaume Apollinaire o Vicente Huidobro publicados años antes.

⁴ Véase Edwards (1959); Cutler (1970); Kranz (1983); Ireland (2006).

Todos ellos, ahora conocidos canónicamente como los modernistas, formaron una constelación en el mundo hispánico con una fijación en el pasado francés. Para ellos, la corte versallesca, la música ligera, la danza coreográfica, la moda pomposa, la porcelana delicada y la pintura plácida fueron algunas de las cualidades con las que saciaron sus inquietudes y anhelos de desarrollar y perfeccionar un lenguaje plástico, preciosista y referencial. La búsqueda no se limitó al siglo XVIII, sino que también se extendió a las regiones de Oriente y a los movimientos europeos contemporáneos, como el impresionismo y el simbolismo. Incorporar técnicas de las artes hermanas, como la pintura y la música, evidencia la naturaleza multidimensional y heterogénea del modernismo. Ivan A. Schulman atribuye esa multiplicidad a los diferentes cambios sociopolíticos ocurridos a lo largo del siglo XIX en Hispanoamérica, tales como la inepción de movimientos industriales y el mercantilismo, la profesionalización del escritor y la búsqueda de la autenticidad o autonomía identitaria (X, XII). En conjunto, estos factores sentaron las bases para la formación de una nueva expresión literaria que superó el discurso verbal e incorporó otros.

En el caso de Tablada, México figuró perfectamente como una nación en vías de desarrollo durante el Porfiriato. Tablada se crió durante este periodo histórico de más de 30 años, marcado por la rápida industrialización y modernización del país a modo y semejanza de Francia. Similar a otros países hispanoamericanos, las élites sometieron a México a un proceso de afrancesamiento para orientarlo hacia la modernidad y elevarlo a lo que consideraban un estado superior de civilización (Pérez-Siller y Cra-maussen: 13). La Ciudad de México como epicentro político, económico y cultural del país ejemplificó el afrancesamiento de las urbes y las élites, el cual se manifestó en todos los aspectos cotidianos, incluyendo la educación, el comercio, el urbanismo, las artes y la moda, entre muchos otros. Desde la infancia, como recuerda Tablada a una edad avanzada en sus memorias, *La feria de la vida* de 1937, fue educado en las escuelas francófonas de la capital mexicana, donde forjó magistralmente el dominio de la lengua francesa y el conocimiento de su cultura (Tablada 1937: 77, 86). Incluso concluye que “[e]l refinamiento y la especial ‘civilité’ del pueblo francés se habían infiltrado fácilmente en nuestra idiosincrasia donde algo perduraba del espíritu caballeresco del español y del carácter reverencial

y ceremonioso del indio” (197). Tablada reformula la díada de los orígenes mestizos del pueblo mexicano en una tríada, en la que la cultura francesa también moldea el porvenir de México y consolida su posicionamiento a la par de Europa.

Igualmente, desde una temprana edad, Tablada estuvo inmerso en un ambiente que fomentaba la apreciación de las artes plásticas. En las mismas memorias, él también confiesa de dónde nació y cómo desarrolló esa pasión:

Atribuyo también al tío Pancho el principio del amor a la pintura y a las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida. Por el tío supe de las principales escuelas de pintura del mundo y de tanto mirar en el espectroscopio las fotografías que mi mentor había traído de Roma y París, me fue dado desde muy niño, conocer las obras maestras pictóricas y escultóricas conservadas en templos y pinacotecas (73).

Los avances tecnológicos en la reproducción del arte le permitieron acceder, desde la distancia, al gran acervo artístico y a la herencia histórica de Occidente. Como veremos en otra sección de este artículo, esos avances tecnológicos continuaron siendo esenciales para Tablada al establecer su diálogo con Watteau. Por otra parte, según su viuda, Nina Cabrera de Tablada, el sueño de Tablada era profesionalizarse como artista; sin embargo, se vio truncado por la muerte de su padre en 1888, ya que este lamentable hecho lo obligó asumir la responsabilidad como el jefe de familia (41). Coincidencia o no, a finales de ese mismo año, el 10 de diciembre, apareció en el periódico *La Patria Ilustrada*, el primer poema publicado por Tablada del que se tiene noticia, “A...”. A lo largo de la década siguiente, se estableció como poeta, cronista y corresponsal de varios periódicos y revistas literarias, pero no se deslindó completamente de las artes plásticas, ya que escribió sobre ellas e incluso las practicó.⁵ Los textos analizados en este artículo son testimonio de la formación profesional de un joven escritor, íntimamente ligado a su predilección por

⁵ Se preservan docenas de ejemplos, entre ellos dibujos en acuarelas, tinta, carbón y bolígrafo, en el Archivo gráfico José Juan Tablada en la Biblioteca Dr. Rubén Bonifaz Nuño dentro de las instalaciones del Instituto de Investigaciones Filológicas en la UNAM. CONSÚLTASE EL SITIO WEB *JOSÉ JUAN TABLADA. VIDA, LETRA E IMAGEN*.

los objetos visuales; él encontró en Watteau y en la Francia dieciochesca la guía para el desarrollo de una expresión literaria que coexiste entre el texto y la imagen.

Manón en Citerea: Écfrasis e intertextualidad

“Soneto Watteau” fue incluido en la primera edición de *El florilegio*.⁶ El poema, que en realidad es un sonetillo, modalidad también practicada por otros modernistas, narra, temáticamente, la atracción amorosa del yo poético hacia una mujer llamada Manón. El nombre de ella proviene del séptimo y último volumen de la serie *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de Antoine François Prévost: *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Una novela escandalosa desde su publicación, *Manon Lescaut* cuenta la historia del joven e ingenuo caballero des Grieux, quien se enamora perdidamente de la bella y seductora Manón, cuyos atributos son objeto de deseo para hombres que no vacilan en comprar su atención y su afección con bienes materiales. Frente a los derroches y las propuestas más tentadoras, Manón, sin dudarlo, elige al mejor pretendiente, aun si debe abandonar a des Grieux y si cada decisión la acerca más a su propia ruina y a su fatídica muerte. La pasión y el desenfreno, la virtud y el vicio son las lecciones que entrelazan esta historia sobre un amor romántico y sensual tornado en tiránico y trágico.

La primera vez que Tablada menciona a Manón es bajo su seudónimo “Revelator” en el artículo “Mitología de hoy. Venus, Margarita, Manón, Sapho y Nana”, publicado el 8 de noviembre de 1891 en *El Universal*. Como indica el título, Manón pertenece a una genealogía de arquetipos femeninos y literarios franceses que encarnan la naturaleza de la mujer moderna. Entre las integrantes encontramos a la cortesana Marguerite Gautier de *La Dame aux camélias* por Alexandre Dumas hijo, Nana Coupeau de la homónima novela por Émile Zola, y Fanny LeGrand, la protagonista de

⁶ La primera edición la componen 33 poemas escritos o publicados entre 1891 y 1897. La segunda edición fue ampliada con un número de 84 poemas y fue publicada cinco años después, en 1904. Debido a las mínimas diferencias entre los poemas citados en este artículo, todas las citas extraídas de *El florilegio* corresponden a la segunda edición.

Sapho por Alphonse Daudet.⁷ Hijas de Venus en la tierra, las cuatro protagonistas son mujeres atractivas e irresistibles ante la mirada lasciva y el instinto sexual insaciable del hombre; sin embargo, su humanidad las conduce a proyectar sus verdaderas intenciones como mujeres manipuladoras y peligrosas que tientan, hieren y arruinan a todo hombre e, innegablemente, a sí mismas. Sobre Manón, Tablada parafrasea las palabras de Prévost extraídas del prefacio de la novela: “Me he propuesto ofrecer al lector un terrible ejemplo de la fuerza de las pasiones” (1994: 35).⁸ Tablada rescata el valor moralizante de la novela que le advierte al lector sobre la flaqueza del ser humano ante los placeres de la vida y la falta de autoconciencia y madurez frente a los errores cometidos.

Manón abre “Soneto Watteau”, un poema cuyas cuatro estrofas, respectivamente, están compuestas por palabras del mismo campo semántico, con las cuales el yo poético construye una historia lineal de las diversas etapas de su atracción amorosa. Primeramente, retrata la apariencia de Manón desde su “ebúrnea frente” hasta su “cabello empolvado / y vestidura crujiente”, refiriéndose a las tendencias de la moda del siglo xviii (Tablada 1904: 36). El verso final de la primera estrofa (“¡tus ojos me han cautivado!”) se enlaza con la siguiente en la que el yo poético indica el efecto de la belleza de Manón. Para ello, de lo visual a lo acústico, el yo recurre a un vocabulario musical, otra característica fuertemente modernista bajo el influjo del simbolismo:

Eco de mi amor ardiente,
el clavicordio ha cantado
la serenata doliente,
y el rondel enamorado... (36).

La inserción de instrumentos o composiciones musicales en medio de un poema sobre un objeto visual revela la coexistencia armoniosa de los sentidos. Cuando lo visual no puede explicar los efectos de la atracción

⁷ Para un estudio más extenso sobre esta genealogía literaria véase Eliane Lecarme-Tabone, “Manon, Marguerite, Sapho et les autres...”, en *Romantisme*, núm. 76 (1992): 23-41.

⁸ La cita textual original es “Il verra dans la conduite de M. Des Grieux un exemple terrible de la force des passions” (Prévost: XVIII).

amorosa, lo acústico cumple la tarea de hacerlos sentir de manera corporal. Bajo dichos efectos, al comienzo de la tercera estrofa, el yo invoca al Amor, diciéndole “¡Ven!” para confirmar su disposición a ser flechado junto con su amada. Obviamente, la personificación del amor es Cupido, quien aparece aleteando y “lanza su flecha dorada” para enamorar a sus víctimas. Mientras tanto, de las aguas azuladas del mar, surge “la empavesada / galera flordelisada” que conduce a la pareja enamorada a su destino, la isla de Citera, uno de los presuntos lugares donde, según la mitología grecorromana, nació y se adoraba a la diosa del amor y la sensualidad, Venus.

Citera es el tema principal de tres pinturas realizadas por Watteau. Alrededor de 1710, Watteau creó el primer cuadro y el menos estudiado de los tres, reconocido como *L'île de Cythère* (fig. 1). Con esta primera versión, el pintor estableció la división y la organización del espacio pictórico del tema representado: el embarque hacia la isla. Bajo un cielo nebuloso, en el costado derecho, un grupo de personas vestidas coloridamente aguarda a las orillas de un cuerpo de agua. En el lado opuesto, les espera la galera, navegada por unos *putti*, que los llevarán hacia la isla.



Figura 1. Jean-Antoine Watteau. *L'île de Cythère*. ca. 1709-1710. Städels Museum, Frankfurt am Main.



Figura 2. Jean-Antoine Watteau. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*. 1717.
Musée du Louvre, París. Fotografía: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Stéphane Maréchal.

Dos años más tarde, en 1712, Watteau fue aceptado como candidato a miembro de la Académie royale de peinture et de sculpture. Tras varios años de retraso por no entregar su obra de ingreso, en 1717 finalmente presentó a la Académie la segunda versión de *Citèrea* como el pendiente requisito (fig. 2). En los registros oficiales, *les procès-verbal*, de la Académie, fechados el 28 de agosto de 1717, el secretario oficial anotó que la pintura de Watteau representaba “*Le Pèlerinage à l'île de Cythère*”; sin embargo tachó el nombre e insertó las palabras “*une feste galante*” y a partir de allí, el género pictórico *fête galante* nació (Montaiglon: 252; Dacier y Vauflart: 56). En esta segunda versión, Watteau modificó radicalmente la composición. Ahora la escena tiene lugar en una colina desde donde se aprecia un paisaje boscoso y montañoso; un mayor número de personajes posan y gesticulan de forma más fluida y agraciada en el primer y el segundo plano, a diferencia de la rigidez de la versión anterior. Tiempo después, Watteau realizó la tercera versión (fig. 3), según Donald Posner, bajo la comisión de Jean de Jullienne, su íntimo amigo y uno de sus mecenas más fieles (182). En 1733, Nicolas-Henri Tardieu grabó la pintura, a la cual

se le dio el nombre de *L'Embarquement pour Cythère* (fig. 4). Esta versión es muy parecida a la anterior, sólo con ligeras variaciones, por ejemplo, la ampliación de la nave y sus velas, un mayor número de *putti* armados, dos parejas que se unen a las tres ya presentadas en la cima de la colina y el reemplazo del herma de Venus por una escultura de cuerpo completo.



Figura 3. Jean-Antoine Watteau. *L'Embarquement pour Cythère*. ca. 1718.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten (SPSG), Berlín-Brandenburgo.
Fotografía: Jörg P. Anders, 1999.

Hacia el momento en que Tablada publicó “Soneto Watteau”, ya sea en *El Universal* o en *El florilegio*, no existe registro alguno por su parte que confirme haber visto alguna de las tres versiones cara a cara. Por ello, deduzco que hasta ese momento sólo tuvo acceso a fuentes intermediarias, que identificaré y describiré detenidamente en las siguientes dos secciones de este artículo. Por ahora, mi enfoque es permitirle al poema mismo revelar cómo dialoga con la obra de Watteau, cuáles son las referencias explícitas e implícitas y qué hace de este poema un ejercicio ecrástico, como lo califica Rodolfo Mata.

Para no extenderme más allá de los límites del presente artículo, no podré trazar por completo la historia crítica de la écrasis; sin embargo, creo



Figura 4. Nicolas-Henri Tardieu. *L'Embarquement pour Cythère*, después de Jean-Antoine Watteau. ca. 1733. Städel Museum, Frankfurt am Main.

que es necesario resaltar las teorizaciones de dos críticos. Primero, Murray Krieger, a quien Mata cita, define la écfrasis como el impulso básico de toda la poesía, en otras palabras, el deseo semiótico por el signo natural (11). A pesar de ser un arte temporal, la poesía anhela emular el carácter espacial y estático de las artes visuales, fenómeno que Krieger llama “el principio ecfástico” (9, 10). Segundo, en el ámbito hispánico, Luz Aurora Pimentel distingue tres modalidades de la écfrasis: la referencial, en la que el objeto plástico tiene una existencia material autónoma; la nocional, en la que “el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles”; y la referencial genérica que no designa un objeto plástico preciso, sino más bien remite “al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (207). Para propósitos de este artículo, será necesario indagar cómo Tablada aplica el principio ecfástico de hacer aparecer la pintura ausente y emula su carácter espacial, y, al mismo tiempo, cómo varían los niveles de referencialidad a la obra de arte.

José Homero, en un breve análisis sobre la fascinación de Tablada por Watteau en relación con Rubén Darío, no menciona la éfrasis como parte de su metodología. Por un lado, Homero enaltece a Darío porque “en ningún momento pretendió reproducir una escena de Watteau” o usó sus personajes, sino más bien “[aprehendió] la esencia del arte del francés” (62). Por otro lado, según Homero, Tablada hizo lo opuesto al recurrir a una visión más literal en la que “[sintió] la necesidad de consignar su afición rubendariana por Watteau, ya en los títulos, ya en las alusiones expresas a la obra del pintor” (62). Hacia 1894, cuando “Soneto Watteau” apareció públicamente por primera vez, Darío ya había publicado el cuadro verbal “Un retrato de Watteau” como parte del “Álbum santiagués” de la primera edición de *Azul...*⁹ En él, Darío dibuja minuciosamente la apariencia de una mujer santiaguesa, a quien “el gran Watteau le dedicaría sus pinceles” (Darío 1888: 96), pero no menciona una pintura específica. Otro ejemplo dariano es el poema “Marina” en el que lo llama el “divino Watteau” (Darío 1901: 154), pero este probablemente se publicó por primera vez en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Montevideo, el 10 de febrero de 1897.¹⁰ A diferencia del anterior, “Marina” sí alude a las pinturas sobre el embarque a la isla venusiana ya que la voz poética fleta su “barca con destino a Citeres”. Los textos anteriores, sobre todo “Un retrato de Watteau” publicado en una de las colecciones seminales del modernismo, sugieren los modelos hispanos que Tablada pudo haber tenido a su alcance; sin embargo, no comprueban rotundamente que hayan sido una imitación directa de Darío.

Entonces, ¿cuáles son “las alusiones expresas” en Tablada? Por lo menos en “Soneto Watteau”, él escoge ciertos elementos de la pintura para incluir, como el nombre del pintor en el título, la moda, los *putti* con sus instrumentos de enamoramiento, la galera dorada y la isla de Citeres, que

⁹ Anteriormente apareció por primera vez bajo el título “Álbum santiaguino” en *Revista de Artes y Letras*. Santiago de Chile, t. X (1887): 444-451.

¹⁰ Un tercer ejemplo es “Balada en loor del ‘Gilles’ de Watteau”, de 1911, escrito en París y dedicado a Juana de Lugones, esposa del escritor argentino Leopoldo Lugones. Su hijo, Leopoldo Lugones, en la biografía de su padre reproduce inéditamente los originales del poema y recuenta la anécdota cómica que inspiró el poema. Véase Lugones (245-247). Para más información sobre la relación entre Darío y Watteau, véase Martínez Rivas (445-452).

confirman que realmente se trata de un ejercicio ecrástico. Aun así, yo creo que Tablada no intenta replicar con exactitud la imagen pictórica. Similar a Pimentel, Valerie Robillard categoriza y sistematiza la écfrasis en tres niveles de referencialidad, de la más intensa a la menos: descriptiva, atributiva y asociativa (38). En la atributiva, el escritor nombra el título de la fuente o hace alusión al pintor, el estilo o el género de la obra plástica (39). Al no describir el objeto con lujo de detalle, le permite al poeta decidir libremente cuáles elementos descartar o integrar, inclusive aquellos que no forman parte de la obra misma como es el caso de la adición intertextual del personaje novelesco, Manón, que interpreta el papel de una de las figuras femeninas del cuadro. De esta forma, “Soneto Watteau” fluctúa entre la adhesión al referente visual y la flexibilidad de las licencias poéticas, que, juntas, enmarcan con claridad y concisión la esencia elegante y exquisita de las pinturas sobre Citerea.

El hecho de adherirse al referente visual y distanciarse de él es común en los ejercicios ecrásticos de Tablada. Michele Pascucci, en un estudio sobre dos poemas manuscritos inspirados en los grabados del pintor japonés Utagawa Hiroshige, igualmente señala que Tablada “no solo describe las imágenes pictóricas sino que las interpreta, trasladando a la escritura algunas de las claves culturales relacionadas con las escenas” (114), logrando que “el lector las visualice vivamente” y “le facilita el acceso y el acercamiento al arte japonés” (115-116). De esta manera, en los textos tabladianos, la écfrasis no es estrictamente una descripción de lo representado en el referente visual, sino que desempeña un papel de explicación, aclaración y adición. El referente visual, trasladado al campo textual, se enriquece con referencias, notas, claves e imágenes que existen más allá de su propia autonomía como objeto estético.

Dado que Tablada imagina libremente a Manón como una de las mujeres dentro del cuadro, otro elemento que aproxima el poema a la pintura de Watteau es la temporalidad. Como expliqué anteriormente, el poema presenta una línea de tiempo en la que cada una de las estrofas iguala las dos pinturas sobre Citerea más similares: la de París y la de Berlín. A modo de resumen, las cuatro etapas son la apreciación de la belleza física de Manón, la atracción amorosa hacia ella, el flechazo del Amor y el viaje a la isla de Citerea. Títulos como *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*

o *L'Embarquement pour Cythère*, otorgados por otras personas y no por el pintor mismo, denotan la partida de los peregrinos hacia la isla. Particularmente, en la versión de París, en la que sólo hay tres parejas en la cima de la colina, éstas pueden leerse en conjunto como la misma pareja congelada en el tiempo, o “une longue action” como el célebre escultor francés Auguste Rodin lo llamó (97). Primero, hacia la derecha, un hombre le susurra al oído a una mujer sentada; después, en medio, un hombre de pie le ofrece sus manos a su acompañante para levantarse; y finalmente, hacia la izquierda, el hombre sitúa su brazo alrededor de la cintura de la mujer para dirigirla hacia la galera de abajo. Tanto en el poema como en la pintura, son claras las varias etapas de una historia de amor, desde su comienzo hasta su eventual consumación en la isla venusiana. Por ello, Wang señala que, en vez de describir la pintura, el poema intenta convertir la ékfrasis en la narración de una escena con vida (39). Wang deriva esta interpretación del famoso *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing, un texto pionero en la crítica moderna sobre la relación entre la poesía y la pintura. En él, Lessing distingue la poesía como un arte temporal, compuesto por sonidos articulados, llamados acciones, que aparecen sucesivamente, mientras que la pintura es un arte espacial, compuesto por figuras y colores, llamados cuerpos, que coexisten simultáneamente (78-79). De acuerdo con esta lógica, si las tres parejas son una sola, Watteau une las características de la poesía y la pintura en una sola, pues presenta tres acciones consecutivas que coexisten simultáneamente en el mismo plano pictórico. Por su parte, Tablada también lo hace porque las acciones, que se suceden una a la otra, están acompañadas de la descripción de los colores, las formas, las texturas e incluso los sonidos, que hacen del poema una experiencia completamente sensorial.

La última pregunta pendiente sobre “Soneto Watteau” es: ¿cuál es el lugar de Manón en Citerea? Debido a que Watteau realizó sus pinturas de Citerea al menos una década antes de que Prévost publicara la primera edición de *Manon Lescaut* en 1731, fue la intención de Tablada incorporar ambas obras. Como veremos a lo largo de este artículo, la trascendencia y la relevancia de Watteau se consagraron en el siglo xix. En el caso de *Manon Lescaut*, la novela preservó su relevancia y popularidad desde su publicación. De acuerdo con James P. Gilroy, los personajes de Prévost, con

el tiempo, se liberaron del contexto inmediato de su novela para convertirse en tipos literarios universales y una parte integral de la conciencia cultural de la mente francesa (13). Testimonio de ello fueron docenas de nuevas ediciones publicadas, adaptaciones teatrales y operísticas estrenadas, o reescrituras y variaciones imaginadas (141-144).

Uno de los pocos enlaces entre Manón y Watteau lo hicieron los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, venerados por Tablada. En su influyente libro de historia, *L'Art du dix-huitième siècle*, los hermanos catalogan a Watteau como un utopista, ya que retoma el tema de la guerra y le quita toda atrocidad. Al perfeccionar estas escenas, los Goncourt sugieren que Watteau hubiese incluso localizado bellas mujeres, por ejemplo, las Manón que coquetean entre dos cañones (9). Los Goncourt no sitúan a Manón en una *fête galante*, sino en medio de un campo de guerra masculino, como símbolo de su carácter seductor y fatal. En momentos desesperados, Manón se despersonaliza como un objeto que dos hombres, o dos cañones, deben luchar por conquistar. En *La Femme au dix-huitième siècle* (1862), entre todas las cortesanas francesas, los Goncourt resaltan a Manón como la primordial. Tras un largo estudio histórico y sociológico sobre la vida y recepción de las cortesanas, los Goncourt concluyen con las siguientes palabras: “C’est le départ de la Salpêtrière pour Cythère, parodie d’une fête galante de Watteau, dont Watteau laissera le souvenir dans son œuvre; et n’était-ce pas lui qui devait dessiner dans ce siècle *l’Embarquement pour les Isles* (2)?” (1862: 269).¹¹ Manón como cualquier trabajadora sexual fue juzgada y condenada a la Salpêtrière, el “terrible Hôpital”, donde las internas eran sujetas a una disciplina bárbara de saneamiento y rehabilitación (250). Ahora la cortesana se despierta del idílico sueño rococó para encarar una visión desengañada de la realidad, donde su cuerpo ya no es la inspiración del artista, sino el objeto de vigilancia y control de un sistema penitenciario.

“Soneto Watteau” introduce al personaje de Manón como una mujer encantadora; ahora su historia continúa en “Abanico Luis XV”.¹² El título

¹¹ “Es la partida de Salpêtrière hacia Citerea, una parodia de una fiesta galante de Watteau, de la que Watteau dejará el recuerdo en su obra; ¿y no fue él quien había de dibujar el *Embarque para las islas* en este siglo?” (la traducción es mía).

¹² Fechado el 19 de julio de 1894, apareció un mes después en *Revista Azul*. México, t. I, núm. 16 (19 de agosto de 1894): 25.

sitúa la historia durante el reinado de Luis XV, periodo en el que Watteau realizó sus más celebradas pinturas y Prévost publicó su novela. La otra parte del título se refiere al abanico, un instrumento práctico, accesorio de moda y, sobre todo, un arma de seducción empleado por mujeres, con el cual expresaban códigos no verbales que sus pretendientes descifraban. De este modo, Tablada realza la cualidad material y narrativa del poema, que despliega la continuación de la historia amorosa de Manón, situada en escenarios y rodeada de materiales preciosos dignos de ser pintados en el país de un abanico.

Manón, esta vez, no se dirige a Citerea. Desde el comienzo, la voz poética la ubica “[b]ajo las frondas de ideal Versailles / o en los boscajes de algún Trianón” (1904: 37).¹³ En los bastos jardines del palacio, Manón pasea cerca del estanque de Apolo, cuyas aguas de “tonos glaucos” encierran la escultura *Char du Soleil*, realizada por Jean-Baptiste Tuby, “[d]onde, á los rayos del áureo sol / negros tritones vuelcan su urna / y airados soplan su caracol” (37). Después, en un espacio interior, la voz enaltece la belleza de Manón: “¡nunca crearon los gobelinos / en sus tapices pastora igual!” (38). Versailles es el espacio idóneo para el poeta y su musa. Mientras Tablada describe verbalmente la infinidad de tesoros que conforman el acervo histórico y artístico de este sitio, Manón goza y derrocha la riqueza, la opulencia y la suntuosidad francesas.

Si por un lado en “Soneto Watteau” comienza la relación entre la encantadora Manón y su enamorado, por otro, en “Abanico Luis XV”, acontece un giro en la trama y el tono. Ya desde la primera estrofa, el estado anímico de Manón es diferente: “triste y pausada cruza Manón” (37). No se la describe como aquella mujer confiada en su poder seductor o extrovertida que cumple sus metas; ni las joyas más preciosas, como “la diadema donde el orfebre / grabó los lises de su blasón”, pueden contentarla (38). En la segunda mitad del poema, la voz poética explica la razón por el notorio cambio en el comportamiento de ella:

¹³ El mismo Prévost también asoció a Manón con este lugar. Cuando el caballero des Grieux se reencuentra con ella en la Salpêtrière, su hechizante personalidad sale a luz, “c’est Versailles depuis qu’une personne qui mérite l’empire de tous les cœurs y est renfermée” [“es Versailles ya que allí está confinada una persona que merece el imperio de todos los corazones”] (Prévost 1885: 97; la traducción es mía).

..... Es que la hiere su enamorado
y Manón llora su infiel deslíz
¡Por esto triste se ha doblegado
y palidece la flor de lis!

..... Al dulce nido que los espera
ya no irán juntos, llenos de amor,
en blasonada y azul litera,
¡de las antorchas al resplandor! (38).

A pesar de su belleza y porte, la flor de lis se marchita por sus propias decisiones; “su infiel deslíz” es la prueba de todas las veces que Manón abandonó al caballero des Grieux por otros hombres que le ofrecían un estilo de vida más lujoso. Aunque las riquezas que le brindan, como las joyas, los títulos nobiliarios o los palacios, deberían ser atractivas y codiciadas, no bastan para llenar el vacío causado por la ausencia de su enamorado. Tablada incluye la litera como paralelo a la galera de “Soneto Watteau”, cuya función es transportar a la pareja a su dulce nido de amor; implícitamente, Citerea, la isla mítica donde sus cuerpos se unirán. Sin embargo, en esta ocasión, el viaje se posterga. Es aquí cuando Tablada incorpora los elementos más pesimistas o realistas de la novela, lo que convierte un amor apasionado en una tragedia venidera.

A diferencia de “Soneto Watteau”, en el que se alude a las representaciones de Citerea, en “Abanico Luis XV” no se hace ninguna referencia a una obra específica de Watteau. Desde la publicación de este poema, se han hecho comparaciones con la obra del francés, como en el caso del escritor peruano Carlos G. Amézaga, quien elogia este poema y lo asocia con el pintor rococó brevemente en su libro *Poetas mexicanos* (1896). Amézaga celebra la astucia de Tablada por poder transmitir la esencia de Watteau a un texto y valida su trabajo al nivel de las obras ecrásticas de otros escritores (384). Amézaga añade que Tablada reprodujo “con la pluma, el cuadro que tantas veces ha deleitado a una hermosa en los pausados vaivenes de su abanico” (386). De sus palabras halagadoras es notable la alusión a Watteau a través de la mención al “cuadro” que se infiere ser *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*. Narrativamente, “Abanico Luis XV” no se aproxima a esa pintura, sino que, más bien, lo hace “Soneto Watteau”. A

pesar de ello, Amézaga interpreta el trabajo poético de Tablada como un digno equivalente a la obra pictórica de Watteau, por su elegancia, fluidez, materialidad y atención al trasladar las imágenes del campo visual al campo textual.

Aunque carece de referencias explícitas a Watteau, es a partir de Manón que se hace la alusión más sutil al pintor. Entre todas las asociaciones materiales a la vida de Versailles, están los siguientes versos: “Y Manón sueña..... Ramajes finos / tienen arcadas de pastoral” (Tablada 1904: 38). Los puntos suspensivos, gramaticalmente y simbólicamente, indican una pausa transitoria de la realidad. El sueño representa una escapatoria de la vida material que en la novela Manón aprecia, pero en este poema se niega a aceptarla debido a la ausencia de su amado. Ese escape se materializa en una atmósfera onírica donde Manón es pintada como pastora, lo que evoca sutilmente el paisaje idílico, el *locus amoenus*, caracterizado por su paz, placer y sencillez, cualidades que contrastan con todo lo que Versailles representa: la corte, el lujo, la suntuosidad y el artificio. Es por ello que José Homero percibe en este poema “una atmósfera de sueño, en un escenario bucólico de dorado crepúsculo, como en las pinturas de Watteau” (62). Homero no estaba tan alejado de los primeros estudios académicos decimonónicos sobre Watteau, que se desarrollaron a la par del resurgimiento del rococó y de la institucionalización de la historia del arte como disciplina. Julie-Anne Plax, en un estudio sobre las interpretaciones cambiantes de Watteau a lo largo de los siglos, identifica a Arsène Houssaye, Paul Hédouin y otros escritores, quienes establecieron el mito de Watteau como el gran poeta doliente del siglo pasado y caracterizaron su obra como vaga, soñadora y melancólica (36-37). Es probable que estas interpretaciones sobre el pintor de sueños llegaran a manos de Tablada, quien posteriormente las incorporó a su poesía.

En suma, “Abanico Luis XV” es un poema que ejemplifica las dificultades de categorizar un poema como ecfrástico, ya que las alusiones son tan sutiles que pueden ignorarse en medio de una prolija trayectoria literaria o clasificarse simplemente como parte de la imaginiería modernista. Desde el momento en que reconocemos el diálogo entre poeta y pintor, es posible identificar el poema como un caso de la écfrasis atributiva, tal como la establece Robillard. En este tipo de écfrasis se encuentra la subcategoría

“marcas indeterminadas”, en las que el lector “tendría que pertenecer [...] a una comunidad interpretativa particular para ser capaz de identificar el antecedente visual” (Robillard: 39). Tablada facilita la tarea del lector al posicionar el poema inmediatamente después de uno más explícito, como lo es “Soneto Watteau” en *El florilegio*. Gracias al léxico pictórico y a los significados que tanto se han asociado a algunos objetos visuales, podemos descifrar las pistas que se esconden entre los versos, como un críptico abaniqueo.

La Francia del siglo xviii a través de sus artes

En 1904, Tablada publicó la segunda edición de *El florilegio*, que aumentó a 84 poemas, algunos de ellos ya publicados en periódicos y revistas, y otros completamente inéditos. Aparte de los poemas, otra adición es el prólogo titulado “Para un libro de Tablada”, de Jesús E. Valenzuela, íntimo amigo del poeta y entonces editor de la *Revista Moderna de México*. En él, Valenzuela proclama a Tablada como “flamante poeta” de la república literaria mexicana y resume su formación literaria: “Salía de sus lecturas y de su propio espíritu, íntegro, pulido y abrigado a la Teophile Gautier y amargado con la estética amargura del ajenjo de Baudelaire y otros poetas franceses posteriores a Victor Hugo [...] Ah! Cuánto ha amado a Edmundo y Julio de Goncourt!” (1904: V-VI).

Todos ellos conforman los mayores exponentes de las letras francesas decimonónicas. Gautier, fundador del Parnasianismo, junto con otros románticos de la década de 1830, como Houssaye, Nerval y Banville, fue el primero en rescatar a Watteau del olvido. Apasionados por el torremarfilismo y el lema “l’art pour l’art”, estos escritores encontraron en Watteau una escapatoria del desagradable mundo de la burguesía y del destartado mundo de las clases bajas para cultivar un mundo de ilusión artística (Plax: 35). Baudelaire, por su parte, inmortalizó a Watteau en su afamado poemario *Les Fleurs du mal* con dos poemas referenciales: “Un Voyage à Cythère” y “Les Phares”. El primero de ellos narra el arribo de la voz poética a la isla de Citera, donde la felicidad, la belleza y el encanto han sido reemplazados por el dolor, la muerte y la decadencia. En el segundo poema, Baudelaire enlista a Watteau, entre otros grandes maestros de la

pintura europea, quien se distingue por sus escenas de carnaval en las que corazones ilustres danzan (24). Finalmente, están los hermanos Goncourt, quienes dedicaron gran parte de su vida y de su obra al pintor. El ejemplo más notable es el ya citado *L'Art du dix-huitième siècle*, un libro de historia del arte francés del siglo xviii, originalmente publicado en once fascículos entre 1859 y 1870 y posteriormente compilado. Otro ejemplo es el famoso *Catalogue raisonné* de Watteau, de Edmond. Si al inicio de este artículo era desconocido cómo Watteau llegó a manos de Tablada, poco a poco, a través de sus publicaciones, él revela cómo fue ese descubrimiento.

“Balada de los ojos” es uno de los poemas añadidos a *El florilegio*.¹⁴ En comparación con los dos poemas anteriores, que contienen un personaje identificable desde el comienzo, en éste la mujer apostrofada no es explícitamente nombrada. Con base en las pistas presentadas, se refiere a María Antonieta, la última reina del Antiguo Régimen en Francia. Las primeras pruebas son su retrato arquetípico: los labios color grana que enmarcan una sonrisa de marfil, la piel pálida y el cabello que oscila entre el blanco y el dorado. En seguida, aparecen las ubicaciones en Versalles, como los Trianones y el Parque de los Ciervos (Tablada 1904: 39, 41), u otros sitios, como el Castillo de Rambouillet, donde el rey Luis XVI mandó construir la “marmórea lechería” para su reina (40). También la voz poética nombra personalidades que dejaron su huella y su herencia a la reina: primero, “La Pompadour [que le] dio sus trajes”, y segundo, el arquitecto paisajista André Le Nôtre, quien le legó “las fuentes y los kioskos” que diseñó bajo el mando del rey Luis XIV.

Presentes en el título y al final de cada estrofa, los ojos de la reina son el órgano primordial y el eje central del poema. Para verlos, es necesario otro par, los ojos implícitos de la voz poética, con los cuales describe e ilustra la apariencia cambiante de los “dulces ojos” que reflejan la vida de esta mujer. Por ejemplo, los últimos versos de las ocho primeras estrofas colorean los ojos con una gran claridad y luminosidad, igual a la de los astros, los azules lirios o las luciérnagas. Es en estos versos en los que pinta la vida exuberante de la joven reina, sin preocupaciones. No

¹⁴ Publicado por primera vez en *Revista Moderna*. México, año II, núm. 5 (mayo de 1899): 132.

obstante, el verso final de la séptima estrofa actúa como una volta, pues a partir de entonces los ojos cambian. “Miré los astros en tus ojos” sugiere dos interpretaciones: primero, literalmente, el reflejo del firmamento en la superficie ocular; y, segundo, la astrología que augura el destino trágico de esta mujer. Por lo tanto, el verso “Gotas de luna entre tus ojos” claramente confirma las lágrimas derramadas por ese dolor venidero, mientras que la anáfora al comienzo de la novena y décima estrofas provoca una reacción en cadena de escenas instantáneas:

Luego la roja guillotina
sobre tu cuello y el tesoro
de tu albo seno ensangrentado,
y el velo turbio de tus ojos!

Luego Sansón crispó su mano
sobre tus blondos rizos de oro
y tus dos párpados cayeron
¡como el sudario de tus ojos! (Tablada 1904: 40).

De la belleza de los ojos y el goce de la vida, las imágenes se tornan viscerales y son enfatizadas cromáticamente por el epíteto de la sangre que mancha la blancura del cuerpo. Todas estas imágenes reescenifican la condena a muerte en la guillotina de María Antonieta a manos de Charles-Henri Sanson durante la Revolución francesa.¹⁵ El dolor culmina cuando sus ojos son cubiertos por “el velo turbio” y “el sudario”, ahora que el cuerpo yace sin vida. Desde la oscura tumba, los ojos brillantes se desvanecen junto con el resto del cuerpo degollado, pero todavía perduran los ojos de la voz poética, del autor y del lector, que atestiguan su legado inmortal.

Como parte del contexto histórico que el poema erige, Tablada también alude a los pintores más célebres del siglo xviii. Obviamente, su predilecto, Watteau, encabeza el listado y es seguido por François Boucher, Jean-Honoré Fragonard y Jean-Baptiste Greuze (todos aparecen en *L'Art du dix-huitième siècle* de los Goncourt). La voz poética declara que ellos “con

¹⁵ Este suceso ocurrió el 16 de octubre de 1793 en la Plaza de la Concordia donde allí mismo su esposo el rey Luis XVI fue ejecutado.

su pincel galante todos, / copiaron rosas en tus risas”, ya que la belleza de María Antonieta es idónea para ser retratada por las mejores manos del siglo (Tablada 1904: 40). Sin embargo, no existe una correlación temporal entre Watteau y María Antonieta, ya que el pintor vivió y murió mucho antes que ella. Por otro lado, los otros tres pintores fueron contemporáneos de ella, pero hasta el momento de la realización de este estudio no hay indicios, por ejemplo, retratos, que demuestren que ellos la hayan pintado.

Por esta razón, Tablada no alude a una obra plástica en específico para establecer la relación entre los pintores y la reina. Al contrario, el poeta recapitula un siglo de arte, aproximadamente, por medio de una lista cronológica con los cuatro pintores, basándose en sus años de vida. Primero, Watteau es reconocido como uno de los iniciadores de la pintura rococó, especialmente al establecer un nuevo género, *fête galante*. Segundo, Boucher, quien pertenece a la misma generación que Watteau, practicó las *fêtes galantes* y vivió más tiempo, lo que le permitió compartir su estilo con otros pintores. Uno de sus aprendices, Fragonard, adquirió el estilo de su maestro y desarrolló su propio estilo. Finalmente, Greuze tomó un rumbo diferente a través de la pintura de género y de la histórica. La díada, Watteau como comienzo y Greuze como final, se vería acentuada en el pleno auge de la Ilustración, ya que los críticos del arte y otros intelectuales impulsaron el declive del rococó a favor del neoclasicismo u otro tipo de estética que se alineara con los valores ilustrativos. Uno de ellos fue Denis Diderot, quien escribió una serie de críticas sobre las obras exhibidas en el Salón de la Académie royale. Kamila Cristina Babiuki expone que Diderot no sólo criticó a pintores en vida, sino también a anteriores, entre ellos Watteau, asociado con la antigua corte. En cuanto a sus habilidades pictóricas, según Diderot, Watteau dominó la técnica, pero al retirarla de las pinturas, éstas carecían de cualidades morales (Babiuki: 235). El lado opuesto a Watteau era Greuze, quien pintaba los sentimientos humanos (240-241). Así, con estos pintores, Tablada presenta la evolución del estilo artístico del siglo xviii, desde la opulencia y la galantería del rococó hasta la sobriedad y el racionalismo de la Ilustración. Esa evolución artística encuentra su paralelo en la biografía de María Antonieta, cuyo estilo de vida estaba caracterizado por la frivolidad y el exceso, por lo cual fue juzgada

y condenada a muerte bajo los principios de igualdad y justicia clamados por la Revolución francesa.

En el sentido más estricto de la palabra, los ejemplos de “Balada de los ojos” anteriormente citados no son tan ecfrásticos, ya que no describen una obra en específico. Más bien, Tablada recapitula el siglo XVIII en un solo verso y, al mismo tiempo, retrata la historia de María Antonieta de forma muy pictórica y palpable. Si los cuatro pintores recurren al lenguaje visual, cuyos elementos son la línea, la figura, la forma, la textura, el color y el valor, Tablada recurre al lenguaje escrito, compuesto por las letras, las palabras y la puntuación, y al poético, la métrica, la rima y el ritmo, para reconstruir la apariencia, la vida y la muerte de esta reina.

Cara a cara con Watteau

Tablada visitó París por primera vez en 1903 para celebrar su reciente matrimonio con Evangelina Sierra, su primera esposa. Tal vez por motivo de celebración, en esta visita, el escritor no realizó memorables o suficientes producciones literarias (Mata y Goodbody: 35). Años después, el 28 de abril de 1911, la Secretaría de Relaciones Exteriores lo comisionó para estudiar “los sistemas de archivos europeos” (Tablada 1992: 70). Durante esta segunda visita a la capital francesa, desde mayo de 1911 hasta principios de 1912, sin la compañía de su esposa, Tablada tuvo la oportunidad de registrar sus vivencias al estilo de crónicas de viaje, publicadas por primera vez en *Revista de Revistas* bajo el título de “Crónicas parisienses” y posteriormente en su libro de 1918, *Los días y las noches de París*.

La segunda visita a París se resume en una palabra: reencuentros. Tablada vaga por la ciudad al estilo de un *flâneur* que se adentra en las tiendas, las galerías y los museos. En uno de esos paseos, llega a la iglesia de San Sulpicio, uno de los escenarios de la novela de Prévost donde el caballero des Grieux se interna para remediar su caída al abismo de la perdición y el exceso. En las escalinatas de la iglesia, Tablada ve “el encantador fantasma de Manón” perseguido por des Grieux e ignora a “las reales figuras de las modernas parisienses que iban y venían” (1918: 21). Lo que le atrae es la vestimenta de Manón, especialmente “los *paniers* y el gran pliegue Watteau de su traje floreado y sedado, el talón alto y rojo de sus arqueados

brodequines" (21-22). Tablada reconoce que "a pesar de la ficción, a pesar de lo imposible, a pesar de los siglos" (22) puede convertir su imaginación y la ficción de la novela en una realidad que le permite revivir, cara a cara, momentos cruciales de esa historia amorosa. Entonces el tiempo confluye en esta crónica. Tablada mira hacia el pasado histórico y literario, pero desde el presente, en París, la ciudad cosmopolita y la meca de la estética moderna a la que, como escritor, se suscribe.

Como todo amante del arte, su peregrinaje urbano lo conduce al Museo del Louvre. En la primera crónica sobre este recinto, a modo de nótuas, Tablada comienza su recorrido narrativo admirando los grandes maestros del arte italiano desde el Trecento hasta el Cinquecento.¹⁶ Después de la recapitulación renacentista, en una segunda crónica, Tablada avanza en el tiempo y por fin le dedica todo el espacio necesario a la gran obra admirada: *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* de Watteau.¹⁷ Por medio de la prosa, en clave de confesión íntima, Tablada esclarece varias incógnitas sobre su relación con el pintor. La primera de ellas es su incapacidad para no haber visto la obra cara a cara. Durante un largo tiempo, fue "el foco fascinador de [su] deseo" verla, pero "obstáculos materiales frustraban [su] anhelada peregrinación al viejo mundo" (Tablada 1918: 72). A la edad de 40 años, Tablada se lamenta de haber visto la pintura muy tarde; en la flor de la juventud él mismo hubiese aceptado la "*invitación al viaje*" en busca de aventuras (76; énfasis en el original). Para ello, cita al escritor argentino Ángel Estrada, quien en su libro *El color y la piedra* declara que "este cuadro de Watteau debe mirarse en plena juventud" (78). Tablada reemplaza ingeniosamente "mirarse" por "admirarse", con el propósito de elevar la acción de mirar a un nivel de contemplación, respeto y veneración. En otras palabras, es una forma de remediar la demora y calmar sus emociones desenfadadas, que lo obligan a cuestionarse a sí mismo y a repetir: "Todo llega tarde en la vida..." (Tablada 1918: 76). Lo que al principio prometía ser un encuentro completamente monumental se convierte

¹⁶ "Crónicas parisienses. En el Louvre. Nótuas", en *Revista de Revistas*. México, año 11, núm. 120 (19 de mayo de 1912): 1, 5.

¹⁷ "Crónicas parisienses. El embarque a Citerea", en *Revista de Revistas*. México, año II, núm. 121 (26 de mayo de 1912): 1, 19, 23. Allí está fechada "París, febrero de 1912"; ya en la colección de 1918, la fecha es eliminada.

en autorreflexivo y vulnerable. Con ecos baudelairianos, al llegar a una Citerea desolada, la crónica presenta una reflexión desenmascarada sobre la fugacidad del tiempo y la caducidad de la vida humana, de la que la pintura, un objeto estático, es testigo.

Estas confesiones vulnerables de haber visto la obra frente a frente confirman mis sospechas sobre los poemas publicados en *El florilegio*: fueron escritos a partir de fuentes intermediarias. Consciente de los lectores perspicaces, Tablada confiesa que, a pesar de la distancia, conoció la pintura “por sus imágenes, reproducida en fotografías falseadas sin duda, en grabados quizá frustráneos” (1918: 72). La existencia de reproducciones es incuestionable. Años después de la muerte de Watteau, ocurrida en 1721, su amigo Jean de Jullienne concibió el proyecto Recueil Jullienne, que consistía en grabar las obras de Watteau para preservarlas, reproducirlas y diseminarlas en impresiones individuales o en volúmenes. Aunque Jullienne no tuvo acceso a *Le Pèlerinage à l’île de Cythère* ya que ésta formaba parte de la colección de la Académie, sí poseía la tercera versión de la cual se realizó el grabado por Tardieu. Mientras tanto, a lo largo del siglo xix, las revistas de arte llevaron a cabo la tarea de reproducir y diseminar los grabados; incluso los Goncourt se beneficiaron de ellos porque también estuvieron limitados al acceso directo a las obras de Watteau (Betz: 51). Fue hasta alrededor de 1863 cuando la Chalcographie du Louvre le comisionó al pintor y grabador Charles Joshua Chaplin grabar por primera vez la versión del Louvre (Burty: 561). Esfuerzos como éstos, efectuados públicamente y privadamente, comprueban el cambio en la apreciación y el acceso a las artes visuales debido a los avances en la reproductibilidad técnica que llegaron a manos de Tablada. Si en su juventud le permitieron conocer y aprender sobre el arte de Occidente, en su adultez son ejemplos falseados y frustráneos que inhiben la experiencia sensorial y emotiva de ver el objeto original, o, en términos benjaminianos, el anhelo de obtener el valor aurático.

Otro intermediario más convincente para Tablada es la literatura francesa. Los nombres que aparecen en el prólogo de la segunda edición de *El florilegio* se confirman como las fuentes de inspiración, mientras otros aparecen por primera vez:

Tal vez algo de su alma fascinadora me llegó con más fragancia en la plástica y completa descripción de Gautier, en el himno vibrante y colorido de los Goncourt, en los análisis sutiles de Gustavo Geffroy y de Camilo Mauclair y en esa pasmosa transposición literaria del alma, de toda el alma esencial que de Watteau hizo, en sus *Fiestas Galantes*, el divino Paul Verlaine (Tablada 1918: 72).

Esta bibliografía consultada es una combinación de poesía y prosa que traduce en palabras la pintura y, por consiguiente, llega a manos de Tablada y le permite hacer su propia traducción. De una persona a otra, de un medio a otro y de un idioma a otro, podemos rastrear la red de reproducción y distribución que se une a la reproductibilidad técnica del cuadro. Sin embargo, para Tablada, las transposiciones literarias superan las reproducciones gráficas. Primero, el escritor se enfrenta al desafío de transponer la imagen pictórica a un discurso verbal. Esto requiere armonizar sus sentidos con su intelecto y su creatividad para lograr ese cambio con éxito. Segundo, a diferencia de una copia, que realmente le permite ver exactamente cómo se ve el cuadro (las figuras, la composición, la perspectiva, etc.), Tablada busca en los textos literarios franceses la reescenificación de la experiencia sensorial de ver. Sin duda, cada escritor mencionado anteriormente filtra su mirada a través de sus intereses, juicios o sesgos, pero esto no le impide a Tablada encontrar en sus palabras alma, carácter y emoción. La experiencia de ver a través de los ojos de otros es reiterada cuando Tablada los cita o traduce textualmente.¹⁸ Con este rastro de migajas literarias, Tablada cumple dos objetivos: primero, demostrar orgullosamente su acceso a las fuentes primarias y su vasto conocimiento del

¹⁸ De Verlaine, Tablada cita dos poemas de *Fêtes galantes*, el primer verso de “Les ingénus” y el séptimo de “Clair de lune”. De Mauclair traduce la cita “Cés êtres vivent au bord de ces ‘savants abîmes éblouis’ dont Mallarmé fait parler Hérodiade rêveuse” que proviene del artículo “Watteau et la Phtisie”, en *Revue bleue: Revue Politique et Littéraire*. París, t. II, núm. 9 (27 de agosto de 1904): 263; el siguiente año reaparece en el libro *De Watteau a Whistler*. De Gautier traduce la cita “tendre, vaporeux, idéal, si bien choisi pour un rêve de jeunesse et de bonheur” que proviene del catálogo de la Exposición Universal de 1867, “Le Musée du Louvre”, en *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol. 1: La Science, l’Art. París: Librairie Internationale, 1867. 402; años más tarde reaparece en *Guide de l’amateur au musée du Louvre* (1882). De los Goncourt cita la frase “una tristeza habla en voz baja”.

tema; y segundo, incluir a la audiencia para revivir las emociones idílicas y soñadoras que sintió al leer los textos de ese grupo de escritores galantes.

“Por fin he llegado. La obra maestra del encantador está ante mis ojos...” es así como Tablada comienza su larga y detallada descripción de la pintura (1918: 73). Ante sus ojos, Tablada ve el terreno cálido donde “una guirnalda de personajes” coloridos posa bajo la sombra de “un árbol nemoroso” (73). Más allá de describir los elementos tangibles, Tablada se embelesa ante la atmósfera engeguecedora del cuadro. Gracias a la imagería parnasiana (piedras y materiales preciosos) y a la simbología de lo cromático, logra expresar esa sensación sinestésica en la que “una atmósfera de oro y un hondo flúido [sic] azul” reina en el espacio del marco. El azul, como metonimia del cielo, nos remite a la concepción de este color como símbolo del movimiento modernista, que encapsula la noción de *azur* teorizada anteriormente por los simbolistas. Ya en el ámbito hispánico, al reseñar *Azul...* de Darío, Juan Valera postula el *azur* como “cifra, símbolo” que debe abarcar “lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros” (5).¹⁹ Tablada no se aleja de lo que Valera propone ya que el azul en el cuadro de Watteau funde los límites entre el cielo y el mar para convertirlos en una sola entidad. Ahora, el alma de los peregrinos, e igualmente la del poeta, es encantada por la sublimidad de “un más allá extraterrestre”, donde todo es éter y luz. La materialidad del cuadro, en este caso, los pigmentos azulados, simboliza a la vez la inmaterialidad. Tablada extrae otra vez la esencia del cuadro que encarna los ideales del rococó: la fantasía, el ocio y el escapismo de la realidad, que sedujeron a la aristocracia francesa desde 1717 y lo continuaron haciendo hasta los tiempos del escritor mexicano.

Con respecto a esta crónica, Mata, basándose en Krieger, señala que la pintura de Watteau es “una imagen de primer grado”. Cualquier reproducción de un cuadro sería un sustituto del sustituto, una imagen de segundo grado que “debilitaría la aspiración artística de reproducir la experiencia sensorial y emotiva original” (Mata 2003). Un ejemplo debilitado sería

¹⁹ Esta carta posteriormente apareció como el prólogo de la segunda edición de *Azul...* Guatemala: Imprenta de “La Unión”, 1890.

“Soneto Watteau”, ya que es un sustituto del sustituto del sustituto; en otras palabras, del cuadro se produce la reproducción visual o textual y, de éstas, el poema. Por lo tanto, la crónica, al ser producida a partir de la observación directa, es una imagen de segundo grado.

Para remediar la ausencia gráfica del cuadro, Tablada se aproxima, consciente o no, al concepto de *enargeia*, la cualidad vívida y descriptiva del lenguaje, que la convierte en una de las características decisivas de la éfrasis clásica. Como parte de la retórica, el lenguaje cumple dos objetivos: evidenciar el objeto ante el ojo interior del oyente y despertarle emociones. Según Quintiliano, quien explica con detalle la *enargeia* en la retórica clásica, para mover las emociones, primero es necesario sentirlas de primera mano (Quintiliano: 59). La persona que mostrará mayor poder en la expresión de emociones será aquella que tenga adecuadamente la *phantasiai* de los griegos, que presenta en la mente las imágenes de cosas ausentes de tal manera que parecen realmente estar presentes físicamente frente a los ojos. Así, de dichas impresiones, surge la *enargeia* que hace que parezca que no estamos hablando de algo sino que lo exhibimos, mientras que las emociones surgirán como si estuviésemos presentes en el evento mismo (61). Al igual que las de Quintiliano, las descripciones de Tablada despiertan las emociones de los oyentes al convertirlos en casi testigos presenciales de lo descrito. Por ello, Tablada inserta el torbellino emocional florecido por el contacto íntimo con el cuadro. Si los escritores franceses le permitieron a Tablada imaginar el cuadro, en su crónica exterioriza todas sus emociones, que el lector también puede sentir o simpatizar, desde una mezcla de aprensión y miedo hasta una “indecible” melancolía. Al mismo tiempo, su mirada imaginativa, conectada con sus otros sentidos y emociones, informa y define el punto de vista con el que el lector lee e interpreta la obra de arte, por ejemplo, para determinar su relevancia histórica o estimar su valor estético. Tablada, en resumen, guía cuidadosamente al lector en su recorrido por las salas del museo que lee en las páginas de una revista, de un libro o en una pantalla digital.

Así como en “Balada de los ojos”, en la que Watteau aparece junto a otros pintores, Tablada lo hace de nuevo en la crónica. Es imposible no comparar la obra maestra de Watteau con los cuadros de otros pintores dieciochescos, incluyendo a Boucher y Fragonard, así como a Nico-

las Lancret y Jean-Baptiste Pater. Juntos comprueban la faceta de Tablada como historiador de arte. Él estudia, valora, categoriza y recopila una fase de la extensa historia del arte, disciplina cuya retórica natural, a grandes rasgos, consiste en describir la materialidad de los objetos en palabras, semejante a la écfrasis. Sin embargo, Tablada, embriagado de éxtasis y favoritismo, busca en los otros pintores la transformación y la adulteración inevitable del legado de Watteau:

Todo lo de Watteau lo tienen ellos: la decoración, el guardarropa, la paleta, la luz, hasta los tacones rojos de las mulillas y los lunares postizos de los rostros [...] Todo menos el alma. Y tan es así, que lo que en la creación de Watteau es éxtasis y gracia y aristocracia, se convierte en el mundo inferior de sus rivales en espasmo sensual, en provocación insolente, en afectación teatral (Tablada 1918: 74-75).

Para Tablada, Watteau es el máximo exponente de la pintura francesa, que lo convierte en una unidad de medida del arte, jerarquizando y separando lo bueno de lo malo. En distintos momentos de su carrera como crítico de arte, lo aplica. Por ejemplo, en ese mismo viaje a París, Tablada llama al pintor japonés Utamaro “el Watteau amarillo” (calificativo plagado de las perspectivas raciales de la época), cuyas estampas encapsulan “el encanto dulce y acerbo [...] de la eterna mujer” (77, 79);²⁰ en 1902, el francés Louis Morin es “un descendiente de Watteau” (Tablada 2000: 91); en 1904, el ilustrador inglés Aubrey Beardsley es “[q]uizá un Watteau afinado por las más sutiles perversidades” (121); y en 1920, el mexicano Adolfo Best Maugard es un “pintor que evoca sus figuras de bellas mujeres, entre boscajes de pastoral de Watteau” (249). Sin importar la nacionalidad, el periodo histórico o la técnica que practicaron, todos estos artistas, ante la mirada de Tablada, se condensan en torno a una serie de criterios que los asemejan o aproximan al ideal watteauesco, ya sea en la representación de la belleza femenina, la finura de la clase alta, la atmósfera pastoril o la paleta colorida. No obstante, sólo existió un Watteau.

²⁰ Tablada vuelve hacer la misma comparación entre Watteau y Utamaro en su columna “Nueva York de día y noche”, en *El Universal*, año XVIII, t. LXX, núm. 6382 (22 de abril de 1934), secc.: “El Magazine para Todos”, 3.

Jean y Juan: una transposición en el tiempo

La primera vez que Tablada se embarcó a Citerea, según los registros sobrevivientes y públicamente disponibles, fue en la flor de su juventud, gracias a “Soneto Watteau”. Para entonces, lo hizo gracias a las reproducciones gráficas que llegaron a sus manos y a las obras literarias de los escritores más afamados del siglo XIX. Cabe recordar que incluso ellos, por ejemplo, los hermanos Goncourt, también estuvieron limitados al tipo de obras que podían ver. Para un escritor del otro lado del mundo que apenas comenzaba su carrera literaria, es razonable que hubiese recurrido a reproducciones de cualquier tipo. Por ello, el término “transposición”, del verbo transponer, es decir, ubicar a alguien o algo en un lugar diferente de donde se encontraba, resume perfectamente este ciclo de reproducción, traducción, circulación y difusión del arte en sus diferentes manifestaciones. La écfrasis, concepto retórico y teórico al que he referido varias veces, es un ejemplo de la transposición. En sus textos, Tablada varía en los niveles de referencialidad con relación al referente visual; a veces la imagen es más nítida, como en “Soneto Watteau” y en la crónica, o más sutil, como en “Abanico Luis XV” o “Balada de los ojos”. Al igual que Tablada creía en la existencia de “obras de arte representativas” de un grupo cultural o de una nación, sus textos re-presentan al pintor y la esencia del estilo pictórico en su totalidad. La fantasía, la galantería, la coquetería, el ensueño y, en ocasiones, la melancolía resumen ese ejercicio ecfrástico.

En pocas palabras, las obras analizadas en este artículo son una balada para los ojos. La mirada es el fenómeno perceptivo que unifica esta colección de objetos intrínsecamente visuales, desde las palabras y las formas del texto hasta las líneas y los colores de una pintura. A través de sus ojos, Tablada proyecta su forma de ver el mundo, que se filtra a través de una voz poética o de un narrador hasta llegar a manos y ojos del lector. No obstante, otros sentidos interceden armoniosamente. Los sonidos, los olores y las texturas crean un festín sinestésico para la imaginación del lector. Así, el lector usa sus facultades imaginativas y construye una imagen vívida a partir de los sentidos dispersos que, por ende, devela la cualidad enérgica del lenguaje.

No fue hasta su visita al Museo del Louvre que Tablada consumó finalmente su labor literaria, iniciada con la escritura de “Soneto Watteau”. Durante varios años, Tablada se abstuvo de proclamar la adulación más emotiva que podía expresarle al pintor francés. Frente a frente con *Le Pèlerinage à l’île de Cythère*, asombrado y extasiado, Tablada llamó a Watteau un poeta. Ahora, al concluir este artículo, yo nombro a Tablada, pintor. Sus palabras son pinceladas que se deslizan por la página. En ellas, plasma una serie de imágenes sensoriales y graba las voces de un pasado remoto que aguardan ser vistas y leídas por nuestros ojos.

Bibliografía

- AMÉZAGA, CARLOS G. *Poetas mexicanos*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni é Hijos, 1896.
- BABIUKI, KAMILA CRISTINA. “Diderot e os *Salões*: A crítica a Watteau”, en *Princípios*, 24-43 (2017): 227-247.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- BETZ, JULIANE. “Printed Reproductions, Rococo & Renoir. The Nineteenth Century’s Illustrated Perspective on the Art of the Ancient Régime”, en Alexander Eiling. *Renoir. Rococo Revival*. Frankfurt am Main: Städel Museum, 2022. 48-67.
- BURTY, PHILIPPE. “La Gravure au Salon de 1864”, en *Gazette des Beaux-Arts*. París, t. XVI (1 de enero de 1864): 554-565.
- CABRERA DE TABLADA, NINA. *José Juan Tablada en la intimidad (con cartas y poemas inéditos)*. México: Imprenta Universitaria, 1954 (Serie Letras, 15).
- CUTLER, MAXIME G. *Evocations of the Eighteenth Century in French Poetry, 1800-1869*. Genève: Librairie Droz, 1970 (Histoire des idées et critique littéraire, 108).
- DACIER, ÉMILE Y ALBERT VUAFLART. *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*. Vol. 1. Paris: La Société pour l’étude de la gravure française, 1929.
- DARÍO, RUBÉN. *Azul...* Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- DARÍO, RUBÉN. *Prosas profanas y otros poemas*. 2.^a ed. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- EDWARDS, P. D. “Watteau and the Poets”, en *Modern Language Notes*, 74-4 (abril 1959): 295-297.
- ESTRADA, ÁNGEL. *El color y la piedra*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1900.
- GAUTIER, THÉOPHILE. “Le Musée du Louvre”, en *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol. 1: La Science, l’Art. Paris: Librairie Internationale; A. Lacroix, Verboeckhoven, 1867. 305-415.
- GILROY, JAMES P. *The Romantic Manon and des Grieux. Images of Prévost’s Heroine and Hero in Nineteenth-Century French Literature*. Prefacio de Gita May. Sherbrooke, Québec: Éditions Naaman, 1980 (Collection “English Series”, 5).

- GONCOURT, EDMOND DE Y JULES DE GONCOURT. *L'Art du dix-huitième siècle*. Vol. 1. 2.^a ed. Paris: Rapilly, Libraire & Marchand d'Estampes, 1873.
- GONCOURT, EDMOND DE Y JULES DE GONCOURT. *La Femme au dix-huitième siècle*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1862.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. *El intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años (1875-1925)*. La Habana: Impr. "El Siglo XX", 1926.
- HOMERO, JOSÉ. "Máscaras del crepúsculo: Watteau, Darío y Tablada", en *Siempre!*, suplemento *La Cultura en México*. México, núm. 1932 (4 de julio de 1990): 62-63.
- IRELAND, KEN. *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830-1910*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University, 2006.
- KRANZ, GISBERT. "Watteaus 'Einschiffung zur Liebesinsel' im Spiegel der Lyrik", en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 33-3 (1983): 229-243.
- KRIEGER, MURRAY. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LECARME-TABONE, ELIANE. "Manon, Marguerite, Sapho et les autres...", en *Romantisme*, núm. 76 (1992): 23-41.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoön: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry* [1766]. Traducción, introducción y notas de Edward Allen McCormick. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- LOUVEL, LILIANE. *Poetics of the Iconotext*. Edición de Karen Jacobs; traducción de Laurence Petit. New York: Routledge, 2011.
- LUGONES, LEOPOLDO. *Mi padre. Biografía de Leopoldo Lugones*. Edición ilustrada y con páginas inéditas. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1949 (Colección Ulises, 14).
- MARTÍNEZ RIVAS, CARLOS. "Watteau y su siglo en Rubén Darío", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 212-213 (agosto-septiembre 1967): 445-452.
- MATA, RODOLFO. "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen", en *José Juan Tablada: Letra e imagen. Poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*. Coordinación de Rodolfo Mata. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. CD-ROM.
- MATA, RODOLFO Y NICHOLAS GOODBODY. "José Juan Tablada: Translator", en *Translation Review*, 81-1 (2011): 34-44.
- MAUCLAIR, CAMILLE. "Watteau et la Phtisie", en *Revue Bleue: Revue Politique et Littéraire*. París, t. II, núm. 9 (27 de agosto de 1904): 262-266.
- MONTAIGLON, ANATOLE DE Y SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS (EDITORES). *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1684-1793*. Vol. 4. 1705-1725. Paris: Charavay Frères, Libraires de la Société, 1881.
- PASCUCCI, MICHELE. "Hiroshigué versificado: dos poemas manuscritos de Tablada", en *Literatura Mexicana*, XXIII-1 (2012): 107-125.
- PÉREZ-SILLER, JAVIER Y CHANTAI CRAMAUSSEL. "Presentación. La sensibilidad: una heramienta y un observatorio", en Javier Pérez-Siller y Chantai Cramausssel. *México Francia. Memoria de una sensibilidad común; siglos xix-xx*. Tomo II. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993. 5-14.

- PIMENTEL, LUZ AURORA. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías*, 4 (2003): 205-215.
- PLAX, JULIE-ANNE. "Interpreting Watteau Across the Centuries", en Mary D. Sheriff. *Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and Culture of his Time*. Newark, DE: University of Delaware Press, 2006. 28-40.
- POSNER, DONALD. *Antoine Watteau*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- PRÉVOST, ABBÉ. *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux* [1731]. Prefacio de Guy de Maupassant; ilustraciones de Maurice Leloir. París: H. Launette, 1885.
- QUINTILIANO. *The Orator's Education, Volume III: Books 6-8*. Edición y traducción de Donald A. Russell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002 (Loeb Classical Library, 126).
- ROBILLARD, VALERIE. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)", traducción de Rocío Saucedo Dimas, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. *Entre artes, entre actos: Ecfrasis e intermedialidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011 (Colección Pública). 27-50.
- RODIN, AUGUSTE. *L'Art*. 5.^a ed. París: Bernard Grasset, Éditeur, 1911.
- SCHULMAN, IVAN A. *Painting Modernism*. Albany, NY: State University of New York Press, 2014 (SUNY series in Latin American and Iberian Thought and Culture).
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *El florilegio*. 2.^a ed. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1904.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *La feria de la vida (Memorias)*. México: Ediciones Botas, 1937.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Los días y las noches de París*. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1918.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras IV. Diario (1900-1944)*. Edición de Guillermo Sheridan. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992 (Nueva Biblioteca Mexicana, 117).
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras V. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval; recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Esther Hernández Palacios y Adriana Sandoval; notas de Adriana Sandoval y Vianey Contreras; traducción de Adriana Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 144).
- VALENZUELA, JESÚS E. "Para un libro de Tablada", en José Juan Tablada. *El florilegio*. 2.^a ed. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1904. V-XIII.
- VALERA, JUAN. "Cartas americanas. Azul...", en *El Imparcial*. Madrid (22 de octubre de 1888): 5.
- VERLAINE, PAUL. *Fêtes galantes*. París: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1869.
- WANG, LUYUE. *Intermediality and Interculturality in José Juan Tablada's Poetry: East Asian Culture and the "Visual Turn"*. 2021. University of Edinburgh, tesis doctoral.

JAIR JÁUREGUI TORRES

Actualmente cursa el Doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad de California, Berkeley, donde también es miembro del comité editorial de la publicación anual *Lucero*, auspiciada por el Departamento de Español y Portugués. Sus líneas de investigación son la intersección e interrelación entre medios, idiomas, ideas, personas y lugares en la literatura de Latinoamérica, México y Estados Unidos, particularmente durante los siglos xix y xx. Un primer ejemplo de su investigación es la influencia recíproca entre la literatura y las artes visuales que se manifiesta en la écfrasis, la poesía visual o los iconotextos. Otro ejemplo es la búsqueda, recuperación y difusión del intercambio literario y cultural a nivel transcontinental entre Estados Unidos y países hispanos, como México, Chile o España, mediante publicaciones periódicas.