

Tres nuevas aportaciones sobre Joaquín Clausell

por

RENATO GONZÁLEZ MELLO

Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra de Xavier Moyssén

México, Universidad Nacional Autónoma de México-
Coordinación de Humanidades, 1992, 168 p., ils.
(Colección de Arte, 46)



Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México

Catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de
Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1995, 192 p., ils



Los doblados de Tomóchic, un episodio de historia y literatura de Antonio Saborit

México, Cal y Arena, 1994, 229 p., ils



A la memoria de Arturo Sotomayor

Joaquín Clausell había sido, por años, un
problema incómodo en la historia del arte

mexicano. Hoy, después de que varios estudios bien documentados han sido dedicados a distintos aspectos de su vida y obra, podemos decir que es un problema todavía más incómodo pero, merced a esos mismos estudios, más apasionante.

Hace bien Xavier Moyssén en usar un elogioso comentario de Lionello Venturi como epígrafe de un capítulo de su *Joaquín Clausell*. El célebre crítico de arte dijo que Clausell era “tan bueno como el mejor de los impresionistas”; tal es la opinión generalizada en México, lo que ha alimentado un buen conjunto de mitos. Moyssén hizo un detenido análisis de los mismos. Entre otras cosas, no encontró razones para asegurar que el Dr. Atl le enseñara el arte de la pintura, como se había pensado hasta la fecha (aunque es cierto que salían juntos de excursión). En cambio, al investigador sí le parece probable que Clausell estudiara en alguna academia de arte. Aquí la evidencia no permite ir muy lejos. En una entrevista de 1925, el reportero afirmó que, en París, Clausell conoció a Pístaro, “en cuya compañía aprendió la representación de la luz que excluye las falsas tonalidades grises y negras” (Moyssén, *op. cit.*, p. 25). Se conoce un cuadro de Clausell que copia otro de Alberto Fuster, y Moyssén se pregunta si el “impresionista”

campechano no habrá tomado lecciones privadas con el pintor veracruzano (*ibidem*, p. 17). El libro de Moyssén hace, además, un intento serio de análisis sistemático de las pinturas en el estudio de Clausell, de donde brotan numerosos motivos simbolistas.

Con sus frecuentes llamados rankeados a desoír las consejas y atender a los hechos, el libro de Moyssén marca la tónica de estos nuevos estudios sobre el pintor. Los *hechos* de Joaquín Clausell son extraordinariamente ambiguos, con frecuencia los conocemos de tercera mano y sin detalles. El catálogo de la exposición *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México* quiso poner su atención en la pintura, ese objeto con tanta frecuencia ignorado por la historia de la pintura. Porque, ¿podemos, como Venturi, decir que Clausell era impresionista? Jorge Alberto Manrique considera que “no hay [en México] ningún pintor, quizá ni siquiera el propio Clausell, al que pudiéramos considerar como un impresionista ortodoxo ni tampoco hay seguidores estrictos de los impresionistas. Se trata de reflejos de aquellos modos de pintar, de ecos del impresionismo más que de una afiliación precisa” (Jorge Alberto Manrique, “Impresionismo y modernidad en México”, en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, p. 24). Fiel a sus preocupaciones, Manrique se pregunta si las evidentes resonancias nacionalistas contenidas en la mayoría de los cuadros “impresionistas” de principios de siglo podrían impedir que les atribuyéramos ese estilo.

Por su parte, Fausto Ramírez hace notar que la pintura mexicana de principios de este siglo es principalmente de paisajes rurales. El “impresionismo” mexicano omitió “aquellos asuntos que tanto atrajeron a los pintores de allende el océano, en particular

a los franceses: la vida bulliciosa de la metrópoli moderna, con sus mil y un espectáculos callejeros y sus animados lugares de recreación diurna y nocturna”, actitud que le parece de “franco repudio de la civilización y en favor de la naturaleza” (Fausto Ramírez, “El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México”, en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, p. 41). No hay, pues, *joie de vivre*, sino melancolía simbolista. En un sentido, ello pudo ser una reacción contra la pintura monumental de Velasco, que era un canto al progreso. Raziél Cabildo dijo en 1918 de los dibujos de Luis G. Serrano:

En el *Canal de la Viga*, en las *Canoas*, en *Jacales y órganos* y en sus dibujos de Chimalistac, Coyoacán y Mixcoac está representado el paisaje del Valle; los ojos lo miran con afecto, como algo familiar, porque es realmente el paisaje nuestro, no el falso paisaje mexicano que, para identificarse, necesita del eterno cliché de los volcanes [citado en *ibidem*, pp. 41-42]

Los impresionistas mexicanos aprovecharon la tradición que veía alegorías históricas en los alrededores chinamperos del sur de la ciudad (como en *Los bandidos de Río Frío*), pero ello no los llevó a repetir las estampas de Casimiro Castro. Un importante matiz se impone entre sus álbumes de vistas pintorescas y los paisajes de Clausell, Serrano y sus amigos: las representaciones decimonónicas eran dominicales, bulliciosas, multitudinarias y festivas, mientras que las del principio de este siglo fueron silenciosas y desiertas, con apenas uno o dos transeúntes como fantasmas por las calles de esos pueblos o en los canales de esas chinampas “pri-

mitivas". Ramírez ve en esto el fermento de la transformación, de otra manera inexplicable, que sufrieron las escuelas de pintura al aire libre en los años veinte (*ibidem*, p. 49). Otros autores están de acuerdo en el "simbolismo" de Clausell y sus amigos; ya Moyssén había hecho notar su semejanza con la escuela de Pont-Aven (Moyssén, *op. cit.*, p. 32).

El tercer estudio sobre Clausell, acaso el más sorprendente, es de historia literaria. Se trata del ensayo dedicado por Antonio Saborit a la novela *Tomóchic*, hasta hoy atribuida a Heriberto Frías. Vamos al grano: Saborit da elementos para afirmar que Clausell tuvo, por lo menos, una importante intervención en la redacción de la novela; de hecho, que más probablemente la concibió y la escribió él mismo, excepto los añadidos de Frías en sucesivas ediciones. Dirigente estudiantil antirreeleccionista en 1892, Clausell fundó y dirigió *El Demócrata* en 1893. Ahí se publicó, anónimamente y por entregas, la novela sobre la represión de los serranos chihuahuenses. El aparato represivo del régimen, dirigido en persona por el presidente Díaz, hizo cerrar el periódico y culpó al teniente Heriberto Frías de ser el autor del relato. Se lo sometió a una corte marcial.

Pero Heriberto Frías negó haber escrito el texto o filtrado su información, mientras que Clausell, también sometido a juicio, dijo que él lo había escrito. Tradicionalmente se había pensado que este último se había echado la culpa para proteger a su amigo, que como militar podía enfrentar un castigo mucho más riguroso. Saborit objeta esa interpretación basado en lo que declaró Clausell. Conviene citarlo textualmente para que se vea el peso de la prueba:

Como director del periódico *El Demócrata*, concebí la idea de escribir una novela,

tomando por modelo *La débacle* de Zola, aprovechando los acontecimientos de la guerra de Tomóchic. Pensé que por lo reciente del caso y el estilo en que se iba a escribir tendría aceptación en el público. Esto fue lo que hice: escribí la novela, la cual se publicó en varios números de *El Demócrata*, y cuyos datos obtuve de las diversas noticias publicadas en la prensa mexicana como de cartas particulares que me escribieron desde Chihuahua varias personas, entre ellas Pedro Ortega, Leoncio Buenfield y un señor de apellido Sánchez [citado en Saborit, *op. cit.*, p. 103].

Lo importante es el argumento literario: Clausell llevaba meses (Saborit lo documenta) preocupado por *La débacle*, y Tomóchic es resultado de esa obsesión. La interpretación tradicional diría que, lo mismo que las novelas de la Revolución mexicana, *Tomóchic* fue escrito con fusiles sobre el terreno salitroso de la realidad. "Pocos han resistido la tentación de leer *Tomóchic* como un acta, antes que como la pieza literaria que es en efecto", dice Saborit (*op. cit.*, p. 14). El error importante no está en la autoría de la obra; está en verla como crónica *no literaria*, en suponer que hay una literatura "mexicana" que se nutre solamente del insondable y violento subsuelo nacional y no —o casi nada— de la propia literatura.

Otros argumentos son menos contundentes, pero avalan la hipótesis. El paisaje descrito en la novela es inventado: *no se parece* a la realidad geográfica de Tomóchic, lo que sería por lo menos extraño si Frías, que participó en la campaña, hubiera sido el autor. A este último no se le conocen textos que iguallen o se acerquen a la calidad de *Tomóchic*, que brilla extrañamente en el conjunto de su mediocre producción literaria.

La argumentación de Saborit es convincente, si bien con frecuencia difícil de seguir por su narración sincopada y con circunloquios. Pese a ello, me parece necesario tomar el papel de abogado del diablo e imaginar algunas objeciones.

Primero: un problema de detalle. Porfirio Díaz dirigió telegráficamente desde México una buena parte del juicio contra Frías. Estaba convencido de su culpabilidad. Díaz le dijo a Miguel Ahumada, gobernador de Chihuahua, que había visto los originales de la novela y cartas de Frías que señalaban su autoría, pero que no podría enviárselos para anexarlos a la causa instruida contra el teniente, por no tener permiso de las personas que le habían mostrado esos documentos. Saborit no cree que esos documentos hayan existido, o que Díaz los haya visto realmente. “¿Es que podemos imaginar a Díaz, tan práctico en el ejercicio de su razón de estado —por decir lo menos y de la manera más plana sobre su estilo personal de gobernar— maniatado por un par de autorizaciones cuando iba de por medio la prueba plena de los motivos así como de la culpabilidad de Frías?” (Saborit, *op. cit.*, p. 72). Todo lo contrario. Lo que sabemos de las relaciones de Díaz con su clientela política es que su lealtad no era pequeña; que esa lealtad era, precisamente, una de las razones de su poder. El escepticismo de Saborit parece, en este detalle, ser un resultado de la mitología contemporánea sobre el infinito conocimiento e inacabable poder del presidente (o, por decirlo como Saborit, sobre su “estilo personal”). Si Díaz decía haber visto esos documentos es posible que así haya sido; sería difícil, sin embargo, endosar su veredicto contra Frías sin conocerlos nosotros.

A nadie que conozca la biografía de

Clausell le causará extrañeza su silencio. Después de una juventud políticamente muy agitada, se casó con una noble y se retiró casi por completo de toda actividad política. Nunca explicó nada. Heriberto Frías, más tarde, reconoció la paternidad de la novela y Clausell no lo desmintió. Tal vez no tenía motivos; tal vez estaba demasiado ocupado pintando ondinas y esfinges en su estudio como para ocuparse de semejante tontería. Lo que no se explica es el silencio de sus amigos. ¿Por qué José Juan Tablada y Querido Moheno no dijeron nada, si ambos vivieron para ver la consagración de Frías, muy injusta de tener razón Saborit? Como el problema de la autoría acaba de plantearse, sería posible pensar que nuevos ojos vieran en el abultado trabajo periodístico de ambos alguna evidencia que confirmara o desmintiera la nueva hipótesis.

Pero el problema principal con Clausell, se compruebe o no su autoría (o al menos colaboración), es la diferencia entre sus alternativas. ¿Cómo explicar que este seguidor de Zola, acaso autor de *Tomóchic*, haya sido después el pintor simbolista que nos presentaron los otros investigadores? ¿Cómo compaginar el paisaje serrano de la novela con sus arcádicas *Fuentes brotantes*, de las que poco falta para que surjan sílfides y náyades? ¿Cómo atribuir al mismo autor el estruendo de la Tarahumara y el silencio iniciático del valle de México?

Hay por lo menos una década de diferencia entre la novela y la pintura de Clausell: entre su actividad política y su actividad pictórica. ¿Se trata, acaso, de dos hombres distintos? ¿Clausell, escapado del cautiverio y devuelto del exilio, renació en una especie de esfinge muda? La noción de “estilo” quizá se vea seriamente amenazada

por estas contradicciones. De ser cierta su importante colaboración, o incluso su autoría de la novela, Clausell no sería el único pintor que hubiera transitado por caminos tan dispares. José Clemente Orozco era, en su juventud, un ávido lector de Balzac que se saltaba las descripciones de los paisajes (Orozco, *Autobiografía*, México, Era-Secretaría de Educación Pública, 1983, p. 47), pero no desdeñó pintar alguno que otro paisaje “impresionista”. En los años veinte, casi al mismo tiempo que el mundo literario “descubría” *Los de abajo*, Orozco se dedicó a una pintura de tema “revolucionario”. Esta última novela recuerda esa tradición “muy siglo diecinueve”, a la que, según Saborit, pertenecen tanto la novela de Azuela como la de Frías-Clausell. Los paisajes de Francisco Goitia, a veces matutinos y soleados, se pueblan en otras ocasiones de fantasmas y cadáveres perturbadores, de los que sería difícil aducir que son simplemente crónica de lo que vio como soldado villista. Aquí, como en el caso de la novela de maras, el problema ha sido ver en la pintura de la Revolución una simple crónica directa que excluiría todo problema pictórico; ver la pintura como no pintura.

Pero hay otro problema sobre el que me interesa llamar la atención. No hay duda del compromiso del estudiante y periodista de los años noventa con la oposición al régimen de Díaz. Su silencio posterior es engañoso. Clausell aparece en todas las fotos de los acontecimientos que reunieron a los

estudiantes rebeldes de la Academia durante los años diez. Me pregunto si esos huelguistas, que a los pocos días de conflicto estaban organizando clases autogestivas extramuros, no tomarían tan importante idea de algún asesor discreto y experimentado. Admitido que excursionaba con el Dr. Atl, ¿no parece lógico pensar que el jalisciense hablara de pintura y el campechano de política? Éstas son conjeturas, ciertamente, pero cualquiera que revise los tres libros aquí reseñados quedará con la cabeza llena de conjeturas.

Clausell está esperando un biógrafo. La deferencia con que lo trataba Diego Rivera a su regreso de Europa no sólo tenía como propósito humillar a los petulantes niños prodigio académicos que se peleaban el foro en los años veinte. Rivera notó que Clausell había hecho de su propia vida una obra de arte, y seguramente no se le escapó el hecho de que, como en su propio caso, esa construcción no estaba hecha de verdades llanas y simples. Una biografía de Clausell debería explorar las sombras de su vida política, literaria y artística; debería buscar todos los escondites de este mago de las desapariciones. Con asomarse al cajón de su *secrétaire*, Saborit encontró una novela; forzando la puerta de su estudio, los historiadores del arte sorprendieron su simbolismo. Falta quizás un estudio monográfico sobre su vida pública, pero no sólo eso: hoy estamos esperando a un sabueso que reúna toda la información posible y nos pinte un nuevo retrato.