

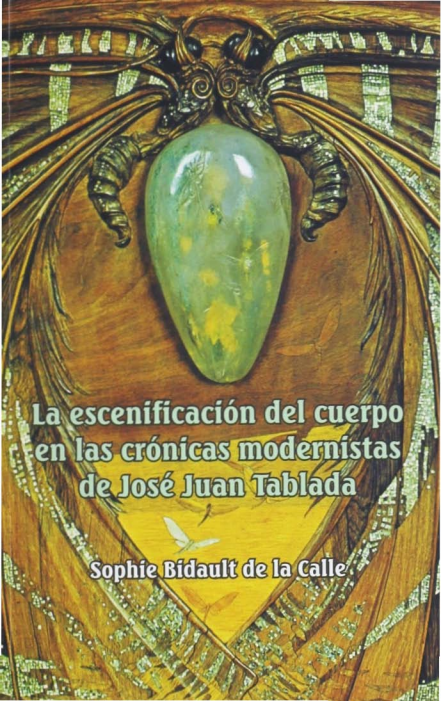


www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México: Amate Editorial/Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2010.

ISBN: 9786076050361

Descriptores temáticos (palabras clave): José Juan Tablada (1871-1945), Modernismo (Literatura), Loie Fuller (1897), Simbolismo (Literatura), crítica de la danza.



**La escenificación del cuerpo
en las crónicas modernistas
de José Juan Tablada**

Sophie Bidault de la Calle



José Juan Tablada,
caricatura de Miguel Covarrubias

LA ESCENIFICACIÓN DEL CUERPO
EN LAS CRÓNICAS MODERNISTAS
DE JOSÉ JUAN TABLADA

**LA ESCENIFICACIÓN DEL CUERPO
EN LAS CRÓNICAS MODERNISTAS
DE JOSÉ JUAN TABLADA**

Sophie Bidault de la Calle

CENIDI/DANZA

INBA

Coordinación editorial

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón
Elizabeth Cámara, Lourdes Fernández y Ximena Gironella

Coordinación editorial

Amateditorial
Heriberto Camacho

Diseño y diagramación

Amateditorial

Imagen de portada

Alba y crepúsculo, detalle cama, Émile Gallé, 1904.
Philippe Garner, *Émile Gallé*, Nueva York, Rizzoli,
1979, p. 34.

Corrección de estilo

Dolores Ponce y Dora Torres

***La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas
de José Juan Tablada***

© Sophie Bidault

Primera edición: 2010

D.R. ©INBAL - Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón.
Río Churubusco Núm. 79, Colonia Country Club
Delegación Coyoacán, C.P. 04220, México D.F.

ISBN: 978-607-605-036-1

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México/Printed in Mexico

*Dedico esta serie de ensayos
a mi familia franco-mexicana.*

Agradezco al Cenidi-Danza y a su directora, Elizabeth Cámara, así como a todo su equipo el haberme dado otra oportunidad para escribir y publicar. Gracias a mis compañeros del Cenidi-Danza, a Cristina Mendoza, Lourdes Fernández, Kena Bastien, Dolores Ponce y Dora Torres por sus consejos, correcciones y sugerencias siempre muy útiles, y a Maya Ramos Smith por prestarme su maravillosa y nutrida biblioteca.

ÍNDICE

Introducción	11
---------------------------	----

I

La Danza de Loie Fuller: Un acto de conocimiento	19
I.1 Loie Fuller (1872-1928), “hada luminosa” de la Belle Époque y la modernidad.....	25
Situación del teatro y la danza en 1897. Entre magia y ciencia.....	25
Simbolismo y Art Nouveau.....	33
I.2 La crónica sobre Loie Fuller: las mutaciones de la escritura modernista.....	43
La fisonomía exótica de Loie Fuller	43
La danza como una imagen total del Universo.....	49
La alquimia. Una doctrina sabia y secreta.	55
El mito de Ofelia.....	61
La danza de Loie Fuller: un acto de conocimiento.	65

II

1900. Las Crónicas de Japón	75
II.1 Orientalismo y japonismo en el fin de siglo.	79
II.2 El Japón artístico de 1900 y la estética del lujo.....	85
II.3 La geisha, un bibelot muy “fin de siècle”.	91



II.4 La geisha, una flor misteriosa en el jardín simbolista.	97
II.5 Sada Yacco, un bibelot animado. Personificación y celebración de una estética.	107
II.6 La seducción de lo raro: <i>femmes fatales</i> , vampiros, kitsunés y otras pesadillas.	115

III

1911-1912. Las Crónicas de París.	125
III.1 Fin de siglo	129
Simbolistas, decadentes y baudelairianos	129
Fisiología de París en 1911.	137
III.2 El Eros decadente y sus escenificaciones	143
Guiñol y la modernidad. Entre el terror y la risa. Dandis y mujeres apaches.	143
La marcha fúnebre de la Bella Otero o cómo maquillar el vacío.	153
Las escenificaciones del Eros pagano en la crónica “El espectro de la rosa. Los ballets rusos”.	171
Las escenificaciones del androginismo y del safismo en la crónica “Colette-Willy”.	189
Las escenificaciones del exotismo en la crónica “Bailes exóticos: ‘La rumba’”.	207
Circé en Nueva York o las “nuevayorquídeas”.	225
Epílogo	243
Bibliografía	247

INTRODUCCIÓN

José María González de Mendoza escribió que “la característica más notoria de la obra de José Juan Tablada (1871-1945) es la diversidad de sus manifestaciones que movió a Ramón López Velarde a clasificarlo, en 1918, como el artista más completo de México” y a Salvador Elizondo como uno de los “más complejos” del modernismo.¹ Su “hondura psicológica” es una de las manifestaciones de mayor importancia² y corresponde a un profundo anhelo metafísico en una generación que rechazaba el positivismo materialista de la época. Este deseo encarnó mejor en la “escuela” simbolista, un movimiento que a partir de la década del ochenta difundió los principios de una nueva modernidad que harían suyos los modernistas bajo el estandarte de Rubén Darío. A la descripción seca de la realidad, los simbolistas prefirieron la sugestión y la alusión que preserva el misterio. Buscaban un lenguaje que por la fuerza sugestiva de la imagen y su musicalidad fuera capaz de aprehender la realidad secreta que se disimula tras las apariencias.

En el fin de siglo el artista asigna a la literatura, y al arte en general, una función religiosa y hermenéutica que lo lleva a buscar el ritmo del mundo, y un ideal de poesía pura que no se da a entender, ni siquiera a descifrar, sino a interpretar, como un sueño. Esta visión se basa en una metafísica compleja de clara influencia neoplatónica: las apariencias reflejan una realidad subyacente, imperceptible, y que se nos escapa. Esa otra realidad, en correspondencia con nuestro mundo a través del arte, puede ser descifrada por el poeta “vidente”, como ya lo anunciaba Baudelaire en su conocido soneto “Correspondencias”.

Varias corrientes de pensamiento contribuyeron a la renovación y al enriquecimiento de una visión más espiritualista del universo.

1 José María González de Mendoza, “Trayectoria de José Juan Tablada”, *Ensayos selectos*, México, FCE, 1970: 114. Salvador Elizondo, “Imagen y resonancia de José Juan Tablada”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 15 de septiembre de 1971, núm. 514: x.

2 José de Jesús Núñez y Domínguez, *José Juan Tablada* (discurso), México, Galatea, 1951: 26.





La publicación de la “Filosofía del Inconsciente”, del alemán Hartmann, y las investigaciones sobre la hipnosis y la telepatía, abrieron nuevos horizontes. Por su parte, Nietzsche y luego Bergson y Freud analizaron nuevos modos de comunicación, de comprensión y de conducta que, se suponía, iban más allá de los códigos explícitos del lenguaje y de la sociedad, al revelar relaciones ocultas entre los hombres y la naturaleza. En Hispanoamérica, los modernistas Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, y desde luego José Juan Tablada fueron los que abrieron la fortaleza de la inteligencia al inconsciente mediante incursiones, algunas breves, otras más largas, en el ocultismo y sus fenómenos.³

En el horizonte de progresiva secularización y de “desmiracularización”, el arte se presentaba como un mundo alterno, sagrado, y el poeta que lo sondeaba, como un alquimista que cambia el plomo en oro.⁴ El artista descifra la realidad a la manera del hermeneuta, busca la oscuridad del símbolo y de la metáfora, enigmas que interpretar, cuerpos que desvelar, con el fin de experimentar el misterio, y quizá, comunicar con otra realidad. Precisamente en la interpretación emerge la metáfora, fruto de muchas lecturas y de todo un trabajo de síntesis artística: “la metáfora -escribe Raymundo Mier- [...] no es sólo un icono, es también el lugar de la extrañeza y el sobresalto de la significación, el índice de un lindero, de la irrupción de la diferencia, señala un vacío, una materia que exacerba y extingue la significación, que disloca los hábitos y que entrega la percepción de los objetos a la primacía de lo imaginario, a la invención de lo intangible [...] la metáfora, entonces, esencialmente se erige como un cuerpo irrepresentable, es una pura irrupción”.⁵

3 González de Mendoza señala que en el caso de Tablada la voluntad trascendental fue correspondiendo a la búsqueda de un mundo superior “donde la norma era el amor cósmico, el de todo lo creado a todo lo creado”, una noción esencial para entender todo un proceso de “ascensión hacia el perfeccionamiento personal” antes inspirado en las doctrinas teosóficas y en el esoterismo finisecular, *op. cit.*

4 La pérdida de la identidad tradicional y un crecimiento sin control de la industria ocurren en un amplio proceso de secularización, un fenómeno que Rafael Gutiérrez Girardot llamó “desmiracularización del mundo”. A esta “desmiracularización” el artista contestó con una sacralización del mundo, observada en el erotismo liturgizado de la Misa negra de algunos modernistas como Darío y Tablada. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 1988: 50-51.

5 Raymundo Mier, “Signos, cuerpos. La clasificación de los signos en Ch. S. Peirce”, *DCO, Danza, cultura del cuerpo, obsesiones de la imaginación contemporánea*, año 1, núm. 4, octubre-diciembre de 2005: 18.

En el simbolismo no basta dirigir la mirada para comprobar realidades. Es preciso reflexionar no sólo sobre lo que se ve, sino más bien sobre lo que *no* se ve pero se intuye. El cuerpo real y visible no interesa tanto como el cuerpo singular, especular y siempre artístico.⁶ Por eso el arte finisecular privilegia los cuerpos escénicos, despojados de su historia, no de historias, ni de escenificaciones que instauran un nuevo centro de significaciones superiores a las del cuerpo visible, deficiente en misterio y poesía. Los simbolistas lo consideran como un objeto estratégico cada vez que se presenta bajo el signo de la diferencia, contra un siglo demasiado regulador y dogmático. Para ellos el cuerpo es esencialmente una construcción, una entidad compleja, únicamente válida en su estructura simbólica y mítica. En la cultura ocular del fin de siglo, de una sensibilidad analítica extrema, el cuerpo especular se revela como "una región imaginaria, surgido de la convergencia colectiva del sentido, admisible, y al mismo tiempo único, singular" (Mier, "Signos": 13-19). Su sentido, o significante, es "un anclaje enigmático por la propia semiosis", origen imaginario del deseo y condición de goce.

Este cuerpo singular ocupa un lugar cardinal en las crónicas modernistas de Tablada, y la clave para entenderlo es erótica. A diferencia de la sensualidad casta de los primeros románticos, el erotismo decadente es un *leitmotiv* más tenebroso;⁷ aleja de la realidad y eleva al artista hacia cumbres inexploradas de la mitología, tiende a un idealismo desencarnado o a un hedonismo perverso. Al contacto de Baudelaire y de un simbolismo cada vez más hermético, las niñas ruborosas se convirtieron en misteriosas *femmes fatales*. La mujer es el instrumento simbólico preferido del novecientos, el centro de sus obsesiones y de sus juegos esotéricos. Bajo la cultura intensiva de la curva y del esoterismo contemporáneo,⁸ fue asimilada a la flor de los jardines místicos del arte nuevo (Art Nouveau), donde se convirtió en lirio blanco salpicado de sangre o en orquídea devoradora del otro sexo.

6 Interesa aquí la noción lacaniana del cuerpo especular que integra el cuerpo real con la imagen del otro y la imagen del cuerpo que propone el otro. Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984: 86-93.

7 Lily Litvak, "Introducción". *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1979: 1-8.

8 En el ensayo sobre Loie Fuller discuto las distinciones entre el hermetismo, el esoterismo y el ocultismo finisecular.



Para ilustrar este intenso metafórico escogí trabajar aquellas crónicas que me parecieron representativas de la densidad y de la fluidez del imaginario decadente. Como lo mostraron Lily Litvak y Luis Miguel Aguilar en sus respectivos estudios sobre el erotismo y sus escenificaciones, el itinerario finisecular tiene un riguroso desarrollo temático. Con su “fenomenología concreta de formas, luces y sonidos, de ritmos, de esquemas fundamentales”, las crónicas modernistas presentan una “coherencia simbólica”, estrechamente relacionada con el erotismo y la búsqueda de trascendentalismo.⁹ Por otra parte, Ricardo Gullón hizo notar la plurivalencia de este simbolismo hermético en las obras del modernismo, que se caracteriza por la diversidad de los significados: “estos símbolos estallan en un significado, se extienden por el poema, y, después, reagrupados con otros en una nueva unidad, reorganizan su sentido. El símbolo es dinámico, no se mantiene inmutable, transmutándose según el horizonte en que se proyecta y que lo justifica”.¹⁰ En este trabajo busco explorar cómo estos símbolos se superponen y completan, forman un camino interno y misterioso que recorre la estructura intrínseca de las crónicas.

Dividí mi trabajo en tres partes. En la primera parte estudio la crónica sobre la bailarina Loie Fuller (1897). Esta crónica es una buena ilustración de la pasión modernista por los laberintos y los símbolos herméticos, y también de una intensa búsqueda espiritual vivida a la luz del Arte y de la Industria en el fin de siglo. Aquí el cronista desenmaraña la trama sofisticada de una danza compenetrada por el espíritu científico y mágico de su tiempo. El arte de la bailarina reflejaba la unión anhelada por los simbolistas entre el mundo tangible de la física y el intangible de la poesía; en otras palabras, entre la ciencia y la magia. Su danza surgió cuando todavía existía un interés genuino, y no necesariamente incompatible, por las ciencias ocultas además de las experimentales. Se creía que la unión entre la ciencia y las prácticas mágicas, como la astrología o la alquimia, le permitirían al hombre no sólo mejorar sino también, como en el caso de la teosofía, comunicarse con una realidad superior. Un ejemplo de esa comunión estrecha aparece en la cróni-

9 Consultese la introducción de Lily Litvak: 11-18 y Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre la poesía mexicana (1800-1921)*, México, Cal y Arena, 1988: 141.

10 Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960: 164-165.

ca referente al uso del mito ofelino y de la metempsicosis. En una perspectiva simbolista y teosófica, las mutaciones de la bailarina, ánima que trasmigra y reencarna en visiones hermosas, sugieren la preexistencia de las almas y quizás permitieron a algunos iniciados, como Tablada, entrever otra realidad, el Sueño de los simbolistas.¹¹ Claramente Loie Fuller participó de un proyecto superior, comparado por el cronista teósofo, igual al que contiene el simbolismo: el mundo de las apariencias refleja otra realidad, un mundo que se nos escapa y que nuestros sentidos no perciben, pero que la danza fluida y sugestiva logró evocar y el poeta, descifrar.

Esta síntesis artística y simbólica entre la danza, la música y la literatura, como parte de una "gnosis" que eleva al artista por encima de la condición humana, aparece nuevamente en las crónicas de Japón (1900) que abordo en la segunda parte del libro, donde el cronista intentó restituir el carácter misterioso del arte japonés, por el cual tuvo una predilección especial. Naturalmente, los simbolistas y los modernistas fraternizaron con un Japón más fantástico y lleno de rituales secretos. Esta cercanía, al principio ideal y no tan real, aparece en una misma sensibilidad por las escenificaciones fantásticas y en lo que Rafael Llopis llamó el "terror gozado" de lo oculto:¹² un goce alimentado en la atracción/repulsión por lo divino/numinoso y que el fin de siglo halló en el mundo remoto y arcano de los daimios y de las geishas.

La geisha es uno de los personajes más retratados por el fin de siglo. Su personalidad enigmática, su aspecto mimoso y delicado como de orfebrería, inspiraron a los artistas del novecientos, que llenaron sus libros y sus ilustraciones de lotos conspicuos a la blancura fatal. La geisha del Kabuki, Sada Yacco, es el punto de referencia obligado para comprender la moda de las *japonerías* en las crónicas japonesas. Es un artefacto importante en la biblioteca modernista, y un fascinante y exquisito enigma de poesía pura: su rostro blanco e impassible, su elegancia refinada, su danza inmóvil y sus extrañas metamorfosis en el escenario, hicieron de ella un modelo de arte y una ilusión singular para los devotos de escenificaciones y de secretos.

Concluyo en la tercera parte con las crónicas de París (1911-1912), últimas y dramáticas *mises en scène* sobre la muerte del mo-

11 Discuto el significado de este término misterioso en el ensayo sobre Loie Fuller.

12 Cit. en José Ricardo Chaves, "Estudio preliminar", *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*, México, Letras Mexicanas, 2000: 17.



dernismo. Tablada expresa en ellas la conmoción de una tragedia personal, con estilo decadente, mediante una danza macabra en la que baila con los iconos de una literatura moribunda, en un mundo en plena mutación. Vladimir Jankélévitch observó que la Decadencia es “una manera de eternizar el fin, de seguir existiendo degenerando”.¹³ Entre los modernistas del fin de siglo, Tablada fue uno de los que con más brillo supo organizar “la prolongación artificial” de la danza macabra. Las crónicas de París son las últimas y probablemente sus mejores escenificaciones sobre la agonía del modernismo, son “tumbas esculpidas”,¹⁴ esconden muchos cuerpos. Algunos todavía llevan los viejos oropeles del andrógino o de la *femme fatale*, pero siguen provocando la emoción y la inventiva del hermeneuta en busca de nuevas interpretaciones. Gran parte de las crónicas son el homenaje al arte del viejo siglo y a sus maestros, entre ellos Baudelaire, padre del simbolismo y fundador de la belleza moderna. Pero el galicismo mental de los modernistas amainaba y la Ciudad Luz ya dejaba de sorprender. Muchos de los cuerpos descritos en las crónicas de París huelen a muerte: cadáveres embalsamados de una estética que el propio Tablada ya consideraba arqueológica. En un mundo sacudido por la modernidad, y por la revolución, la retórica modernista cae con frecuencia en el kitsch y la autoparodia. Sin embargo, Tablada supo considerar a sus viejas amantes, y a sí mismo, con ironía: juega con la envoltura del mito y utiliza sus adornos para mejor deshacerse de ellos. Al parodiar la danza macabra de los decadentes opta por el futuro. La “pérdida del aura” de la obra de arte en el inicio del siglo XX,¹⁵ y en la que Walter Benjamin vio la contribución más específica a la modernidad, es beneficiosa para el cronista que, ya sin máscaras, pero no sin nuevas danzas, optará por la transformación. Si buena parte de su

13 Vladimir Jankélévitch, “La decadencia”, *Revue de métaphysique et de morale*, núm. 4, 1950: 365. Trad. mía.

14 “Mis versos son tumbas esculpidas”, Théophile Gautier, “Portail”, *La Comédie de la mort* (1838). Trad. mía.

15 “Para Benjamin, el aura de la obra de arte está vinculada a la idea de originalidad y de unicidad. El aura en la era de la informática se devalúa y finalmente se pierde, para fundirse en la multiplicidad de los instantes y de las imágenes”. El arquetipo romántico de la *femme fatale* es un ejemplo clásico de la pérdida del aura en la sociedad de masas. Nathalie Heinich, “L’aura de Walter Benjamin. Nota sobre ‘L’oeuvre d’art dans l’ère de la reproductibilité””, *Actes de la recherche en sciences sociales*, año 1983, vol. 49, núm. 1: 107-109. Trad. mía.

retórica suena hoy artificial y excesiva, los modernistas mostraron que supieron abrir las vías de la modernidad y permitir una reflexión radicalmente nueva sobre la escritura. De esta toma de conciencia procederán las futuras obras de Tablada en la vanguardia donde volverá a manifestarse la “hondura psicológica” del autor.

I

LA DANZA DE LOIE FULLER: UN ACTO DE CONOCIMIENTO

En 1897 Loie Fuller (1862-1928), “la maravilla moderna”, “encarnación y símbolo del espíritu finisecular”,¹⁶ llegó a la Ciudad de México para representar en el teatro Nacional sus danzas más conocidas. A raíz de esto José Juan Tablada escribió una emocionada crónica dominical para el periódico *El Universal*. La danza de la Serpentina fue todo un acontecimiento para el modernista, siempre en busca de nuevas experiencias. Aclamada por la intelectualidad parisina y recordada por el mismo “príncipe del simbolismo” en Francia, Stéphane Mallarmé, Loie Fuller había sido nombrada el “hada luminosa” de la Belle Époque. En el medio escaso de la danza operó una verdadera revolución en las técnicas escénicas de la época. Su danza de suaves giros con masas de gasas y sedas transparentes, iluminadas por toda una disposición ingeniosa y compleja de focos eléctricos, era una sucesión de efectos increíbles.

Al igual que el cinematógrafo,¹⁷ Loie Fuller creaba un nuevo mundo con la luz y el movimiento, concebía la luz como una sustancia de la cual podían nacer y desaparecer las cosas. Coincidió con las teorías del ilusionista francés Georges Méliès quien demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino que también podía recrearla o falsearla. A Méliès se le recuerda por sus ingeniosas fantasías como *Viaje a la luna* (1902) y *Las alucinaciones del Barón de Munchhausen* (1911), películas en las que experimentó las posibilidades de los trucajes con la cámara de cine. Loie Fuller logró

16 Sobre el fenómeno de las serpentinas en el fin de siglo consúltese Maya Ramos Smith, “Pequeñas y grandes serpentinas. (1894-1897)”, *Teatro musical y danza. En el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UNAM/Grupo editorial Gaceta, 1995: 363-382.

17 El cinematógrafo se patentó en 1895.



la misma hazaña: multiplicó su figura al infinito y se metamorfoseó en formas ambiguas y fugaces.

Los círculos intelectuales y artísticos a la vanguardia del cambio se apasionaron por sus creaciones y vieron en sus figuras evanescentes la realización de una aspiración superior: dar a través del arte y de sus manifestaciones el sentimiento de lo invisible. Entre los artistas y la bailarina la comunicación era total. Un mismo sentimiento de misterio se refleja en las figuras cambiantes de la danza, que en las formas ondulantes del Art Nouveau, o en las combinaciones misteriosas de la escritura simbolista. Todos compartían el mismo interés por “las fuerzas extrañas” del inconsciente que permiten jugar con las fronteras entre la realidad y el sueño.¹⁸ No es el sueño del que duerme sino aquella relación íntima y profunda mantenida por el creador con su imaginación, para la cual las escenografías fantásticas de Loie Fuller eran un maravilloso estímulo y “un instrumento directo de idea”.¹⁹

La danza de Loie Fuller no era únicamente una sucesión de sueños hermosos, o de transformaciones mágicas. Al igual que el arte más profundo que revela al iniciado los secretos de la Naturaleza, sus danzas parecían culminar en otra cosa, en la “visión del universo como ritmo” de las teorías herméticas.²⁰ En la arquitectura alegórica de su danza apareció reflejado el cosmos superior de una tradición secular y que sólo los alquimistas del fin de siglo en su búsqueda de la piedra filosofal pudieron descifrar. Sus danzas astrales trazaban la carrera estelar del alma que trasmigra, muere y renace, para finalmente alcanzar el estado de dorada perfección anhelado por el poeta teósofo. Para los hombres saciados de materialismo, las figuras celestes de Loie Fuller tomaron un valor singular: eran espíritus etéreos, “estados de alma casi”, muestra luminosa de la antigua armonía platónica en un siglo positivista.

18 Título de una serie de cuentos fantásticos escritos por el escritor argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) en 1906. Lugones es otro apasionado de ciencias ocultas y de espiritismo.

19 Stéphane Mallarmé, “Apuntes en el teatro”, *Prosas*, trad. de Javier del Prado y José Antonio Millán, Madrid, Alfaguara, 1987: 153.

20 Bajo la influencia de la tradición ocultista, “el modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo.” Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1985:136, *op. cit.*

Tablada fue otro ilusionista en materia artística. Periodista asiduo desde los veintiún años,²¹ aspirante a la conciencia cósmica de los teósofos, a la par que un Darío o un Lugones, innovó en la crónica modernista para vincularla con la tradición ocultista del fin de siglo.²² En 1897 Tablada parece haber tenido una comprensión penetrante del ocultismo, de sus mitos y de sus símbolos. Por su fuerza de revelación el mito es un instrumento superior en la escritura simbolista. Establece una relación privilegiada con el símbolo, fascina por su carácter sincrético y mudable, hace posibles las síntesis y las correspondencias más inesperadas. De allí el interés por las identidades fantásticas e híbridas, los espectros y las quimeras, Circe y Helena, Ofelia y Salomé, *femmes fatales* capaces de convertirse en ángel y en demonio, de acercar a la verdad y a la poesía. Algunas como Ofelia aparecen en la crónica en relación estrecha con el hermetismo simbólico del fin de siglo y las antiguas teorías religiosas sobre el paso del alma a través de los astros. Mujer-alma que flota entre el sueño y la muerte, el mito ofelino simbolizaba la búsqueda de ingravidez y de religiosidad de los simbolistas.

Desde los días del Duque Job, la crónica había sido uno de los espacios preferidos de la creación modernista, un arte no siempre tomado en serio por los propios poetas, que la comparaban con "una carreta de saltimbanquis, pintarrajeados y llenos de oropeles". Al decir de Tablada, el cronista era uno "de esos pintores que se exhiben en los circos y que, sobre un lienzo preparado, traza con rápidas pinceladas un claro de luna o un efecto

21 En 1891 Tablada ya era redactor de *El Universal*. Dedicó más de 50 años de su vida al periodismo y produjo una amplia variedad de artículos en periódicos como *El siglo XIX*, *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, *Excelsior*, y luego en la *Revista Moderna*, y la *Revista Moderna de México*. Pacheco, *Antología*: 189, *op. cit.*

22 Octavio Paz señaló la trascendencia del ocultismo moderno, una tradición poco estudiada. "De Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Lévi, dice André Breton, son notables y se explican porque ambos "se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zoar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y del XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática. Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos (Darío, Lugones, Nervo, Tablada) se interesaron en los autores ocultistas": *Los hijos del limo*: 136, *op. cit.*



de crepúsculo”.²³ Aparte de su voluntad de exotismos, la crónica modernista es también el “depósito de un saber oculto”.²⁴ Este saber secreto nos entrega un camino laberíntico por los vericuetos de la cultura finisecular con varias puertas abiertas, suerte de “puesta en abismo”,²⁵ en la cual las referencias simbólicas, las nociones de correspondencias y la creación de ilusiones son siempre muy importantes. De la misma manera, en la crónica sobre Loie Fuller Tablada busca mantener una estrecha relación con el arte mágico de la danza y sus ambiguos juegos de espejo en una visión original donde empiezan a verse reflejados el ideal estético de los simbolistas y la doctrina secreta de los teósofos.²⁶

La crónica de Tablada es una primera y lograda ilustración de lo que la crítica en danza Laurence Louppe llama “resonancia transubjetiva” de la danza en la escritura:

[...]en la estética de la danza el valor de un espectáculo terminado se convierte a menudo en algo secundario ante el brillo perdido que, como un meteorito, atraviesa un momento danzado, llevando aquello que ha sido descargado en los cuerpos del bailarín y del espectador. Todos vamos en busca de esos momentos estelares, y del rasgo imborrable con el

23 JJT, “Crónica dominical”, *El Universal*, domingo 22 de noviembre de 1896.

24 Anibal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Ed. José Porrúa-Turranzas, 1983: 33.

25 La puesta en abismo “entrega un camino laberíntico con varias puertas en sus costados, a veces podemos perdernos o hallar una salida engañosa, así que tenemos que continuar la lectura y seguir buscando hasta salir a la luz. La raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de reflectividad, esto es que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste.” Helena Beristáin, “Enclaves, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, *Acta Poética*, 14-15, UNAM, 1993-94: 37.

26 La palabra teosofía significa el conocimiento profundo (*sofia*) de la divinidad (*theos*). Mme Blavatsky (1831-1891) es la fundadora de la teosofía moderna y de la Theosophical Society en Nueva York (1875). Contra los que la acusaban de charlatanería afirmaba que su doctrina era un conjunto de “verdades absolutas” divulgadas por maestros tibetanos mediante fluidos astrales y fenómenos parasicológicos. La doctrina proponía una cosmogonía marcada por la evolución a través del amor y de la justicia, y exponía la vida eterna a través de varios ciclos de transformación. A pesar de su carácter esotérico, la teosofía no debe subestimarse. En un momento de progresiva secularización y de “censura de lo imaginario”, Blavatsky propuso una doctrina que “re encantara” un mundo “desencantado” mediante lo espiritual y “lo oculto”. Su *Doctrina Secreta* sedujo a más de uno.

que marcan nuestra historia a la altura de la fuga inaprensible de su paso.²⁷

En el espacio mínimo y fugaz de una crónica dominical Tablada logra evocar la carrera fugitiva y destellante de la bailarina, alma que trasmigra y reencarna en visiones hermosas en el cielo de los modernistas. La crónica es el recuerdo emocionante del ensueño simbolista, y quizás de una incipiente conciencia cósmica entonada con la búsqueda espiritual del escritor.²⁸

27 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruselas, Contredanse, 2004. Trad. mía.

28 José María González Mendoza escribe acerca del espiritualismo de José Juan Tablada: "Fácil es ratrear en su producción literaria los anuncios y las primicias de la evolución espiritualista. Ya en el *Florilegio*, su primer libro, hay versos donde álzase el alma sobre el ardor pasional [...]. Lo mismo se observa en los libros siguientes. Más tarde escribe poemas espiritualistas como *Fuerza Vital* [...]. Inclusive se puede espigar alguna mención en su *Historia del arte en México*; al final del *Proemio* escrito en 1923, leemos 'El arte es el producto supremo del espíritu y el espíritu es lo único que no muere y perdura y se salva en este contingente planeta y en la infinita evolución teosófica'". "José Juan Tablada y el espiritualismo", *Ensayos selectos*, México, FCE, 1970: 131-135.



I.1

LOIE FULLER (1872-1928), “HADA LUMINOSA” DE LA BELLE ÉPOQUE Y LA MODERNIDAD

Situación del teatro y la danza en 1897. Entre magia y ciencia

Luego del apogeo del ballet romántico en la primera mitad del siglo XIX, la danza inició una larga etapa de decadencia. En la década de los noventa los cronistas de la época ya la describían como “un número más”, un “relleno” del espectáculo musical en la cual “el sexo bello” lucía antes que bailaba. El comentario de un cronista sobre el cuerpo de baile de una compañía de variedades en visita a México en 1890 muestra una situación aparentemente familiar:

El espectáculo es un “de todo un poco”, en el que forman la parte principal las veinte suripantas, que no bailarinas, que cantando no son una Patti, por supuesto, y bailando apenas pueden, por metáfora, llamarse sílfides (cit. en Ramos, *Teatro*: 352).

El teatro oscilaba entre el realismo y el melodrama. El conformismo dominaba y con él un teatro tachado de “burgués” por los aristócratas del intelecto que le reprochaban su escapismo. La danza acabó por adaptarse a las exigencias del público: “que los espectáculos incluyeran melodías fáciles y pegajosas, situaciones ‘escabrosas’”, y “generosas dosis de anatomía femenina” (Ramos: 49).²⁹ La gran máquina del teatro mostraba un ham-

²⁹ El ballet romántico inició un largo periodo de decadencia en la segunda mitad del siglo XIX. “La tendencia hacia lo espectacular -cada vez con menos contenido- se agudizó” en el fin de siglo. Por otra parte, y de acuerdo con el gusto decimonónico, a la etérea bailarina de la era romántica se prefirió la bailarina “robusta, rolliza” en corsé. “No hay que olvidar, señala Ramos, que la estética femenina de la época exigía mujeres gordas y encorsetadas y que las bailarinas usaban corsé. Esto formó -o deformó- el cuerpo femenino, ajustándolo a ese ideal que se acentuó mucho más hacia fines del siglo: columna vertebral en “S” muy pronunciada, busto amplio y muy levantado, cintura brevísima -“de avispa”-, amplias caderas y muslos y enormes *derrières*.” “La danza teatral:



bre insaciable de diversiones y de “pantorrillas más o menos metafísicas”.³⁰ Las llamadas danzas “exóticas” representadas en los *music-halls* del mundo eran a menudo experiencias mecánicas y desabridas, en las cuales lo visual importaba más que el significado profundo de las cosas. La proliferación de gitanas, almeas, bayaderas y geishas, indica la importancia adquirida por las bailarinas exóticas y el espectáculo. Bailes “excéntricos”,³¹ titeres y transformistas, circos y toros (para México), se sucedían a un ritmo desenfrenado para satisfacer la creciente demanda. Unos años antes, el cronista teatral Manuel Gutiérrez Nájera describió con perspicacia al nuevo público de los teatros metropolitanos como a una “piara”, un “glotón” de “ideal carnudo”, no de arte. Las bailarinas de las tandas populares tampoco le agradaron. Eran regordetas y chillonas, muy alejadas del antiguo ideal romántico.

El auge de las variedades trajo a los teatros un espectáculo multiforme y lleno de sorpresas. Una noche en el teatro en el bullicioso fin de siglo podía congregarse a malabaristas ingleses, bailadoras sevillanas, geishas orientales, transformistas italianos y niños telepáticos. El teatro musical abarcaba una gran variedad de habilidades y de nacionalidades no siempre autenticadas, reunía sin ningún prejuicio circo y danza, magia y ciencia. Frank Kermode señala que el teatro musical fue una de las primeras reacciones vanguardistas en contra de las separaciones culturales y sociales.³² En esta “fábrica de sueños” las bailarinas, los transformistas y los payasos eran venerados. Lo primitivo, lo feo y lo exótico atraían. Como siempre en esta época, París y sus artistas dieron la pauta. En el Moulin Rouge o en el Folies-Bergère, todos aplaudían de forma indiscriminada a La Goulue, regordeta e insolente bailarina del *chahut* retratada por Toulouse-Lautrec, el pintor de las tiples y de las prostitutas. De la

influencia europea”, *Teatro*: 19-35, *op. cit.*

30 La expresión es de Amado Nervo, luego de ver bailar a las coristas del Principal, en una popular zarzuela en la cual cantaba Rosario Soler, la “Pata”. *El Mundo*, domingo 13 de noviembre de 1899.

31 “En danza, el término ‘excéntrico’ designa técnicas o estilos de ejecución que quedan fuera del dominio de la danza estrictamente ‘de escuela’ o ‘académica’, y su origen es tan antiguo como pueden serlo los carnavales, las ferias y aun los entretenimientos anteriores a la era cristiana.” Ramos, *Teatro*: 497, *op. cit.*

32 Frank Kermode, “Poet and Dancer before Diaghilev”, *Dance Salmagundi*, primavera/verano de 1976, núm. 33-34: 23-47.

misma manera los artistas se apasionaron por la gracia ambigua y frágil de Jane Avril³³ que por los juegos abstractos de Loie Fuller.

José Juan Tablada alude a esta explosión de placeres y de exotismos, la mayoría “falsa” y “grosera”. Aprovechará la llegada de Loie Fuller a México para denunciar el fenómeno de las “serpentinatas falsificadas” llegadas de Europa y de Estados Unidos, verdadera invasión que proliferó a partir de la década del noventa. Del nombre de una famosa danza creada por Loie Fuller en 1892, las serpentinatas usurpaban, además de sus danzas, el nombre de la bailarina o se declaraban sus discípulas apropiándose sus inventos.³⁴ Poco importaba la calidad del espectáculo, ni que fuera la serpentina la original, pues la llegada de Fuller en enero de 1897 fue opacada por el fenómeno de sus múltiples imitadoras. Entre éstas se dio la pantomima del célebre Frégoli. Artista italiano, habitual de las variedades, ventrílocuo transformista, cantante, titiritero y bailarín, Frégoli personificó a la propia Loie en una serpentina “salada y traviesa”, muy *fin de siècle*. Insensible quizás al carácter satírico de esta nueva transformación contemporánea, no a su falta de poesía, el cronista salió a la defensa de la bailarina para denunciar “los movimientos ahembrados” y la “feminidad grotesca” del transformista, cuyas “contorsiones” contrastaban con “el cuerpo de ágil elegancia y de plástica estatuaría” de la original Serpentina.³⁵

Refinados y cosmopolitas, los poetas de la *Revista Moderna* mostraron un interés escaso por el teatro y la danza de su tiempo. Pero Loie Fuller era distinta. Ella era la verdadera “bayadera fin de siglo”, “la famosa Serpentina” y “la heroína de la coreografía moderna”. Su arte era sinónimo de Arte y de modernidad. No casualmente su llegada a México coincidió con la apertura de un cinematógrafo Lumière en la calle de Plateros, hoy avenida Madero. La introducción del kinetoscopio en México fue ampliamente comentada en la prensa como otro momento decisivo en la época de progresos y de civilización anhelada por la elite porfiriana y sus

33 Famosas bailarinas del *French-Cancán* que bailaron en el Moulin Rouge en la década del noventa.

34 Consúltense Ramos, “Pequeñas y grandes serpentinatas”, *Teatro*: 363-382, *op. cit.*

35 Estas imitaciones y parodias eran muy frecuentes en el fin de siglo. La *Danza de la serpentina* de Little Tish, comedianta inglesa y estrella del *music-hall* en 1900, era una de las más conocidas y apreciadas en esta época.



intelectuales.³⁶ Provocó el mismo entusiasmo que antes los panoramas y los dioramas de Daguerre. Por su poder de ilusión eran técnicas muy apreciadas en el teatro. La fotografía en particular permitía fijar las apariciones de los espíritus, los cuerpos sutiles y otras interferencias con el más allá. Georges Méliès se dio cuenta de las posibilidades del cinematógrafo y experimentó con su potencial mágico dando inicio al cine de una sola bobina.³⁷ Descubrió que deteniendo la cámara en mitad de una toma y recolocando entonces los elementos de la escena antes de continuar, podía hacer desaparecer los objetos. Del mismo modo, retrocediendo la película unos cuantos centímetros y comenzando la siguiente toma encima de lo filmado lograba superposiciones, exposiciones dobles y disoluciones, fundidos y encadenados, como elemento de transición entre distintas escenas.³⁸

El público estaba pendiente de estas apariciones fugaces. El cinematógrafo era otro instrumento genial que hacía posible la explo-

36 Los cronistas Luis G. Urbina, Amado Nervo y JJT escribieron varias crónicas sobre el "aparato prodigioso". Nervo lo llamó "mecanismo reproductor de instantes". Pacheco, *Antología*: XLIV.

37 El crítico Aurelio de los Reyes señala que en diciembre de 1897 la empresa "Lumière" aumentó el atractivo de sus exhibiciones combinándolas con fenómenos paranormales. Se mencionan la aparición de una "Amphitrite", o "mujer de tres cabezas" y una "Metempsicosis" (reencarnación) en un "gabinete encantado". En éste último número se veía primero una cabeza de yeso que se transformaba en mujer, "Galatea", luego en calavera, y finalmente en los bustos de Juárez, Hidalgo y del general Díaz. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE, 1983: 81.

38 La revolución cinética ocurrida a finales del siglo XIX, y que permitió inventos como el cinematógrafo, el telégrafo, la locomotora, la bicicleta y el automóvil, propició otra revolución en las mentalidades. En el arte se abandonaría un arte de "poses" sin vida para una visión estética moderna y móvil. Al mismo tiempo que el filósofo Henri Bergson (1859-1941) estaba pensando el movimiento y que el cinematógrafo hacía su aparición, Loie Fuller fue una de las primeras en su campo en darse cuenta de la importancia del movimiento y de su impacto en el cuerpo. La bailarina no buscaba representar a una figura en un momento único, sino que intentaba trazar la continuidad del movimiento, en un flujo rápido y sin interrupciones, con el cual describía la figura que siempre está en el proceso de formación, o de disolución, y así captar otra realidad.

Bergson pertenece al movimiento espiritualista. Pensó el tiempo, la duración y el espacio en un momento crítico cuando se estaba relativizando muchos datos "inmutables". Sus escritos reunidos en *Materia y Memoria* (1922) afirman "la existencia de una pluralidad radical de duraciones: el universo está hecho de modificaciones, perturbaciones, cambios de tensión y de energía y de nada más". La danza de Loie Fuller coincide con este momento. Su danza dibujaba ella un nuevo tiempo para un nuevo espacio y ritmo. Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, trad. de Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Cátedra, 1987: 79.

ración de lo invisible. En una crónica para *El Universal* del 12 de diciembre de 1896, Tablada describió el invento y sus efectos hechiceros sobre el público mexicano que lo descubrió por primera vez:

El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y de fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterios.³⁹

Meses después el cronista experimentaría la misma impresión de misterio inexplicable al ver los bailes de vaporosa luz de Loie Fuller. Rodeada de luz incandescente la bailarina parecía “un hada de los cuentos árabes”. Igual que Méliès, Fuller experimentaba con la luz y el movimiento para crear sus propias fantasmagorías en una deslumbrante puesta en escena.⁴⁰

La luz eléctrica era el otro invento tecnológico formidable de la época y el teatro uno de los primeros en aprovechar y explorar su ángulo mágico. El uso de la electricidad y de sus asombrosos efectos ópticos empezó en las comedias de magia y las *féeries* en las que se procuraba crear ciertos efectos especiales como aparecer y desaparecer a los actores mediante el uso de luces de colores y de linternas mágicas.⁴¹ En sus creaciones personales Loie Fuller utilizó las mismas técnicas pero de una manera siempre original y única: “su atractivo consistía en un arco de luz dispuesto en una caja con una apertura y una lente,

39 JJT, “Crónica”, *El Universal*, 12 de enero de 1897: 1.

40 Los primeros actores contratados por Méliès y por Thomas Edison, el inventor de la lámpara incandescente, fueron bailarinas inspiradas en el arte de Loie Fuller. Méliès y Edison vieron en la danza de la Serpentina un arte íntimamente ligado al suyo, al movimiento y a la luz. La fama de la Serpentina se debe también a esas películas exhibidas en el kinetoscopio.

41 La luz era el elemento indispensable para producir un efecto mágico. Sally Sommer escribe: “Los panoramas, las fantasmagorías y las linternas mágicas eran espectáculos muy populares en esa época [...] Fuller dio una nueva forma y movimiento a la luz y sus proyecciones, no sólo al mover las fuentes de luz, sino al sostener la propia pantalla que convirtió en configuraciones tridimensionales fantásticas”. “The Stage Apprenticeship of Loie Fuller”, *Dancescope*, vol. 12, núm. 1, invierno 77/78: 32. Trad. mía.



en frente a la cual se hallaba un disco rotativo con círculos de gelatina colorada en sus bordes”.⁴² Innovó también en la mezcla secreta, y que nunca quiso divulgar, de colores diferentes, y en la creación de diapositivas de color que perfeccionó a lo largo de los años.

Loie Fuller estaba en perfecta adecuación con su tiempo. Con el uso de la tecnología más avanzada creó un teatro de la sugestión en el cual proyectaba en telas iluminadas formas cada vez más disueltas y abstractas en medio de un paisaje fantástico. En el ambiente esotérico del fin de siglo, cuando se intentaba dar a la ciencia una intención mágica, sus danzas evanescentes tuvieron el efecto del cuento oriental y de la fantasmagoría. Apasionada de la astronomía, la química y la matemática, y también de la astrología y de fenómenos paranormales, la artista hacía que sus públicos vieran entre las sombras y los brillos de sus escenografías el rastro luminoso de otro mundo.⁴³ Al igual que la fotografía espiritista que fijaba en su cámara oscura fisonomías ultraterrestres, Loie Fuller buscaba “atrapar espíritus”. Se dio cuenta del poder de sugestión de la danza cuando un día apareció en un “espíritu alado”, en mariposa. El carácter sobrenatural de estas apariciones llamó la atención de un público ávido de metamorfosis.⁴⁴

Loie Fuller describió la famosa escena en sus memorias: Bajo la influencia de la sugestión, como si fuera hechizada -y que lo pareciera así- con la mirada sostenida por la suya, seguía cada uno de sus movimientos. Mi vestido era tan largo

42 Consúltense Richard Nelson Current y Marcia Ewing Current, *Loie Fuller. Goddess of Light*, Boston, Northwestern University Press, 1997: 95. Trad. mía.

43 Loie Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life. With some Account of her Distinguished Friends*, Nueva York, Dance Horizons, 1913: 137. Trad. mía.

44 El espiritismo nace en Estados Unidos a mediados del siglo XIX donde se propagó rápidamente, pero es en Francia donde alcanzará su sistematización doctrinal con los libros de Allan Kardec, fundador de la doctrina espiritista. El magnetismo, (la influencia de los astros en los cuerpos de Mesmer), y luego la técnica de la hipnosis, eran experimentos populares, practicados en el teatro pero también en varios círculos científicos de la época. Es el caso del doctor Charcot, quien utilizó la hipnosis en sus pacientes en su hospital de la Salle Sâlpêtrière, en París. Los inicios de la fotografía se dieron también dentro del mismo ambiente mágico, cuando se buscó fijar las apariciones de espíritus o de “cuerpos sutiles” que interferían con el más allá. Loie Fuller se interesó en estos fenómenos para reproducirlos en sus danzas. En varias escenas, capturadas por la fotografía, su imagen aparece borrosa, oculta por un velo, como si fuera una aparición o un espectro.



Loie Fuller bailando con su velo. Fotografía de Isaiah Taber, s. f. *Loie Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau*. París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 119.

que caminaba sobre él todo el tiempo, y maquinalmente lo levantaba con ambas manos y con los brazos en lo alto, flotando, y así todo el tiempo iba revoloteando por el escenario como un espíritu alado. De repente alguien gritó: ¡Una mariposa! ¡Una mariposa! (Fuller, *Goddess*: 31, trad. mía).



Embelesado, el mundo artístico aplaudió sus escenografías como los nuevos artilugios de una modernidad muy sofisticada. El conocimiento directo de la ciencia en aquella autodidacta aventajada hacía verosímiles sus ficciones. En 1887 Stéphane Mallarmé calificó su arte de “embriaguez artística” y de “realización industrial” (*Apuntes*: 149). El mundo hispanoamericano también la encomió. El cronista Enrique Gómez Carrillo escribió una larga crónica de sabor modernista sobre la bailarina, en la cual resaltó la increíble “alquimia de su danza”.⁴⁵

José Juan Tablada fue otro cronista de valía que escribió sobre Loie Fuller. Reconoció en ella a una artista incorporada a la modernidad, transformada por la revolución industrial, científica y tecnológica, pero de la cual no estaba ausente ni la poesía ni el misterio. El cronista desempeña aquí uno de sus mejores papeles: difundir la cultura y dar a conocer a los artistas de la modernidad. Al igual que dio a conocer a Baudelaire en su etapa modernista, a Apollinaire y a Picasso en la vanguardista, a Orozco en la mexicana, su defensa de Loie Fuller entra dentro de su papel de difusor y de protector del arte. Su encuentro con la bailarina resultó propicio para unir el arte arcano de los simbolistas con la visión cósmica de los teósofos. En su anhelo de fusión total con el arte y el universo, los simbolistas se quisieron magos a la par que visionarios. Loie Fuller fue su maga predilecta.

45 Enrique Gómez Carrillo, “Loie Fuller”, *El libro de las mujeres*, París, Garnier, 1919: 17-28.

SIMBOLISMO Y ART NOUVEAU

La Naturaleza es templo de pilares vivientes
en donde a veces brotan palabras confusas;
en donde el hombre pasa por bosques de símbolos
que con la mirada familiar le observan.

Como difusos ecos que desde lejos se funden
en tenebrosa y profunda unidad
tan vasta como la noche y la claridad
los perfumes, colores y sonidos se responden.

Charles Baudelaire, IV. "Correspondencias",
Spleen e ideal, Las flores del mal.⁴⁶

En un ensayo sobre Loie Fuller, Jane Goodall describió a la bailarina como a una mujer a la vanguardia de su tiempo, una "científica, una inventora, una mujer del porvenir cargada con toda la energía del futuro".⁴⁷ Loie Fuller era el fruto de una unión feliz entre la industria y el arte, la magia y la ciencia. No casualmente nació y creció en el mundo de las variedades, en Estados Unidos, donde cultivó el carácter ecléctico del *music-hall* y su curiosidad natural. A diferencia de la danza clásica, detenida por el convencionalismo, su arte, que no era realmente danza ni pantomima sino una serie de escenografías luminosas, se inspiraba en el espíritu innovador e iconoclasta de las magias que unía en un feliz maridaje las artes escénicas con los últimos inventos tecnológicos. Allí dominaba lo que Tom Gunning describió como "la estética del asombro",⁴⁸ un arte del suspenso, y que aprendió de

46 Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, 1996: 43.

47 Jane Goodall, *Performance and Evolution in the Age of Darwin: out of the natural order*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002: 217. Trad. mía.

48 Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Art & Text*, primavera 1989: 33. Trad. mía.



sus primeros años pasados en el mundo de las variedades.⁴⁹ Las escenografías fantásticas de Loie Fuller eran precisamente esto: un arte del encantamiento que entusiasmó y provocó a los artistas en busca de visiones hermosas.

Cansados de realismo frío los hombres pedían admirarse y sobre todo soñar. La bailarina puso en escena su mundo de quimeras. Entre los simbolistas y Loie Fuller existía un interés similar por lo irracional, que el lenguaje mediante el uso de correspondencias y de sonoridades nuevas permitirá profundizar. Fuller creó formas irreales y confirió texturas misteriosas a la figura humana con toda la tecnología puesta a su disposición. El uso de inmensas telas agitadas sobre las cuales se proyectaba la luz eléctrica con cristales de colores que se iban cambiando -algunos con pinturas abstractas realizadas por ella misma-confería un aspecto evanescente a la figura humana (Ramos, *Teatro*: 365). Cubierta por sedas translúcidas la bailarina se movía rápidamente en la escena, “innumerable orquídea de luz y de tela que gira, flota, cambia de forma, como la copa en manos del alfarero”.⁵⁰ Así la recordó Jean Cocteau, “torcida y suspendida en el aire bajo el signo de la antorcha y de la cabellera”. La Belle Époque encontró en esta imagen móvil y brillante la danza de su tiempo. El resultado, de enorme seducción, era una figura en constante transformación, (“una imagen movediza o en movimiento” la llamó Sally Sommers), un significado inestable, que producía en el espectador “un efecto de duda, dramático y agradable” (Gunning, “An Aesthetics”: 33). Esta visión abstracta, sin cuerpo, flama sinuosa esculpida por el movimiento, la luz y el color, nada tenía que ver con la imagen hierática de la bailarina encorsetada y acrobática de la Ópera, y menos aún con la exuberante corista del *music-hall*, Mistinguett, contorsionada por un *cake-walk* endiablado. Línea serpentina, llama que asciende o curva sinuosa, mariposa, flor o nube en movimiento, las figuras volubles de Loie Fuller evocaban las curvas y las sinuosidades melódicas de Claude Debussy (1862-1918), el gran músico simbolista cuya música sugería los misterios más secretos del alma.

49 Consúltese Sommer, “The Stage”: 23-34, *op. cit.*

50 Jean Cocteau, *Portraits-souvenirs*, París, Grasset, 2003: 89.



Loie Fuller envuelta en su velo. Anónimo. *Loie Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 117.

El simbolismo debusiano es quizá la más perfecta traducción de ese mundo misterioso en perpetuo movimiento adivinado por el poeta en sus ecos lejanos y luego traducidos en palabras oscuras. Debussy logró en la música lo que antes el poeta Paul Verlaine pidió para el verso libre: libertad, flexibilidad y sobre todo música en el encuentro de armonías inusitadas (“Arte poético”). En el *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), poema en prosa de Stéphane Mallarmé, o en el drama simbolista *Peleas y Melisanda* (1902) del belga Maurice Maeterlinck, el músico francés tradujo estos misterios en un lenguaje fluido y transparente. El simbolismo no era una poesía destinada al entendimiento sino a la imaginación. El espectador o el oyente no procuran entenderla, sino abandonarse a las sugerencias proporcionadas por su música, fundamental en este plan espiritual: “la música nos acerca al alma del mundo”, escribió Schopenhauer, filósofo para quien el símbolo era la operación irracional del entendimiento.

El simbolismo surgió en Francia hacia 1886, cuando el escritor Jean Moréas publicó en *Le Figaro* un “manifiesto literario” en el



cual definió sus orientaciones principales. Las fechas son engañosas porque el simbolismo empieza años atrás con el romanticismo irracional y fantástico de Gérard de Nerval y las visiones líricas de Alphonse de Lamartine. El primer romanticismo (1820-1848) traía en sí la semilla de una inquietud y de una profunda insatisfacción con el mundo exterior y se reveló con toda amplitud en el simbolismo de un Mallarmé. Pero esta insatisfacción la expresó antes Charles Baudelaire (1821-1967), quien a través de un sistema de “correspondencias” entre los aromas, los sonidos y los colores, distinguió detrás de la naturaleza sensible, otro lenguaje, simbólico, misterioso y confuso, allí donde otros no acertaban a ver sino caos.

“Desamparados ante la muerte, frente al abismo hueco de la nada y la erosión de los tradicionales conceptos religiosos” (Pacheco, *Antología*: XXIII), los simbolistas confirmaron la aspiración de los primeros románticos por un universo inestable y misterioso en donde ya no tendría cabida la ilusión determinista que postula que “toda verdad es eterna”. El positivismo no sólo parecía cuestionar la facultad de “intuición” y de invención del artista, también ponía en jaque su libertad como creador individual. Contra esta afirmación Henri Bergson mostró que el arte se fundaba en “la percepción del cambio”,⁵¹ y que sólo una filosofía fundada en ella era digna de convertirse en una disciplina científica al igual que las ciencias llamadas “positivas”. Por otra parte, los estudios de la escuela de Viena mostraron que la personalidad humana tampoco se limitaba a la esfera de la pura conciencia, sino que su estructura psíquica estaba sometida a impulsos inconscientes. En 1877 se tradujo *La filosofía del inconsciente* (1869) de Eduard von Hartmann que explicaba el mundo por la existencia de un espíritu inconsciente, todo poder, motor primero, sobre el que no se puede obrar. Al mismo tiempo la doctrina de Schopenhauer recibió los favores de los simbolistas. Su pesimismo ante la ciencia lo llevó a creer que el mundo no era más que una representación, una imagen móvil, un símbolo velado y evanescente de las leyes eternas.

51 Bergson se declaró en contra de la ilusión determinista que, “al exonerar al sujeto de su condición biológica que determina de facto su percepción, postula de un golpe una inteligencia incondicionada para la cual “toda verdad es eterna” y el objeto de una previsión ineluctable en derecho. Sin embargo, objetaba que “la actividad libre es una creación perpetua de posibilidades”, “la vida es invención (...) creación incesante”. Para Bergson el concepto de creación significaba una novedad cuanto más absoluta que imprevisible. *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2001: 23. Trad. mía. Consúltese también Deleuze, *El bergsonismo*, op. cit.

El rechazo del positivismo y el supuesto "fin de las certidumbres" engendró lo que Octavio Paz llamó "la nostalgia de la unidad cósmica", es decir, la tendencia a querer encontrar en la psique y en formas no visibles otra realidad, más espiritual y no racional. Cuando la ciencia reemplazó a Dios como referencia última, los hombres buscaron "re-encantar" a un mundo secularizado. Este anhelo trascendental correspondió al resurgimiento de numerosas manifestaciones místicas, algunas pseudo místicas, muchas de ellas de origen oriental, pues el Oriente con sus grandes sabios resultaron formidables despertadores de almas.⁵² El poeta irlandés William B. Yeats recuerda el eclecticismo religioso del fin de siglo cuando se hablaba de budismo y de hinduismo, pero también de magia negra y de mesas giratorias y parlantes. Varios artistas e intelectuales, hombres políticos, incluso científicos, hicieron una incursión casi ritual en el ocultismo.⁵³ Predicaron un nuevo culto a Pitágoras, a Platón, a Brahma, Krishna y Orfeo. La danza creadora de Loie Fuller, capaz de transfigurarse en las visiones más enigmáticas, nace en este ambiente singular cargado de esoterismos y de mundos inexplorados.⁵⁴

52 Los estudios sobre las filosofías orientales tuvieron un enorme éxito. El libro de Edouard Schuré, *Los grandes iniciados* (1889) fue uno de los más leídos y comentados. También deben citarse los libros del filólogo Max Muller sobre el budismo y de su socio alemán Max Weber sobre hinduismo y taoísmo. Estas obras inspiraron a varias generaciones y aseguraron el éxito del sincretismo religioso buscado por los teósofos.

53 Entre las numerosas figuras que se adhirieron al movimiento espiritista hay que nombrar a Nicolás II, conocido como "el zar del espiritismo", y a Francisco I. Madero, traductor del libro del francés Léon Denis, *Después de la muerte* (1889). Madero era espiritista y un experto en mesas giratorias y parlantes.

54 Amiga de varios intelectuales y científicos, Loie Fuller estuvo en estrecho contacto con varios círculos esotéricos, como el del astrónomo Camille Flammarion. Probablemente la invitó a participar a sus sesiones de espiritismo, con la famosa médium italiana Eusapia Palladino y el teósofo Jules Bois, periodista del ocultismo en Francia. El propio Flammarion profesó su interés por el espiritismo de Kardec y escribió varios libros sobre el tema de los fantasmas, entre otros *Las casas encantadas* (1923). Hay que recordar que Loie Fuller era también miembro de la Sociedad de Astronomía. José Ricardo Chaves señala que "el espiritismo (que en su versión moderna nace a mediados del siglo en Estados Unidos) y el ocultismo finisecular ofrecen justamente el vínculo entre la razón y la fe". Los artistas de la época "buscaban fundamentar sus asertos en lo que llamaría una fenoménica materialista, que quiere probar la existencia del espíritu por sus posibilidades en la materia (ectoplasmas, mesas giratorias, toquidos, materializaciones, etc). Se quiere aplicar el método científico a los asuntos espirituales, proyectar el paradigma triunfante en el mundo exterior sobre el reino de lo oculto. No comprenden todavía que al espíritu solo se llega por el espíritu y que querer explicar lo sublime por lo material es una aspiración condenada al fracaso". Agrega que el ocultismo es un fenómeno "especi-



El acuerdo profundo entre la poesía y la música se dio naturalmente en la danza, otro instrumento divino para los antiguos. Loie Fuller era consciente de participar en una revolución importante y reclamaba para su propio arte un nuevo estatuto digno de este nombre. Compartía con los artistas de su tiempo la noción del arte como religión. Ella era la Musa, la "divina sacerdotisa" de un arte misterioso. Su entendimiento de la danza, un arte poco o mal entendido, se manifestaba por una mayor comprensión del movimiento y de la sensación, y un acercamiento libre de convenciones en el cual el cuerpo humano, liberado de una educación demasiado rígida, podría expresar todas las sensaciones o las emociones posibles. Compartió el sueño simbolista de fusionar la luz con la música y los movimientos del cuerpo, base fundamental para una nueva danza. Para ello pidió educar el oído, seguir sus emociones, en un sentido más natural, escuchar la música en sus tonalidades más arcanas y bailar libremente al ritmo de ellas, tesis luego seguida por la bailarina simbolista Isadora Duncan, y desarrollada en la euritmia del suizo Émile Jacques-Dalcroze.⁵⁵

Las analogías en el simbolismo son sutiles y múltiples, no meras coincidencias. Es realmente interesante ver que en la poesía como en la danza, o en la música, aparecen los mismos giros elípticos, los mismos deslizamientos y las mismas asociaciones misteriosas, reflejos de una común aventura espiritual en el fin de siglo. Mallarmé es quien mejor supo expresar su encanto oscuro en la transición de las sonoridades al movimiento en la danza de Loie Fuller, "hada que crea el ámbito, lo saca de sí misma, y lo vuelve a encerrar allá, con un silencio trémulo de crespón de China" (*Apuntes*: 150). A su vez los artistas del Art Nouveau intentaron capturar la esencia del movimiento en el vidrio, la piedra sinuosa o las gemas más insólitas. Flores de tallo largo, cabelleras como enredaderas o mariposas alargadas, dan la impresión del movimiento atrapado, suspendido en un tiempo sin tiempo (*Current, Goddess*: 28).

El carácter decorativo de estas figuras salta a la vista. El siglo XIX manifestó una pasión inaudita por el adorno, las formas breves y

ficamente decimonónico". *El castillo*: 12-13, *op. cit.*

55 El hecho de que haya bailado al ritmo de la música debusiana es elocuente de un acuerdo profundo entre Loie Fuller y el simbolismo. Acuerdo quizás inconsciente al principio, pues no frecuentaba los círculos simbolistas, aunque sí algunos relacionados con el ocultismo. A partir de 1910 este acuerdo se hizo más consciente cuando la danza de Loie Fuller, cada vez más abstracta, se unió a la música de Debussy.

fugaces, siendo la mujer una de sus representaciones favoritas, en su papel de ángel o de Gorgona. La influencia de la estética parnasiana, que cultiva una forma bella y estatuaria resultó decisiva para la imagen ornamental del cuerpo humano. Pero el símbolo dio profundidad e interioridad a un arte frío y esencialmente de poses. “El símbolo -escribe Émile Verhaeren- se depura siempre a través de una evocación, en idea: es un sublimado de percepciones y de sensaciones; no es demostrativo, sino sugestivo; arruina toda contingencia, todo hecho, todo detalle; es la más alta expresión del arte y la más espiritua- lista que exista”.⁵⁶ Por su parte, Marcel Raymond vio en la escritura simbolista una analogía de la unidad cosmogónica a la cual aspiraban los poetas: “toda imagen se organiza secretamente en símbolo, las palabras dejan de ser signos para participar a las cosas mismas, a las realidades síquicas que evocan. Por lo tanto la palabra, en el verso o en la oración, rebasa su mera función de signo.”⁵⁷

Para quien el movimiento y la sensación encerraba más verdad que la palabra, Loie Fuller estuvo en perfecta armonía con esta visión del arte. Los simbolistas vieron en su danza algo más que una simple anécdota. Encontraron la expresión de una realidad simbólica independiente del objeto, no de la puesta en escena. Con sus largas varas, sus aparatos ópticos y sus masas de seda la bailarina logró que el cuerpo viajara y se desmaterializara para transfigurarse, como en un acto de metempsicosis. La luz eléctrica, móvil y plástica, permitía esas continuas y fantásticas transformaciones tridimensionales. Una de las visiones preferidas del simbolismo era justamente cuando la bailarina aparecía suspendida, flotando en el aire, desprendida de la materia, un efecto creado por el uso de pedestales y de mesas de cristal, o cuando rodeada de inmensas telas que agitaba en suaves circunvoluciones alrededor de su cuerpo, se convertía en orquídea blanca o en mariposa nocturna. Al igual que el simbolismo que sugiere y nunca dice, esta forma de baile decorativa y cada vez más abstracta cultivaba la indecisión. “¿Era esto una danza?” -preguntó el escritor Jean Lorrain- “¿una proyección luminosa o la evocación de algún espíritu?, ¿un misterio?”⁵⁸ Ser flotante y luminoso, la baila-

56 Émile Verhaeren, *De Baudelaire a Mallarmé*, Bruselas, Éditions Complexe, 2002: 25. Trad. mía.

57 Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, trad. de Juan José Domenchina, México, FCE, 1940: 14. Sub. mío.

58 Jean Lorrain, *Poussières de Paris*, París, P. Ollendorff, 1903: 318. Trad. mía.



rina encarnaba el enigma del más allá y el sueño de armonía platónica de los simbolistas: era la metáfora perfecta capaz de purificar, la “que resume algunos de los aspectos elementales de nuestra forma-daga, copa, flor, etc.” (*Apuntes*: 145).

El modernismo hispanoamericano participó en gran medida de las ideas emitidas por el simbolismo. “El modernismo -escribe José Emilio Pacheco- une la solitaria rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida en los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos” (*Antología*: XVIII). En él coexistieron varios elementos: del parnasianismo adoptó la elocuencia, la búsqueda de la forma impecable, “esculpida”, el esteticismo decorativo que uno encuentra también en los objetos del Art Nouveau. A diferencia del Mallarmé cerebral de los *Apuntes* que vio en Loie Fuller una abstracción liberada de su identidad mundana, Tablada fue un poeta de la imagen y de los sentidos. La materialidad no lo exasperaba. La reacción contra la “zarrapastrosa retórica” y el advenimiento de la “búdica paz” llegarían más tarde, en la época moderna. Del simbolismo adquirió la preferencia por los misterios de la vida interior, las analogías insólitas, la musicalidad, el gusto por las rarezas, etc. La crónica sobre Loie Fuller es un buen ejemplo de todas estas tendencias unidas por una misma devoción a la palabra escrita.

Tablada la escribió durante su llamada etapa “decadente”, término algo confuso, derivado del simbolismo y del modernismo, el decadentismo traduce la sensibilidad exacerbada de algunos artistas que cultivaron con ahínco los “venenosos efluvios” de los poetas malditos. “Decadencia -escribió Verlaine en sus *Poetas malditos* (1884)- es “una palabra resplandeciente de púrpura y de oro. Esta palabra supone pensamientos refinados, de extrema civilización, una alta cultura literaria, un alma capaz de intensas voluptuosidades [...]”⁵⁹ Nihilismo, diabolismo, dandismo y sensualidad provocadora, son los términos que suelen calificar a los poetas aficionados a los placeres clandestinos. Por su adicción a las gemas y las figuras trágicas de la belleza tenebrosa, la crónica sobre Loie Fuller es modernista. Es simbolista por el uso de metáforas novedosas y de nuevas armonías, de sensaciones y de correspondencias insólitas que logran prolongar el movimiento misterioso y luminoso de

59 Ensayo en el cual Verlaine rinde homenaje al Parnaso francés “decadente” en las personas de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Île Adam y el Pobre Lélian, anagrama de Paul Verlaine.

la danza en la escritura. Con sus efectos artísticos de crepúsculos y de plenilunios, puede leerse también como un ensayo de "coreografía esotérica" donde el mito y sus mutaciones constituyen la ruta privilegiada para llevar al iniciado hacia el anhelado Misterio. Para la tradición hermética, inspirada en las religiones animistas del Oriente, la danza de Loie Fuller pudo ser otro enlace con la unidad perdida, recuperar el vínculo con lo Uno, con el cosmos, y una intemporalidad que se medía en términos de sucesiones, de mutaciones, y de reencarnaciones.

Para caracterizar los juegos ilusionistas de Loie Fuller, Tablada escogió una visión oriental. En el fin de siglo la bailarina oriental seguía inseparable de sus velos y de sus almeas de formas turgentes, que languidecen "con espasmos". La crónica, modernista, no escapa a la tradición de la almea sensual, ni a su léxico, tomado del harem y del serrallo. Sin embargo, no es otra forma vacua del exotismo finisecular. El Oriente y sus rituales sagrados constituían una puerta hacia el misterio. Para el cronista que las observó, las figuras celestes de la bailarina tuvieron el significado profundo del arte más sabio. El arte profundo de Loie Fuller era equiparable a la danza mística de las bayaderas de la India: producía unidad y armonía.

I.2

LA CRÓNICA SOBRE LOIE FULLER: LAS MUTACIONES DE LA ESCRITURA MODERNISTA

La fisonomía exótica de Loie Fuller

Mirándome con fijeza, como si fuese tigre domado,
con aspecto soñador y vago variaba de postura,
así el candor junto a la lubricidad
le daba encanto nuevo a sus metamorfosis;...

Charles Baudelaire, I. "Las alhajas", *Piezas condenadas, Las flores del mal*.

El siglo XIX fue muy adicto a las bailarinas exóticas. A pesar de una fuerte corriente maniquea que veía en la danza un arte sensual y frívolo, los simbolistas llegaron a considerarla más natural en su antigua función ritual que el propio ballet. El interés por las danzas exóticas coincidió con el surgimiento de los primeros estudios folclóricos que llevaron a buscar las raíces de la danza en los rituales sagrados del Oriente (Kermode, "*Poet*": 24). De todas las artes escénicas la danza "oriental" (la palabra en el siglo XIX podía abarcar desde las gitanas de la España morisca hasta las bayaderas de la India) era la única capaz de revelar una "conciencia mítica" y una "unidad original" (25). Para los románticos, el Oriente era un lugar "más libre" y sus danzas, la expresión de una fusión armónica entre el ser y el cuerpo. Su creciente prestigio a lo largo del siglo XIX aparece en los primeros viajes a un Oriente fabuloso, observado en sus ritos y sus danzas sagradas. Es el caso del escritor Théophile Gautier quien luego de ver bailar en Argelia en la década del cuarenta la *Danza de los Djinns*, suerte de trance místico y orgásmico a la vez, observó que en el Oriente la religión se vincula con el cuerpo y éste es el mediador entre el hombre y las fuerzas ocultas. Al contrario, el Occidente cristiano oprimía el cuerpo, por impuro, y veía en el alma su único objeto.



Gracias al expansionismo colonial, alimentado por las Exposiciones Universales y los primeros relatos de viaje, la bailarina oriental pasó a ser una de las atracciones principales del fin de siglo. La tradición romántica vio en ella a una mujer sensual y misteriosa, liberada del peso de la moral judeocristiana, aunque no de sus imágenes y de sus pesadillas. En la segunda mitad del siglo la visión más frecuente era la de la serpiente bíblica, maligna y lujuriosa. En su viaje a Argelia Théophile Gautier mostró mucha labia y comparó la danza del vientre a las “ondulaciones de serpientes”:

[...] jadeantes, sofocantes, resoplando como fuelles, la cabellera suelta esparcida sobre los hombros, el cuello, la frente, las mejillas, los pechos, como nutridas serpientes negras en su guarida violentamente ahuyentadas, se precipitan en una coreografía enloquecida de agitaciones. La danza termina cuando las sacerdotisas, luego de aquel delirio orgiástico, caen agotadas, en una curva tetánica. (*Récits de voyage*, trad. mía).⁶⁰

Amante de viajes y de bailarinas, el modernista Enrique Gómez Carrillo es otro ejemplo de los límites del discurso exótico. En la bailarina oriental vio “una chispa del divino fuego que incendió veinte siglos ha, el vientre de Salomé”.⁶¹ Su bayadera es “una serpiente de voluptuosidad”, su cuerpo cubierto de joyas tiene las ondulaciones y los espirales de la serpiente: “hay algo anilloso en todo su ser”. Las muy sensuales Fatmas, nombre genérico dado a las gitanas y bailarinas de vientre en un París apasionado de flamenquismo, exhibían el mismo estilo serpentino y telúrico:

[...] bailan y se retuercen, y se estremecen con titilaciones de vértigo, y sacuden sus senos pesados, todo sin cambiar de sitio, sin alejarse del público, contemplando sus propios vientres desnudos, hasta que la agonía del espasmo final las obliga a doblar las rodillas para caer, convulsivas, con las pupilas perdidas bajo el párpado superior (*El libro de las mujeres*: 174).

60 Cit. en mediene.over-blog.com/article-11347239.html

61 Enrique Gómez Carrillo, “Danza de bayadera”, *La vida errante. (Oriente)*, Madrid, Mundo Latino, 1919: 199.

En una de sus visitas a la Exposición Universal de París en 1900, el escritor Jean Lorrain vio en el “cuerpo serpentino” de la Belle Fatma el reflejo “asqueroso” de una diabólica Salomé: “cabeza bestial”, cuerpo “culebreando” y sacudido de espasmos.⁶² En el peor de los casos las danzas exóticas eran percibidas como la expresión de una sensualidad patológica y bárbara. Los escritores del novecientos, misóginos y decadentes, prefirieron destacar una gestual de torsiones y de contorsiones lascivas y espasmódicas en la cual la crueldad era considerada como un lujo de refinamiento verbal. Entre las numerosas bailarinas orientales de la Decadencia ¿quién no recuerda a su más célebre precursora, “la bayadera sin nariz” de Baudelaire, la “ramera irresistible” de la “Danza macabra”? La bailarina berberisca de Gautier probablemente descende de la misma rama genealógica. Tal vez trajo a su memoria a la almea de Flaubert, Kuchiuk-Hanem, una prostituta egipcia con la cual el escritor de *Salambó* tuvo una experiencia trivialmente anecdótica en la década del cuarenta. Era siempre el mismo Oriente de los serrallos y de las voluptuosidades. En la mayoría de los casos el baile exótico se limitaba a un espectáculo seductor, bastante falsificado en las almeas y las bayaderas de la Belle Époque: Cléo de Mérode en una voluptuosa pavana o la Bella Otero en una inverosímil danza del vientre.⁶³

La danza de la Serpentina pertenece a esta complicada red simbólica de *leitmotifs* eróticos asociados con la danza y el mito de Salomé. El poeta belga Georges Rodenbach (1855-1898), seguidor de Mallarmé y admirador de Loie Fuller, tampoco faltó a la tradición que veía en cada bailarina a una serpiente. En un poema dedicado a Loie Fuller, la bailarina se convierte en hechicera resplandeciente que encanta a los hombres y lleva la huella de la serpiente fatal:

Ondulantes sobre ella en forma de serpientes.
 ¡Oh, tronco de la tentación! ¡Oh, embrujadora!
 Árbol del paraíso donde nuestros deseos rampantes
 se lanzan en colores de sierpes que ella trenza (“La Loie Fuller”)⁶⁴

62 Jean Lorrain, *Mes expositions universelles, 1889-1900*, Paris, Honoré Champion, 2002. Trad. mía.

63 Cortesanas parisinas, o *demi-mondaines*, ejercieron el arte de la danza, entre otras cosas, en la Belle Époque.

64 Georges Rodenbach, *La jeunesse blanche*, Paris, A. Lemerre, 1886. Trad. mía.



Loie Fuller posando en *El arcángel*. Fotografía de Eugène Druet, 1908. *Loie Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 139.

En una de sus danzas Loie Fuller encarnó, tradición obligada, a Salomé, *femme fatale* que simbolizó toda una época y llenó la literatura, de Flaubert a Oscar Wilde, de mujeres serpentina y sensuales.⁶⁵ En la llamada *Danza de las serpientes*, Fuller ejecutaba una tarantela frenética, reminiscencia de la mítica *Danza de los Siete Velos*. El poeta William B. Yeats, simbolista entusiasta de la danza moderna, de Loie Fuller y de la actriz japonesa Sada Yacco,⁶⁶ reconoció que a pesar de la visión platónica que predominaba en el arte simbolista, seguían los antiguos hábitos de la carne y del mal.

Loie Fuller cristalizó todas las corrientes con las diversas *mises en scène* del imaginario finisecular: el exotismo escenográfico de una almea sensual y el misticismo de un espíritu desencarnado. Inevitablemente una parte de la crítica literaria asociaba su arte con las imágenes trilladas de la bayadera sinuosa o la almea lánguida. El exotismo era una tentación, una tradición casi, para hablar de la danza y de bailarinas, de bayaderas o de almeas. Pero la crónica de Tablada no es otra forma compleja y vacía del exotismo finisecular. Su almea y su bayadera tienen aquí otro significado, artístico y sagrado, en relación directa con el simbolismo esotérico del fin de siglo y el arte sagrado de la India.

65 "Salomé" es la única pantomima de Loie Fuller, al parecer bastante mala, pues Fuller no era una buena actriz. Sagazmente dejó de representarla para sólo conservar sus mejores danzas. La más famosa era la *Danza del fuego*.

66 Célebre bailarina del teatro Kabuki introducida por Loie Fuller en París durante los días de la Exposición Universal de 1900. Consúltese el capítulo II de este trabajo sobre las crónicas de Japón.

LA DANZA COMO UNA IMAGEN TOTAL DEL UNIVERSO

Si la danza sagrada del Oriente permaneció como un arte insospechable para los profanos, no fue el caso de Tablada en busca de la *India Mater* y de un nuevo *dharma*. Con su conciencia cósmica basada en la felicidad y la fraternidad, el Oriente búdico fue algo similar a una tabla de salvación para el hombre afligido de un pesado *karma*.⁶⁷ La fascinación por el Oriente y sus religiones llegó a través de la teosofía, principal divulgadora de uno de los más inestimables tesoros de la India: los *Upanishads*, libros sagrados que describen cómo el alma (*átmá*) busca reunirse con la Verdad (*Brahma*), "a través del hilo que une este mundo con el otro mundo y con todas las cosas".⁶⁸ Tablada siempre fue sensible a culturas no occidentales y a doctrinas religiosas que le ayudaran a recobrar el sentimiento de la unidad perdida. Desde temprano, probablemente desde la década del ochenta,⁶⁹ mostró un serio interés por las religiones del Oriente y su

67 *Dharma*: guía de la conducta, gobierno del universo, virtud. Es también el hilo (o mérito religioso) que liga esta vida con la vida futura y, en último término, el orden o camino recto y justo, que permite pasar de una vida a otra. "El *dharma* es accesible solamente a una experiencia superior. De cierto modo es como una voz que indica la vocación (el orden propio) de cada ser y del universo en conjunto. El *karma* es el otro concepto importante en el hinduismo, significa originariamente movimiento o fuerza. El *karma* puede ser entendido, de un modo general, como ley u orden moral eterno, o de un modo particular, como el orden de cada alma o de una determinada casta." José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969, vol. 1: 439-440 y 1051-1052.

68 Los fundamentos del pensamiento sincrético de la teosofía, en los que se recuperan la fuerza del hinduismo y su ética de vida personal a través de la enseñanza de mahatmas tibetanos y de otros maestros orientales, aparecen en la *Doctrina Secreta* (1888) y *La voz del silencio* (1889) de Mme Blavatsky. Los *Upanishad* exponen y explican la significación secreta y mística de los tratados védicos, o *Vedas*. Tratan del origen del Universo, de la Naturaleza de la divinidad, del Espíritu y del Alma, y también de la relación metafísica entre la mente y la materia. Annie Besant, (1847-1933), presidenta de la Sociedad Teosófica en Nueva York entre 1903 y 1933, escribió un libro importante sobre los *Upanishads*, y que probablemente leyó Tablada cuando continuó y perfeccionó sus estudios en teosofía en Nueva York.

69 Marta Elena Casaús Arzu señala que "la reformulación de la identidad colectiva,



ética personal basada en la fraternidad, de la cual el escritor extrajo su “piedad búdica”, “ese sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe”, observó Paz.⁷⁰

Para los artistas que descubrieron sus textos sagrados,⁷¹ el Oriente representaba una vía distinta de religiosidad, era la cuna de la sabiduría, y su arte, el “vehículo de una experiencia espiritual trascendente”, escribe Elsa Cross.⁷² La danza, en especial, era una de las expresiones más sagradas de la India que “conduce a la experiencia interior de unión con el Todo”.⁷³ En Egipto las almeas eran mujeres respetadas, sabias en el arte de la danza y del canto. Del árabe *âlmet* que significa “mujer culta”, la palabra designa a una mujer que improvisa versos, canta y baila en las fiestas acompañándose con una flauta, castañetas y címbalos. Tradicionalmente la almea era escogida entre las mujeres más hermosas y recibían una educación esmerada. El Occidente llegó a conocerla a través de las *Mil y una Noches*, célebre recopilación de cuentos arábigos del Oriente Medio sobre la Edad Media, donde se la describe como un seductor ídolo vestido de “hermosas vestiduras y pedrerías”.

en la búsqueda de una identidad nacional en América Latina, así como la emergencia de corrientes nacionalistas locales y regionales, estuvo estrechamente ligada a la irrupción de corrientes idealistas de corte espiritualista, espiritista e hinduista que recorrieron el continente de la mano del modernismo como corriente literaria y de la teosofía como corriente filosófica”. “La creación de nuevos espacios públicos”, *Universum*, núm. 17, 2002: 2.

70 Nina Cabrera de Tablada, *JJT en la intimidad*, México, UNAM, 1954: 96-113. En Tablada la fraternidad se revela en “la impermanencia con hombres, animales y plantas”, en su amor a toda forma de vida. Este amor se inspira en el budismo. Comparte con el orfismo la creencia que en todo lo existente, mineral, bestia, árbol, late una fuerza espiritual.

71 Son éstos los *Upanishads* y el *Rig Veda*. El orientalista y filólogo alemán, Max Muller los tradujo en 1844. El *Rig Veda* es el texto sagrado del hinduismo. En sanscrito *veda* significa verdad. Su descubrimiento ocurre en un momento cuando el cristianismo se percibía insuficiente con respecto al nuevo medio cultural moderno. Por eso Amado Nervo recuerda que varios modernistas le preguntaban “a la esfinge india el misterio de la vida”, otros “consultan las mesas de pino” y “los espíritus superiores se emboscan en la teosofía”. Cit. en Chaves, *El castillo*: 12, *op. cit.*

72 Elsa Cross, *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*, México, Conaculta-INBA, 2006: 15.

73 Es el caso de la danza india clásica *bharatanatyam* y sus *mudras*, gestos de mano empleados en el yoga, cuyo significado esotérico fue retomado en los años treinta por los teósofos.

Las bayaderas de la India, las *devadasis*,⁷⁴ eran personajes igualmente venerados. Consagrada en 1877 por el ballet romántico del mismo nombre, la bayadera aparece desde temprano envuelta en los velos del exotismo y del misterio. Poco tiene que ver con las *nautches girls*, bailarinas profesionales consideradas como mujeres de costumbres fáciles o simples prostitutas en el contexto de la dominación musulmana e inglesa, a finales del siglo XIX. La palabra *nautch* es una corrupción inglesa del verbo hindú *natchna*, que significa bailar y se refiere a ciertas bailarinas de corte, a veces de no muy buena reputación, señala Leela Samson en *Rythm in Joy* (1987).⁷⁵ De la misma manera Nicola Savarese destaca la función ritual de las prostitutas sagradas. La prostitución femenina en la India “tenía una función particular en la vida social y religiosa, un rol atestiguado por una parte fundamental de la cultura hindú, estrechamente ligado al mundo de las artes y de manera particular al mundo del teatro y de la danza”.⁷⁶

En la India la danza es uno de los métodos más antiguos venerados por el pueblo, sus bailarinas sagradas enseñan los mitos y las leyendas de los dioses y de los héroes. Por esta razón la bayadera es considerada como una persona que genera luz solar, perfume y belleza. Formada desde la infancia en la rigurosa disciplina artística de la danza, baila principalmente en las representaciones religiosas y sagradas. La bayadera es la guardiana de los templos y de los dioses, la que practica los rituales religiosos. Como la almea es experta en el arte del canto, de la danza y de la pantomima. Para el Occidente que la descubrió, a veces sin entender su función ritual, uno de los principales atractivos de las bailarinas sagradas de la India era su manipulación hábil de largos velos que revelaban y al mismo tiempo ocultaban los cuerpos, en un movimiento artísticamente serpentino, bastante profanado en las Mata-Haris de la Belle Époque.⁷⁷

74 “Una *devadasi* no era precisamente una sacerdotisa [...]. Cuando había una procesión, las *devadasis* danzaban frente al carruaje con la imagen del dios, y también en ocasiones especiales como una coronación, bodas, nacimientos y demás, donde la presencia de estas bailarinas se consideraba de muy buen augurio”. Cross, *Raíces*: 69, *op. cit.*

75 Leela Samson, *Rythm in Joy. Classical Indian Dance Traditions*, New Delhi, Lustre Press, 1987.

76 Nicola Savarese, *Teatro eurasiático. Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, México, Escenología, 200: 290.

77 Mata-Hari, cortesana célebre por sus danzas javanesas y apreciadas técnicas amoratorias orientales. También destacó en la *Danza de los Siete Velos*, una de las múltiples variaciones de la danza de Salomé. Fue acusada de espionaje y luego ejecutada en



La analogía entre la ciencia ignota de Loie Fuller y el arte sagrado de la India revela que la Serpentina no fue cualquier bailarina. Su verdadero origen, oculto en el simbolismo esotérico de la crónica, aparece en el epíteto “fin de siglo”, título otorgado por el poeta de la Misa Negra, con el cual consagra la adhesión de la bailarina al templo del Arte y del hermetismo finisecular. Con esta marca distintiva Tablada muestra que Loie Fuller fue para muchos la encarnación del Misterio, de lo ambiguo y del artífice, valores sagrados y consagrados por el fin de siglo. De allí su vínculo con el arte misterioso de las *devadasis*, servidoras de la divinidad, esclavas del dios, en este caso del arte supremo. “Hada luminosa capaz de unir los matices más sutiles en combinaciones infinitas e infinitamente rítmicas” (EGC, *El libro de las mujeres*: 23), Loie Fuller también estaba casada con el dios de un arte misterioso respetado por los más grandes alquimistas del Art Nouveau. Como la danza de las *devadasis* que siguen las minuciosas prescripciones del *Natya Shāstra* de Bhārata,⁷⁸ libro sagrado que rige las composiciones del teatro y de la danza clásica en la India, su arte era profundo y arcano.

La danza de Loie Fuller era el resultado de un conocimiento profundo, invisible a primera vista, no para sus iniciados que la distinguieron de sus imitadoras. Sin duda la danza de la Serpentina era un buen ejemplo del eclecticismo que prevaleció en el mundo artístico en las últimas décadas del siglo XIX y de toda una serie de encuentros fortuitos. Todo ocurrió de manera “casual”, dijo Fuller, cuando un día se le ocurrió agitar suavemente alrededor de su cuerpo una seda india transparente de color blanco, que de repente la convirtió en mariposa, en orquídea (Fuller, *Fifteen Years*: 31). Así nació la famosa *Danza serpentina* y el principio de una larga sucesión de mutaciones increíbles. Los críticos de danza señalan que también pudo inspirarse en la *Nautch Dance*, o *Skirt Dance*, de una bailarina de las variedades, Kate Vaughan, quien utilizaba largas faldas en sus números de danza para revelar el cuerpo femenino. Pero Fuller quería producir otra cosa que un mero espasmo orientalizado. Buscaba crear un efecto óptico, una ilusión estética, capaz de hechizar y de desconcertar al espectador. En este sentido sus espectáculos eran un

1917.

78 El *Natya Shāstra* de Bhārata “es el canon más autorizado sobre los principios de la estética india. Fue escrito alrededor de los siglos IV y V d.C., es el texto más antiguo sobre el tema y tuvo muchos comentarios”. Cross: 37, *op. cit.*

desafío a las construcciones rígidas del discurso sobre la bailarina exótica y su léxico de cartón. En sus coreografías, cada vez más abstractas, el cuerpo tendía a ocultarse o simplemente a desaparecer. En el caso de la *Skirt Dance*, una de sus primeras danzas, aumentó el tamaño de la falda para crear una imagen móvil en la cual el cuerpo desaparecía en un remolino de seda iridiscente para reaparecer bajo la forma de una imagen cada vez más abstracta. Sally Sommer explica el cambio de la manera siguiente:

Primero [Fuller] aumentó la talla de la falda hasta convertirla en "cortinas". Esto permitió un cambio radical en el énfasis y cambió las coordenadas del espectáculo [...] la misma falda se convirtió en el centro de atención, como la imagen en movimiento más importante y esencial. Al escoger con cuidado y arreglar doce luces de color de gran intensidad, ella creó una imagen más abstracta y más grande, y así, una nueva danza (58, trad. mía).

Lo importante era mantener el secreto y el equilibrio entre lo visible y lo invisible mediante una ilusión óptica obtenida por la acción veloz de grandes velos y de gasas transparentes que la hacían tomar las formas más inverosímiles. Esta sucesión rápida y misteriosa de un cuerpo a otro refleja en la escritura de la crónica, donde, mediante caminos igualmente recónditos, Tablada convierte y "reencarna" a la bailarina en los cuerpos etéreos de la alquimia simbolista.

El arte de Loie Fuller compartía la fuerza de revelación de la palabra poética: daba una imagen total y perfecta del universo. Al igual que la bailarina que trabaja con los opuestos y las correspondencias, la luz y la oscuridad, el espíritu y la materia, Tablada utilizó el saber misterioso del alquimista que busca convertir la materia en algo superior y divino. Como Loie Fuller los simbolistas tenían sus secretos para crear sus propias escenografías, también el cronista, los tuvo al encontrar en la literatura de su tiempo los símbolos y los mitos que le permitieron transformar la realidad y participar en la creación de otro mundo, más bello y armónico.

LA ALQUIMIA. UNA DOCTRINA SABIA Y SECRETA

Sobre el cojín del mal: Satán Trimegisto
meciendo luengamente nuestro encantado espíritu
y nuestra voluntad, metálica, opulenta,
evanescente tórnala ese sabio alquimista.

“Prefacio”, Baudelaire, *Las flores del mal*.⁷⁹

Los más elevados procesos de la alquimia no requieren trabajo mecánico; estos consisten en la purificación del alma y en transformar el hombre animal en un ser divino.

Eduard von Hartmann.⁸⁰

Es en las escenografías crepusculares y los ambientes nocturnos donde Tablada se mostró en mayor comunión espiritual con su época y con el arte mágico de Loie Fuller. Los proscenios oscuros de la artista eran una apertura directa sobre lo invisible. Su modernidad aparece en los escenarios depurados de sus coreografías, fuente de

79 Versos que prologan el libro *Las flores del mal*. De la misma manera, Apollinaire evoca la metamorfosis del poeta en un “Arlequín Trimegisto” en su poema “Crepúsculo”, del libro *Alcoholes*: “El ciego mece al niño/el ciervo pasa con sus cervatillos// el enano mira con un aire triste//crecer el Arlequín Trimegisto”. Trad. Mía. Baudelaire aplica a Satán un calificativo (Trimegisto, tres veces grandes) que la Antigüedad tardía reservó para Hermes. El Hermes Trimegisto, de especial importancia en el mundo helenístico, padre de la magia y supuesto autor de los escritos herméticos, que en realidad eran una versión revisitada de textos antiguos. Aquí Satán es quien inicia al poeta en los secretos de la naturaleza. Es el inquisidor demasiado curioso de un saber demoníaco al descubrir los pretendidos secretos del ocultismo.

80 Eduard von Hartmann (1832-1912) es otro personaje singular del fin de siglo. Penetrado de hermetismo fue discípulo de Mme Blavatsky, químico, espiritista y luego budista teósofo; estudió las doctrinas de Paracelso, Jacob Boehme y la tradición Rosacruz. Representó a la Sociedad Teosófica de América en Alemania en la década del noventa. Tradujo el *Bhagavad Gita* al alemán. Su obra era muy difundida y probablemente tuvo acceso a ella Tablada. En su libro *Alquimia. Reglas y principios del trabajo alquímico*, mostró que la alquimia, cuyo origen era una ciencia que resultaba del conocimiento de Dios, la Naturaleza y el Hombre. El hermetismo, que también es una doctrina oculta de la alquimia, considera la “ciencia” alquimista como un “gran arte” porque se ocupa de la regeneración espiritual del hombre.



inspiración para los futuros teóricos de la escena moderna como Edward Gordon Craig y Adolph Appia. En varios espectáculos apareció sola en un escenario vacío cubierto de terciopelo negro frente a un auditorio igualmente oscuro, llenando el espacio con el vuelo silencioso de inmensas telas iluminadas. Sus fondos suscitaron algunos de los comentarios más agudos de Stéphane Mallarmé sobre el teatro y su necesaria renovación. El poeta pedía reformar el escenario para instaurar un espacio real, sin “maniobras de cartón” (*Apuntes*: 144), donde “las nociones se encienden puras como las estrellas”. Al contrario del teatro realista, “quimera absurda” y solitaria, “sin cualidad humana”,⁸¹ el arte de Loie Fuller no copiaba, ni describía: sugería en un contexto despersonalizado. Sus danzas remitían a un mundo onírico y abstracto, en el cual el cuerpo disuelto en el vuelo de las telas blancas satisfacía los deseos de ingravidez del simbolismo y sus aspiraciones místicas.

Es el caso del baile *Noche*, del repertorio de *Salomé* (1895), representado en México. El espectáculo impactó por el uso de la luz y sus efectos irreales. La bailarina apareció en un vestido de seda negra cubierto de lentejuelas que agitaba en enormes nubes negras, de repente las estrellas empezaban a brillar, salía la luna y luego el cielo se oscurecía de nuevo. “La luz -escribe Tablada- arrojaba apenas una vaporización de ópalos, una bruma de gasas, una polvareda luminosa más tenue que un claro de luna en su principio”.⁸² Rodeada por la luz suave y difusa de un plenilunio, la forma borrosa de la bailarina parecía flotar en el firmamento.

Los tonos creados por la luz en las escenografías de Loie Fuller recordaron el arte sutil de la alquimia, antigua práctica rodeada de misterio en el fin de siglo y con la cual los simbolistas solían identificarse. La frontera entre la alquimia y la química parece haber sido todavía borrosa en un siglo penetrado por el espíritu mágico. Amiga de los químicos Pierre y Marie Curie, que descubrieron el radio en 1898, Loie Fuller se interesó en esta nueva ciencia “oculta” y quiso ensayar con ella cuando se enteró que el radio era luminiscente y que emitía un tenue color azul verde en la oscuridad.⁸³ En la crónica

81 Théodore de Banville, «Les anciens funambules au boulevard du Temple», *Petites études*, París, G. Charpentier, 1883: 215. Trad. mía.

82 JJT, “La visita de Loie Fuller”, *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. II, *Antología: cinco siglos de crónicas, crítica y documentos* (1521-2002), México, Conaculta-INBA, 20002: 304-305.

83 Loie Fuller se interesó en la química en más de una ocasión. Para conseguir los

la bailarina es otra maga que trabaja y transforma la luz de manera compleja, separa y reune la materia, alcanza un estado deslumbrante de completitud, donde para transformarse, o purificarse, tiene antes que consumirse. El simbolista Georges Rodenbach la recordó irradiando: "una química en fiebre que supo multiplicar esos amarillos en halos, esos afluentes de rojo". Loie Fuller parecía "un vitral en fusión", "una erupción que ilumina la noche" ("La Loie Fuller", trad. mía).

De origen árabe, la alquimia es el arte de la transmutación de los metales, método secreto para los no iniciados, practicado en muchas latitudes, desde la Mesopotamia hasta la Antigua Grecia y el Oriente por más de 2.500 años. Esta "ciencia" misteriosa utilizaba elementos de la química con la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, el misticismo, el arte, y la magia. La transmutación del plomo en oro es un arte cabalístico en el cual los opuestos y las correspondencias tienen un papel importante. En una primera etapa el alquimista separa la materia prima (simbolizada por el color negro, *la Nigredo*); en una segunda, la transforma en plata, en color blanco, *la Albedo*. La tercera etapa, que para alcanzarse requiere de muchos pasos de separación y reunificación, es denominada *la Rubedo* o "rojez". Es el color amarillo-rojizo del oro, metal perfecto.

La presencia de un pensamiento mágico en los inicios de la ciencia moderna repercutió en la aprehensión del mundo. Al igual que los artistas de la Edad Media y del Renacimiento, los simbolistas practicaron el arte difícil de la alquimia y sus extrañas correspondencias; fusionaron las ideas neoplatónicas, la tradición hermética sobre la divinización del espíritu del *Corpus Hermeticum*,⁸⁴ la alquimia mística y la astrología oriental, entre otras cosas. En el fin de siglo la raíz alquimista parece haber estado en todo movimiento creador. Los simbolistas compartían la creencia órfica sobre la inspiración divina de la poesía: el arte es fuente de verdad, pone al poeta en contacto

efectos de luz deseados utilizó componentes químicos en la creación de gel de color y utilizó sales químicas para sus iluminaciones. Mandó construir un pequeño laboratorio donde intentó conseguir los efectos luminosos del radio. Con la ayuda de un químico experimentó en la producción de sales fosforescentes para aplicarlas a la tela. Uno de los experimentos desembocó en una explosión. "No hubo heridos pero a todos se les quemaron las pestañas y las cejas y toda nuestra ropa se quemó, y el vestido fosforescente desapareció en humo". Nelson Current: 155. Trad. mía. A raíz de estos experimentos, Loie Fuller creó una *Danza del radio* en 1906.

84 Los 17 libros del *Corpus Hermeticum* hicieron furor durante el Renacimiento pero la iglesia no tardó en identificarlos como diabólicos.



con un mundo superior. Para los teósofos la alquimia ofrecía una analogía útil y necesaria, pues la teosofía era una doctrina igualmente secreta, moral y espiritual, formada en “los más elevados aspectos de la verdadera alquimia” (*La Doctrina Secreta*). Ésta, para el teósofo Hartmann, consistía “en la purificación del alma y en transformar el hombre animal en un ser divino”.

Al relacionarse con la tradición hermética la alquimia se quiso ciencia filosófica cuyo principal objetivo era la purificación del alma: para tener acceso al conocimiento los alquimistas debían “trasmutar” su propia alma, es decir, purificarse mediante el ayuno y la oración.⁸⁵ Las coreografías de Loie Fuller, llenas de contrastes sutiles y de colores graduados, desde la diáfana transparencia de un plenilunio hasta la luz incandescente del fuego, evocan el trabajo secreto del alquimista hacia la penetración de “la belleza eterna, incomprensible”. De hecho hay una total correspondencia entre el arte finisecular y el hermetismo teosófico: ambos son reveladores de una verdad trascendental, buscan purificar la materia impura para perfeccionarla, transmutarla en oro, en conocimiento y sabiduría. Cuando vio bailar a Loie Fuller en París, Enrique Gómez Carrillo hizo la correlación entre el arte de la bailarina y el modernismo:

Un gesto le basta para que las pedrerías más variadas formen collares, en los cuales cada rubí, cada esmeralda, cada zafiro, aparece multiplicado en millares de matices, estableciendo gamas de gemas. Su alquimia es impecable. Los tonos más rebeldes a las uniones, los tintes menos hechos para amalgamarse, las luces más diversas en apariencia, encuentran, gracias a ella, fluideces inesperadas que facilitan sus uniones. Entre los diamantes y las piedras de color no hay, cuando el hada lo quiere, sino una escala muy suave que lleva de lo blanco a lo rojo, de lo blanco a lo violeta, sin el menor sacudimiento (*El libro de las mujeres*: 23-24).

De la misma manera es el oficio del poeta transformar, amalgamar y fusionar los tonos más raros: la carnal exuberancia de la almea con el fantasma de una dulce Ofelia, en palabras más puras, que reflejen la riqueza diversa y la ubicuidad simbólica del universo. René Lalique (1860-1945) es el alquimista más atrevido del novecientos.

85 Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979: 60-62. Consúltese también Françoise Bonardel, *La Voie hermétique*, Paris, Dervy, 2002.

Innovó con las piedras más inesperadas, con el ónice, el jaspe, el ágata, el topacio, y sobre todo el ópalo, la piedra lechosa y luminosa que veneraba el místico Swedenborg a la par que la actriz Sarah Bernhardt. Con las gemas traslúcidas que dejan pasar la luz sin mostrar los objetos, el orfebre exploró el campo de la luz y de las formas. La obra de Lali que muestra así las grandes tendencias del novecientos y utiliza sus motivos.

Tablada mostró similar fascinación por la orfebrería: la piedra de luna, "el granate trágico, el topacio de pálido efluvio, la doliente amatista, el flavio topacio, el ópalo triste y místico", ("Canción de las gemas", *El florilegio*). Entre las piedras del hermetismo finisecular, el ópalo es una de las más utilizadas en esta literatura de enigmas y de extrañas correspondencias. Considerada como piedra teosófica, el ópalo translúcido tiene la ventaja de jugar con la luz. Sus colores provienen de un fenómeno llamado "difracción": la luz blanca estalla en colores del espectro adentro de la piedra que aparece así en el suntuoso resplandor de los colores del arco iris. Quizás al ver las danzas policromas de Loie Fuller Tablada pensó en el ópalo colibrí de los aztecas, de mejor irradiación por la calidad del cristal. Gemólogo en sus horas el escritor sabía que los ópalos más raros podían incluir los siete colores del arco iris. Es probable que los efectos ópticos creados por Loie Fuller le recordaran los cambios sutiles obtenidos por la luz sobre la extraña gema, y que a su vez se reflejaran en las mutaciones de la escritura decadente. En un camino que podría calificarse de heurístico, pues supone una serie de descubrimientos y de revelaciones, la mención del ópalo en la crónica lleva a otra referencia, a la luna, el astro muerto de los decadentes, símbolo del adormecimiento y de la muerte. Acompaña en su sueño a Salomé y a Ofelia, figuras clave de la literatura finisecular, que Loie Fuller encarnó en sus danzas fantasmagóricas.

EL MITO DE OFELIA

En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos ...
cuando tocan a muerte en el bosque lejano.

Arthur Rimbaud, "Ofelia", *Las Iluminaciones*.⁸⁶

En 1897 Salomé ya era un icono de las letras del fin de siglo.⁸⁷ Hizo su mejor papel en la *Salomé* de Oscar Wilde, obra que entonces representaba la quintaesencia dramática del gusto finisecular por los símbolos arcanos y trágicos. La joven princesa aparece en él como una mujer perversa, cruel y bella. La adornan las gemas verdes de la *femme fatale*. Entre las piedras ofrecidas por el Tetrarca a Salomé está el ópalo de llama fría. El ópalo es el mineral del decadentismo y de Salomé, es la piedra del ocultismo y de las profecías tristes: "entristece los espíritus que le temen a las tinieblas", profetiza el Tetrarca.

Por su valor simbólico el ópalo fue una de las piedras más trabajadas por los alquimistas del Art Nouveau. El mineralogo Swedenborg, de enorme prestigio en los medios ocultistas de los siglos XVIII y XIX, veía en sus variaciones luminosas la expresión de verdades celestes.⁸⁸ El ópalo simbolizaba la pureza, la virginidad, la claridad

86 Arthur Rimbaud, *Poesías completas*, trad. de Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 1998: 221.

87 Tablada escribió su crónica cuando Oscar Wilde (1854-1900), acusado de sodomía, estaba en la cárcel de Reading. A raíz de un proceso en Londres se dejaron de imprimir sus libros y se privó a los escenarios de sus obras. Wilde simbolizaba al dandi en una época decadente, un héroe en su odio al filisteo. Tablada tuvo sus propios enredos con la burguesía porfiriana. Después de publicar su iconoclasta "Misa negra" en *El País* el 8 de enero de 1893, tuvo que renunciar a la dirección literaria del diario. Luego de lo que parece haber sido una cábala en contra del escritor tramada, entre otras personas, por la esposa del propio Porfirio Díaz, Tablada inició una polémica en torno a la libertad del intelectual para expresarse libremente, sin cortapisas, acción que lo llevaría a fundar la *Revista Moderna* en 1898.

88 El esoterismo considera el ópalo como piedra teosófica. Es un mineral con frecuencia nombrado en los manuales de teosofía de Helena Blavatsky.



y la transparencia; en el fin de siglo llegó a significar el absoluto, lo sublime, lo irreal y la muerte. Por su apariencia lechosa se le asociaba con la nieve, la luna, el hielo, los fantasmas, los espectros, las mortajas. Algunas de estas asociaciones aparecen en la crónica en un complicado metalenguaje de referencias y de analogías diversas en relación estrecha con la muerte y la luna, y con ciertas figuras míticas como Ofelia.

Ofelia es la mujer desdichada que pierde la razón y se ahoga en *Hamlet*, la tragedia de Shakespeare. Su figura enigmática atravesó los siglos y la literatura. El siglo XIX la recuperó para hacer de ella el símbolo de sus aspiraciones ideológicas y estéticas, ya que cristalizaba las proyecciones simbólicas de un enredado inconsciente cultural, que culminó en la visión de una mujer-alma desencarnada e irreal. La asociación estrecha entre Ofelia y Loie Fuller sugiere que la bailarina fue considerada como otra posible emanación de su misticismo simbólico, pues su danza fluida y atemporal participaba del mismo movimiento espiritual que animaba a los simbolistas en su búsqueda de belleza y de trascendencia.

Ofelia es uno de los grandes mitos del imaginario romántico y una figura central del simbolismo. Simboliza la búsqueda de una belleza ideal, la fatal atracción de la noche y de la muerte, en una mezcla de erotismo, de esteticismo y de misticismo que agudizaba los sentidos y la poesía.⁸⁹ El personaje se liberó gradualmente de su antiguo contexto literario para revestirse del vago misticismo que llegó a caracterizar el fin de siglo. En el contexto literario e icónico de la crónica, donde las referencias eruditas y las correspondencias múltiples fijan el carácter esotérico de la danza, el personaje trae a la memoria de Tablada ciertas reminiscencias. Probablemente le recordó los versos de Rimbaud en su conocido retrato de "Ofelia" (1870), influido por los prerrafaelitas. El poema se inspiraba en la *Ofelia* de John Everett Millais,⁹⁰ cuadro célebre entre los simbolistas, en el

89 Los escritores franceses que practicaron el cuento fantástico, Gautier, Nerval, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Lautréamont y Lorrain, entre otros, muestran en sus relatos la presencia de una tradición esotérica a través de sus fenómenos paranormales como la transmigración o las mesas giratorias. Tablada, con los modernistas, recoge esta tradición cuando describe la *Danza blanca* de Loie Fuller.

90 La Pre-Raphaelite Brotherhood en Inglaterra era una asociación de pintores, poetas y críticos ingleses que se creó en Londres en 1848. Duró apenas un lustro pero su influencia se dejó sentir en la pintura y en la literatura europea hasta finales del siglo XIX. Sus miembros se opusieron al mercantilismo victoriano y a las convenciones neoclásicas del arte académico para inspirarse en el arte gótico de la Edad Media y en los pintores

cual la heroína aparece muerta, en medio del agua, el rostro ausente, el cuerpo inerte, el vestido vaporoso y flotando entre las flores, abierto, "en corola".

A partir de esa pintura la figura ofelina fue perdiendo cada vez más densidad para convertirse en un personaje inmaterial a punto de acceder a otro mundo, como en los cuadros de Odilon Redon o en los dramas simbolistas de Maurice Maeterlinck.⁹¹ En estas obras, y en otras, Ofelia parece destinada a fluir eternamente en el agua, o en el espacio. Esta representación, eminentemente simbólica, ilustra el mito de la travesía purificadora del alma a través de los elementos, presente en numerosas creencias. Este mismo ideal aparece sugerido en la crónica cuando la bailarina se convierte en blanca Ofelia, un misterio difuso y brillante (bruma, vaporización, polvareda) que escapa de toda contingencia terrestre.⁹² Esta visión de ultratumba aparece sugerida en el "perfil ultraterrestre" de un ser nimbado de luz borrosa, una "polvareda luminosa más tenue que un claro de luna, en su principio".

La luna es un símbolo importante en el arte finisecular, y uno de los *leitmotivs* más utilizados por el modernismo. La tradición relaciona el astro frío con la muerte. Para los orientales los muertos moran en la luna antes de llegar al sol, el otro astro que dirige el destino de las ánimas. Este simbolismo mortuorio aparece al principio de *Salomé* cuando uno de los soldados sirios compara a la joven princesa con una muerta que se levanta de su tumba: "Contemplad a la luna. ¡Qué extraña, esta noche! Como una mujer salida de la tumba. Como una mujer muerta. Como si buscara muertos".⁹³ La analogía entre la luna y la muerte recalca el carácter ominoso del drama, que

del Renacimiento italiano, predecesores del pintor Rafael, en busca de la verdad y de la belleza ideal. Los tres principales representantes de la Hermandad fueron William Colman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti.

91 Odilon Redon (1840-1916) es otro fascinado por la figura de Ofelia. Retrató la cabeza de la muerta ahogada en 1905 rodeada de flores, con la cabellera que flota en el agua. En el poemario de Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, (1889), el tema es sugerido a través del cautiverio del alma, sus angustias, la languidez, con los cuales el poeta dibuja todo un paisaje del alma adornado por la muerte, el sueño, el agua, la luna, el lirio, flor predilecta del simbolismo.

92 Términos que subrayan el valor metafórico del agua en la muerte, por agua, de Ofelia. Consúltese Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1996.

93 Oscar Wilde, *Salomé*, trad. de Pere Gimmferer, Barcelona, Aymá Editora, 1979: 25.



concluye con la muerte trágica de Salomé. La luna es un astro muerto, teje la amenaza de la tragedia, preside con su blancura seca, vacía y redonda, todo ese mundo de erotismo mortífero que lleva adentro Salomé. Salomé está presa de la luna, y la luna es una diosa que simboliza las pasiones ocultas, la ambigüedad, la morbosidad dulce de lo prohibido, el lado femenino de toda realidad. En su palidez de espectro Salomé es la luna: “¡Qué pálida está la Princesa! Nunca la vi tan pálida. Es como la sombra de una rosa blanca reflejada en el espejo de plata”.

La luna acompaña también a Ofelia, en los plenilunios de Loie Fuller. La bailarina exhibió la silueta fantasmagórica de las mujeres espectrales del modernismo, figuras crepusculares, oscuras y melancólicas. Envuelta en sus velos mortuorios, fluye en el espacio, mujer-alma que flota entre el sueño y la muerte. En 1897 el poeta Georges Rodenbach la describía bajo la apariencia de un cuerpo evanescente que hubiera perdido su destello, desvanecido en las volutas, “oscuridad propicia” sobre un paisaje más interior. Este personaje espiritualizado y desmaterializado sugerido por el movimiento de la danza, es el que aparece en la crónica. Las danzas astrales de Loie Fuller, toda luz y vibración, eran la imagen viva del firmamento, tal como se lo imaginaron las civilizaciones antiguas: llevada por el movimiento celeste, en continuas apariciones y desapariciones, la danza ilustró la concepción de la eternidad divina, *Caelus Eternus*, movimiento o danza a la cual participaron las almas admitidas en la morada de los bienaventurados.

A pesar de su exigüidad la crónica da la idea, aún difusa, de una travesía única, aquella que no lleva hacia la muerte sino hacia los distintos renacimientos y reencarnaciones de la tradición hermética. En muchas filosofías la muerte es trascendida en algo superior y más bello; también en el imaginario simbolista, donde las metamorfosis en renovadas metáforas buscan trascender la palabra real y, con ella, el mundo visible. Este aspecto trascendental que sugiere un más allá de la vida encarna en el movimiento de los astros y determina el destino del hombre. El paso de la luna al sol, la travesía de los elementos, los cambios veloces por los que pasa la bailarina reflejan las mutaciones del alma en sus distintas etapas regeneradoras. Para el poeta teósofo, las danzas cósmicas de Loie Fuller representaron algo más: una experiencia deslumbrante y una revelación divina.

LA DANZA DE LOIE FULLER: UN ACTO DE CONOCIMIENTO

Ciencia, déjame solo como un niño
de alma atónita y pupilas asombradas
en la Dimensión Ultra de los Cuentos de Hadas!
¡Oh, Ciencia que te arrastras en un plano
unidimensional, como un gusano! ...
Déjame en medio de mi mundo astral,
entre los arcos-iris de su esfera de cristal:
mi arco-iris escala de Jacob
¡Que une este mundo con la Cuarta Dimensión!
JJT, "Ciencia positivista".⁹⁴

Que todo sea vibración
y nada más que movimiento,
es Omega de la razón,
alfa de renunciamento,
brasa de purificación ...

¡Oh fuerza que eres sin disputa
la única entidad absoluta:
haz que la lumbre crezca en llama
y a las tinieblas de mi ruta
al fin llegue la luz de Brahma!
JJT, "Fuerza vital", *Los mejores poemas de JJT*.

El extraño sortilegio ejercido por la danza de Loie Fuller generó numerosas reacciones. La respuesta entusiasta de Stéphane Mallarmé es una de las más evocadas:

En medio del terrible baño de las telas, se desmaya, radiante y fría, la comparsa que adorna múltiples temas giratorios en los que late una trama que, a lo lejos, se desvela —pétalo o mariposa gigantesca, vértigo informado en un orden nítido y elemental. Su fusión con los veloces matices de la iluminación transmuta su fantasmagoría oxihiárica de crepúsculo o de gruta, ciertas premuras de las pasiones -prismáticas, duras,

94 Cit. en Nina Cabrera de Tablada, *JJT en la intimidad*, op. cit.



desleídas- el vértigo de un alma proyectada en el aire, gracias a algún artificio (*Apuntes*: 149).

Aún en los poetas menos “metafísicos” como Mallarmé, permaneció la fascinación por las transmutaciones herméticas. Los comentarios del “Príncipe del simbolismo” muestran que el arte de Loie Fuller era considerado como otra escritura, la “interpretación sagrada” de la Idea, noción pura que libera del peso de las cosas, pues las palabras, como la danza, tienen el poder de hacer desaparecer el mundo y de reaparecerlo metamorfoseado.⁹⁵ Cuando Tablada evoca el misterio de un alma que se transforma o reencarna, apunta a una dimensión de índole sobrenatural en uno de sus fenómenos más enigmáticos: la metempsicosis. La metempsicosis, o palingenesia,⁹⁶ es la creencia antigua de la reencarnación. Era un tema fascinante para el ocultismo finisecular, que la citó con frecuencia en su literatura y la utilizó en su teatro y sus sesiones de espiritismo. Sin embargo, la aparición borrosa de un ser espectral en la penumbra del escenario significó para Tablada algo más profundo que un simple fenómeno espiritista. Las mutaciones veloces de Loie Fuller recordaban la idea pitagórica de las almas que transmigran de un mundo a otro y franquean por muertes sucesivas los abismos de “éter” que las separan. Para los pitagóricos el universo es el teatro de una serie de transformaciones que deben llevar al hombre hacia la armonía y la paz eterna en la luz celeste. Esa creencia aparece en muchas

95 Podemos profundizar en la analogía y decir que la danza, a través del movimiento, hace aparecer las cosas al desaparecerlas, saca la luz de ellas por el hecho de que se apagan, la claridad por la oscuridad. Maurice Blanchot, “L’expérience de Mallarmé”, *L’espace littéraire*, París, Gallimard, 1993: 45. Trad. mía.

96 La metempsicosis es la transmigración de las almas, o reencarnación, creencia según la cual el principio vital humano, el alma-espíritu, que se experimenta como no totalmente dependiente del cuerpo (por ejemplo la experiencia del sueño), pasa a través de sucesivas etapas de unión con cuerpos distintos antes de alcanzar el estado final de descanso o de disolución. La liberación del alma en una serie de transmigraciones y de reencarnaciones es tema e idea que aparece en la obra de varios modernistas. En 1893 Rubén Darío escribió un poema de sabor ocultista, en el cual el blanco es simbólico de ciertas transmutaciones nocturnas. En Tablada la creencia en fenómenos paranormales se finca en un espiritualismo más hondo de origen budista y teosófica. A Tablada “desde su juventud tumultuosa, ya le preocupaba cuanto al espíritu atañe, y aprendió en las lecciones de la experiencia que él era un alma dueña de una mente y de una envoltura física. Llegaron a serle tan precisas y claras las manifestaciones del plan divino, que se dedicó muchos años a estudios espirituales, ellos le llevaron más tarde a la iluminación”: Nina Cabrera de Tablada: 96, *op. cit.*

filosofías y religiones, por ejemplo en el Hinduismo, que ve en la existencia humana, y después de la muerte, una serie de etapas necesarias y de reencarnaciones que llevan hacia la liberación y la perfección. Para los teósofos, este mismo camino trazado por *Brahma*, sigue la estructura perfecta del cosmos ya que éste encierra la última verdad: cada ser humano sería una copia en miniatura de lo que son el sol y las estrellas, divinidades vivas que peregrinan en el firmamento hacia la inmortalidad.⁹⁷

Los modernistas conocían la teoría de la transmigración. En su etapa modernista Tablada evocó el viaje nocturno del alma hacia el "ideal querido":

De la noche en la calma misteriosa,
cuando toda reposa
e inerte yace el cuerpo adormecido,
el alma ardiendo en su divino anhelo
abandona este suelo
y el viaje emprende a su ideal querido.
cruza afanosa en sosegado vuelo
la bóveda del cielo,
surca el misterio de la noche umbría
interrumpiendo al paso, de las flores
los plácidos amores
¡y al fin contempla lo que tanto ansía!
"Transmigración", *Odas nocturnas*.⁹⁸

La crónica sobre Loie Fuller muestra cierta continuidad con la poesía de la transmigración.⁹⁹ En "la sabia coreografía" de la bailarina el cronista reconoció el vuelo del alma que transmigra y se metamorfosea. La ligereza de la materia y los movimientos de la luz transmutan a la bailarina en otra cosa, en algo más profundo: en

97 Perdido en la infinitud del universo, le da sentido imaginando figuras celestiales que transmigran imaginando divinidades a las que da vida y dramatismo. Su grandeza consiste en que busca la armonía y el equilibrio entre el mundo cósmico representado por los dioses y el mundo dramático de la existencia humana. Como religión su característica esencial es la renunciación que conduce al Nirvana.

98 *El Universal*, domingo 1º de febrero de 1891. Entre sus *Odas nocturnas* contamos también con una "Sonámbula" y un "Fantasma", muestras de un interés común al modernismo por los fenómenos paranormales. *Obras. I. Poesía*: 31-63.

99 Algo que señala también José Ricardo Chaves en otros poetas modernistas como Amado Nervo por ejemplo. "Estudio preliminar" *El castillo de lo inconsciente*: 9, *op. cit.*



hermosa amazona, en almea sensual, en diosa pagana, en deidad marina, quizás en los *bodhisattvas* celestes del budismo, seres ideales que generan alegría, deleite y amor en quien los contempla:

La veréis por fin, entre los varios compases de la música ostentando su brava hermosura de amazona, o languideciendo con espasmos de almea, rimando las turgentes estrofas de su carnal exuberancia en el brillante poema de la sabia coreografía. La admiraréis en el baile del torbellino envuelta entre las sedosas ráfagas de la muselina, semejando una diosa pagana en las nubes de un Olimpo o emergiendo entre las rizadas volutas del raso como una deidad marina del oleaje de un mar cándido y claro. Y después, cuando en el baile del fuego se encienden y se apagan mil luces incandescentes sobre el cuerpo de Loie Fuller, se diría que una pléyade de astros se ha desplomado sobre aquella estatua o que una lluvia de estrellas erráticas se ha posado sobre aquella gran flor de hermosura como una bandada de mariposas siderales (“Loie Fuller”).

En la oscuridad de una noche universal, las figuras celestes de Loie Fuller tuvieron el efecto deslumbrante del alma que viaja a través del cosmos, se desmaterializa y se transforma hasta llegar a la plena perfección del ser. Para la doctrina teosófica, inspirada en la astrología oriental, cada ser humano es una copia en miniatura de lo que son el sol y las estrellas, divinidades vivas materializadas. El alma es eterna por ser semejante a los astros que tienen en ella su verdadera morada. Ésta peregrina hacia su madurez gracias a una serie de metamorfosis que la llevan de una existencia material hacia otra, más espiritual, y, que se supone, más llena. Modelado sobre una visión cósmica del hombre y de su papel en el universo, un camino de ascesis personal debía conducirlo hacia un estado de vida más pleno y luminoso, “etéreo” y divino. La iluminación es el resultado de todo un proceso de conocimiento de uno mismo, semejante a la alquimia que depura: conocerse y reconocerse como “ser vivo y luminoso” para luego poder contemplar el Bien en su “belleza imperecedera, incomprensible”, objetivo del *Corpus Hermeticum*, libro que contiene los arcanos de *Hermes Trimegisto*.¹⁰⁰

Considerar a Loie Fuller como posible musa de la teosofía puede sonar descabellado. Sin embargo, por la época que le tocó vivir y por sus vínculos con los medios esotéricos de su tiempo, es más

100 Hermes Trimegisto es mencionado en la literatura ocultista como un sabio que trabajó en la alquimia y desarrolló un sistema de creencias metafísicas.

que probable que sus figuras celestes, llenas de luz y de sombras, de cambios rápidos y de mutaciones eléctricas, tuvieran un significado más profundo para muchos.¹⁰¹ Desde tiempos ancestrales el hombre siempre atribuyó una alta importancia a los astros en el destino final del ser humano. En el Oriente aparece la misma escatología celeste entre la luna y el sol: después de una breve morada en la luna el alma sube hacia el sol. La luz es símbolo de vida o de muerte. Si la luz del sol suele connotar una revelación, la oscuridad y la noche conllevan la idea del nebuloso caos y de la muerte. El paso de las tinieblas a la Luz, de la ignorancia al conocimiento, se refleja también en el cosmos del poeta y teósofo George William Russell: "El anhelo de todavía alcanzar esas alturas vagas//cada sueño recordado como un cristal que se consume,//donde a través de la oscuridad pasan con esplendor los rayos de la Luz de las luces" ("Día", *Poesía completa*).¹⁰²

Como la luz veloz del astro que enciende brevemente el firmamento, las danzas astrales de Loie Fuller dibujaban el paso de las tinieblas a la luz, donde los planetas, los sistemas solares y las galaxias son seres conscientes dotados de energía y luz propia. En este misterioso plan metafísico, fruto de un sincretismo religioso que practicó con ahínco el fin de siglo, figura también el símbolo de la Rueda solar del *dharma* que representa el ciclo de los días y de las noches. La Rueda es el símbolo de *Brahma*, ser absoluto, fulgor entre las tinieblas, invocado por Tablada en la poesía de la madurez teosófica. En *Noche* impactó el uso sutil del paso de la luz a la oscuridad:

(Loie Fuller) llevaba un vestido de gasa negra que brillaba con estrellas plateadas sobre mallas rosas y un corpiño muy escotado. Al mover sus brazos, nubes negras se movían con ellos. De pronto, las estrellas empezaron a parpadear, salió la luna y el cielo se oscureció de nuevo. Finalmente los primeros trazos del amanecer aparecieron y fueron seguidos por una

101 Es el caso del poeta y teósofo William Butler Yeats (1865-1939), quien en tiempos de destrucción y guerras, recordó el arte de Loie Fuller como un momento artístico platónico, y que fatalmente desapareció: Así el año platónico//remolino que desnuda nuevo bueno y malo//remolino que esconde el viejo//todos los hombres bailan y su paso//se mueve al ritmo bárbaro de un gong. Mil novecientos diecinueve, *La Torre* (1928) en *The Poetical Works of William B. Yeats*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002. Trad. mía.

102 George William Russell, *Collected Poems by AE*, Londres, Macmillan, 1913. Trad. mía.



explosión de sol, al tiempo que los bailarines desaparecían (Nelson Current: 98, trad. mía).

En contraste, Loie Fuller utilizó para su *Danza blanca* un vestido más voluminoso, blanco y sin adornos. Para esta danza utilizó una gama muy rica de grises azules y cálidos hasta blancos opalescentes e iridiscentes:

A veces la bailarina apresuraba el paso, mientras agitaba, enrollaba y aventaba su vestido, hasta que caía en telas delgadas que parecían pedazos del cielo que caían, y a veces, se revelaba un cuerpo humano, de perfecta y delicada silueta en su paso apurado por el aire (99, trad. mía).

En *Firmamento* representó la Creación, el paso de la oscuridad a la luz que lleva a la perfección del mundo, revelación metafísica de un orden superior y de una verdad inscrita en una visión cósmica del universo:

La bailarina obtenía fuego y forma de la oscuridad y del vacío. Por un momento, envuelta en flamas, y después elevó su vestido y lo ondeó mientras cambiaba de color. La tierra apareció. Las estrellas parpadearon de nuevo, los relámpagos se alumbraron, las nubes se concentraron en montículos rosas, e hileras de montañas oscuras aparecieron (*Ídem*).

Las mutaciones luminosas ilustran el proceso alquímico que lleva a la perfección y a la regeneración espiritual. Para practicar la alquimia se necesitan poderes espirituales vivos y conocimiento. Mientras la química pertenecía al hombre terrestre, la alquimia era del hombre regenerado que pasa de la muerte a la resurrección de la vida verdadera e inmortal. En lenguaje teosófico significaba realizar la unificación del "yo" individual con el universal "aquello". Es la tercera etapa en su proceso alquímico, el *rubedo*, la que produce la piedra filosofal, "la joya en el loto", es decir, la perfección de la naturaleza. Esta perfección, su armonización, no se logra sin pasar por varias etapas de autoconocimiento y de interiorización en la propia vida. Sólo así puede uno aspirar llegar a la enigmática Cuarta Dimensión, a la cual Tablada se referirá en su futura poesía "tridimensional": un hermoso lugar lleno de radiante energía donde el espíritu, libre de las trabas de la materia y del ego mistificador alcanza la liberación y vuelve a su punto de origen, abismándose de

nuevo en el seno de “la única entidad absoluta”, “la luz de *Brahma*” (“Fuerza vital”).¹⁰³

Esta última visión la expresó mejor Loie Fuller en su danza final del *Fuego*, en la que apareció envuelta en sedas y consumida por las llamas, para reaparecer transfigurada y regenerada por las llamas. El impacto visual de esta danza se debía a un espejo iluminado por varios focos situado debajo de la bailarina. Bajo el efecto multiplicador de la luz incandescente el vestido “se incendió”, adquirió el color intenso del fuego; el color fue aumentando hasta convertirse la bailarina en ascua radiante proyectada en el aire. Esta danza era la preferida de los artistas. La bailarina parecía consumirse en brasa, purificarse y luego transfigurarse en el crisol del fuego purificador: ilustración perfecta de la reunificación con el *átma*, el centro espiritual con el cual el yo individual, después de reencarnarse en otras entidades, encuentra una final reunificación y la paz luminosa del *dharma*. Para expresar ese pasaje de purificación, o de ascesis purificadora, Tablada halló en la danza astral de Loie Fuller su propia “metamorfosis adecuada de imágenes” (Mallarmé, *Apuntes*: 203):

Y después, cuando en el baile del fuego se encienden y se apagan mil luces incandescentes sobre el cuerpo de Loie Fuller, se diría que una pléyade de astros se ha desplomado sobre aquella estatua o que una lluvia de estrellas erráticas se ha posado sobre aquella estatua o gran flor de hermosura como una bandada de mariposas siderales (“Loie Fuller”).

103 La iniciación al brahmanismo es larga, no todos los iniciados alcanzan el supremo estado de conocimiento de los misterios. Solamente en un último estado de iniciación, el alumno, cuando ha visto nacer a los hijos de sus hijos, se abandona a una vida de ascetismo y penitencia. Entonces, ya puede meditar por su cuenta sobre los graves problemas de la vida y de la muerte, puede estudiar los *Upanishads*. Deja entonces de creer en los dioses para no admitir más realidad que la del Ser Único o *Brahma*. Recuperado por la teosofía, esta visión inspirará a Tablada quien encontró en el *Brahma* de los hinduistas una liberación y un camino hacia la paz interior. Su poesía ulterior muestra esta progresión hacia la calma interna.

Para entender la enigmática Cuarta Dimensión, Tablada exhortaba a sus amigos a leer el libro del místico Piotr D. Ouspensky, *Tertium Organum* (1912). “La nueva ciencia -decía en carta del 10 de agosto de 1925- nos da el derecho de creer en el más allá; los milagros no son sino movimientos en la Cuarta Dimensión, y así como el círculo de dos dimensiones es la sombra de la esfera de tres dimensiones, así nosotros no somos más que la sombra o la proyección en este plano de nuestro verdadero yo, el tetradimensional.” Cit. en González Mendoza: 132, *op. cit.* El extraño Ouspensky proponía un nuevo modelo del universo fundado en una mezcla inverosímil de yoga y magia. Intrigó y sedujo a los hombres deseosos de evolucionar hacia una estatura espiritual superior.



Loie Fuller en su *Danza del fuego*. Cartel de Jules Chéret para el Folies-Bergère, 1893. *The Golden Age of the Poster*, Nueva York, Dover Publications, 1971, p. 21.

Transmigrar en lenguaje simbolista significa transfigurar, es decir, hacer poesía. Las metáforas celestiales evocan la ruta fugaz del astro luminoso en el cielo de los simbolistas, su *Ars Poética*, síntesis de su estética y de un conocimiento superior únicamente revelado a sus iniciados. Para el teósofo en busca de la "verdad suprema", del "movimiento en la esencia", el encuentro con la danza de Loie Fuller pudo ser una de esas experiencias vitales y deleitosas, una revelación espiritual, que lo acercó al Arte y al anhelado Misterio. Acaso la danza, allí mismo donde el mundo aparece como vibración, luz y movimiento, para concentrarse en forma simbólica y evanescente, acaso la danza de la Serpentina fue una chispa, luz en la noche, una intuición del profundo secreto y del éxtasis en la peregrinación espiritual del cronista. Años después Tablada reiteró su deseo de paz, de acceder a las cimas espirituales de *Brahma*:

¡Oh fuerza que eres sin disputa
la única entidad absoluta:
haz que la lumbre crezca en llama
y a las tinieblas de mi ruta
al fin llegue la luz de Brahma!
JJT, "Fuerza vital".

La crónica sobre Loie Fuller muestra la fina comunión, espiritual y literaria, entre toda una generación de artistas ocupados en descifrar el mundo y en transformarlo en un acto de poesía original y misteriosa. La danza fue otro hito, un maravillado acto de conocimiento, en su peregrinación espiritual, en la cual el arte era considerado como un "andamio" o un "puente" hacia el amor cósmico de los teósofos, un "ejercicio para la conquista del Ritmo" con el universo.

II

1900. Las Crónicas de Japón

En el siglo XIX el Oriente llegó a encarnar los sueños místicos de los artistas occidentales. Frente a la crisis espiritual que los envolvía y a una secularización creciente, encontraron en las filosofías orientales una fuente de sabiduría en la cual cimentar su nueva ética. Entre los países “descubiertos”, Japón tenía mucho que ofrecer en sabiduría pero también en arte. Japón era el país de *l'ailleurs*, del lujo y de lo sobrenatural, era la tierra del *kami*, de todo lo que posee una virtud extraña y misteriosa, un mundo singular y autosuficiente que la industrialización aún no perturbaba.¹⁰⁴

Japón es un hito de la evolución estética y espiritual de Tablada. Todo en su cultura lo fascinaba: su literatura profunda y límpida, su arte delicado y refinado, su amor a la naturaleza y los animales, su filosofía Zen que temple y afina las almas.¹⁰⁵ Pero el Japón de las crónicas japonesas de 1900 aún no es el país “profundo y ascético” de los futuros haikús. Es exótico y decorativo, “raro” y lujoso. Corresponde al llamado “primer japonismo” de Tablada. No es la ciega inclinación por las *chinoiseries* (objetos orientales de moda), sino el amor verdadero, refinado y exclusivo, que mostraron los artistas en las últimas décadas del siglo XIX por un país misterioso donde “la religión creó el arte”.¹⁰⁶ Al igual que la crónica sobre Loie Fu-

104 Paul Claudel, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929 y Paz, “Estela de JTT”, *Las peras del olmo*: 59-66.

105 Zen es una mezcla única de filosofías e idiosincrasias de tres culturas distintas. Es una forma de vida típicamente japonesa, y aún así refleja el misticismo de la India, el amor de la naturalidad y espontaneidad del taoísmo y el pragmatismo profundo de la mente confucionista. Zen, “doctrina sin palabras”, es puramente budista en su esencia pues su objetivo no es ni más ni menos que el de Buda: lograr la iluminación, una experiencia conocida como *Satori*. “La iluminación, escribe Paz, nos lleva a la liberación definitiva (Nirvana)”. *Las peras del olmo*: 115, *op. cit.*

106 JTT, *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México, 1914. Monografías Japonesas.



ller, las crónicas japonesas de Tablada surgen en el ambiente cargado de anhelos místicos, de magia y de especulaciones intelectuales que caracterizan el fin de siglo. Publicadas en 1900 para la *Revista Moderna*, luego de un viaje a Japón, se componen de unos cuantos artículos, de algunos poemas y de traducciones de haikús reunidos en un volumen editado en Nueva York en 1919 con el título *En el país del sol*.¹⁰⁷

Cierto, el Japón esotérico de 1900 no presentaba la verdad de lo que “era” sino de lo que se sentía hondamente. Cuando escribe sus crónicas los sentimientos de Tablada siguen envueltos en la atmósfera de un plenilunio matizado de orientalismo.¹⁰⁸ Su visión todavía aparece moldeada por lo que Paz llamó “el carnaval poético de fin de siglo”, una visión “adornada de piedras dizque raras y declamando pecados suntuosos” (*Las peras del olmo*: 115). El modernista no oculta su predilección por las miniaturas delicadas del Art Nouveau ni por los ambientes fantásticos y estilizados del simbolismo. Visto a través de los ojos de Baudelaire el Japón de las crónicas japonesas es modernista. Para describirlo Tablada utiliza las coloraciones en tono menor de una paleta decadente: “las esmeraldas se degradan en ópalos, las piedras de luna en perlas grises, los diamantes en aguas marinas, los granates en corales, los zafiros en turquesa...” (*Hiroshigué*: X). Este mundo “ideal y delicioso”,¹⁰⁹ mil veces preferible a la realidad del mundo industrializado, aparece en la pintura de un Japón arcaico, de geishas refinadas y de ritos misteriosos, un país mágico donde se amaba el arte por su real valor, es decir, por su lujo y su rareza, no por su utilidad.

107 El viaje de Tablada a Japón ha sido objeto de conjeturas. El escritor habría llegado a Yokohama a finales de junio de 1900 para regresar a México en enero de 1901. Hoy existe una seria duda de si Tablada fue realmente a Japón. El historiador, Jorge Ruedas de la Serna, expuso en una reciente presentación de las crónicas de Japón (UNAM, 2006) sus razones para dudar de la credibilidad de tal viaje. Para los propósitos de este trabajo sólo recordaré las palabras del propio Ruedas de la Serna que “Tablada, como todo gran artista, tiene una idea muy clara sobre la literatura y sobre el arte. Sabe que la literatura no es la realidad y sabe que lo que importa es lo que está en el texto, haya sucedido o no.” Mi interés aquí es principalmente literario. Consúltese Ruedas de la Serna, “Prólogo”, *JJ. Obras VIII. En el país del sol*, México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2006: 17-61.

108 Este sentimiento sigue vivo en la escritura de su *Hiroshigué*, bella monografía en la cual Tablada evoca al pintor y su obra con “el oro de los artificios retóricos”. XI.

109 Enrique Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, Buenos Aires, Crisantema, 1935: 9.

La geisha ocupa un lugar privilegiado en este momento decorativo. La lujosa cortesana es uno de los objetos más cotizados en la colección del artista finisecular. Como los de éste sus sentidos son delicadísimos: sensual y mística, creció en los invernaderos del Art Nouveau donde adoptó las formas de la flora decadente. Entre las múltiples geishas imaginadas por el fin de siglo, la actriz y bailarina Sada Yacco destaca y forma la base para todas. Llevó a los escenarios del Occidente un país misterioso y artista, inspirado en el antiguo Japón, con todo el lujo y la singularidad de su arte. Con sus ambientes fantásticos, la actriz es quien mejor encarnó el sueño de los modernistas por un Japón raro y lujoso. Nuevamente el teatro y la escritura se unen para reforzar esta ilusión: las *mises en scènes* sofisticadas de Tablada recuerdan las de Sada Yacco, son el producto de una misma sensibilidad, refinada y singular. Al igual que las escenografías misteriosas de Loie Fuller, las extrañas mutaciones de la geisha japonesa invitaban a la exploración de un arte desconocido cuyos signos sólo pudieron leer los iniciados acostumbrados a descifrar el enigma de la existencia. Tablada fue otro. A través de una estrecha complicidad con la iconografía y la simbólica floral de su tiempo, teje la trama de sus coreografías japonesas donde la mujer aparece como el símbolo de un arte que se quería marginal, profundo y arcano.

II.1

ORIENTALISMO Y JAPONISMO EN EL FIN DE SIGLO

En su libro *Orientalism* (1974), Edward Said mostró que Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente.¹¹⁰ En 1900 muchas de estas imágenes ya pertenecían al código cultural del exotismo en la literatura del fin de siglo. Aparecen en la crónica sobre Loie Fuller, donde la bailarina lleva los oropeles de la bayadera y de la almea, y en las crónicas sobre Japón, cuando Tablada describe un país exótico de misteriosas geishas y de ritos extraños.

En el siglo XIX, el orientalismo era una noción bastante flexible y la definición que le da Said en su libro sobre el Medio Oriente puede aplicarse también al Lejano Oriente, a China como a Japón. De la misma manera la literatura decimonónica construyó una imagen global del Oriente dentro de una perspectiva romántica, es decir, bajo el prisma del ensueño y de la fantasía. El orientalismo tenía otras ventajas: brindaba nuevas fuentes de autoafirmación y de legitimación para los hombres desacreditados de la era positivista, que encontraron allí un arte sofisticado a la altura de su sensibilidad artística.

Al abrirse en la segunda mitad del siglo XIX a un Occidente cansado de materialismo, Japón aparece a los artistas como la tierra del Arte y del misterio.¹¹¹ En sus crónicas Tablada lo compara a un

110 Edward Said, *Orientalism*, "Introduction", Nueva York, Vintage Books, 1979: 24. Said escribe: "De hecho, en el fondo mi argumento es que el orientalismo es -y no sólo representa- una dimensión considerable de la cultura político-intelectual moderna. Así, tiene menos que ver con el Oriente que con "nuestro mundo": 12. Trad. mía.

111 El shogunato de la era Edo (1600-1868) decidió abrirse al mundo exterior cuando el comodoro estadounidense, Mathew Perry, instó a las autoridades japonesas firmar tratados comerciales en 1868. Esta fecha marca el fin del aislamiento nipón, la disolución



paraíso “que hubiera brotado del seno de la naturaleza al conjuro del Arte humano”: “Artificial, sin duda; pero de tan sabio artificio que la naturaleza no sólo no ha sido violada, sino que ha sido ayudada para producir sus bellezas por un sentimiento que la venera” (“Tokio al correr del *kuruma*”: 97). El cronista expresa así su fidelidad a la imaginación, “reina de las facultades”¹¹² para los simbolistas, y todopoderosa en un país donde “el arte industrial toca siempre al gran Arte” (*Hiroshigué*: XII).¹¹³ La influencia del arte japonés resultará determinante en la pintura y en las artes aplicadas del fin de siglo. El estudio preciso de la flora y de la fauna mínima en el arte japonés, el extremo cuidado en reproducir los más pequeños detalles con un refinamiento sólo equiparable al arte decorativo y sensual de un Watteau o de un Boule en el siglo XVIII en Francia,¹¹⁴ coincidieron con los ideales del inglés John Ruskin y de sus amigos prerrafaelitas sobre la necesidad de imitar la naturaleza en todos sus detalles, y de superarla. El movimiento Arts and Crafts en Inglaterra, promotor de la revolución en las artes decorativas, el Art Nouveau en Francia, el Jugendstil en Alemania y la Secesión de Viena, siguieron la misma línea estética, artificiosa y mimética, encontrada en el arte japonés, pero con temas simbolistas y fantásticos. El entusiasmo por el ornamento adquirió así otro significado, se trataba de algo más que una simple copia decorativa. En el simbolismo, el arte deja de ser un mero síntoma industrial para transformarse en símbolo: la función convertida en placer estético. Los simbolistas encontraron una sensibilidad común entre su visión personal del arte y el mundo japonés, y también ese vínculo tan especial que busca el esoterismo

del antiguo shogunato, y el principio de la progresista era Meiji (1867-1912), que hará descubrir al mundo las maravillas del arte japonés.

112 Para Baudelaire la imaginación servía para combatir el realismo, una de “las utopías artísticas del siglo XIX”. Cit. en “Présentation” de Charles Moulinat, *Charles Baudelaire, Écrits sur l'art*, Paris, Poche classique, 1999: 19. Trad. mía.

113 Tablada admiraba a los maestros de la estampa japonesa, sobre todo amaba a Hiroshigué: “En mi alma, como en un árbol místico, la rama que Hiroshigué nutrió se dobla ya al peso excesivo de un fruto sazón, con la naturalidad espontánea de un brazo que tendiera una ofrenda.” *Hiroshigué*: XI.

114 Fragonard, Boucher, Watteau y Boule introdujeron en la Francia dieciochesca de Luis XV el famoso estilo *rococó*, también llamado barroco, por su carácter florido y hedonista que tanto gustará a los estetas del siglo siguiente, a los Goncourt por ejemplo. La pasión por el siglo XVIII y sus *mignardises* (chucherías, naderías) refleja en el cultivo de una poesía de marquesas y de ninfas como la que describió Verlaine en sus *Fêtes galantes*, inspiración de numerosos modernistas, empezando con Rubén Darío.

finisecular entre la razón y la fe y lo llena todo de misticismo, elementos que ya asoman en la crónica sobre Loie Fuller.

Descubierto primero en las galerías de arte oriental como la que abrió en París en 1890 Samuel Bing,¹¹⁵ un ferviente partidario del arte nuevo, y luego difundido a través de las Exposiciones Universales, el japonismo marcó la sensibilidad estética de la época. Los grandes coleccionistas de arte japonés como Edmond de Goncourt y Philippe Burty,¹¹⁶ se percataron muy pronto del valor de estos objetos delicados recién llegados de un país desconocido: *surimono*s, *kakemono*s, *netzuke*s,¹¹⁷ estampas coloridas, bronce, porcelanas y lacas, todo exquisitamente labrado y atesorado en divino culto. La pasión por la colección, el objeto raro y el adorno mínimo y refinado en la forma de un broche, un estuche o una peineta, coincidió con la vocación exclusiva del siglo por el Arte y la Belleza. No era cualquier arte. En el fin de siglo se dio una especial importancia a las artes preciosas (la cerámica, la orfebrería, la grabación, la encuadernación, la tapicería) y con ellas a una estética que privilegiaba el detalle raro, la forma breve, en una flor de loto o en un escarabajo. El japonismo es otra de las respuestas al impulso de modernidad de la época, la reacción en contra del positivismo y del academismo grandilocuente. Lo instantáneo y evanescente, el movimiento en la inmovilidad, una nueva concepción de la pose y de la actitud trastornaron los antiguos cánones "llegando a influir hasta en la figura humana, aun en el retrato" ("El Japón en Occidente": 148).¹¹⁸ El

115 Luego de difundir el arte nuevo en su revista *Le Japon artistique* (1888), Bing (1838-1905) y su socio Hayashi Tadamasa, fundaron la galería "L'Art Nouveau", uno de los centros neurálgicos de la vida artística parisiense. En 1890 organizó una importante exposición de estampas japonesas que impresionaron mucho a Toulouse-Lautrec y a los pintores Nabis como Vuillard y Bonnard. Monet y Van Gogh estaban entre los clientes más importantes de la galería.

116 La Exposición Universal de 1867 fue la primera en la que se expuso numerosos objetos japoneses: abanicos, biombos, porcelanas, lacas, telas, álbumes de grabados. A raíz de esto Philippe Burty (1830-1890) acuñó la palabra japonismo en 1872. Luego Edmond de Goncourt (1822-1896) publicó dos monografías importantes sobre el grabado japonés, una sobre el artista Utamaro, en 1891, y otra sobre Hokusai, en 1896. Otros famosos japonistas fueron Baudelaire, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Degas y Monet. Muchos frecuentaron en París los centros del japonismo como La Porte Chinoise y L'Empire Chinois, calle Vivienne.

117 *Surimono*: pequeña tarjeta de invitación o de felicitación. *Netzuke*: pequeña estatua de estuco o marfil. *Kakemono*: pintura de origen chino que se desenrolla verticalmente.

118 Las crónicas citadas son tomadas de *JJT, Obras VIII. En el país del sol*, edición crítica de Jorge Ruedas de la Serna.



descubrimiento de la estampa japonesa (*ukiyo-e*) a finales del siglo XIX propició el cambio. El arte nítido de sus grandes maestros como Hokusai, Utamaro, o Hiroshigú, fascinó a los impresionistas, a Manet y a Van Gogh, o a Toulouse-Lautrec. Aplicaron en sus cuadros y en sus carteles las técnicas pictóricas y decorativas de la pintura japonesa: la xilografía de “línea blanca”, los efectos de brillos y de luces y sombras, la capacidad expresiva del blanco y el negro, y del contraste entre ambos, la valoración del vacío, la creación de espacios abstractos, todos elementos que aparecen en la escritura estilizada de las crónicas. Para el escritor Émile Zola, difusor y protector del impresionismo en Francia, la pintura japonesa “era lo que necesitábamos para liberarnos de nuestra lóbrega tradición”.¹¹⁹

“La regeneradora y prolífica influencia del arte japonés” (“El Japón en Occidente”: 149) no sólo se dio en las artes decorativas, en la pintura o en la moda del vestido, también se hizo sentir en la escritura. Inspirados en la sensibilidad estética del fin de siglo los modernistas procuraron crear textos poéticos, modernos y originales, a la altura de los objetos producidos por la tecnología y de los coleccionistas de arte japonés: sus textos se llenaron de artefactos hermosos. Una imagen típica era la de un suntuoso cortejo de *daimios*¹²⁰ en el esplendor de los trajes feudales, “brillantes y recamados de oro como pintados a esmalte sobre una inmensa porcelana”.¹²¹ Lo que al principio era un simple *bric-à-brac* de objetos heterogéneos, se volvió adorno privilegiado en la puesta en escena de textos-objetos que convertían a sus autores en orfebres de las letras. Esta literatura de biombos y de abanicos no repetía de manera complacida los clichés de una sociedad de consumo naciente. Al hacer del escritor un iniciado en una sociedad de mercaderes “crasamente ignorantes”,¹²² el japonismo constituyó una crítica y una respuesta válida ante la invasión del mercado y de la ciencia. Asimismo, el samurai “vestido de lamas y de placas, bajo el bronce, la seda y las lacas brillantes” del parnasiano José María de Heredia, (“El samurai”), y “el disco anaranjado del sol poniente/que sube tras la copa de arbusto seco/

119 Cit. en Eva Fernández del Campo, “Las fuentes y lugares del “Japonismo”, *Anales de Historia del Arte*, 2001: 343.

120 Literalmente gran señor. El *daimio* era un poderoso hacendado, vasallo del *mikado* (o emperador), en el tiempo anterior a la revolución de 1868.

121 JJT, *La feria de la vida, (memorias)*, México, Ediciones Botas, 1937: 23.

122 JJT, *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velásquez, México, UNAM, 1988: 126.

(y) finge un nimbo de oro que se desprende/del cráneo amarfilado de un bonzo yerto" ("Sourimono") del modernista Julián del Casal, nacen de un mismo deseo de autoafirmación y de legitimación del escritor y de su arte, y por tanto de un común rechazo hacia su mercantilización. Todo eso se lo permitía un país que mostraba la misma facilidad para producir objetos de lujo y de placer.

II.2

EL JAPÓN ARTÍSTICO DE 1900 Y LA ESTÉTICA DEL LUJO

¡Japón, tus ritos me han exaltado
y amo ferviente tus glorias todas;
yo soy el siervo de tu Mikado,
yo soy el bonzo de tus pagodas!

JJT, "Japón", *El florilegio*.

Para el hombre del siglo XIX Japón era un hermoso enigma. Después de dos siglos de silencio aparecía al mundo como un delicioso anacronismo, todavía inmerso en un pasado feudal, de mitos y de leyendas extraordinarias, puro de contaminaciones extranjeras, ple-tórico de artistas y de visiones encantadoras.¹²³ No era el país del progreso, que surgía velozmente con la era Meiji, sino de los daimios y de los samurais, de la cosmogonía japonesa y de los mitos fundadores de la dinastía imperial en un periodo que duró once siglos y terminó con la apertura de Japón a mediados del siglo XIX. Esta sociedad, sumamente sofisticada, experta en el arte de la danza ritual, de la caligrafía, de la poesía breve y del grabado, culminó en la época de esplendores de Edo, hoy Tokio, durante el shogunato Tokugawa (1600-1868). Los europeos se familiarizaron con este mundo de exquisitos refinamientos y de rituales extraños a través de sus objetos y de sus grabados, las famosas estampas xilográficas, el *ukiyo-e*, imagen del mundo flotante o del "mundo fugitivo" (Paz: 125). El *ukiyo-e* refleja un universo donde el placer estético lo era todo en un momento

123 Si bien el Japón era un país desconocido para la mayoría, desde el siglo XVI con la llegada de los españoles a la isla, hubo contactos entre el país del sol naciente y Occidente, pero un edicto del shogun Iyemitsu en 1639 prohibió el acceso de los extranjeros al país. A partir del siglo XVIII empezaron a circular por Europa las famosas estampas xilográficas gracias a la Compañía de Indias de Holanda, la única en mantener contactos comerciales con Japón.



cuando las artes sustituyeron al ejercicio de la violencia y el samurai en kimono (*daitsu*), al guerrero ignaro. Uno de sus modelos era la geisha, la cortesana refinada de los barrios de placeres, el legendario Yoshiwara en Edo. La geisha era experta en el arte de la danza y de la música, de la caligrafía y de la poesía, de la ceremonia del té y del sake. Forma parte de un Japón legendario y romántico, tal como lo había soñado el Occidente en los álbumes de grabados de Utamaro o de Toyokuni, arcaico y sentimental, lleno de símbolos esotéricos, de *musmés*¹²⁴ delicadas y de geishas elegantes.

A pesar de la presencia de elementos “banalmente europeos y agriamente mercantiles” (“Tokio al correr del *kuruma*”: 85), las “fantasmagóricas esperanzas” no dejaron de estimular a los modernistas que siempre favorecieron un Japón de ritos por sobre el país americanizado en que amenazaba convertirse a principios del siglo XX. Tablada también prefirió una visión más artística, en el estilo de las *mangas* de Hokusai o de Utamaro, profusión de imágenes coloridas y ornamentadas en las que se inspiró para escribir sus crónicas.¹²⁵ “*Mangua* (sic) en su traducción literal significa el dibujo que viene... *Mangua* serán, pues, estas crónicas, estas acuarelas rápidamente lavadas en el álbum de viaje...” (“At home”: 82).

El Japón poético que Tablada pinta para los poetas de la *Revista Moderna* ostenta la perfección de un cuadro parnasiano, a la cual el modernista le agrega la sombría riqueza de una paleta decadente, con “¡un sol *orfebre*, que *adamasquina* el mar con raros bruñidos y *desfleca* sobre las olas motas de *blanco lino* y de *sangrienta seda!*” (“Alborada japonesa”: 79, sub. míos). Este país es un lugar exótico y soñado inspirado en el Oriente legendario y esplendoroso de las *Mil y una noches*, visión contenida en la imagen célebre del cofre oriental de la “Invitación al viaje” (*El Spleen de Paris*) de Baudelai-

124 Castellанизación incorrecta de la palabra *musume*: joven no casada, hija.

125 La *Manga* de Hokusai es una enciclopedia de imágenes con más de ochocientas páginas reunidas en quince volúmenes y publicadas entre 1814 y 1878, donde se recogen, a manera de bocetos, aspectos de la vida cotidiana y de la naturaleza del Japón, apuntes de distintos caracteres y fisonomías de cortesanas, de luchadores de sumo, de actores o de los protagonistas de distintos oficios. *Manga* significa dibujo caprichoso o garabato. Su origen se remonta a la Edad Media, a la utilización de pinturas en pergamino que combinaban textos o narraban eventos de la historia de Japón. Hoy día la *manga* convertida en *comic* constituye toda una industria. Paz señala que Tablada logró reunir en su casa de Coyoacán “más de mil estampas de artistas japoneses, colección que dispersó al abandonar el país, hacia 1915.” *Sendas de Okú. Matsuo Basho y Yosa Buson*, México, FCE, 2005: 25.

re, donde el alma del poeta aparece colmada por los objetos de un Oriente refinado y lujoso:

En relucientes paneles, o en dorados cobres de sombría riqueza, viven discretamente felices pinturas, calmas y profundas, como las almas de los artistas que las crearon. Las puestas de sol, que con tanta riqueza colorean el comedor o el salón, están tamizadas por hermosas telas o por esos altos ventanales labrados que el plomo divide en numerosos compartimentos. Los muebles son amplios, curiosos, raros, armados de cerraduras y de secretos, como almas refinadas. Los espejos, los metales, las tejidos, la orfebrería y la loza interpretan para los ojos una sinfonía muda y misteriosa; y de toda cosa, de todos los rincones, de las fisuras de los cajones y de los pliegues de las telas se escapa un perfume singular, un vuélvete de Sumatra que es como el alma de la casa.¹²⁶

En el siglo XIX el Oriente era considerado como la cuna de una increíble civilización cuyos objetos derramaban sobre el Occidente extasiado los aromas de una cultura exquisita y misteriosa. Era un mundo hermoso, curioso y extravagante, en el cual se reconocieron las almas inquietas de los románticos. El Oriente compartía con aquellos hombres dotados de “suprasensibilidad”,¹²⁷ la capacidad para captar el lenguaje secreto de las cosas:

Muebles con brillo
pulidos por los años [...],
las flores más extraordinarias
sus perfumes mezclarían
a los perfumes vagos del ámbar
los techos suntuosos,
los espejos hondos,

126 Charles Baudelaire, “La invitación al viaje”, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, trad. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 2005:78.

127 JJT, “Cuestión literaria. Decadentismos”, *Obras. V. Crítica literaria*: 61-64, *op. cit.* Estos hombres eran los decadentes. El Decadentismo literario, escribe Tablada, “consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero lo que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo *supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados”: 63.



el esplendor oriental incluso,
todo dialogaría
secretamente con el alma
y en su dulce idioma natal.

Allí sólo hay orden y belleza,
lujo, tranquilidad y deleite” (LIII. “Invitación al
viaje”, *Spleen e ideal, Las flores del mal*).

Semejante al cofre oriental de Baudelaire, “que antaño arrojaba a playas mexicanas la feérica y prodigiosa Nao de China” es el “viejo cofre de negra laca” de Tablada, “lleno de un perfume exótico y avejentado” (“Divagaciones”: 152). El poeta atesoró allí sus primeras impresiones estéticas. A diferencia de muchos europeos que sólo pudieron imaginar el Oriente a través de sus lecturas y de sus objetos, Tablada creció en un universo lleno de colores sensuales y de *bibelots* exóticos, propicios para el despertar temprano de su sensibilidad artística: “Bellas cosas que en la penumbra de los viejos salones ponían una nota de matizadas diafanidades y que para los ojos infantiles tenían el encanto de las flores y de los caramelos” (JJT, *La feria de la vida*: 29). Hechizado por las narraciones de su infancia sobre las fabulosas riquezas y tesoros artísticos desparramados en las playas de Nueva España por la Nao de China, fue expuesto desde temprano a una riquísima cultura material donde el orientalismo en la forma de abanicos, cajoneras, cofres y joyeros, peines y cascabels, ya era un componente importante de México y de su sensibilidad artística.¹²⁸ Con el tiempo la pasión de Tablada por lo japonés irá creciendo, también sus colecciones de artefactos que llenaron la biblioteca, las vitrinas y el jardín de un hermoso pabellón japonés, construido en Coyoacán a finales del siglo, en el estilo de la casa de artista de los hermanos Goncourt en París.

Entre los amantes de *orientalia* Edmond de Goncourt fue uno de los más asiduos. Era un esteta singular, retraído y obsesivo en su pasión excluyente por el Arte, en particular por los *bibelots* íntimos y delicados que coleccionaba con celo amoroso. Para la generación de Tablada el descubridor de Hokusai y de Utamaro era un visionario y un auténtico decadente en su pasión del detalle exquisito y único.¹²⁹

128 México fue la primera nación de Occidente que reconoció la soberanía del pueblo japonés al negociar un tratado de comercio basado en la estricta reciprocidad en 1888.

129 Consúltese el artículo de Tablada “Fragmentos de un libro. Edmundo de Gon-

Tablada quería ser el “Goncourt mexicano”, “un hijo amantísimo” que cumplió “la póstuma voluntad de un padre venerado” (*Hiroshigué*: XII) cuando escriba su monografía sobre Hiroshigué en 1914. En México fue su más fiel seguidor en el culto al Arte y en el repudio al “burgués”. Pero Goncourt y Tablada no eran materialistas reprimidos, más bien pertenecían a la estirpe de los coleccionistas del siglo XIX, artistas civilizados, *tsu* en lenguaje *edokko*, que buscaron distinguirse de los diletantes y de los *amateurs* de la era industrial. En el Japón del siglo XVIII el hombre dotado de *tsu* solía ser elegante, distinguido y cultivado, algo así como el dandi del siglo XIX, en la persona de un Baudelaire o de un Oscar Wilde. No casualmente Tablada introduce en sus crónicas a un personaje representativo del espíritu *tsu*: Miyabito, un “feliz esteta”, *alter ego* del cronista modernista, que “cultiva todos los artes que puedan producir el placer estético” (“La ceremonia del té”: 135), desde la ceremonia del té hasta el arte refinado del *chamicén* (laúd de tres cuerdas). Tablada es Miyabito. Frente a la ciencia, su territorio, su biblioteca y su crónica están regidos, y protegidos por el lujo y el Arte.

El Japón recreado en las crónicas japonesas de 1900 pertenece a la colección privada del artista. Sigue de cerca las temáticas del álbum japonés de 1900, de donde se escapa “el perfume singular” de una belleza rara en los términos propugnados por Baudelaire y los estetas del fin de siglo. Con su aspecto enigmático y lujoso de pequeño ídolo, la geisha destaca como uno de los *bibelots* más sutiles de su colección. En las crónicas de 1900 participa en la ornamentación del texto-*bibelot* y en la creación de una escritura que buscaba ser original y artística.

II.3

LA GEISHA, UN BIBELOT MUY “FIN DE SIÈCLE”

El *biblot*, escribió Paul Bourget en su famosa radiografía del fin de siglo, “se convirtió en la manía de una época inquieta”. “Para entretenerse el artista *blasé* necesita de algo hermoso, pequeño, melindroso y raro”.¹³⁰ Las formas del arte japonés “agradan su mirada” pero favorecen los estereotipos. Uno de ellos tiene que ver con lo pequeño. Además de cierta cualidad misteriosa, los relatos de viaje de la época enfatizan lo diminuto como una de las principales características y atracciones de Japón. La esencia de las cosas japonesas está en su pequeñez, señala Roland Barthes.¹³¹ En el contexto colonial de principios de siglo, el Occidente logra difícilmente tomar en serio a un país de “juguetes” o de “muñecas”, metáforas comúnmente utilizadas para describir a la gente, y en especial a sus mujeres. Para el extranjero que lo descubría, Japón parecía salido de un cuento de hadas, sus habitantes eran duendes afables y sus mujeres, las criaturas sofisticadas de una sociedad que fatalmente desaparecería “en el mundo futuro de la competencia egoísta”.¹³²

A pesar de una mirada cada vez más “científica”, los relatos influyentes de la época como los de Basil Chamberlain¹³³ o de Lafca-

130 Paul Bourget, (1852-1935), escritor francés de libros sobre la psicología contemporánea en el estilo dramático y titilante del fin de siglo. Consúltese *Essais de psychologie contemporaine*, París, Plon, 1899. Trad. mía.

131 Roland Barthes, *L'empire des signes*, París, Seuil, 2007: 28. Trad. mía.

132 Lafcadio Hearn, *Le Japon*, París, Mercure de France, 1993 : 366. Trad. mía. Del mismo autor consúltese *Le Japon inconnu. Esquisses psychologiques*, trad. de Mme Léon Raynal, París, Abin Michel, 1904 y *Japan: an Attempt at Interpretation*, Nueva York, The Macmillan Company, 1904.

133 Basil Chamberlain (1850-1935) es con Lafcadio Hearn y Léon de Rosny (1837-1914), uno de los primeros autores importantes en conocer y escribir sobre Japón y su cultura. Tablada lo leyó y hasta lo plagió en sus propias crónicas. El libro de Hearn *Things Japanese* (1890), muestra la caracterización a veces extravagante de lo japonés. “A falta de poder ser ajustado al orden de la propia clasificación, Japón se presentaría como una paradoja en la que tanto lo sublime como lo grotesco parecían posibles”. Blai Gharné, “De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista”, *Digithum*, redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/550/55001013.pdf



dio Hearn, admiradores sinceros de Japón, pero de un Japón arcaico, presentaban una visión romántica y nostálgica con un énfasis en lo raro, lo exótico y fantástico, mientras que ciertas novelas repetían los innumerables estereotipos y prejuicios que corrían sobre “la raza amarilla” y su cultura. El libro de Pierre Loti, *Mme. Chrysanthème* (1883), la novela más leída sobre Japón en el fin de siglo, fijó el prototipo de la japonesa como “libélula”, “muñequita” o “*bibelot* de anaquel”, una imagen que proliferó en las múltiples geishas y muñecas de la escena teatral y operística.¹³⁴ A pesar de su tonalidad despectiva, la visión exótica de Loti corresponde a lo que se esperaba de Japón y de sus mujeres, “juguetes bizarros y graciosos” (*Mme. Chrysanthème*: 33). A falta de entender al otro, uno se contentaba con sus objetos.

Devoto de Japón y de su arte Tablada denunció la mentalidad colonial que solía mostrar a la mujer japonesa “como animal gracioso, pasivo y egoísta”. Lo exasperaban la frivolidad de ciertos juicios y “la perfecta incomprensión del verdadero tipo japonés”.¹³⁵ Sobre todo desdeñaba “la pacotilla europea”, sin valor artístico. El verdadero artista era un erudito que prefería la belleza acrisolada por el refinamiento y la aristocracia a los productos uniformizados de la era burguesa. En su deseo de distinguirse del *parvenu* y de sus “alharacas”, (“La ceremonia del té”: 128) destacó ciertos objetos por su rareza, su lujo y “sabio artificio” (“Tokio al correr del *kuruma*”: 97). En el álbum de 1900, pletórico de mujeres y de sensaciones raras, la geisha fue uno de los más cotizados.

La geisha ejerció una atracción similar a la elegante *hetaira* (ostentosa cortesana en la antigua Grecia) del *demi-monde* parisiense de la segunda mitad del siglo XIX, donde se vendían, entre otras cosas, ingenio, elegancia y belleza. Pero la primera era una artista dotada de los encantos misteriosos del Oriente sin común medida con el realismo sensual de las grandes “horizontales” de París.¹³⁶

134 Inspirada en la *Madame Chrysanthème* de Loti, la ópera de Puccini *Madame Butterfly* (1904) es emblemática del japonismo de esta época.

135 Tablada fue lector asiduo de Loti y se basa en él para evocar a sus propias geishas, lo cual no impide que lo haya juzgado como autor superficial en ciertos temas: “Acabo de leer por segunda vez la *Madame Chrysanthème* de Loti y a la vez que me encantan los prestigios del delicioso escritor me exaspera la frivolidad de sus juicios, la perfecta incomprensión del verdadero tipo japonés”. *Obras IV. Diario*: 26, *op. cit.*

136 También llamadas *hetairas*, *demi-mondaines* o bien *cocottes*, recuerdo de Offenbach en el segundo Imperio, las grandes horizontales de la Belle Époque parisiense eran bailarinas, algunas actrices, y muy glamorosas, como en el caso de Cléo de Mérode, Liane

Reconocible por su rostro pintado de blanco, su boca diminuta y roja carmesí, un voluminoso lazo (*obi*) atado por atrás (por delante si era prostituta), que caía sobre el elegante kimono, la geisha era parangón de una sofisticación artística que compartían los poetas del fin de siglo. En su retrato influyeron los *Bijin-ga* (imágenes de hermosas mujeres) de Hokusai, de Toyokuni (1769-1825), y de Utamaro. Los *Bijin-ga* evocan un mundo de placeres efímeros, con un ideal de urbanidad (*akanuke*) y de impecable sentido artístico (*tsu*) encarnado por la cortesana y sus magníficos atavíos. Existe una convergencia interesante entre el mundo de artística sofisticación de la geisha japonesa y la retórica modernista. Ambos son estilos de la forma, unidos por una misma "acuidad sensitiva" superior. En su defensa de las islas de la belleza -y Japón era una de las últimas- Tablada y los modernistas encontraron en el arte japonés una sensibilidad artística similar a la suya, un valor más profundo y trascendente, no únicamente utilitario, y en la elegante geisha del Yoshiwara, la quintaesencia del Arte y del misterio.



Women of the Óbishiya House of Pleasure (winter). Grabado de Katsukawa Shunshó y Kitao Shigemasa. Timothy Clark, *The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1994, p. 221.

de Pougy o de Carolina Otero.



Del japonés *Gei* (arte) y *Sha* (persona), la palabra geisha describe la habilidad de la cortesana para entretener y seducir mediante el arte de la danza, del canto y de la música. La sensualidad, el glamur y un alto sentido artístico hicieron de ella la favorita de los *chonines*, los ricos y cultivados mercaderes del Tokugawa. La geisha surgió en el siglo XVII gracias al enriquecimiento de una nueva clase urbana que buscó nuevas vías de diversión fuera de la moral rígida del confucionismo y del Bushido (la vía de los guerreros). Su época de máximo esplendor corresponde a las últimas décadas del siglo XVIII, y a la apertura de casas de té en los barrios licenciosos (*yûri*) de las grandes ciudades como el legendario Yoshiwara,¹³⁷ donde se la contrataban desde muy niña para su formación en el arte del *chamicén*, del canto y del baile, distinguiéndose de una simple cortesana sin habilidades artísticas. La geisha era parte integrante de la cultura Genroku, que vio el florecimiento de las artes, del kabuki, del bunraku (teatro de marionetas) y del haikú, en un momento cuando la elegancia más ostentosa, la extravagancia, la frivolidad y cierto hedonismo mundano llegaron a simbolizar el “mundo efímero”, “el Mundo que Flota o Pasa” del *ukiyo*, mejor reflejado en las imágenes eróticas de Utamaro y sus geishas suntuosas.

Al finalizar el siglo, la geisha del Yoshiwara seguía ejerciendo una fuerte atracción en las mentes nostálgicas que buscaban en el Japón feudal los vestigios de un arte sagrado. Tablada fue a conocer el Yoshiwara, visita obligada para cualquier artista que soñaba con este lugar mítico, también llamado “el castillo sin noche” o “la ciudad sin noche”.¹³⁸ El cronista llegó en un “ligero carrujillo de laca” y descubrió un paisaje encantador de pequeñas aves inmóviles, “acurrucadas como en el crepúsculo, las aves de un fabuloso *aviarium*, con la fragancia, la inmovilidad y el colorido de una floresta mágica”. Dentro de sus jaulas espaciosas las cortesanas ostentan magníficos trajes “y peinados de aparato”:

Cada piso de cada casa es un harem, detrás de cuyas barras menudas aparecen *mudas e inertes* las odaliscas, sentadas sobre las esteras de bambú finísimo. A primera vista sorprende la semejanza de los trajes suntuosos... es que cada casa tiene

137 Literalmente “campo fértil”.

138 El Yoshiwara, que tan afanosamente buscaban los artistas, había entrado a principios de siglo “en tan franca decadencia, que aquel famoso *quartier* no era muy distinto a cualquier prostibulario de Occidente”. Gómez de la Serna, “Prólogo”: 52, *op. cit.*

una librea, un convencional uniforme, y sobre los brocados aurescentes o sobre los crespones fluidos y vaporosos algo como un blasón: un símbolo floral o un *ornamento heráldico*. Hay grupos en que las túnicas escarlatas están bordadas con espigas de oro; otros sobre los ropajes negros lucen volutas de olas azules o en el fondo de amarillo mandarín ostentan una triada de hojas de té [...] invariablemente, frente a cada beldad, se mira una pequeña caja de laca roja y oro que es a la vez tocador y estuche de fumar. Con movimientos automáticos, como ejecutando un rito, encienden la nielada y breve pipa que se agota en dos fumadas, o bien, de prisa y como furtivamente, pasan sobre su rostro la borlilla de polvos y con un pincel minúsculo renueva sobre sus labios el oro y el carmín. Luego vuelven a su *inmovilidad de muñecas*, dejando que a sus espaldas brille, sobre el negro sedeño de los biombos, la fauna furiosa, los airados leones de Korea, los retorcidos dragones o los desbocados unicornios que bordó con oros refulgentes, un artista febril y alucinado ("El castillo sin noche": 162, sub. míos).

El celo puesto en la descripción de la cortesana y en los objetos que la rodean recuerda el arte sabio y decorativo del *ukiyoe*, su nitidez para apoderarse de la naturaleza de las cosas y convertirla en símbolo. Al grabado japonés ultradimensional y ornamentado por mil detalles, corresponde la forma detallada y decorativa, "pincelada", de la crónica modernista, donde las palabras son como "japonerías", "objetos de placer sobre una repisa" (Anibal González: 55). El mismo cuerpo de la cortesana aparece diseñado como si fuera un objeto o una porcelana de *Raku*,¹³⁹ inerte en su inmovilidad de muñeca, frente a su cajita de laca y sus polvillos. La geisha exhibe todas las características del *bibelot*. En la colección personal del artista es un elemento indispensable para la ornamentación de su crónica.

Tablada compartió con los maestros de la estampa japonesa el mismo cuidado escrupuloso del detalle, repetido en los artistas del Art Nouveau. Apasionado de la pintura y la naturaleza, capta los más pequeños fragmentos de un cuadro.¹⁴⁰ No se trata de copiar la

139 Técnica tradicional de cerámica destinada a los objetos creados para la ceremonia del té.

140 Esta pasión por la naturaleza lo llevó a ilustrar personalmente sus crónicas y sus poemas con toda la sensibilidad del naturalista y del pintor que era.



realidad (las mujeres esculturales a la blanca de alabastro de Utamaro o de Kiyonaga son más bien la representación idealizada de un eterno femenino) sino de generar, a partir de lo pormenorizado, un nuevo texto más sutil y profundo, y así penetrar en el enigmático simbolismo de los ritos orientales, en "su alma". En el decorado yace la esencia del misterio. Este secreto es revelado en los movimientos furtivos de la "cortesana-muñeca" quien, "de prisa y como furtivamente", enciende la pielada, agota la breve pipa en dos fumadas, y pasa sobre su rostro la borlilla de polvos. Gestos sencillos y breves que los convierten en símbolos de la brevedad o de la misma fugacidad de la existencia fantasmagórica de una cortesana del Yoshiwara, de una vida legendaria rodeada de ritos arcanos y de signos heráldicos.

II.4

LA GEISHA, UNA FLOR MISTERIOSA EN EL JARDÍN SIMBOLISTA

Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales; tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones.
Rubén Darío, "Divagación", *Prosas profanas*.

La figura femenina es uno de los temas y de los símbolos dominantes del fin de siglo. Traduce un erotismo fantástico, a menudo obsesivo y sombrío, inspirado en el mundo vegetal, "en sus formas curvas, de contornos ininterrumpidos, ondulantes, retorcidas, palpitantes" (Litvak, *Erotismo*: 5). El cartelista checo Alfons Mucha pintaba a mujeres jóvenes y hermosas que flotan en el espacio en atuendos vagamente neoclásicos, y rodeadas de exuberantes flores como irises y lirios, que forman halos misteriosos detrás de sus cabezas. El pintor Gustav Klimt representó en su *Fresco de Beethoven* un universo erótico femenino, perverso y maligno, poblado de doncellas en flor y de rosas crueles, símbolos del sexo femenino.¹⁴¹

Apasionados de esoterismos los decadentes retomaron el tópico romántico del jardín donde cultivaron nuevas especies de flores, bellas y raras, toda "una fenomenología" concreta de formas y colores que pudiera expresar la belleza misteriosa, galante, mística o cruel de la mujer. La geisha es uno de sus modelos y el producto del mismo idealismo exasperado. Sinuosa y misteriosa en los grabados de Hokusai, semejante a un lirio blanco salpicado de sangre, o a un loto sagrado y voluptuoso, la geisha refleja el idealismo contradictorio del novecientos, sus aspiraciones místicas y su Eros fantástico a menudo mórbido. El mismo simbolismo esotérico aparece en el extraño "camino de las flores" de Tablada, versión decadente del *ikebana* japonés, un ritual budista impregnado de espíritu Zen, que al igual

141 Consúltese Fliedl Gottfried, *Gustav Klimt (1862-1918). El mundo con forma de mujer*, Köln, Taschen, 2006.



que en la ceremonia del té permite llegar a la esencia de las cosas. En el *ikebana* japonés arreglar flores significa dar vida a la flor, “vivificar las flores”, transformar un ambiente, modificar a las personas y vitalizar la atmósfera, como si su espíritu lo penetrara todo.¹⁴² Sin embargo, el simbolismo finisecular es todavía más críptico, y sin duda más sombrío; sus rosas, sangrientas y mortíferas, suelen adornar las musas crueles de la Decadencia.

Un primer retrato de la mujer oriental apareció en los poemas “Kwan-on (Venus búdica)” (*Poemas dispersos*), “Musa japónica” y “La Venus china” (*El florilegio*). Las musas orientales de Tablada recuerdan las *musmés* rococó de Loti: manos infantiles, piel de marfil, rostro ovalado, boca diminuta, cejas oblicuas, ojos de opio, abanico febril, manto de brocado turquí, etc. Su “palidez de cirio” y labios “de púrpura”, sus “reverencias de minueto” y “pie de faunesa”, las equiparan a las flores del orfebre Lalique y del decadente Joris-Karl Huysmans, inspiradas en Baudelaire y en un japonismo más superficial. Con el rostro blanco y la boca color de sangre, como “un Pierrot que chupara una cereza” (“El *Djinrichi*”: 84), las geishas de las crónicas japonesas comparten “el encanto nuevo” de las *femmes fatales* del decadentismo.¹⁴³ La imagen recuerda el gusto por las japonesitas remilgadas de Darío y las marquesas empolvadas de *Las fiestas galantes* (1869) de Paul Verlaine, mascaradas llamadas a desaparecer en el próximo siglo.

Más allá de las inevitables *japoniaiseries* (bobadas), el enigma está en el centro de la estética de la geisha, y constituye el principal interés del Tablada modernista. Su belleza misteriosa, plasmada en el maquillaje blanco de su rostro, un color lleno de significados, ocultaba secretos que los artistas buscaron penetrar. Al igual que Loie Fuller cuando bailaba, irreal y desmaterializada en sus *danzas blancas*, la geisha en “su kimono flotante de colores aurales donde brillan los blasones de bordados abanicos” (“Kwan-On”), constituía para los poetas una visión fascinante de Arte y de misterio. ¿Qué podía ser más enigmático que una geisha de faz blanca, “cual fantasma desprendido de los nimbos” (“Kwan-On”)? En la obra del simbolista

142 El *ikebana* es el arte de las combinaciones florales. La palabra deriva de *Ikeru* (hacer vivir, llegar a la esencia de algo) y *Hana*, flor. El origen del *ikebana* es budista y probablemente surgió en la India.

143 Joris-Karl Huysmans fue otro inspirado por las muñecas amaneradas de Loti. Con “sonrisa lánguida”, “actitud indolente” y “gestos remilgados”, su geisha es rococó. “Rococó japonés” (1889). *À rebours/Le drageoir aux épices*, París, 10/18, 1975.

Odilon Redon, igualmente hechizado por las flores diáfanas y flotantes de Utamaro, el blanco adquirió la cualidad onírica del ensueño y el sabor misterioso e inquietante de los símbolos ocultos. Los exquisitos peinados de la geisha, edificados en gigantescas flores oscuras, hacían resaltar la fragilidad misteriosa de la nuca y la palidez del rostro. El largo cuello nevoso, de “eucarística blancura,” preservaba el profundo silencio de un objeto de arte sacro en la imagen de un cáliz, de un cisne o de una enigmática flor de loto. Tanta blancura provocó la imaginación. En Japón “la faz es la cosa escrita”, escribe Roland Barthes (*L’empire*:124). El color blanco suscitaba nuevas formas y palabras. La página en blanco de Mallarmé es el símbolo de un potencial poético enorme y de una naturaleza superior, invisible y mística, como lo serían las figuras etéreas de Loie Fuller, la luna amiga del Poeta o el silencioso Pierrot, mimo de rostro enharinado, tan cerca de la Poesía, y de la Idea misma.¹⁴⁴

Unida a la plasticidad ondulante del reino vegetal, la geisha es la flor mística del jardín simbolista, “¡jardín que un vasto kaleidoscopio//cuaja en la mente con sus cristales!” (“Japón”, *El florilegio*). Su presencia en las crónicas japonesas y la poesía modernista recuerda la vocación trascendental del modernista y su preferencia por un Japón más arcano, “fuente de líricos ideales” y de “raros monstruos” (“Japón”). Los modernistas captaron en el amor casi religioso de los japoneses a las flores, la capacidad de reproducir a través de sus objetos otra naturaleza, más profunda y atemporal. En el jardín modernista la geisha es una flor fascinante, representa el absoluto, la quintaesencia de la idea: “La geisha, la oírán aparatosa, suntuosa, hierática, es la expresión estética de la *musumé*, es la flor espléndida de un jardín de amores seculares, de hondos poemas, de toda una vida galante apasionada y romántica, y la expresa en su inmovilidad estatuaría de ídolo, en su misterio esotérico de esfinge” (“La mujer japonesa”: 193).

Entre las flores que proliferaron en el jardín modernista, la más representativa de la geisha es el loto místico, “flor milenaria de cuyo cáliz suntuoso emerge el divino buda” (“Tokio al correr del *kuruma*”: 94). El loto es la flor de la sabiduría oriental y del taoísmo, se abre cuando se levanta el sol sobre el agua en una delicada pureza, pero tiene sus raíces en el fango, del cual se nutre. Tablada asocia el

144 Maurice Blanchot, “L’expérience de Mallarmé”, *L’espace littéraire*, París, Gallimard, 1993: 39. Trad. mía.



loto a la inmortalidad y a la virtud de la filosofía Zen: “irradia blanca, exhala luz... Si la luna se desgajara, destrozada por un sideral sacudimiento, sería una flor de loto”. Como la luna opalescente de *Salomé* en quien se refleja, el loto de plata era también apreciado por sus asociaciones eróticas y femeninas. “Sólo sus corolas afloran a la superficie, y bajo el agua, sus raíces se extienden en largos y plegadizos tubos de sugerencias uterinas” (Litvak, *Erotismo*: 34).

No casualmente los lotos blancos abundan en las ilustraciones del transgresor Aubrey Beardsley,¹⁴⁵ el ilustrador inglés de la *Salomé* de Wilde, a quien Tablada admiraba por sus dibujos turbadores en blanco y negro inspirados en la pintura japonesa. En *The Climax* (1893), una de sus ilustraciones más famosas para *Salomé*, la flor misteriosa, aquí tomada como el emblema de la *femme fatale*, crece en un charco de agua en la que se mezcla la sangre del Bautista. El estilo decorativo de Beardsley muestra la influencia de un japonismo más esotérico. Su estilo personal, rico en paradojas eruditas y contrastes, se refleja en el uso rotundo del blanco y negro, recapitulación de todos los blancos atesorados por el siglo XIX: desde el blanco virginal de Gautier hasta los blancos místicos y perversos avivados por la paleta ultra refinada del decadentismo. En los cuadros del ilustrador de *Lisistrata* (1896),¹⁴⁶ la blancura escribe Tablada- es “un albor extraviado en la tiniebla como una azucena erecta sobre el fango, como una novia en un in pace, hostia en la Magia Negra, Ofelia en el légamo, Blanca de Nieve en el Sabbat” (“El rey del blanco y el negro”: 102).

Para crear su propia flor, el cronista se inspiró en las imágenes del erotismo finisecular, mezcla de misticismo y de sensualidad crispante, “como crispera un murciélago sus alas sobre el cáliz fragante de una rosa” (“Abraxa”, *El florilegio*). La imagen del desgaje lunar ocurre en el jardín nocturno del decadentismo, donde se cultivan los

145 Aubrey Beardsley (1872-1898), pintor influido por los prerrafaelitas y el arte japonés. Ilustró obras de Wilde, Poe y Pope. Transgresor de conceptos y estilos, dandi malcado, provocador del escándalo y la crítica más feroz, Beardsley desarrolló toda su obra en un corto periodo de 6 años en los que tuvo tiempo de sacudir la mojigata pedantería inglesa de la época. Entre sus obras más conocidas destacan sus ilustraciones realizadas para la *Salomé* de Oscar Wilde y sus delirantes figuras eróticas que ilustraban el clásico *Lisistrata* de Aristófanes. Consúltense más adelante, JJT, “El rey del blanco y el negro y la condesa de Noailles”, *Las crónicas parisienses*: 99.

146 Comedia erótica del dramaturgo griego Aristófanes (c. 447-c. 385). Narra cómo las mujeres de Esparta y Atenas, llevadas por Lisistrata, pusieron fin a la guerra cuando se negaron a dormir con sus maridos.

contrastes y las oposiciones violentas. Alude a una entrega amorosa cruenta que pone en escena el erotismo viril del poeta y el (falso) pudor de una virgen pálida, "blanco lirio", "cuya palidez de cirio manchó un trágico martirio" ("Musa japónica"). La visión típicamente modernista reaparece en las musas japónicas de 1900, donde las geishas son "como vírgenes manchadas en el dintel de un crimen" ("La gloria del bambú": 182). La "eucarística blancura" del loto contrasta con algunas flores que "sangran misteriosamente" ("Tokio al correr del *Kuruma*": 94), con la rosa roja o con el lirio rojo, símbolos de una pasión sexual sacrilega. Quizás se inspiró en los famosos biombos de iris de Korin,¹⁴⁷ o en los lirios blancos y rojos de Hokusai, cuadro que poseía el pintor Manet, y que Mallarmé conocía por sus grandes flores a "la balsámica Muerte" ("Las flores"). En el "jardín sagrado" del modernismo el color blanco sugiere una extraña hermenéutica, probablemente ajena a los artistas del *ukiyo-e*: virginidad, pureza y frialdad, esterilidad y muerte, mientras el color rojo expresa vitalidad sexual, angustia erótica o metafísica. Esta pluralidad semiótica es común al modernismo finisecular. Reaparece en Tablada, en la poesía y en la crónica, donde luce mejor su alma oscura, "negra laguna" ("Luna"), dividida entre la búsqueda de un absoluto y el erotismo sacrilego de la Misa negra.

El misterio y la poesía abarcaron también el arte teatral de la geisha. Hecha de movimientos lentos y rituales como en una pantomima, la danza japonesa es un producto del teatro Kabuki y del antiguo Nô.¹⁴⁸ El drama japonés, mezcla de lirismo dramático y de espíritu Zen, era difícilmente comprensible para los profanos, no para los simbolistas que apreciaban el arte silencioso del mimo blanco, donde el alma "sin transición surge".¹⁴⁹ El arte refinado de la geisha reflejado en su estilizado traje y su danza inmóvil, obedece a códigos estéticos muy sofisticados heredados del teatro clásico japonés. La danza japonesa -escribe Lafcadio Hearn- es "un arte de movimientos lentos y fluidos, con un énfasis importante en lo escénico".¹⁵⁰ Para

147 Hijo de un rico hombre de negocios de Kyoto, Ogata Korin (1658-1716) es el autor de la obra "Iris", un conjunto de dos biombos de seis hojas cada uno, una de las obras más destacadas de la Escuela Rimpa, con la cual se inició un estilo más decorativo.

148 Para una explicación del Nô consúltese Paz, "Tres momentos de la literatura japonesa", *Las peras del olmo*: 119-124.

149 Catulle Mendès, "La pantomime", París, 1887. Monographie imprimée. Trad. m. gallica.bnf.fr/

150 *Le Japon inconnu. Esquisses psychologiques*, trad. de Madame Léon Raynal,



Tablada, quien lo descubrió en las estampas de actores y de geishas de su colección, el arte de la geisha era “la justa transición entre las artes de reposo y las de movimiento”, un “simulacro amoroso” “menos grosero que el baile occidental”, bailado no “por parejas de hombre y mujer sino por mujeres solas que exaltan el gesto secular a la magnitud de un símbolo” (“La mujer japonesa”: 192). Se consideraba la danza de la geisha como una escritura superior capaz de trascender la realidad en un acto altamente simbólico. Como en las figuras aéreas y sinuosas de Loie Fuller, conllevaba un significado profundo y arcano, comparable al arte de las vestales de la Antigua Grecia.¹⁵¹ Siempre que fuera rodeada por el misterio del Oriente, o por el prestigio de Esquilo y de Sófocles, una bailarina estaría más acorde con la poesía que otra en tutú y corsé.¹⁵²

La misma visión onírica, casi abstracta, aparece nuevamente en las crónicas japonesas cuando Tablada describe una extraña danza en la casa de su amigo el esteta *tsu* Miyabito, donde transcurre una ceremonia del té, un ritual exquisito sólo practicado por sus iniciados. ¿Qué danza? No se sabe exactamente. Lo importante aquí es el valor simbólico de un ritual impregnado de arte y de filosofía, susceptible de provocar el ensueño:

No bien tomamos asiento sobre las blandas esteras, frente al Toko-no-ma, cuando hirió nuestros oídos la armonía de invisibles laúdes y salterios, y apenas los primeros compases habían volado, cuando los bastidores que formaban uno de los lados de la sala desaparecieron, resbalando silenciosamente y dejando ver una pequeña plataforma tapizada, donde cuatro geishas tañían los shamisen, extraños laúdes, y los kotos, grandes y largas cítaras ... Vestidas a la antigua usanza, lucían

París, Dujarric, 1904. gallica.bnf.fr/

151 Los románticos veían en la danza la capacidad de sugerir antes que de describir, *Modus Vivendi* de su propia creación. A la materialidad encarnada de ciertas danzas realistas los simbolistas prefirieron una danza de sugerencias, de arabescos y de líneas fluidas, dirigidos hacia lo infinito. “El arabesco se ofrecía a la mirada del poeta como un laberinto, o un dédalo: lo que busca el artista es suscitar la emoción acumulada de una belleza y de una verdad que serían sobre todo un compromiso hacia las lejanías. El arabesco es la forma preferida del simbolismo y del Art Nouveau”. Chevalier, J. Gheerbrant, A., *Dictionnaire des Symboles*, París, Robert Laffont, 1969 : 49. Trad. mía.

152 Los conocimientos de Tablada en materia de drama y de danza japonesa eran rudimentarios, pero su libro *Hiroshigué*, escrito en 1914, muestra ya cierto conocimiento, excepcional para la época, sobre el teatro Nô y sus actores.

aparatosos ropajes, tocados complicadísimos que levantaban sus cabellos cuyo intenso negro violentaba hasta lo trágico la blancura de los rostros donde los breves labios lucían apenas como dos gotas inmóviles de sangre ...

Del seno de los ardientes pebeteros subían lentamente, o se tendían con lascias ondulaciones, las azules nébulas del humo perfumado, velando las suntuosas figuras de las geishas con indecisiones de ensueño...

Un instante, la música se detuvo suspensa, expectativa, pre-sintiendo un advenimiento, arrancando apenas al cordaje de un solo laúd las imperiosas y repetidas notas de un eficaz conjuro ... entonces, de quien sabe que feérico país prodigioso surgieron tres fantasmas inesperados y asombrosos, cuyo ropaje se deshacía en una irradiación, cuyos rostros enigmáticos flotaban ... desvanecidos en un éxtasis! La música de laúdes y salterios prorrumpió en una salutación jubilosa al aparecer las bayaderas... en el fondo de las cajas de ébano y a flor de las cuerdas de oro, las notas delirantes se estremecían aclamando la aparición de la trinidad triunfal... y los ojos de las tres bailarinas sonrieron a los ojos de las cuatro músicas, cambiando promesas de mutua armonía ...

Comenzó el baile... pero ¿era un baile aquello? ... La coreografía occidental no tiene más que un eterno efecto de luz y una pobre sugestión sensual. Las eternas gasas vaporosas, las constantes mallas rosadas y gestos insignificantes y espasmos inverosímiles... pero lo que en aquellos momentos veíamos era el enérgico simulacro de un Arte poderoso que, agotando los recursos de la pantomima, se encumbraba hasta la excelcitud de la tragedia misma ("La ceremonia del té": 133-134).

No obstante la mención de elementos tradicionales como el *tokonoma*, el *chamicén* y el *koto*,¹⁵³ el cuadro no puede ser más vago. Guiado por sus preferencias estéticas, el mundo que percibe Tablada tiene la indecisión de una visión alucinatoria, o de un sueño de opio, en el cual aparecen tres siluetas fantasmagóricas cuyos rostros enigmáticos flotan en el espacio "desvanecidos en un éxtasis". Lo

153 *Tokonoma*, nicho ubicado en el fondo de una habitación japonesa. Su suelo es un poco más elevado que el resto de la habitación. Decorado con *kakemonos*, es el sitio de honor del hogar japonés. El *chamicén* y el *koto* son instrumentos de música tradicionales que suelen acompañar a la geisha.



envuelve la impenetrabilidad mágica de una *féerie* oriental. Tablada recuerda, o tal vez imagina,¹⁵⁴ una danza ritual de movimientos sinuosos y vagos, “cercanos” a los de la danza grecorromana y de la antigua tragedia, y que luego mezcla con otras formas sagradas de la danza oriental: con el arte islámico de las *devadasis* de la India, tal vez con la gestualidad hierática del Nô, pero más probablemente con las danzas de geisha del Kabuki. Sus bailarinas exhiben la sensualidad “mística” de las geishas finiseculares, visten a la antigua usanza, lucen ropa y tocados complicadísimos que levantan sus cabellos, “cuyo intenso negro violentaba hasta lo trágico la blancura de los rostros donde los breves labios lucían apenas como dos gotas inmóviles de sangre” (“La ceremonia del té”: 133). Entre todas destaca una, ésta sí real: Sada Yacco, la geisha más celebrada de la Belle Époque.

Sada Yacco llegó a París acompañada de su esposo el actor Otojiro Kawakami, y de su pequeña compañía de teatro Kabuki¹⁵⁵ en el mismo año que Tablada fue a Japón. Luego de presentarse en Estados Unidos en 1899, la actriz japonesa tuvo su primera representación en París, después de Londres, el 4 de julio de 1900 en el concurrido teatro de Loie Fuller. Coincidió con la Exposición Universal, cuando reinaba una enorme curiosidad por el arte japonés. El Occidente ya estaba familiarizado con las geishas y sus danzas, pero éstas eran por lo general versiones exóticas “mitad musmés, mitad geisha, artistas y hetairas” con los “remilgos y los medios pudores, y los ligeros libertinajes” que se esperaban de “muñecas perversas” pero “sin violencia” (*El libro de las mujeres*: 156). Un interés más

154 Tablada tenía alguna idea de lo que era el Kabuki antes de su viaje a Japón. Probablemente había leído los comentarios de Chamberlain y de Hearn sobre la danza Kabuki y el teatro Nô, así como los artículos publicados en varias revistas culturales de Francia como la *Revue des deux Mondes*. La obra de conocidos japonistas como Michel Revon, Léon de Rosny y Judith Gautier, tampoco le era desconocida. En 1901 publicó una comedieta, *El manto de penitencia*, del teatro Kiôgen, obra que había sido incluida en *The Classical Poetry of the Japanese* de Basil Hall Chamberlain. “Presentación”, Ruedas de la Serna, “Presentación”, *En el país del sol*: 11. “Una sesión de Nô está compuesta por seis piezas y varios interludios cómicos (Kyôgen), arreglados de tal forma que formen una unidad estética: piezas religiosas, guerreras, femeninas, demoniacas, etc.” *Las peras del olmo*: 119, *op. cit.*

155 Es muy probable que Tablada se haya enterado del éxito de Sada Yacco en Estados Unidos por las numerosas reseñas y artículos publicados sobre ella y su compañía. Consúltese Lesley Downer, *Madame Sadayacco. The Geisha who Bewitched the West*, Nueva York, Gotham Books, 2003.

genuino surgió con las primeras traducciones de obras populares del Kabuki,¹⁵⁶ luego se intensificó para volverse arrobamiento cuando Sada Yacco se presentó en los escenarios de Europa. Quienes la vieron bailar tuvieron la impresión de descubrir “el verdadero Japón,” “en gestos y en sonos, con sables y máscaras”.¹⁵⁷ La pequeña bailarina surgió en una luz extraña, al son del *chamicén*, “con pasos bizarros y modos inauditos,” (*Hiroshigué*: 32), en la fluidez de sus kimonos y en la rigidez teatral de sus vestidos de aparato, exquisita de elegancia. Sada Yacco era la realización del ensueño oriental: bizarra, lujosa y sensual, un *bibelot* animado, una imagen que no desmintió la actriz, ni su arte delicado fundado en el formalismo estético del Kabuki y de la geisha.

Si Loie Fuller fue la musa simbolista por excelencia, Sada Yacco era la revelación del misterio con toda la iconografía exótica del novecientos. Gracias a sus colecciones de grabados japoneses, el Occidente estaba preparado para la puesta en escena del artificio. El éxito fue unánime frente a la impasibilidad de máscara oriental de la pequeña ex geisha: “Sonriente y lánguida, levanta un rostro pálido de largos ojos y de imperceptible boca, un rostro de nácar donde la expresión humana no mueve ninguna línea fuera del ligero estremecimiento de los labios de los que salen en frases breves el dialecto cantante o dental de su país”, escribió el simbolista Camille Mauclair después de verla bailar.¹⁵⁸ Curiosamente, varias de las descripciones que aparecen en las crónicas de 1900 sobre la danza japonesa recuerdan las impresiones estéticas causadas por la bailarina en París.¹⁵⁹ No es una coincidencia: Sada Yacco simbolizaba el arte y el

156 Una primera obra kabuki presentada en Europa fue *Chushingura*, drama popular que narra la historia de los cuarenta y siete *ronines* quienes, para vengar a su señor asesinado a traición, matan al asesino y luego a su vez se suicidan. El 23 de febrero de 1879, se estrenó una adaptación en el Théâtre de la Gaité en París, bajo el nombre de *Yamato* hecha por Léon de Rosny, pionero de estudios japoneses en Francia con la ayuda de la escritora Judith Gautier, otra famosa japonista de la época. Consúltese Savarese: 305.

157 Rubén Darío, “Prólogo” a EGC, *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Garnier frères, 1906.

158 Camille Mauclair, “Loie Fuller y Sada Yacco”, *La Revue Blanche*, septiembre-diciembre de 1900. Trad. mia. gallica.bnf.fr/b

159 Una de las serias dudas sobre si Tablada fue a Japón tiene que ver justamente con un comentario del cronista sobre la presencia de Sada Yacco en París, que aparece en una de sus primeras crónicas japonesas. Ruedas de la Serna argumenta que Tablada debió haberse enterado de su primera actuación en París a través de un artículo de Jean Lorrain, fechado el martes 18 de septiembre de 1900, mientras que el cronista publicó su



misterio de la geisha combinado con el lujo espectacular y brillante del kabuki y del Art Nouveau. El Japón arcaico de sus dramas era el país que anhelaba descubrir el Occidente, a la luz del simbolismo esotérico y del Art Nouveau. En sus espectáculos la actriz utilizaba las imágenes del esteticismo finisecular, su estética del lujo y de la muerte, en lo que Nicola Savarese vio “un fascinante juego de espejos” entre el Oriente y el Occidente (*Teatro eurasiático*: 297).¹⁶⁰

crónica en la *Revista Moderna* la primera quincena de septiembre de 1900. Por lo tanto, era imposible que Tablada se enterara del artículo de Lorrain porque estaba en Japón.

160 En su excelente artículo sobre la trayectoria de Sada Yacco en Europa, Shelley C. Berg muestra que la actriz japonesa supo aliar el artificio con el verismo y así reconciliar la imagen dramática de la geisha japonesa con su representación personal del ideal femenino. “Sada Yacco in London and Paris, 1900: Le rêve réalisé”, *Dance Chronicle*, vol. 16, núm. 2, 1993: 343-404.

II.5

SADA YACCO, UN BIBELOT ANIMADO. PERSONIFICACIÓN Y CELEBRACIÓN DE UNA ESTÉTICA

En el Japón la geisha y el actor son bailarines. Ambos pertenecen a la misma corporación de artistas que surgió por primera vez en Edo durante el periodo Genroku.¹⁶¹ Vestida con el elegante kimono del actor de Kabuki, la geisha comparte su estilo refinado y su alta calidad técnica. En sus danzas procedentes de la tradición Dôjôji, forma narrativa de romance tomada del Nô y del Kyôgen, y luego readaptadas para el Kabuki, la geisha exhibe el formalismo del teatro japonés donde el actor aparece muy estilizado, “como en un *tableau*”, o en un *kakemono*. La actuación de Sada Yacco en los escenarios europeos a finales del siglo resultó de un enorme efecto visual. El agudo análisis del escritor Camille Maclair confirma la importancia de lo decorativo, no como un elemento que copia la realidad sino que la realza como lo haría un grabado, algo muy distinto del verismo acartonado del teatro occidental de aquella época:

Los seguidores, samurais o figurantes, se agrupan en su alrededor con simple perfección, donde cada gesto es un estudio de armonía doble –en relación con la persona misma pero también con el conjunto del cuadro; la imprenta en acción, sabiamente editada, y cubriendo la gama de colores exquisitos se elevó en una mezcla de amarillo, azul con decoración ultramarina dispersa, carmesí en ricos tonos vibrantes y dorado explosivo en el centro de esa sinfonía. Desde el inicio de la escena, se aprecia la absorción que eleva el arte realista a las nobles y jerárquicas tradiciones del grabado... tal como los

161 La tradición no se perdió en el Japón moderno pero quedó restringida a unas cuantas casas de geishas.

Izumo no Okuni fundó en el siglo XVII la danza de Kabuki. Al principio las mujeres del Kabuki recorrían el país y ofrecían sus danzas, entre otros servicios más íntimos. Más tarde fueron sustituidas por hombres, los *omnagatas* que con “trajes femeninos y mujeril afeite, miman a maravilla la gracia y voluptuosidad de la mujer”. *Hiroshigué*: 24, *op. cit.*



kakemonos, la decoración se impone como un anexo a la observación minuciosa de la verdad... este concepto del espectáculo, esta visión de arte se coordina constantemente con la acción del habla y el mimetismo (“Sada Yacco y Loie Fuller”, trad. mía).

El aspecto decorativo del arte de Sada Yacco se veía reforzado por el estilo hierático y ceñido, y sin embargo fluido y sinuoso, de la danza *mai*, de los dramas bailables del Kabuki. Ese “bailar sin mover” o “danza congelada” (*Las peras del olmo*: 123), paradoja contenida en la expresión japonesa *ugokazu ni mau* (Downer, *Madame Sadayacco*: 385), comunicaba un sentimiento extraño y aun así agradable en un público cansado de acrobacias mecánicas. La danza medida de la geisha, su perfecto dominio de la emoción, mediante gestos imperceptibles, estremecimientos furtivos de la boca y guiños breves, traducen la esencia de un arte “suspendido en un arrobo inmóvil y vertiginoso” (*Las peras del olmo*: 123). Acompañado por el *chamicén*, la *biwa* y el *koto*, el arte sutil de la geisha, característico de la *kata* -repertorio de actitudes y de poses que busca sugerir con la mayor intensidad dramática posible el ambiente de una escena- manifestaba una cultura escénica importante; “una ilusión singular”, antes adivinada en las siluetas silenciosas del *ukiyoe*,¹⁶² y que el público francés asimiló al arte silencioso de “la pantomima blanca”. “La danza *au ralenti*, a la belleza cinética casi irreal”¹⁶³ de Sada Yacco, se asemejaba al arte medido y palpitante del pálido Pierrot. Para los adversarios del teatro naturalista había “una lección de verdad” en la “acumulación casi cinematográfica de verdades extremadamente justas en el detalle” (“Sada Yacco y Loie Fuller”, trad. mía).

El arte de la geisha, se funda en el culto de la forma y del artificio, herencia del *Nô*. Aparte de la danza, el vestuario y su utilería majestuosa desempeñan una función importante. En el escenario Sada Yacco llevaba los kimonos espléndidos de la cortesana, el enorme *obi* de seda, sus altas *getas* y sus complicados peinados de flores y de peinetas. Para el poeta

162 En la medida en que el espectador occidental no entendía lo que se decía y que existían muy pocas traducciones de obras japonesas en 1900, este teatro en la persona de una ex geisha y de una bailarina era percibido sobre todo como un arte de la forma más que del texto.

163 Shelley C. Berg, “Sada Yacco: The American Tour. 1899-1900”, *Dance Chronicle*. vol. 16, núm. 2, 1993: 147-96. Trad. mía.



"¡¡¡Mme. Sada Yacco en París!!!", con el hermoso kimono de la geisha en la obra de teatro *La geisha y el caballero*. Para la portada de la revista *Femina*, noviembre de 1907. Lesley Downer, *Madame Sadayakko. The Geisha who Bewitched the West*, Nueva York, Gotham Books, 2004.

Amado Nervo, quien la vio bailar en París, "la japonesita" con "voz de pájaro" era "ideal en su tipo": "calzada con inmensos coturnos, vestida con sedas de una policromía vivaz", parecía "una figurita desprendida de un Kakemono de Outamaro".¹⁶⁴ Cuando la vieron bailar, los poetas tuvieron despiertos "las sensaciones inexplicables del ensueño" (Darío, *De Marsella a Tokio*: 29) que los transportó hacia un Japón de visiones encantadoras, de daimios y de samurais.

Sada Yacco se había formado en una conocida casa japonesa de geishas, donde aprendió el arte difícil de la danza, el canto y la actuación. Era celebrada y conocida en el Japón de la era Meiji igual que en el París de la Belle Époque por su belleza y carisma. Compartía el estilo glamoroso del actor Kabuki, más conforme qui-

164 Amado Nervo, *Un epistolario inédito*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1951.



zá a la época de grandeza económica y militar de los Tokugawa que del más conservador y occidentalizado Meiji.¹⁶⁵ Pero los actores de Kabuki eran adorados y venerados en su propia tierra, igual que los actores del teatro de Shakespeare en Inglaterra. Conservaban la estética barroca del periodo Genroku,¹⁶⁶ para el mayor gusto de los europeos poco interesados en un Japón de luz eléctrica y de trenes. Cuando el gobierno levantó la interdicción a las mujeres de bailar y actuar en público en 1891, Sada Yacco acudió a los teatros para observar el juego de los actores de Kabuki, y actuó en ciertas ocasiones. Antes se inspiró en el estilo de los elegantes *onnagatas*, actores vestidos de mujer que enfatizaron en su dramaturgia lo femenino, la indumentaria, el maquillaje, el estilo y los gestos de la mujer. Con la ayuda de su esposo Kawakami, aprendió el oficio delicado que luego desarrollaría en Europa adaptándose al gusto imperante por un Japón más arcaico. Gracias a su indiscutible inteligencia escénica y comercial, Sada Yacco y Kawakami sacaron partido del exotismo de la geisha, probablemente lo exageraron, pero no cabe duda de que encontraron en la Europa de la Belle Époque una estética y una sensibilidad compatibles con el lujoso Kabuki y sus danzas de geishas.

Tablada reparó también en el aspecto formal y decorativo del teatro Kabuki y sus danzas. Los trajes suntuosos, los motivos ornamentales de las escenografías, el expresionismo de sus actores, le recordaron el arte de Alphonse Mucha, de Jules Chéret y de Toulouse Lautrec, cuyos carteles, inspirados en las técnicas del grabado japonés, eran en el París de la Belle Époque la "clave gráfica" de la modernidad.¹⁶⁷ Además de un gusto común por el teatro y el decorado, la estética modernista y el Kabuki se comunicaron también en el terreno de lo fantástico, del terror y de la muerte. Los dramas de Sada Yacco ponían en escena un Japón eterno, de fantasmas y de alucinaciones singulares, con el cual Occidente se había familiarizado a través del grabado y de un gusto común por la transgresión. Una de las principales atracciones de Japón era precisamente su folclore rico en leyendas. Con sus arquetipos extravagantes, a veces inquietantes, el

165 El ideal culto y aristocrático de la geisha resultó cada vez más difícil de encajar en el mundo moderno, para luego convertirse en reliquia cultural elitista o meramente turística.

166 Hoy la geisha es una figura meramente comercial y decorativa en la ultra moderna sociedad japonesa pero que sigue despertando la curiosidad del mundo occidental como parecen demostrarlo los numerosos libros y las películas sobre el tema.

167 Famosos cartelistas en el París de la Belle Époque.

Kabuki rebosa de imágenes alucinatorias basado en éste. De la misma manera la transfiguración de la elegante Sada Yacco en ménade vengativa tuvo la fuerza lírica de un melodrama en un decorado gótico. Parte del éxito se debía al increíble expresionismo de la actriz y a su carisma personal en las escenas climáticas. El realismo estilizado del drama japonés no es el naturalismo del teatro occidental. Cuando los rostros de los actores aparecen deformados por la furia o los celos, las emociones son exageradas, congeladas en un gesto o una mueca (*mie*) que puede durar varios segundos. En el papel de la heroína Katsuragi, del popular drama *La geisha y el caballero*, Sada Yacco era una geisha enamorada que muere en un acto final de celos y de furia. Su rostro deformado por la locura en un amargo rictus y sus ojos extraviados impresionaron fuertemente:

Su cara cambió de manera drástica; toda la expresión serena e impávida de máscara desapareció, y la amorosa muñeca ahora sí revive como mujer indignada y apasionada. Ella derriba a sus agresores y corre hacia el templo. Gritos temerosos son escuchados y (Sada Yacco) aparece arrastrando a la atemorizada Orihime. Katsurahi se transforma en una Ménade, con su cabello largo y negro caído, su hermoso vestido desarreglado, sus ojos desorbitados, rodeados de círculos lívidos en una cara pálida muerta; y armada con el martillo para tañer las campanas del templo (Berg, "Sada Yacco": 364, trad. mía).

Otro crítico la describió en el momento culminante de la furia con actitudes alucinantes, antiestéticas, bizca, y con "los cabellos desparramados y erizados sobre la frente":

Al final la célebre colección de visiones fantásticas de Hokusai vino a animarse de una vida terrorífica, cuando vimos aparecer sobre el escenario la astuta, felina y apasionante danzante, despeinada, pálida, extraviada de manera atroz, bizca de furor como en los grabados de Sharaku, al darnos la paráfrasis oriental, singularmente conmovedora y viva, de una especie de Manon Lescaut feroz y enloquecida. ¡Ah es la muerte de una geisha! ¡Qué cosa al mismo tiempo soñada y verdadera! (Cit. en Savarese: 339).

El arte mágico del Kabuki supone una gran versatilidad de los actores que experimentan en el escenario las múltiples metamorfo-



sis que requiere el drama japonés.¹⁶⁸ Estos cambios rápidos son un aspecto central de las danzas de Kabuki y del arte fantástico de Sada Yacco. El escritor André Gide quedó hechizado por la capacidad de cambio de la actriz, que adoptaba las fisonomías más intensas:

Esta danza comienza lenta y grave; luego se anima. La geisha se manifiesta plenamente, con una docilidad lánguida, una agilidad de cortesana pero también con bruscos sobresaltos, los arrebatos de apasionada amante [...] En aquella escena, se desviste de finísimas vestimentas sobrepuestas, por tres veces cumple la metamorfosis, Sada Yacco es maravillosa. Y lo es aún más cuando al final de un instante, en medio del desfallecimiento causado por su violencia, ella reaparece, pálida, con vestidos desaliñados, cabellos sueltos, ojos locos [...] Sí, Sada Yacco nos ha dado, en su ímpetu rítmico y medido, la emoción sagrada de los grandes dramas antiguos, aquellos que nosotros buscamos y no encontramos sobre nuestros escenarios (Cit. en Savarese: 340).

Tablada fue particularmente sensible al valor fantasioso de la escena japonesa donde “la mistificación” era “total, absoluta” (“Un teatro popular”: 143), un rasgo distintivo del estilo modernista. Es el caso de una “danza fantástica” que describió en una de sus crónicas después de verla bailar en el marco de un *matzuri* (festival religioso):

Ruidos de orquesta japonesa, arpeggios de shamisen, vibración de tímpano, hueco ruido de crótalos. La multitud hace rueda y surge una odori, una bailarina revestida de oscuro traje y preludiando una extraña danza. Al pronto no se le ve la cara, pues avanza con la cabeza sobre el pecho, dejando ver su negra cabellera suntuosamente peinada; pero cuando levanta el rostro aparece una máscara exangüe, de roja boca dilatada en un rictus de angustia, de ojos en blanco, cuyas fugitivas miradas huyen hacia el espasmo. La música sigue con trémolos prolongados los movimientos serpentinos del cuerpo que ondula bajo el sutil vestido, y los crótalos suenan un golpe seco cuando la extraña danzante apoya un paso. La música dice poco al oído extranjero, pero se adi-

168 Ayudado del *kuroko* o *kurogo* (tramoyista vuelto invisible por el uso de ropa negra), el actor japonés puede cambiar de vestuario hasta doce veces en el escenario.

vina singularmente expresiva y dócilmente subordinada a la pantomima pasional de la danza. De pronto la bayadera, en un rápido giro se despoja de su trágica careta y aparece casi hermosa, por contraste, riendo, con su faz blanca y sus labios pintados de carmín. Al despojarse de su antifaz ha sacudido el oscuro traje para quedar con uno claro y recamado de oro, haciendo el efecto de una brillante mariposa que bate sus alas nacaradas junto a la rota crisálida áspera y sombría (“Un *matzuri*”: 123).

El culto por la noche, las identidades ambiguas, las alucinaciones y las fantasmagorías, es una herencia ineludible del romanticismo. El escritor en ruptura con su siglo buscaba violar las leyes de la razón y de la experiencia a través de la fantasía.¹⁶⁹ Los artilugios de Loie Fuller, las figuras antropomorfas del Art Nouveau y las mutaciones de Sada Yacco pertenecen al mismo imaginario fantástico, donde lo horrible, lo sublime, lo frágil, a veces lo grotesco, engloban la realidad y la dominan en una supra realidad. Una pátina de imaginación modifica el rostro “real” de las cosas, rompe con el mundo moral o estético. En el fin de siglo este imaginario se volvió cada vez más insidioso y mórbido: Eros y Tanatos se unen en una danza macabra, como en el cuadro del noruego Edvard Munch, donde se ve a una joven desnuda abrazar el esqueleto repugnante de la muerte.

Hombre de su tiempo, Tablada experimentó la misma fascinación por lo irracional. José Ricardo Chaves ve allí “un momento importante de transición entre un orden más tradicional y religioso a otro moderno y secular, de uno dominado por la trascendencia a otro en donde priva la inmanencia. Lo fantástico permite seguir creyendo racionalmente en lo sobrenatural” (*El castillo de lo inconsciente*: 23). Con sus espectros y sus vampiros estilizados, Japón será para el cronista un mundo de posibilidades y un espejo fascinante en el cual se reflejaron las pesadillas de la Decadencia.

169 Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965: 11. Trad. mía. Con Edgar Allan Poe, traducido por Baudelaire, lo fantástico se volvió un género artístico practicado por muchos en el siglo XIX.

II.6

LA SEDUCCIÓN DE LO RARO: *FEMMES FATALES*, VAMPIROS, KITSUNÉS Y OTRAS PESADILLAS

¿Quién sabe si las flores nuevas con que tanto sueño,
hallarían la mística savia que vigor les daría
en esas tierras yermas como la arena?
Charles Baudelaire, X. "El enemigo", *Spleen e ideal*,
Las flores del mal.

Por cuál arte de Belcebú
de los limbos traída fue
el alma en pena de Okikú
o el espectro de Kasané...
JJT, "El poema de Hokusai", *Al sol y bajo la luna*.

En el siglo XIX el enigma y el misterio constituían la fuente de las imágenes europeas para describir el ser oriental. El arte japonés impactó fuertemente la sensibilidad exacerbada del artista finisecular, quien encontró allí un imaginario a la altura de sus pesadillas y un paisaje simbólico común. En sus escritos japoneses con frecuencia Tablada evoca un país remoto y enigmático, de leyendas y de monstruos. El Japón antiguo tuvo para los artistas del fin de siglo el sabor místico y violento de un Sabbath goyesco de brujas y de demonios. Ambos mundos muestran un gusto común por la mitología fabulosa y las estructuras imaginativas estilizadas y sacrílegas, tan caras al decadentismo.

Una de las principales atracciones de Japón es precisamente su fuerte conexión con el mundo invisible de los fantasmas y los espectros. El país de los poderes mágicos y maléficos aparece en el bestiario alucinatorio de Hokusai y de Hiroshigué, pero también en el *Kwaidan* (historias de espectros o de fantasmas), cuentos fantásticos traducidos al inglés a principios del siglo por Lafcadio Hearn, y que Tablada apreciaba por sus imágenes poéticas y su ambiente onírico. Una crónica escrita en 1899 para la *Revista Moderna* bajo el



título “Los monstruos”, muestra la fascinación del cronista con “las imaginaciones obscenas y terroríficas de Utamaro,” “las larvas y los espectros de Okusai”, pasión que plasmó en 1914 en su monografía sobre el pintor Hiroshigú.

El Oriente fabuloso del *Kwaidan* reproducido en el grabado tuvo un enorme éxito en Occidente. El Japón espectral alimentó todo un imaginario en descomposición, poblado de *femmes fatales*, de monstruos bicéfalos y de situaciones enigmáticas. Por otra parte, la relación con el ocultismo llevó a profundizar en el conocimiento del mundo de los sueños y las pesadillas. Japón abrió otra puerta al universo fantástico del novecientos, un “posible afuera”, donde lo cotidiano era inaudito y teatral. El deseo de crear en el arte una ilusión estética, caracterizada por la irrupción de un fenómeno inexplicable en el mundo racional, es un aspecto fundamental del romanticismo, donde se dio una nueva importancia a la cuestión de las fronteras fluctuantes entre el sueño y la realidad. De allí el interés por las apariciones espectrales de Loie Fuller y las alucinaciones escalofriantes de Sada Yacco: nunca iguales, cambiantes y siempre artísticas.

El imaginario fascinante de la metamorfosis cubría todos los aspectos de un saber simbólico, como en el caso de las mitologías, los libros sagrados, los cuentos y las leyendas, los sueños y los fantasmas. Como ya pudo verse en la crónica sobre Loie Fuller, la metamorfosis fue otra de las vías privilegiadas de la poesía simbolista, un paso hacia un “más allá” objetivado (Chaves, *El castillo*: 23). Pero no era privilegio exclusivo del mundo divino. En momentos de rupturas brutales, como ocurrió al finalizar el siglo XIX, ciertos seres o fuerzas sobrenaturales llegan a manifestar el mismo poder, también las entidades que circulan entre el mundo divino y humano: hadas, genios, demonios, ángeles, silfos, dragones, mujeres serpiente o chacal, etc. En ambos casos la metamorfosis, o el desdoblamiento, se revela como el tipo preferido de transformación que liga lo humano con lo divino, o lo demoníaco, pues también testimonia la realidad turbia de lo *daïmôn* (demonio), de sus encantos, sus oráculos, sus tentaciones, sus perversiones, y de sus potencialidades de elevación espiritual. Todo eso aparece en el trasfondo mítico y simbólico del folclore japonés, en el espectro de Kasané, en el alma en pena de Okikú,¹⁷⁰ o en las mutaciones de

170 Fantasmas de pelo largo y vestidos con largas túnicas blancas que aparecen en el

la popular Kitsuné, la “pérfida zorra blanca que para mal del hombre sabe convertirse en fascinadora cortesana” (*Hiroshigué*: X). En París Sada Yacco bailó su extraña pantomima en el drama *La geisha y el caballero*, una danza íntimamente ligada a los misterios de la brujería” (Downer, *Madame Sadayacco*: 363) y al mito universal de la *femme fatale*, con la cual ciertos críticos quisieron ver algún paralelo. Al convertirse en furia desenfrenada, la actriz provocaba “el espanto de un incubo”:

De vez en cuando preciosa y melindrosa con actitudes de fascinación incomparable, una plástica distinta, armoniosa y sutil, a veces ardiente, enardecida de pasión, las pupilas lanzan flechas de fuego con relámpagos de alucinación, luego furia desenfrenada, ebria de rabia y de pronto pálida y vencida por exceso de tormentos, terribles en una espantosa sinceridad de agonía, Sada Yacco siempre es una de las actrices trágicas más geniales que se hayan revelado en estos tiempos. Ella provoca el espanto de un incubo, nos hace sufrir con su corazón destrozado, nos hace palpar a las caricias de su cuerpo suave y ondulante (Cit. en Savarese: 338).

Esta danza la bailó también otra inverosímil bailarina japonesa de Tablada, en el estilo de las pesadillas que solían embriagar a los modernistas. Una bailarina pura y blanca es tentada y poseída por el Maligno, el mismo diablo de la Misa negra y de la danza macabra:

La bailarina ejecuta el paso de baile en que su cinturón de brocado se desata y en que su hermosura se entrega a los besos de los mil incubos que revolotean en torno suyo ... Va a caer el cinturón, la hermosa va a entregarse; los laúdes suspiran amorosos y femeninos y de las cuerdas de los negros salterios parece que surge un tropel de sátiros jadeantes ... Las miradas se encuentran y desfallecen; los labios avanzan hacia las bocas (“Praderas de otoño”: 180).

Vuelven a brotar la roja flor de las aberraciones sexuales, los besos ponzoñosos y embrujados, los extractos y aromas que atrajeron a súcubos y a decadentes en el fin de siglo. Los diablos y los demonios, las mujeres vampiros y los incubos (demonios) de



la Edad Media bailan locamente en un Sabbat infernal. La danza de esa inverosímil geisha tiene todo el aire de una danza macabra, un tema que Tablada seguirá desarrollando con mayor felicidad imaginativa en sus crónicas parisienses. El cronista no escapó a los delirios del esoterismo diabólico pero, a diferencia de otros, víctimas de bogas efímeras y confusas, se sometió a sus aspectos esencialmente formales y estéticos.¹⁷¹

En el contexto esotérico y misógino del siglo XIX, la mujer constituyó el principal objeto de estudio, a veces de escarnio, de los artistas. Es el caso de los decadentes, en cuya obra el mito de lo eterno femenino, reflejado en la vida sexual agitada de las grandes hetairas parisienses se une irremisiblemente al mal y a la poesía. Las metamorfosis monstruosas suelen caracterizarla, y condenarla, como en la mujer arácnida de Odilon Redon. La araña antropomorfa cristaliza toda una serie de fantasmas crueles y de fobias delirantes en el fin de siglo: castración, vampirismo, canibalismo, etc. La mujer araña, pubis con patas, dispuesto a masticar, es el origen de los temores viriles más ocultos. Para Redon, sin olvidarnos de Kafka, la metáfora última, desastre del sujeto masculino, es la metamorfosis. La antigua leyenda japonesa de la mujer Kitsuné compartía el encanto de las metamorfosis artísticas tan apreciadas por el fin de siglo. Éstas y otras, como ya pudo verse en las distintas mutaciones de la geisha o de Loie Fuller, fueron utilizadas en relación con el arquetipo romántico de la *femme fatale*. Según definición de Baudelaire, la *femme fatale* es un “monstruo bicéfalo” (XX, “La máscara”, *Las flores del mal*), divino y horrible a la vez, comparte la identidad ambigua de la Kitsuné y de la mujer vampiro. La mujer vampiro es un derivativo particularmente siniestro de la *femme fatale*, se inspira en la *goule* de las *Mil y una noches* y frecuenta los cementerios del fin de siglo para alimentarse de sus cadáveres. En el Oriente las mujeres vampiro están casi siempre dotadas de enormes poderes de seducción, se metamorfosean en hermosos fantasmas para seducir, o para matar. En las crónicas de Japón está presente el mito temible, “sólo que la *goule*, la terrible *goulah* del mito árabe, se llama Komurasaki y el que sucumbe al tormento oscilatorio del urente infierno es el señor de un *Yashiki*, (palacio)” y tiene la belleza de la cortesana del Yoshiwara (“El castillo sin noche”: 163).

171 Acerca de los místicos, ocultistas y satanistas parisienses, consúltese André Billy, *L'époque 1900 (1885-1905)*, París, Tallandier, 1951: 142-214.



La bailarina Sada Yacco. 1901. Pablo Picasso. Acuarela y tiza negra, París, 1901. *Picasso en Bogotá*. Museo Nacional de Colombia, 2000, p. 67.



La poética de la *goule* es un tema fantástico entre quienes estudiaban, y a veces practicaban, los refinamientos y los misterios de la Kábala, la magia negra, la necrofilia o el fetichismo. Símbolo de muchas aberraciones, de fría y hierática virginidad como de quemante lubricidad, el tema permitía mezclar las tradiciones más fantásticas. Una identidad ambigua, animalizada, le aseguró una numerosa descendencia entre los demonios alados de la literatura universal, arpías y gorgonas, incubos y súcubos, que devoran a su progenitura, sobre todo masculina. En Japón su equivalente son los *gaki*, espíritus que toman forma humana, cambian de sexo y de forma para seducir a los hombres, y que el pintor Hokusai retrató con rara maestría. El imaginario de la metamorfosis diabólica cubre así un espectro amplio de la literatura universal, desde las lumias de la Edad Media, pasando por las brujas de Goya, “de carnes lacias y rugosas” (XII. “El monstruo”, *Las flores del mal*),¹⁷² hasta los vampiros aullantes y crueles de Lautréamont, otro “raro” del fin de siglo. Para las almas refinadas del novecientos que huían de los lugares comunes, el Sabbat y “las letanías del Tentador” (JJT, “Linda maestra”, *Caprichos*) eran ciencias “sagradas y raras”.¹⁷³

Todas estas tradiciones se encuentran artísticamente mezcladas en la escritura de las crónicas japonesas, renovadas y metamorfoseadas por las pesadillas monstruosas del Kabuki. Tablada utiliza el imaginario gótico de la Misa negra y sus aquelarres para recordar las transformaciones espeluznantes de la bestia-hembra de la escena Kabuki en uno de sus episodios más dramático, que tuvo lugar en el Teatro de la “Hiedra Legendaria”, (*Tsuta-za*), adonde acudió el cronista:

La nueva escena era el interior de un *yashiki*, palacio señorial, donde tres damas nobles hablaban entre sí; los trajes eran suntuosos, los peinados magníficos y en los hermosos rostros pálidos sangraba el grano de coral de las bocas diminutas.... A poco sobrevino una inquietante matrona de gris cabellera, diabólicos ojos amarillos, ostentando un kimono de seda, bruno y dorado como la piel de una pantera...; sus movimientos eran

172 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975: 164-166. Trad. mía.

173 Reunión nocturna de brujos y brujas, en un lugar desierto donde se le rinde culto al diablo. Sus danzas y orgías recuerdan las de la Antigüedad pagana.

elásticos y felinos y su boca ensangrentada tenía un no sé qué de cruel! [...] El personaje semejaba una bruja partiendo para el *Sabbat*; su rostro iba perdiendo lo humano y en todo su ser la felinidad se acentuaba; hubo un momento en que sacudió la cabeza y sobre sus sienes quedaron erizados dos mechones grises como las orejas de un enorme gato; luego con un sacudimiento resbaló el primer traje y apareció un segundo que era como la piel áspera de una hiena ... Aquel ser tenía entonces una dudosa ambigüedad y la mujer por instantes iba transformándose en bestia [...] la pobre *musmé* vio por fin a su verdugo y se explicó la posesión siniestra, el demoníaco maleficio, quiso gritar y exhaló un ronco estertor, quiso huir y la fascinación la arrojó tambaleando en los brazos de la hechicera! Entonces ésta la abrazó con furia sensual y rasgando la veste de brocado, descubrió un seno ebúrneo y palpitante, que sus dientes mordieron, que sus labios besaron con un besos ventosa, brutal y astringente que aspiró la sangre y dejó marcado el orbe de marfil del blanco seno con un moretón cárdeno como una flor de hiedra! ... Después el Vampiro, *la goule* asquerosa, jugó con el cadáver de su víctima como intentando una resurrección! ("Un teatro popular": 142-144).

El Kabuki abunda en escenas de muerte, de suicidios, de asesinatos, y hasta de tortura; allí la crueldad, el sadismo y el erotismo se combinan para impactar visual y artísticamente al espectador. El carácter estilizado de la escena Kabuki aparece en la escritura de la crónica en la abundancia de detalles grotescos sobre la transformación de una mujer en pantera, en vampiro o en bruja. En un abrazo furioso y sensual somete a una *musmé* frágil e indefensa. El intenso melodrama evoca las escenas de raptos de vírgenes cometidos por brujas vampiro del decadentismo. La posesión macabra sin duda le recordó a Tablada el agua fuerte del maestro Goya en el cual una arpía vuela a horcajadas sobre una escoba llevando detrás de ella a una virgen de "carnes blancas" ("Linda maestra"), todo adornado por el estilo chirriante del acuafortista de la *Revista Moderna*, Julio Ruelas. También recuerda el momento cuando Sada Yacco en *La geisha y el caballero* mata a su rival con la misma fuerza brutal. La crónica es otro buen ejemplo de la sensibilidad decadente, de sus juegos intelectuales y sus aspiraciones contradictorias. La atracción por el horror como fuente de belleza, las sexualidades equívocas, la relación entre el deseo y la



crueldad, el placer y el dolor, y el inevitable conflicto entre el pecado y la virtud constituyen la extraña “metafísica” de “recuerdos impíos” y de víctimas inocentes de la Misa negra.

La estilización del horror en el detalle floral de la crónica provoca en el cronista una voluptuosa emoción, de “terror gozado” (Chaves, *El castillo*: 17). El beso-ventosa, brutal y astringente de la mujer chacal, deja en la piel blanca de la virgen un “moretón cárdeno como una flor de hiedra.” La hiedra pierde aquí su antiguo valor divino que elevaba al poeta al Olimpo. El cronista le confiere ahora el simbolismo mortífero de la planta trepadora que se agarra fuertemente a otros cuerpos para sofocarlos. La hiedra trepadora y tóxica era también utilizada en los filtros amorosos y en la poesía de los remordimientos eróticos (JJT. “Hostias negras VI”, *Poemas dispersos*). Es otra flor fetiche de la *femme fatale* y de Tablada, que la utilizó varias veces en sus *sonetos de la hiedra* (*El florilegio*) para enumerar sus peligros mortales e ilustrar el eterno enfrentamiento entre la muerte y la vida. La plurivalencia simbólica muestra la pasión fatal de toda una generación por el esoterismo y las “fantasías crepusculares”. La estilización del horror en el Kabuki está en la raíz del arte de Sada Yacco, “última flor del mal”¹⁷⁴ del moribundo siglo, la llamó Jean Lorrain. Sus “contorsiones de supliciada” (*Ídem*) en el escenario provocaron el mismo sentimiento de voluptuosidad horripilante en Lorrain igual que en Tablada cuando describe a la mujer bestia del *Tsuta-za*. En un artículo aparecido en la *Revista Moderna* en 1899, Tablada se describió como a “un engendro de la noche”, “un enigma de la sombra,” un miniaturista y un “sensitivo”, igual que “el ónix” [...] “puro como el cuello de la víctima, implacable como el hacha del verdugo”:

Abrumaba tu frente la corona de hiedras de tus vicios... Y ambulabas vestido con una túnica de lino... ¡Ah, mi pálido alter ego, mi interlocutor de las juveniles fantasías crepusculares! Pálido hermano, abyecto y majestuoso, cobarde y heroico, sensual y misógino, cobarde y heroico, entusiasta loco, pesimista caótico, polen en el nectario de la flor, lacio compás en la danza macabra, cuerpo disyecto, alma adamantina; ¡ah, mi alter ego! Sobre el hediondo cieno de tu memoria aborrecida, sobre el polvo de oro de tus ilustres cenizas, sostengo y juro

174 Jean Lorrain, “Sada Yacco”, *Poussières de Paris*: 318. Trad. mia. gallica.bnf.fr/

que si tu alma prevalece, ¡no habrá muerto el Monstruo en las edades modernas!¹⁷⁵

El cronista seguirá atormentado y fascinado por el "Monstruo de las edades modernas", las flores místicas y los signos ocultos. En París escribirá más crónicas en el estilo de las danzas macabras de Japón. Pero pronto las palabras de ayer caerán ahogadas en tristes y sórdidas rutinas. La nueva actitud de Tablada recuerda la rebelión a medias del poeta Jules Laforgue quien desmitificó los iconos del viejo siglo pero siguió sintiendo la vieja atracción de lo infinito. Escritas en 1911 las crónicas de París ilustran la profunda crisis de un hombre atrapado entre un modernismo moribundo y la vanguardia. De allí la tonalidad contradictoria, a veces depresiva, otra vez eufórica, de las crónicas. En la capital venerada por los poetas, allí mismo donde los hombres adoraron a Loie Fuller y a Sada Yacco, Tablada verá desaparecer un mundo en patéticas gesticulaciones y otro nuevo, nacer.

175 "El monstruo" (Fantasías estéticas), *Revista Moderna*, núm. 2, Año 1, 15 de agosto de 1899: 100-102.

III

1911-1912

LAS CRÓNICAS DE PARÍS

Entre las ciudades que prendieron la imaginación de los modernistas, París fue sin duda la gran favorita. En el siglo XIX la capital francesa ejerció sobre el mundo entero la seducción de una elegante hetaira, y los modernistas, por ser cosmopolitas y afrancesados, no escaparon a sus encantos. José Juan Tablada era otro de los que idolatraban el país latino: "llevaba la cultura francesa impregnada en el alma".¹⁷⁶ A los cuarenta años de edad realizó su sueño: llegó a París en el otoño de 1911 y se quedó allí hasta febrero de 1912.¹⁷⁷

En el modernismo se afianzó el mito de París, gran Babilonia y capital del mundo, de la belleza y del lujo. Su influencia era tal que el mundo exterior era descubierto y visto a través de los ojos de París. Así el primer Japón de Tablada, afrancesado y decadente, es un país de *bibelots* exquisitos labrados por "un parisiense que no había estado en París, pero que se sabía hasta el último de sus rincones".¹⁷⁸ Sin embargo, en 1911 el mito mostraba señales de cansancio. La ciudad descrita por Tablada en las crónicas parisienses (1918) ya no era el mundo pintoresco y apacible de los primeros románticos. Tampoco era el lugar singular y deslumbrante de los decadentes con "sus largas noches y luces meridianas, a veces enceguedoras".¹⁷⁹ El

176 Esperanza Lara Velásquez, "Prólogo", *Obras. II. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*: 31, *op. cit.*

177 Tablada se quedó casi un año comisionado por el Ministerio de Relaciones Exteriores para estudiar los sistemas de archivos europeos. Al mismo tiempo entregó algunas crónicas al periódico *El Imparcial*. En 1918 reunió 32 de sus crónicas en *Los días y las noches de París*. Sheridan, "Prólogo", *Obras. IV. Diario*: 69-72, *op. cit.*

178 La frase es de José de Núñez y Domínguez, amigo de Tablada. Lara Velásquez, "Prólogo", *Los días y las noches de París*: 31, *op. cit.*

179 Rafael Pérez Gay, "Prólogo", *Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Cal y Arena, 196: LVI.



fin de siglo la prefirió diabólica y rara, a veces abúlica, serrallo y prisión, pero sin caricaturas, a la altura de los espectáculos brillantes de Loie Fuller y de Sada Yacco. Esta ciudad misteriosa era la negación radical del mundo burgués y de sus ritos monótonos que tanto exasperaron a los modernistas. En 1911 la antigua singularidad de París se disolvía ("Tedio parisiense": 219). Con sus danzas del vientre y sus muñecas estereotipadas la ciudad era ahora "de una vulgaridad y de una monotonía aplastantes" (*Ídem*).

La llegada del cronista a la ciudad del baile no se hizo en medio del júbilo, sino con los sentimientos discordes de un hombre dominado por la incertidumbre y la ira. Tablada huía de las "hordas" de una revolución popular, y probablemente de una situación personal incómoda.¹⁸⁰ En París se enteró de la caída de Porfirio Díaz. Un mundo y un estilo de vida terminaban. Triste y amargo, el escritor se veía "entre los escombros de un derrumbamiento material y moral y luego en el exilio, en absoluto desamparo".¹⁸¹ Frente al desplome repentino de una sociedad en la cual había ocupado una posición importante y aventajada¹⁸², la reacción de quien veía sus intereses peligrar por la nueva situación tenía que ser de desazón, angustia y crítica amarga. Para el libelista la revolución era "una bacanal democrática grotesca y dolorosa" ("Thaís y Manon": 68).¹⁸³ Guillermo Sheridan señala que el escritor cometió "el error de suponer que el huracán que soplabla en la historia era sólo brisa pasajera". En París se aferró de "su decadentismo estético, de la boyante posición que ha adquirido, de la paz porfiriana" que había disfrutado: "obnubilado por la dimensión de su miedo, o de su ambición, distorsionada su visión del país por el esfuerzo recién premiado del *parvenu*, decidió

180 Guillermo Sheridan señala que Tablada llevaba una situación marital difícil, intolerable para su esposa, Lily Sierra, sobrina de Justo Sierra, y que acabó en un divorcio en 1913. *Obras. IV. Diario*: 71, *op. cit.*

181 JJT, *Memorias*, cit. en Lozano Herrera, *Las veras y burlas de JJT*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, noviembre de 1995: 88.

182 A partir de 1905 se opera un cambio importante en la vida de Tablada, "los Sierra intentan reformarlo de su vida bohemia. Éste se convierte en rico *marchand* de viñaterías gracias a contactos con el *demi-monde* capitalino y logra reunir una pequeña fortuna que le permitirá construir su pabellón japonés en Coyoacán", Sheridan, *Obras. V. Diario*: 69.

183 Otro Tablada, menos conocido y menos amable, es el caricaturista feroz que tomó por blanco al presidente Francisco I. Madero. Sus sátiras políticas en su columna "Tiros al blanco" (1910), y sobre todo su cruel tragicomedia *Madero-Chantecler* (1910), fueron elementos decisivos en la caída de Madero.

apostararlo todo en la causa conservadora y en contra del cambio revolucionario" (Sheridan, "Prólogo": 71).

Escritas en el inicio de nuevas pugnas¹⁸⁴ y en el final del modernismo, convertido ya en "una feria vulgar" (*Las peras del olmo*: 62), las crónicas de París contienen algunas de sus últimas "perlas negras".¹⁸⁵ Tablada registra allí las partidas de defunción y de entierro de una sociedad y de un estilo en lo que parece ser un extraño obituario o un sombrío *Te deum*. Perseguido por sus viejos fantasmas el cronista siente cruelmente el paso del tiempo y la degradación de sus antiguos ídolos. En París se veía como "la víctima de una mixtificación enorme" ("Tedio parisiense": 219). Su desencanto y su irritación fueron creciendo a medida que la revolución en México iba arrasando con un estilo de vida.

Otros, como Amado Nervo ya habían pasado por allí. Pero el Tablada irascible de las crónicas de París no se parece en nada al más sereno Nervo, que unos años antes empezó a desmitificar ciertas tradiciones.¹⁸⁶ Las crónicas de París participan en este proceso de desmitificación, pero al estilo decadente. El despido de la ciudad toma el carácter apocalíptico y anárquico de las grandes confusiones que anuncian la muerte de un mundo y la llegada brutal de otro.

"La tragicomedia modernista -escribe Paz- está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte" (*Los hijos del limo*: 137). Cuando Tablada considera el mundo a la luz mortuoria del invierno parisino utiliza todos los mecanismos de la ironía macabra para conjurar mejor el pasado, en el estilo de las pantomimas lúgubres de Baudelaire, pero ya con el gesto iconoclasta de un Jules Laforgue. Corresponde este momento a lo que Paz llamó "el mediodía del modernismo", cuando el escritor dejó de tomarse en serio, "inyecta una dosis de

184 A principios de 1911, Madero, que había huido a Estados Unidos, regresó al país y las luchas se multiplicaron. A todas estas sublevaciones se sumó la renuncia de Porfirio Díaz el 24 de mayo del mismo año. A Tablada la revolución se le presentó como "un espectáculo caótico, sin orden ni concierto, amén de que él mismo fue víctima de los revolucionarios, que saquearon y destruyeron su casa de Coyoacán". Lara Velásquez: 29, *op. cit.*

185 Paz agrega: "el disfraz lo cansa y apenas el modernismo se ha convertido en una feria vulgar, se despoja de sus ropajes recamados." *Las peras del olmo*: 61-62. Nervo, siempre lúcido, presagió lo que iba a ocurrir: "El estremecimiento nuevo creado por Baudelaire es hoy ya un estremecimiento viejo; pronto será un estremecimiento vulgar...". Pacheco, *Antología*: XLV.

186 Consúltense Amado Nervo, *El éxodo y las flores del camino*, *Revista Moderna*, Ed. Facsimilar, UNAM, vol. V, México, 1987.



prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente poética, aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte” (138).

Quizás el gesto más subversivo en las crónicas de París toca a la persona de la *femme fatale*, figura sagrada y consagrada de una literatura que amaba a las mujeres glamorosas y trágicas. La *femme fatale* sigue ocupando el lugar de honor en esta velada fúnebre, donde de repente brillan los últimos destellos de una musa simbolista o de una fascinadora rosa. Pero del viejo mito sólo queda la letra. Al igual que el monolito donde vive el tetrarca en el poema en prosa *Salomé* (1887), de Jules Laforgue, el cadáver de uno de los mayores mitos de la Decadencia es “desbastado, excavado, vaciado, acondicionado y finalmente pulido”, hasta convertirse en “hermoso faro de ópera cómica”.¹⁸⁷ El gesto sacrilego y simbólico anticipa las parodias y los pastiches de la vanguardia.

“El fin de un mundo -recuerda Roland Barthes- ocurre cuando mueren sus mitos: cuando el significado se vuelve forma el mito aleja su contingencia, se vacía, la historia se empobrece. Inevitablemente el mito cae en la verborrea y la figuración”.¹⁸⁸ Esta visión no cuenta con la lucidez del cronista que lleva en sí a un crítico. Viejo dandi emperifollado que juega con su antiguo juguete, a la manera de los maniqués descoyuntados de Baudelaire, el cronista baila una última pantomima con los objetos y los iconos de su juventud. Al describir un mundo que se despide de sí mismo y se transforma, el modernista nos brinda algunas de sus mejores coreografías: mística con los Ballets Rusos, necrófila con la Bella Otero, pagana con Colette, exótica con una rumbera hispano parisiense. Las crónicas de París se convierten así en el lugar de un cuestionamiento y de un cambio, en un momento de transición determinante para la evolución futura del escritor. La conversión no se lleva sin arrebatos ni conflictos. Pero es sin duda en la auto irrisión y la subversión de los viejos símbolos donde Tablada encuentra su nueva y mejor inspiración.

187 Jules Laforgue, “Salomé”, *Les Moralités légendaires*, París, Éditions Georges Crès et Cie, 1920. Trad. mía. www.mediterranees.net/.../salome/laforgue/index.html

188 Roland Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, 1957: 203. Trad. mía.

III.1

FIN DE SIGLO

SIMBOLISTAS, DECADENTES Y BAUDELAIRIANOS

Soy el Imperio al final de la decadencia
que mira pasar a los grandes bárbaros blancos.
Componiendo acrósticos indolentes
de un estilo de oro en que
danza la languidez del sol.
Paul Verlaine, "Languidez", *Antaño y hogaño*.¹⁸⁹

Con frecuencia se insiste en la inquietud de José Juan Tablada, en su "voracidad" de moderno, en un modo de vida como de escritura. Octavio Paz lo llamó curioso y apasionado y lo consideró como un innovador, el introductor del haikú en México y de la poesía ideográfica (*Las peras del olmo*: 25).¹⁹⁰ En 1928 Jorge Cuesta decía de él: "Es claro que no sin peligro se pueden dar estos saltos de Baudelaire a Guillaume Apollinaire; de este último a los poetas japoneses y de ellos a Ramón López Velarde. El resultado, salvo el mérito incontable de pequeñas realizaciones, es la volubilidad estética del artista, cuya evolución ha procedido, siempre, por ondas excéntricas".¹⁹¹

La volubilidad es precisamente lo que hace la riqueza de una obra que cultiva y siempre provoca sorpresa. Al igual que el poeta francés Guillaume Apollinaire, con quien comparte algunos rasgos, Tablada practicó el culto al cambio y al riesgo. "A los 23 años alcanzó notoriedad por su poema "Ónix" en la *Revista Azul*, en el cual expresaba el tedio del fin de siglo y su tono fúnebre". "Con este poe-

189 Paul Verlaine, *Obras completas en prosa y verso*, trad. de Armando Bazán, Buenos Aires, Claridad, 1944: 607.

190 De origen japonés el haikú es un poema brevísimo de tres versos, parecido a la copla popular. La poesía "ideográfica", eco de los *Caligramas* (1912-1918) de Guillaume Apollinaire, reproduce las formas geométricas del cubismo.

191 Cit. en Salvador Elizondo, "Imagen y resonancia de JJT": IX, *op. cit.*



ma -escribe José Emilio Pacheco- inicia propiamente el movimiento simbolista, “decadente”, en México. Así lo reconocieron Amado Nervo, que llama a Tablada “introducción del Modernismo”, y Luis G. Urbina para quien “fue el primero que dio en mi país la nota bodeleriana” (*Antología*: 192). Su modernismo exhibe las virtudes y los defectos de los modernistas tardíos: poesía de escaparate, artificial y desesperanzada, en la cual el poeta expresa el pesimismo y el tedio de su generación. Cuando se extinguió el “turbio lampadario” del modernismo (“Ónix”, *El florilegio*) Tablada se lanzó a la conquista de nuevos mundos. Este perpetuo inquieto -escribe Paz- “oía crecer la hierba”. Al empezar el nuevo siglo “es el primero que advina la llegada del nuevo monstruo la bestia magnífica y feroz que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen” (*Las peras del olmo*: 25). Luego de un viaje a Japón, se enamoró de su poesía y cambió la retórica brillante de la escuela modernista por la transparencia y la austeridad verbal del haikú. En Nueva York redescubrió a México, “de alarido, de color barroco y popular, de 15 de septiembre y de piñata de posada”. Ya lejos de París y de Baudelaire, describió el estrépito de la vida contemporánea y cambió el “esplín por la farsa”. “El más baudeleriano de los poetas de México era, ahora, el más actual”,¹⁹² la ironía, la objetividad y la expresión depurada eran sus nuevas cualidades.

Entre el modernismo y la vanguardia se extiende la sombra de la hora crepuscular de la época intermedia. En la poesía corresponde *Al sol y bajo la luna* de 1918, en la prosa aparece en *Los días y las noches de París, crónicas parisienses*, del mismo año.¹⁹³ Ambos libros cierran una etapa importante: la del modernismo en México. La revolución de 1910 es el parte aguas histórico que arrasa con los antiguos hábitos y funda un nuevo país. En la sociedad que va naciendo “ya no tienen sentido la *Revista Moderna* ni el diabolismo ni la bohemia”. El siglo moría “bajo el doble asalto de la modernidad

192 Héctor Valdés, “Prólogo”, *Obras. I. Poesía*, México, UNAM, 1971.

193 “La poesía de la época intermedia corresponde en la poesía al libro *Al sol y bajo la luna*, de 1918. Los poemas “Los Pijijes” y “Quinta Avenida” anunciaron la modificación que estaba a punto de operarse en Tablada: “Los haikús de *Un día y El jarro de flores* resultan la miniaturización del modernismo, la reducción de la poesía a uno de sus elementos esenciales: la imagen, y una cura de reposo y austeridad tras el derroche rítmico, verbal y metafórico. Tablada abandona los grandes temas: casi todos los haikús son poemas sobre animales, se interna en un reino que antes dejó de lado la intención lírica”. Pacheco, *Antología*: 192.

y de unos hombres cuyo rostro era en definitiva el rostro de México largamente enmascarado por la ficción del porfiriato" (Pacheco, *Antología*: LII). Tablada no comulgaba con la ideología revolucionaria ni con la idea democrática. La caída de Porfirio Díaz en 1911, seguida por la de Huerta, a quien había apoyado, lo hizo pronunciar anatemas en contra de la revolución y de sus hombres. De su imaginación febril surgieron visiones apocalípticas de niños muertos, de patriarcas estrangulados y de vírgenes degolladas. Esta mirada nihilista sobre un mundo que agonizaba distingue las crónicas de París de otras. Con su ciudad otoñal, sus marchas fúnebres y sus fantasmas de apaches, Tablada puso en ellas todo su genio decadente y la bilis generada por la amarga derrota.

El decadentismo es el último fruto del desencanto romántico. Como lo indica su nombre, marca el fin de una época, su muerte. Hay en la obra de aquellos artistas, atormentados por las verdades modernas, un pesimismo latente y chirriante, melancolía, *spleen*. El desaliento produjo en algunos una sensibilidad epidérmica, teatral y escandalosa. Salvo contadas excepciones, los decadentes no fueron aceptados y menos entendidos: eran "enfermos" y su poesía, un "burbujeo de pantano" (Pacheco, *Antología*: 6). La languidez de un Paul Verlaine o los sarcasmos de un Tristan Corbière¹⁹⁴ resultaron impenetrables para los modernistas más apacibles como Manuel Gutiérrez Nájera. Los constructores de la identidad nacional nacidos de la revolución tampoco apreciaron una literatura juzgada demasiado "exótica". Alrededor de los decadentes flotaban los desagradables efluvios de la neurosis y del ajenjo. El mito y la leyenda alcanzaron a varios. Es el caso del pintor Julio Ruelas¹⁹⁵ quien escogió vivir en los paraísos artificiales "predilectos de *la jeunesse dorée* que se reúne en el Boulevard" (Pacheco, *Antología*: XLVIII). Ruelas murió de tisis en París haciendo de la decadencia un estilo de vida y de muerte. "La decadencia -dijo Verlaine- de igual sensibilidad, era precisamente el arte de morir en grande".¹⁹⁶

194 El "salobre y amargo" Tristan Corbière, (1845-1875), incluido en los *Poetas malditos* de Paul Verlaine, es conocido por sus *Amores amarillos*, poemas publicados en 1873. *Los poetas malditos*, trad. de Mauricio Barcarisse, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2000: 27.

195 Consúltese el artículo de López-Portillo y Rojas, "Julio Ruelas", *Revista Moderna de México*, febrero de 1902, núm. 4, vol. V: 54-55.

196 Cit. en Ducrey, "Introduction générale", *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*: V, op. cit. Trad. mía. Y por eso también Rubén Darío pudo decir: "¡La muerte de Ruelas fue un



Tablada era uno de los escandalosos en cuyo cerebro penetró “la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...”.¹⁹⁷ El cronista de Loie Fuller y de Japón tenía la fama de ser un sensual audaz y refinado, “un temperamento hiperestesiado” que “huye de los lugares comunes” y busca “estremecimientos nuevos” cuando ya no seducían “ni la hermosura, ni el casto amor, ni la pasión impura” (“Ónix”, *El florilegio*). Hermafroditas y andróginos pueblan una literatura que buscaba en la ambigüedad de los sexos una fuente de poesía y un ideal superior. Las monjas con pie de faunesa pertenecen también al decadentismo, pues la confusión, deliberadamente sacrilega, entre el vocabulario litúrgico y el erotismo es otra de sus puestas en escena preferidas. Fuera de lo puramente sensacional, el decadentismo revela una sensibilidad compleja, un intelectualismo refinado, “que dio lugar a novedades insospechadas, a combinaciones desusadas de música y ritmo, a metáforas atrevidas, y, en general, a licencias que la poesía del siglo XX aprovechará en toda su amplitud”, señaló Héctor Váldez (“Índice”: 38-39).

Quizá sea Julio Ruelas, con José Juan Tablada, el más representativo del espíritu decadente del grupo de la *Revista Moderna*. Ruelas ilustró los poemas de sus amigos llevándolos hasta la Misa negra con todo el carnaval gótico de su imaginario fantástico: sátiros y centauros, cruces místicas, catedrales góticas, pajes y lebreles, seres sobrenaturales, brujas y machos cabríos, bellos y diabólicos. Acerca de ese grupo singular Tablada escribió: “Queríamos el opio de lo extraño, las mentas más picantes, las belladonas más turbadoras. Y un cirio de negra pez alumbraba el altar de nuestras devociones, y en el incensario sacudido con ritmos epilépticos ardían los euforbios acres en vez de los unciosos perfumes bíblicos” (“El monstruo”).

La inclinación por los sentimientos exquisitos y las pesadillas macabras hunden sus raíces en la tierra generosa de *Las flores del mal* (1857), abono que luego fertilizará decenas de descomposiciones contemporáneas, entre ellas *A contrapelo* (1884) del escritor Joris-Karl Huysmans, “el breviario de la Decadencia”. Su personaje, el aristócrata enfermizo Des Esseintes, copia del esteta parisino Robert de Montesquiou, admiraba a Baudelaire, el pintor “más su-

dibujo de Ruelas!” Cit. en JJT, “Últimas horas del artista Julio Ruelas”, *Los días y las noches de París*: 245.

197 JJT, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *Obras. V. Crítica literaria*: 61-64, *op. cit.*

til de nuestras corrupciones, el Vate de aquellas horas turbias [...] que expresó el vacío inmenso de los amores sencillos, los asaltos implacables del *spleen* [...]” (Billy, *L'époque 1900*: 73, trad. mía). Baudelaire personificaba el desprecio al burgués, la guerra contra el hombre ordinario y la (hipócrita) moral pública. Para él y para los modernistas del fin de siglo, la poesía nada tenía que ver con la verdad o la moral, su único objeto es ella misma, única para reflejar los sueños o las pesadillas del poeta. El realismo era anatema. En sus *Escritos sobre el arte* (1821-1887) y sus *Notas nuevas sobre Edgar Poe* (1857) Baudelaire rechaza la naturaleza repugnante de una matrona rústica por los artificios de una mujer encantadora y traicionera, alaba los méritos de un “sol agonizante” cuyo esplendor eclipsa la luz “recta y blanca” del mediodía. Dos metáforas que fueron el manifiesto de una definición de la modernidad para las futuras generaciones de simbolistas y de modernistas.

Más que por su espíritu del mal, difundido y ampliado por los estetas del fin de siglo, Baudelaire fue el descubridor y el primer comunicador de la belleza moderna. En sus poemas elogia lo nuevo, lo fugaz y la ficción, mediante las luces brillantes, el maquillaje, las telas, la moda. No se trata de una modernidad nacida bajo el concepto estético del siglo XVIII, enaltecedora de la moral y de la naturaleza. Ésta produce arte, belleza y nobleza, como resultado de la razón y el cálculo.¹⁹⁸ Con Baudelaire el arte se volvió algo más que una simple mimesis; lo bello expresaba todos los matices del alma humana, sus rarezas y sus contradicciones, todo lo que resume sutilmente al hombre moderno y su deseo de evasión y de misterio: “lo bello siempre es bizarro”.¹⁹⁹ En contra de una opinión convencional y de verdades eternas, el poeta puso de manifiesto la supremacía de la decadencia como un estilo “magníficamente adornado donde toda la riqueza del lenguaje y de la prosodia era utilizada por una mano impecable”.²⁰⁰

198 Consúltese Charles Baudelaire, “Éloge du maquillage”, *Le peintre de la vie moderne, Écrits sur l'art*, Paris, Poche Classique, 1999: 541-544. Trad. mía.

199 Charles Baudelaire, “Présentation” de Francis Moulinat, *Écrits sur l'art*: 31. Texto incluido en el “Salón de 1859”: 351-446. Trad. mía.

200 Charles Baudelaire “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, *Edgar Allan Poe, Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, la Bibliothèque du Québec, Collection *À tous les vents*, Vol. 138: version 1. 01: 320. Trad. mía. jydupuis.apinc.org/vents/poe-2.pdf



Para los modernistas de la *Revista Moderna*, Baudelaire fue un “mal necesario”.²⁰¹ En su época disidente Tablada recogió varias de sus *flores*. El poeta de la Misa negra era lector compulsivo de los franceses, “aves raras y crepusculares”²⁰² que adornaron su prosa con los matices del otoño y del morbo. Los modernistas admiraban al escritor subversivo de *Las flores del mal*; muchos lo plagieron hasta el cansancio. Cuando el decadentismo perdió su antigua aura, por un fenómeno de evolución estética natural que hizo repelar “de los fieros y de los trucos” (Laforgue), Tablada declaró que el poeta tuvo una influencia más bien perniciosa y circunstancial en su poesía. Ciertamente, Tablada no era Baudelaire, ni México París, como bien lo señala Héctor Valdés.²⁰³ Además, se vio luego que su “*baudelairianismo*” (signo de distinción sociológica y manual de anticonformismo para la época) no siempre fue coherente con la realidad del intelectual porfiriano que había sido Tablada, en un mundo donde imperaban “la paz y el orden”. Baudelaire vivió en condiciones mucho más difíciles. Fue un auténtico “poeta maldito”, un cristiano maniqueo como los del siglo XIV, desgarrado por la experiencia del mal y del pecado, así como lo fuera, en tonos menos sombríos, Ramón López Velarde.²⁰⁴ Pero “lo que en Tablada parece artificial no era otra cosa que el hallazgo de alguna forma que la multitud no trasegó y que el artista aprovechó con la intuición maravillosa de su temperamento”, advirtió su amigo el poeta Luis G. Urbina.²⁰⁵ Con todo, las crónicas de París y el

201 Tablada agregó: “desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos”. *La feria de la vida*: 181, *op. cit.*

202 JJT, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *Obras. V. Crítica literaria*: 62, *op. cit.* La veneración a los franceses es un hecho palpable en las traducciones que existen de ellos en la *Revista Moderna*. Es el caso de Rachilde, Lorrain, Richepin, Rollinat, Lautréamont y Louys, efímeras *flores del mal*, con la excepción del diabólico conde.

203 Héctor Valdés, “Prólogo y notas”, *JJT. Obras. I. Poesía*: 13, *op. cit.*

204 “La agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad, que son temas de Baudelaire, lo son también de nuestro poeta”, señala Xavier Villaurrutia, al hablar de Ramón López Velarde. “La poesía de Ramón López Velarde”, *El león y la virgen*, México, UNAM, 1942: XVI.

205 “En efecto -escribe Luis G. Urbina- no hay exquisiteces más francas, más espontáneas ni más hondamente sentidas que las que caracterizan *El florilegio*, cuyas páginas huelen, con una aristocrática vaguedad, a arrozales del Japón, a higos de Smirna, a incienso y a no sé qué suave fragancia de *bibelot* tocado por manos de mujeres hermosas”. “*Florilegio de JJT*”, *Revista Moderna*, México, II (octubre 1899), núm. 10: 305-306.

decadentismo mexicano no pueden apreciarse sin la presencia del poeta gótico, “su principal enemigo y al mismo tiempo su impulso más activo”, (Valdés, “Prólogo”: 12), pues de Baudelaire “salió toda la generación actual”, recordó Emile Verhaeren en 1882, al hablar de los poetas del novecientos.²⁰⁶

La persona de Baudelaire es inseparable de la visión que tuvieron los modernistas del París moderno, una visión onírica, lírica y sombría. Al hacer por primera vez la experiencia de la modernidad en un espacio urbano, Baudelaire fue quien más contribuyó a crear la imagen de la ciudad como Babilonia moderna. Con su ausencia de vegetación, su fealdad, su asfalto, sus luces artificiales, sus piedras derrumbadas y sus pecados, la ciudad concentraba la idea de una modernidad que se caracterizaba por “una disminución progresiva del alma y una dominación paulatina de la materia”.²⁰⁷ La ciudad era para él un lugar saturado de perfumes y de cuerpos tocados por la noche y la muerte. Allí la vida era “sobrenatural y excesiva”, “transitoria y fugaz”, parecida al maquillaje de una mujer. Lugar hundido, maravilloso y fangoso, su modernidad estaba en sus lujos inalcanzables y sus cortesanas esbeltas a la mirada cruel. En este paisaje de luces y de sombras el poeta gozaba y sufría terriblemente. A la manera de los modernos.

La ciudad moderna es el lugar del ahora y de lo heterogéneo, de la discordancia, de la sorpresa y de lo raro. Es el reino del artificio, el opuesto de los lagos y de los bosques líricos del primer romanticismo. Un lugar donde el espíritu queda atrofiado porque amenaza la integridad del individuo. La experiencia límite de la ciudad es la decadencia: una caída perpetua en el pozo sin fondo de la modernidad, una acumulación de lugares malditos o turbios (Maulpoix, *La poésie*, 211).

El París de los decadentes fascinaba y horrorizaba. Baudelaire describió esta revulsión como un infierno, un lugar maravilloso de conocimientos y un excitante increíble. En este espacio colmado de seres y de objetos siempre había algo que leer, una serie de signos, o de simulacros: el otoño y sus crepúsculos, el tedio, la lujuria. Como en los catálogos de las tiendas grandes, aquellos vestidos del alma

206 Paul Gorceix, “Présentation”, *De Baudelaire à Mallarmé*: 6. Trad. mía.

207 Jean Michel Maulpoix, *Me gustan las nubes ...* (A propósito de Baudelaire). *La poésie comme l'amour*, París, Mercure de France, 1998. Trad. mía. www.maulpoix.net/ baudelaire.html.



humana tenían sus personajes y sus héroes: el dandi, la cortesana, el apache, el andrógino, la bailarina.

Las crónicas de París son otro álbum de perfiles fugitivos, una galería de espejos deformantes y una lista de *femmes fatales*, algo que podría leerse como la triste aventura del último modernista en París. Ésta no se inicia sin un homenaje final al talento brillante y funesto del novecientos en cuya memoria Tablada recrea la visión de un París sensual, triste y luminoso.

FISIOLOGÍA DE PARÍS EN 1911

Te quiero, ¡oh infame capital! Vosotras, cortesanas,
y vosotros, bandidos, a menudo brindáis placeres
que el vulgo profano no sabe comprender.

Charles Baudelaire. "A manera de prólogo", *El Spleen de París. Pequeños poemas en prosa*.

Para los modernistas París "no sólo era cerebro, sino vísceras y miembros del universo" (Nervo, *El éxodo*: 91). Todos anhelaban conocer la "Babel de escalinatas y arcadas", saborear "la monotonía embriagadora de metales, mármoles y aguas", (Baudelaire, "Ensueño parisino"), conocer a sus mujeres, ir a sus teatros y ver "el grato anochecer, amigo de criminales" (Baudelaire, "El anochecer", *Las flores del mal*). "París era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria", el rito de paso necesario para entrar a la edad artística, también era "la capital del amor, el reino del ensueño".²⁰⁸ Darío, ese "hijo de París", ya desde niño "rogaba a Dios que no lo dejara morir sin conocer a París". Julio Ruelas expresó el mismo deseo: dos días antes de morir, le encargó a un amigo que partía para México, "Salúdeme usted a don Justo Sierra, y dígame que no me vaya a quitar la pensión, que yo trabajaré mucho para que no me la quite. [...] Yo no podría vivir en México, quiero morirme en París".²⁰⁹ Ruelas murió en París, pero en las condiciones tristes de la bohemia pobre de aquellos tiempos: en una buhardilla, tísico y mísero. Y sin embargo, el deseo de París era más fuerte, a París amaba y sólo en París creía.

Tablada era otro enamorado de París, como lo fue también Amado Nervo, amigo suyo y director de la *Revista Moderna*.²¹⁰ Unos años

208 Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío* XXXII es.wikisource.org/.../La_vida_de_Rubén_Darío:_XXXI

209 El último favor que pidió Ruelas en su lecho de muerte fue que lo sepultaran en Montparnasse, "[...] y si no es mucho pedir, consiga usted una fosa contigua a la barda que da al bulevar, para que desde ahí pueda descansar oyendo el taconeo de las muchachas del barrio". Anne Marie Mergier, "El último deseo", *Proceso*, domingo, junio 25, 2006.

210 En 1900 Nervo viajó a París a la Exposición Universal como corresponsal del



antes Nervo dejó de ver en la capital de Francia el ombligo del universo, el lugar mágico tan anhelado por los poetas de América, “donde el sol resplandecía mejor y eclipsaba los demás soles”. La lucidez de Nervo anticipó la reacción de Tablada, quien también acabará buscando su inspiración en otras tierras y bajo una luz distinta. Ya en 1900 Nervo parodiaba “la canción gris” de los simbolistas perdidos en un mundo de vagas ensoñaciones: París lucía un sol “cansado, caduco, enfermo”, un crepúsculo “usado, tenue”, “de seda vieja, un crepúsculo que parecía sacado por los ángeles de un herrumbroso arcón, un crepúsculo cortesano y ceremonioso” (*El éxodo*: 195).

Tablada volverá a utilizar la imagen del ocaso para describir la agonía del siglo. Pero a diferencia de los atardeceres de Nervo, matizados de grises y de rosas, sus crepúsculos brillan “con reflejos de púrpura y oro” (Verlaine, *Los poetas malditos*). El decadente no utiliza los tenues matices del impresionismo, sino los últimos fulgores del expresionismo decadente, más acorde con su sensibilidad finisecular y su estado de ánimo fúnebre. Sus colores son los de la muerte y del luto: los cielos de París son grisáceos y nublados; los hombres “singulares, decrepitos y amables”. En su vagabundeo por las calles de París, Tablada muestra una ciudad en “la turbia claridad del invierno”, tal una “inmensa *necrópolis* de la Toussaint” [...] que se le antoja “*penumbra de hipogeo*”. “Entre la gris monocromía del ambiente invernal” su impresión de Nôtre-Dame es “triste y opresora y hondamente pavorosa” (“A la sombra de Nôtre-Dame”: 151-155. Sub. míos).

El fin del otoño es una metáfora conocida en la escritura decadente, “sutilizaba los pésames, quintaesenciaba añoranzas y saudades”, escribió Tablada, después de visitar a Versalles en el atardecer (“En Versalles”: 146). Para Paul Bourget, propicia la reminiscencia, la reflexión crepuscular y las sensaciones sutiles y raras que procuran los perfumes, “porque éstas remueven más que las otras ese no sé qué de sensualmente oscuro y triste que cada uno de nosotros lleva adentro”:

Su estación favorita era el fin del otoño, cuando la seducción de la melancolía hechiza el cielo que se turba y el corazón se crispa. Sus horas exquisitas son las del atardecer cuando el cielo se tiñe como el fondo de los cuadros lombardos, con

matices de un rosado marchito y de un verde agonizante. No le gusta la belleza de la mujer sino precoz y de una delgadez casi macabra, con una elegancia de esqueleto adivinado bajo la carne adolescente, o bien, tardía y en la declinación de una madurez estragada (Bourget, *Essais*: 17, trad. mía).

De la misma manera, cuando visita Versalles, Tablada admira el castillo “en otoño y al crepúsculo”, porque “son las cariátides dignas de sustentar armoniosamente agobiadas, todo el fasto supremo de su magnífico pasado, toda la grandeza de su regia melancolía” (“En Versalles”: 148). El decadente Jean Lorrain, amante de ambientes deletéreos en el París del fin de siglo, amaba “el fulgor melancólico del noviembre parisiense”, “la tristeza de las primeras lluvias, la angustia de los días más cortos y sobre todo las largas e interminables noches invernales, cuando el corazón se siente tan solo”:

¡Oh fin del otoño, inviernos, primaveras mojadas por el lodo
estaciones soñolientas, tengo que loarlas
por cubrir así mi corazón y mi cerebro
de un vaporoso sudario y de una vaga tumba!²¹¹

El clima parisiense, de bruma y llovizna tenaz, es propicio al *spleen* y a visiones mórbidas. Lorrain fue quien lo expresó mejor: “En todos y en todas, el *spleen* se despierta, nace del tedio [...] y con el aburrimiento, incrustado como un cangrejo en el pobre cerebro, el enjambre de las fantasías vuela, las vergonzosas como las infantiles, las monstruosas como las crueles; en aquella turbia estación, todos y todas tienen algo roto en el corazón.” (9). Cuando llega a París, la primera impresión de Tablada es “turbadora, inquietante, dolorosa” (“Salón de otoño”: 106). Los ocasos parisinos lo llenan de visiones horripilantes y de viejas reminiscencias: “en el poniente trágico declina sobre el rojo del crepúsculo, un sol de oro que parece una rubia cabeza en un lago de sangre...”. Al percibir Nôtre-Dame en el crepúsculo, ve “como mariposas *moribundas* cogidas en gigantescas telarañas, mueren los últimos fulgores del crepúsculo en los vitrales del rosetón, y allá arriba las Quimeras erguidas y culminantes, sobre París que comienza a encender las luces de su noche pecadora, alzan su *théorie* como la corona gigantesca y bestial de una Babilonia

211 Jean Lorrain, “*Âmes d’automne*”, *Âmes d’automne*, París, Fasquelle, 1898: 7. Trad. mía.



llena de concupiscencias, de vicios y de crímenes” (“A la sombra de Nôtre-Dame”: 155).

La situación personal del escritor reanimó todo un imaginario mortífero con sus inviernos mortuorios, su ciudad pecadora y sus *femmes fatales* a la “belleza estragada”, coquetas demacradas ávidas de sensaciones raras y nuevas. La decadencia de la vida parisiense, y por antonomasia la de Occidente, era un tema hartó frecuentado por los autores de finales y principios de siglo.²¹² Sinónimo de corrupción y de vicio, París dejó en las mentes una imagen duradera de disolución. Basta evocar la impresión de otro mexicano en el París de la preguerra, José Vasconcelos, para asegurarse de la extensión del mal y de la longevidad del mito. Su principal causa: la sensualidad y el relajamiento:

[París] tomaba los aspectos inequívocos y peligrosos del refinamiento y el exceso de la sensualidad. Un aura de perfume voluptuoso adherido a la carne femenina, una cocina esmerada y deliciosa como un vicio, facilidades de todo género para el uso erótico, la abundancia de cabezas varoniles canas en los lugares de exhibición sensual; todo indicaba un relajamiento de la moral pública, un preludio de cambio necesario; guerra que sirviese de depurativo biológico, ya que por entonces nadie recordaba, mucho menos citaba, la antigualla del *Mane Facet* del festín de Baltasar, ni se temía el fuego celeste que aniquila Sodomas y Gomorras de todas las épocas.²¹³

La llamada ciudad “de la risa loca” era un insulto para la sensibilidad herida del esteta Tablada. Igual que a Nervo, éste por razones de ascesis personal, el París del baile lo fastidiaba. Francia, escribió Nervo, “danza como una poseída”.²¹⁴ Era común asociar la legendaria *gaité parisienne* con sus danzas más populares, sus cancanes y sus *chahuts*. Tampoco fueron del gusto de Tablada. En medio de los últimos destellos de la Belle Époque, el cronista se consideraba

212 El libro es *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal* (1918), de Oswald Spengler.

213 José Vasconcelos, “París, París”, *La tormenta*, México, Trillas, 2000: 39.

214 Cuando estuvieron en el famoso Bal Bullier de la Closerie des lilas en París en 1900, Darío y Nervo se preguntaron: “¿Por qué no podemos ya estar alegres como esos?” “Porque vinimos a París un poco tarde. A París debe venirse cuando se tiene veinte años”, contestó Nervo. “Bullier”, *El éxodo y las flores*: 24, *op. cit.*

“víctima de una mistificación enorme” (“Tedio parisiense”: 119). Su despecho se manifiesta en contra de una época y de un arte demasiado eufórico para sus gustos personales: ni las piernas flexibles de Mistinguett ni la gracia de un Feydeau llamaron su atención.²¹⁵ La ciudad del baile le parecía demasiado comercial, falsa y vulgar, fuera la de las danzas de los apaches, de “los garrotines españoles, el tango argentino o de los flamantes bailes negros americanos que caricaturan a las bestias y llámense el kanguro, el trote del pavo o el oso gris” (“Los paraísos del gourmet”: 176).

Tablada no fue un hombre de bailes comerciales y mucho menos de teatros populacheros. El esteta refinado seleccionó los lugares donde sabía encontrar lo nuevo y lo raro. En 1911 aún conllevaba su carga de sentimientos sutiles y de teatralidad. “El *spleen*, como el crimen, también se reviste de caracteres teatrales”, observó sagazmente Gutiérrez Nájera, cuando hablaba de Tablada y de los decadentes.²¹⁶ Al presentarse en un espectáculo de boxeo o en el teatro del Gran Guñol, adonde acudían los artistas y los intelectuales parisienses en busca de sensaciones fuertes, Tablada esperaba “sorprenderse”. Pero el dandi reformado ya no tenía inclinación por la bohemia pobre ni por lo que llamaba sus “vicios”. Era ahora un “artepurista”, un sibarita hipocondríaco, obsesionado por la americanización del mundo y su “animalización”.

La curiosidad lo propulsó al corazón de un universo brutalmente realista y en plena mutación. En el Gran Guñol o en el boxeo, el mundo moderno se apartaba cada vez más de la visión de extrema civilización, de alta cultura literaria y de intensas voluptuosidades, que había sido la del pasado. La apreciación de Tablada sobre las implicaciones del boxeo se alimentaba del viejo prejuicio en contra de la “bárbara América” y de su nefasta influencia en “almas latinas”, sobre todo femeninas. Lo mismo ocurre en el espacio democratizado del Gran Guñol donde el cronista se codea con apaches y dandis descastados. Tablada encontró allí una probable analogía con su situación personal de escritor desplazado por las “hordas analfabetas” de una revolución popular. Frente a la posibilidad, ya casi un hecho, de lo que se iba a perder, no oculta su desilusión y profunda amar-

215 Georges Feydeau (1862-1921) exitoso escritor de comedias de boulevard. En los años en que Tablada estuvo en París dos de sus más famosas comedias se estaban estrenando: *Hay que purgar a Totó* (1910) y *No te pasees desnuda* (1912).

216 Consúltense “La Nueva Santísima Trinidad”, Manuel Gutiérrez Nájera, México, Cal y Arena, 1996: 199.



gura: “Todo llega tarde en la vida” (“El embarque a Citerea”:124), exclama, al ver por primera y última vez *El embarque a Citerea*, el famoso cuadro de Watteau, símbolo para todo un siglo de un mundo de refinamientos y de quimeras. Era como el contrapunto de la realidad vulgar y decepcionante que Tablada encontró en París. Entre los escombros de lo que consideraba un “naufragio”, el modernista quiso recuperar algo del antiguo brillo de las *fiestas galantes*. En parte las crónicas de París son la amarga delectación en las satisfacciones de una vida de artista que iba a desplomarse para siempre. La realidad lo desengañaría pronto. En París se enteraría del avance de los zapatistas y de las destrucciones personales ocasionadas por su paso.²¹⁷ No más embarques a Citerea. “Y esta lluvia, que cae obstinadamente, con ser incesante y pertinaz no basta para despintar sobre los rostros las caretas de la uniforme mascarada” (“Tedio parisiense”: 220). Por primera vez el cronista experimentaba el verdadero significado del *spleen* baudelairiano. Noctámbulo morbos, “se irrita con la ciudad entera” (Baudelaire, “Spleen”). Cercada por la muerte su prosa refleja su propio kitsch con melancolía.

217 Su casa japonesa en Coyoacán quedará destruida y saqueada por los “hordas” zapatistas. En este saqueo perdió varios manuscritos, entre otros su *Nao de China*, pérdida dolorosa que siempre lamentó.

III.2

EL EROS DECADENTE Y SUS ESCENIFICACIONES GUÑOL Y LA MODERNIDAD. ENTRE EL TERROR Y LA RISA. DANDIS Y MUJERES APACHES

¡Ay, juventud altiva, pese al polvo y al colorete,
todos oléis a muerte! ¡Ay, esqueletos con almizcle!

Antinoos marchitos, dandis demacrados,
cadáveres barnizados, seductores canosos,
el empuje universal de la danza macabra
os arrastra a lugares que desconocéis.

Charles Baudelaire, XCVII. "Danza macabra"
Cuadros parisienses, Las flores del mal.

Para los artistas del siglo XIX la vida moderna era fecunda en sujetos poéticos y maravillosos.²¹⁸ Baudelaire fue su pintor; su ojo insaciable no rechazó nada, hasta en la basura de la ciudad encontró poesía y misterio:

Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables.²¹⁹

Tablada también pasó sus días y sus noches vagando por las calles de París, sus bulevares y sus teatros, donde se mantenía a disposición de un encuentro único y singular. Esta curiosidad patológica es común a los modernistas y en particular a los coleccionistas de

218 Charles Baudelaire, "De l'héroïsme de la vie moderne", *Écrits sur l'art*: 241, *op. cit.* Trad. mía.

219 Walter Benjamín, *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980:98.



rarezas del novecientos. Pero en 1911 el decadente ya no encontraba poesía ni heroísmo en el espectáculo de la escoria y el libertinaje. Ahora su visión es la de “una Babilonia llena de concupiscencias, de vicios y de crímenes” (“A la sombra de Nôtre-Dame”: 155), de “un mundo americanizado condenado a la animalidad”.²²⁰

Sinónimo de instinto y de brutalidad en el siglo XIX, “el triunfo de Calibán”²²¹ es un viejo *leitmotiv* entre los modernistas antiimperialistas. En un momento de aguda crisis personal, Calibán se metamorfoseó en una varonil mujer apache, visión degradada de la *femme fatale*, ahora asociada con el espectro de la Democracia y de una modernidad niveladora “mil veces más siniestra que la sangrienta Edad Media” (Darío, *Los raros*: 126). Tablada la encontró entre los públicos femeninos del Gran Guiñol y del boxeo donde “como las fieras en su jaula los espectadores esperan su ración de carne sangrienta y palpitante” (En el “Gran Guiñol”: 64).

El boxeo y el Gran Guiñol pertenecían a la nueva escenografía urbana del siglo XX. No eran precisamente espectáculos estéticos sino de “esencia pasional” (“Las mujeres y el box”: 85). El Guiñol de la Rue Chaptal era un buen ejemplo del gusto por el dramatismo y la comicidad atronadora de las comedias negras. Inspirado en los bastonazos del antiguo Polichinela infantil y en los “crímenes del *lumpenproletariado*”, era un teatro para adultos, lleno de peripecias, de gritos y de desmayos melodramáticos. Su taller principal fue el legendario cabaret *Le Chat noir* (1881), situado en Montmartre, allí donde los bohemios practicaban el humor negro más subversivo al grito envinado del asesino: “Mi esposa está muerta, ¡soy libre!” (“El vino del asesino”, *Las flores del mal*). Los artistas que lo frecuentaban eran anticonformistas irrespetuosos de las referencias canónicas. Max Maurey y André de Lorde, directores del Gran Guiñol entre 1898 y 1914, pertenecen a este grupo de artistas emprendedores que compartieron el mismo gusto por la comedia macabra y el género truculento. La expresión francesa *grand-guignolesque* viene de allí: significa sanguinolento, grotesco y cómico. Así, el

220 El neologismo americanización, inventado por Charles Baudelaire, refleja el antiamericanismo que compartían muchos intelectuales y artistas a lo largo del siglo XIX. Charles Baudelaire, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Visor, 1995: 32-38.

221 También es de Darío, la utilizó después de la guerra hispanoamericana, en 1898, cuando España perdió sus últimas colonias ante Estados Unidos.

drama en el cual una viuda mata a su amante y lo despedaza con una sierra, constituye un buen guión para el Gran Guiñol.

Por razones evidentes a Tablada la comedia le pareció demasiado realista. Breve y sintético, Guiñol se encontraba más cerca de las propuestas vanguardistas de la cultura popular que del elitismo simbolista. El repudio del cronista se revela en la manera rápida, sin humor y sin placer, en que describió una de las escenas: un soldado, ya "despierto de la embriaguez de pasión que lo enloqueció", mata a una mujer. "[...] y sin vacilar da un paso atrás, tiende el fusil y le dispara. La mujer cae muerta, el rondín se apresura; declara el centinela que ha disparado para impedir una evasión... He aquí un espeluznante drama del Grand Guignol que, con razón, es llamado el teatro terrorífico" ("En el gran Guiñol": 65). El lenguaje llano y directo, sin los cromatismos alambicados del modernismo, suena literal y monótono. Tampoco aparece la sensualidad estilizada de las escenificaciones eróticas del fin de siglo. La carne es concreta y cruel, "la pasión delirante".

La sala no ofrecía posibilidades más edificantes. Además de la habitual "piara", se encontraba allí un grupo bastante ecléctico de viejos dandis, de artistas y de bohemios, en busca de sensaciones fuertes. Los dandis del Guiñol ya no eran los seres espléndidos de ayer, epígonos de Brummel o de Wilde. En el tránsito de la vida moderna, habían perdido su antiguo lustre. En su lugar Tablada halló a una clase de artistas descastados y seniles:

El público que allí acude, es naturalmente de *blasés*, cuya emotividad, gastada a fuerza de emociones de todo género, necesita ya de los auxilios de la "flagelación" espiritual. Antes de levantarse el telón, la vista que recorre las localidades encuentra tipos que parecen un prólogo mudo del drama que va a presenciarse. Rostros de mujer, en cuyo albor de cerusa los ojos brillan dilatados por el Kohol o porque aún flota ante ellos la pertinaz alucinación, traída del fumadero de opio de donde llegan... Cerca de ellas, el don Juan senil o el Sigisbeo de monóculo revelan posturas abandonadas o en ademanes llenos de lasitud, el esplín que les roe los tuétanos (*Ídem*).

Son los espectros de un viejo siglo, figuras precarias y anacrónicas que recuerdan a los "cadáveres barnizados" y a "los esqueletos amezclados" (Baudelaire, "Danza macabra") de la vieja danza ma-



cabra. En las pantomimas del Gran Guiñol, la muerte aparece estrechamente vinculada al universo del dandi, el artista de los afeites y de los polvos. De la antigua figura heroica sólo queda un espectro mimético y un lamentable reflejo. Este dandismo inconsistente es una primera y cruel confrontación para Tablada. Mucho dice acerca de la inanición de un estilo, considerado ahora como una patética “antigualla”. La frustración es su primera reacción: se irrita y fulmina en contra de la ciudad, de la Mujer Moderna, de la Revolución, de la Democracia, persistentes enemigas del artista y del ensueño poético. A su contacto la ciudad se pervierte y se “barbariza”, los sexos se nivelan, la mujer se libera, la cultura se degrada.

La mujer que asiste al boxeo y al Gran Guiñol pertenece al mundo moribundo del dandi, como éste es glamorosa y lúgubre: las mímicas nerviosas, las palideces, los labios mordidos hasta la sangre, los ojos cercados de ojeras, la inmensa boca y la sonrisa feroz delatan ansiedades terribles. Para el bohemio reformado, son bestias “extenuadas por el vicio”, con “violada ojera”, “en espera de su ración de carne sangrienta y palpitante”. Sobre esta imagen gastada, acumulación de muchas lecturas, se plasma la de una sociedad y una sensibilidad en crisis. Una sociedad permisiva y promiscua amenazaba con arruinar uno de los mitos mejor resguardados por la literatura del fin de siglo: “frente virginal con un pensamiento del Marqués de Sade”, la mujer estética es ahora una “hembra pálida y cínica” con “oblicuas miradas de pantera” (“Fantasmas de apaches”: 162). Tablada observó el fenómeno con atención:

Examinad de nuevo el rostro de las mujeres que asisten al cruento y obstinado batallar de dos hombres, dentro de las cuerdas del *ring* y entonces los enardecimientos, las palideces, la mímica nerviosa, las exclamaciones roncadas, las narices de alas palpitantes, los labios mordidos hasta la sangre, los ojos cercados de ojeras, os hablarán de todo un intenso drama de pasión femenina... Y volved a mirar a las *demi-mondaines* espectadoras del pugilato. La psicología, os lo aseguro, es la misma. La hembra primitiva viste las pieles de oso cavernario; las *hetairas* de hoy visten pieles de Doucet; pero abajo late un semejante corazón; todas tienen una implacable, ¡una idéntica sonrisa feroz! (“Las mujeres y el box”: 85, sub. míos).

Este ensayo de psicología femenina “moderna”, más cerca de los ensayos de Paul Bourget y de Zola que de Freud, es explícito de

la degradación de un estilo. El kitsch habita una buena porción de las crónicas de París, es el síntoma más unívoco de la caída final o de la ruina del modernismo. Es una palabra analógica y delirante, sirve para ocultar un discurso generalmente vacío y muerto. Contrariamente al arte que revela al artista una belleza inédita y subversiva, muestra la belleza familiar a partir de varios *collages* para producir un efecto estético: “Al artista la belleza todavía secreta de lo nuevo; al esteta lo ostentoso del recuerdo, del guiño, del cliché y de la alusión fina”.²²²

El fin de un mito provoca reacciones violentas en Tablada. Sus vituperios en contra de la liberalización de la mujer seguían atados a criterios ético-estéticos dentro de una larga polémica que opuso el artista al “Rey Burgués”. El decadente aceptaba y hasta exaltaba el pecado, “el estupor de la virgen”, “el misterio de las hojas deshojadas” (“El rey del blanco y el negro y la condesa de Noailles”: 103), con tal que fuera de inspiración estética. Así, cuando sorprende a la poetisa Ana de Noailles en “un momento de exaltación pecadora” frente a un cuadro de Aubrey Beardsley, su *voyeurismo* es de origen aristocrático y de esencia estética:

Hacia tiempo que mis ojos seguían a la nerviosa y elegante silueta de la condesa de Noailles y que espían en su bello y expresivo rostro de musa, el efecto y la impresión que le produjeran las obras del turbador y concupiscente artista. Varias veces la vi parpadear y morderse el labio inferior traicionando, a su despecho, una íntima emoción... aquel pequeño in fraganti por mí sorprendido, era precioso (*Idem*).

Muy diferentes del aristocrático parpadeo de la elegante Ana de Noailles, son los rostros “siniestros” de las mujeres que asisten al boxeo o al Gran Guiñol: “Las damas pálidas sonríen con labios sangrientos” y se someten, gozosas, a los impulsos más groseros de la “vulgar plebe”. En el espacio democrático de una sala de boxeo o de un teatro popular surge la eterna cuestión de “los otros” y de una posible contaminación para el mundo civilizado. Al lado del pequeño grupo de dudosos dandis aparece una sociedad más real y tangible en la persona de una mujer apache. Representativa de un pueblo triunfante y fuerte, exhibe “la melena roja de una *casque d'or* de las fortificaciones”. El cabello rojo y desatado al aire libre trae

222 Guy Ducrey, “L' esthète et le kitsch”: 624, *op. cit.* Trad. mía.



una fuerte connotación de sensualidad magdalénica, de animalidad brutal y agresiva, de “fiera en su jaula”. La apache es presentada como posible mujer del futuro: más libre y más fuerte, anticipa a las fuertes sajonas de la formidable América, donde los modernistas vieron otra señal ominosa de su fuerza. Constituye una agresión permanente para la sensibilidad estética del modernista. Lo recalca la actitud provocadora y retadora de la apache: echada de codos sobre la baranda, “allá en las localidades altas”, domina a todos, y se ríe de los viejos dandis y de los poetas asustadizos.

La animalización del pueblo es otro recurso trillado en la novela decimonónica, sirve para describir su fuerza impulsiva y devastadora. “Rechazar lo ‘humano’ significaba rechazar lo que es genérico, es decir común, ‘fácil’ e inmediatamente accesible, y luego todo lo que reduce el animal estético a la pura y simple animalidad, al placer sensible o al deseo sensual”, señala Pierre Bourdieu.²²³ Por un efecto mimético, igualmente común, la animalización se extiende al resto de la sociedad cuando ésta no ha sido capaz de respetar el antiguo pacto social, ni el estético. Al contrario, el arte del Gran Guñol y sus mujeres apaches suenan demasiado explícitos. El viejo sueño se disuelve cuando la sociedad se uniformiza y masifica.

El apache es un tema importante en la literatura del siglo XIX.²²⁴ Lanzado primero por Eugène Sue en sus *Misterios de París* en 1842-43, el término designaba a los delincuentes de la capital francesa pero pronto se extendió a todos los criminales del país en una sociedad obsesionada por la figura del bárbaro. La amenaza de hordas salvajes para la civilización alimentó el imaginario social de la época. Baudelaire fue el primero en abordar la poesía del apache, en quien vio la imagen del héroe, “un enquistamiento del individuo en su diferencia porque abjura de las virtudes y de las leyes. El apache rescinde de una vez por todas el contrato social” (Benjamin, *Iluminaciones II*: 97-98). El Tablada “artepurista” y reaccionario de las crónicas de París no pudo entender la poesía del “bárbaro” ni

223 Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, London, Routledge, 1984: 32. Trad. mía.

224 El nombre apache se debe a la inventiva de un periodista, Arthur Dupin, que así calificó a las bandas de malhechores de Montmartre que asediaban ciertos barrios de París y otras grandes ciudades de Francia. El apache era un guapo, con gorra negra y pañuelo rojo al cuello. “Soberbio y bestial” con sus “gagneuses” (prostitutas), célebre por sus ritos y sus riñas, personificó el fantasma de la plebe en el siglo XIX.

rescindió del contrato social. Compartía más bien la ideología de los hombres de su tiempo que veían en él un peligro para la civilización. Incapaz en este momento de superar la vieja antinomia romántica de “civilización y barbarie”, el cronista cae en las vaguedades grandilocuentes de la época sobre la fuerza bruta y bárbara del otro:

Algo influye sin duda la plástica pura, el elemento “pintoresco” que en los apaches, como en todos los tipos populares, caracteriza, presta originalidad y rompe la monotonía de invariable indumentaria y de automáticas maneras que abruma a las clases sociales superiores. Pero en esa virtud de línea y de colorido no radica toda la imperiosa fascinación. ¿Consiste acaso en la consideración de que aquellos tipos insolentes y torvos alientan en los limbos de sus conciencia frustránea pasiones y apetitos más fuertes que la civilización, más fuertes que la ley, más que las consideraciones de egoísmo y más aún que el instinto de conservación? (“Fantasmas de apaches”: 161).

Respetuoso de la vieja ley Tablada opone la sobriedad a la disolución, el orden al desorden, la barbarie a la civilización. El “bárbaro” en América fue siempre sinónimo de fuerza bruta y elemental, luego asociado a una naturaleza igualmente salvaje que había que combatir y dominar. Sólo que ahora el bruto se hallaba en el seno de la civilización:

[...] viven en el emporio de la cultura, en el riñón de la Ciudad Luz, como los ancestros de las primeras edades vivían en sus cavernas con idénticas almas movidas por vehementes apetitos, con iguales impulsos nunca refrenados de codicia, de combate y de amor (*Ídem*).

Si el asalto de los bárbaros representaba un peligro y un retroceso para la civilización y el arte, el peligro era mayor en una sociedad decadente, formada por “blasés opiómanos y seres roídos por el esplín”. El teatro reforzaba y amplificaba estas teorías. Tablada encontró en la exigua sala del Gran Guñol una promiscuidad y una uniformidad peligrosa entre clases y sexos. La verdadera “inmoralidad” del espectáculo aparece en esa mezcla inconveniente que rompe con el antiguo pacto estético y nivela la sociedad, no en la sangre derramada en el escenario.



Enfrentado a una revolución en la que iba a perderlo todo, Tablada da rienda suelta a sus demonios internos. El apache, la mujer moderna, el revolucionario, todos son para él focos de contagio y barbarie. No hay que olvidar que el teatro del Gran Guñol nació en 1898, en un periodo de gran fragilidad psicológica de la humanidad y de incesantes fluctuaciones. En 1912 estos miedos no han desaparecido. La proximidad de la guerra (una revolución para Tablada) amplifica estos miedos. La angustia de muchos intelectuales nacidos en las últimas décadas del siglo XIX es palpable: ¿Quiénes son los nuevos bárbaros sino aquellos hombres “a la mirada torva” que quieren terminar con “la civilización” de algunos? Nacida en América, la figura del bárbaro lo perseguía hasta el mundo civilizado, hasta París.

Atrofia de los gustos, apetitos groseros, uniformidad del gusto, éste sería el triste balance de una noche pasada en el Gran Guñol o en el boxeo. No hay moral tradicional, ni espiritualidad artística, ni buenos modales que resistan a la llamada de la curiosidad, o de la sangre. En las crónicas de París las mujeres de la nueva decadencia son “almas hambrientas” que sienten un deseo urgente de “arrojarse sobre su presa”. Salen del boxeo o del teatro sonriendo, “en la inconsciencia de su perversidad y satisfechas, como cuando muy de mañana se van a los *abattoirs* (mataderos) a beber vasos llenos de sangre frente a las reses degolladas. Y una de las pálidas damas, osando devaneos filosóficos, llega hasta decir con aplomo a su compañera un tanto alarmada: -Mais ma chère c'est ça la vie!” (“Las mujeres y el box”: 65).

La era moderna es identificada con una mediocre cultura de masas que promueve lo mismo para todos y para todas. Las mujeres que acuden al boxeo o al Guñol son indiscriminadamente víctimas de ella. Igual la dama pálida de ojos negros que la pelirroja apache de las localidades altas: todas esperan “su ración de carne sangrienta y palpitante”. Los valores se derrumban, las apariencias engañan y las referencias se pierden. ¿El asesino? Es una duquesa. Toda jerarquía desaparece y todas, la dama pálida como la apache pelirroja, están al mismo nivel y son decadentes. Espectador distante en el espectáculo de un mundo que se le antoja cada vez más brutal y promiscuo, Tablada observa en las primeras “víctimas” consentidoras del cambio, las señales de una evolución que otros lamentaron antes.

El mensaje final, "c'est ça la vie", revela una llana filosofía seguida por todas: la satisfacción de los instintos sin más rituales. Esta degradación estética de la vieja sensibilidad erótica, arrojada ahora en las fantasmagorías del kitsch, marca el agotamiento de una imagen. Ángel Rama comentó que el erotismo de los modernistas se caracterizaba por "una raigal incapacidad para manifestarse y alcanzar su intensidad más alta, si no fuera mediante el travestido. Si por un lado nunca demostró más energía expansiva, contaminante, sin freno, por el otro, nunca necesitó más de desviadas formas expresivas, de tránsitos indirectos, de máscaras cambiantes, como si el deseo y la máscara constituyeran la explosiva fórmula erótica de la modernidad".²²⁵ En 1912 la vieja "fórmula erótica" aparece como letra muerta, "bricolaje" literario o maquillaje que le da vida al vacío sin poder ocultarlo.

225 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

LA MARCHA FÚNEBRE DE LA BELLA OTERO O CÓMO MAQUILLAR EL VACÍO

La muerte es multiforme, cambia de máscara
y de vestido más rápido que una actriz caprichosa;
sabe maquillarse

y no siempre es aquella esquelética carcasa,
que enseña los dientes y le hace una mueca
horrible a la vista.

Théophile Gautier, IV. "La muerte en la vida", *La Comedia de la muerte*. Trad. mía.

El ser humano es una inmensa necrópolis, paseo conmigo
los restos helados,
de mis ilusiones, muertas encantadoras
de las que soy la mortaja.

Stéphane Mallarmé, "Brindis fúnebre a Teófilo Gautier", *Las tumbas*.²²⁶

El modernismo de las crónicas de París es trasnochado y fúnebre. Tablada contempla el pasado y su desolación es la del hombre que ve caer en pedazos el mundo que fue suyo. En París recrea una ciudad fatal llena de grisetas pálidas y ojerosas, donde los amigos se mueren de tisis y las *demi-mondaines* acaban estranguladas por terribles apaches. El destino tomó un giro cruel cuando Tablada vio a Carolina Otero, la diva más deslumbrante de la Belle Époque. El encuentro con la envejecida bailarina en un teatro de París resultó la prueba más dolorosa del fin de un mundo. Nada de esto era casual. Desde antes de llegar a Francia la muerte obsesionaba al cronista, su alma era "un sepulcro donde yacen mil cosas" (Gautier, *La Comedia de la muerte*).

Tablada inició su recorrido fúnebre con la visión profética de un siniestro cadáver: él del acorazado Maine en "las aguas de zafiro de la bahía de La Habana," "gigante sepulcro" corroído, que apareció

226 Traducción de Salvador Elizondo. [literaturafrancesatraducciones.blogspot.com /.../ mallarme-y-salvador-elizondo-2.html](http://literaturafrancesatraducciones.blogspot.com/.../mallarme-y-salvador-elizondo-2.html)



en el principio de su viaje como “una momia faraónica arrancada de su hipogeo”.²²⁷ “Una costra de moluscos lo envuelve por doquiera, y los vidrios opacos de sus claraboyas lucen apenas como pupilas que la muerte hubiera enturbiado” (“El cadáver del “Maine”: 59-60).²²⁸ A Tablada la imagen del viejo buque le causó “una agobiadora tristeza”: de las entrañas del Maine “se han extraído hasta sesenta cadáveres.” Augura de lo que le esperaba en París: una inmensa necrópolis de ídolos petrificados y de hetairas embalsamadas, todo un mundo familiar que ya olía “a cripta”.

Escrita en el estilo barroco de las mejores prosas del modernismo, la crónica sobre la Bella Otero es una despedida tragicómica, una parodia macabra del antiguo modelo exótico de la *femme fatale*. Despilfarrando imágenes, abusando del lenguaje y de las referencias literarias, el cronista sufre aquí una primera catarsis: decadente cuando teatraliza el fin de un mundo y llora, moderno cuando se ríe de sí mismo, Tablada acaba por quitarse la máscara de viejo dandi perseguido por el pasado y la muerte. Antes decidió participar en el espectáculo de su propio entierro, al estilo decadente con humor chirriante, pues, “uno siempre encuentra las lágrimas debajo de la risa” (*La Comedia de la muerte*, trad. mía). “Torcerle el cuello al cisne” le dictaba aliar la risa con el llanto, la belleza virginal con la fealdad más repulsiva, lección aprendida de los decadentes y de sus “alegres morbosidades”. El encuentro con la Bella Otero fue la oportunidad para una última danza.

Carolina Puentovalga Otero (1868-1965) inspiró algunas de las mejores coreografías del modernismo. Junto con las grandes cortesanas de la época,²²⁹ resume el espíritu del novecientos, mezcla de exotismo, de frivolidad glamorosa y esteticismo finisecular. Pasto de la actualidad parisina entre 1880 y 1910, corresponde a toda una línea de mujeres ardientes y extravagantes desaparecidas en 1914.

227 “Hipogeo”: “bóveda subterránea que en la antigüedad se usaba para conservar los cadáveres sin quemarlos”. *Diccionario de la lengua española*, tomo II, Real Academia Española, Madrid, 1992: 1112.

228 El Maine era un buque de guerra estadounidense. Enviado a La Habana el 25 de enero de 1898, fue hundido en la bahía a consecuencia de una explosión en la noche del 15 de febrero del mismo año. Este hecho desencadenó la guerra hispanoamericana. Lara Velásquez, “Notas”, *Obras. III. Los días y las noches de París: 59, op. cit.*

229 Caroline Otero fue con Emilienne d’Alençon y Liane de Pougny, una de Les Trois Grandes del Maxim’s entre el fin de siglo y 1914, famosas por sus extravagancias y las modas que supieron imponer a todo París. Pacheco, *Antología: 222.*

Perfil de estatua griega, alta y serpentina, esa fogosa gitana ante la cual se inclinaron los ministros de la Tercera República, tenía "todo el Oriente en las caderas".²³⁰ Carolina Otero fue la primera bailarina española en revelar a los franceses las danzas exóticas y voluptuosas de España, sus habaneras, sus fandangos y seguidillas. No pertenece a las bailarinas mediadoras de lo absoluto en el arte como lo fueron Loïe Fuller e Isadora Duncan, sino a la estirpe de las hijas lúbricas y carnales de Salomé. La Otero tenía la desenvoltura de las mujeres excéntricas de la Belle Époque. Ataviada por Lalique con raras sortijas y fulgurantes zafiros en el pecho, armada y protegida por su corsé "a la sirena", en oleajes de plumas, tules y flores, era la *femme fatale*, una misteriosa crisálida en inextricable capullo.

La *femme fatale* surgió en el contexto decorativo de la segunda mitad del siglo cuando el arte y la moda transformaron a la figura femenina en un tipo dominado por el exotismo, el refinamiento y el erotismo.²³¹ No imitar la naturaleza sino embellecerla, falsificarla, era el lema de los estetas. La virtud, el heroísmo, la moral, eran cosas del pasado. El adorno lo era todo. La mujer deseable era la que acumulaba los obstáculos más fastuosos para su difícil conquista. Cubierta de pieles y de flores, enjoyada y enguantada, oculta bajo ondulaciones suaves y aterciopeladas o rígidas, la *femme fatale* se dejaba adivinar y desear. La cortesana era su versión más sofisticada, representaba a un ser superior, inalcanzable, obligado a disimular su naturaleza humana y material lo mejor posible. Fallar al ideal significaba revelar la impostura, exponerse a la realidad y por lo tanto a la fealdad, ya que sin el filtro del adorno la transparencia traiciona, a veces de manera trágica. Pero "¿quién entre los poetas se atrevería, en la pintura del placer, a separar a la mujer de su disfraz?" preguntó Baudelaire (*Écrits sur l'art*: 545, trad. mía).

En el fin de siglo las lecciones de célebres alquimistas como Loïe Fuller, René Lalique o Émile Gallé, la inspiración prerrafaelita, las combinaciones voluptuosas y sensuales del Art Nouveau dieron nuevas ideas y nuevos deseos. Las mujeres desearon telas como

230 Caroline Otero, *Les souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*, Paris, Éditions Le Calame, 1926: 238.

231 "El modisto empezó a ejercer su tiranía en la segunda mitad del siglo". "En 1872 París contaba hasta una docena de modistos. Hoy puede calcularse que entre las dos mil y tantas casas parisienses que visten a las mujeres, la mitad pertenecen a hombres". Entre ellos Gómez Carrillo cita al inglés Worth, el primero en hacer trajes, luego aparecieron Deuillet, Paquin, Redfern, Doucet. *El libro de las mujeres*: 257, *op. cit.*



cabelleras, como metales, como raudales de pedrería, joyas “como frutas entre hojas y ramas” (*El libro de las mujeres*: 257). “Nunca, recuerda Enrique Gómez Carrillo, se habían visto más joyas, y nunca las joyas habían tenido tanta importancia”. Las mujeres eran “vidrieras de Lalique en una exposición de bellas artes”:

Esos *pendentifs* de oro verde con inmensos cabujones de amethysta que se esconden como frutas entre hojas y ramas, esos racimos de gemas antes desdeñadas por baratas; esas cabezas de gorgonas, en que las serpientes se enroscan por centenares entrelazando sus escamas de mil colores; esos broches de esmaltes, con formas de escudos; esas peinetas que son como zarzas de metales preciosos; lo más usual y lo más necesario a la *toilette* femenina; en fin, lo que ayer era un objeto apenas estilizado y casi invisible, proclama hoy, en proporciones enormes, la belleza atrevida del arte nuevo (242-243).

Las diosas del decadentismo corresponden a ese paisaje singular y artificial, superior a la Naturaleza, seres fabulosos y mudables, y sin embargo “reales” por el sueño que inspiraron a los poetas. A partir de Baudelaire el arte privilegió el misterio, los simulacros y las ficciones que convierten a la mujer en un ser mágico y sobrenatural.²³² La mujer ideal era un hada resplandeciente, teatral y solemne, que tenía dominado al hombre con sus sortilegios.

El poeta de *Las flores del mal* hubiera apreciado los encantos de Carolina Otero. Ataviada como un guerrero medieval o un samurai listo para la batalla, ceñida por un corselete la famosa cortesana tenía la apariencia de un escorpión “refulgente de pedrería”.²³³ En la tentadora suavidad de sus prendas, se escondía un elemento duro, una coraza agresiva y amenazadora: el corsé. Prenda significativa, no sólo por los suplicios que santamente soportaban sus devotas, sino por el matiz erótico y feroz que llegó a adquirir. La imagen de una mujer metida en un corsé de acero era horrible e incitante, púdica y obscena a la vez. Fiel a una estética que mantenía una dialéctica sin fin entre la fragilidad y la rigidez, el pudor y el deseo, Eros y Tanatos, la cortesana debía adornarse con todas las herramientas de una ciudadela impenetrable. Su atuendo agresivo dejaba entre-

232 Consúltese Charles Baudelaire, “Éloge du maquillage”, *Écrits sur l'art*: 541, *op. cit.* Trad. mía.

233 Consúltese Amado Nervo, “La duda”, *Revista Moderna*, núm. 19, año IV, 1901.



Carolina Otero, "la sirena del suicidio". Fotografía de Roger-Viollet. Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, París, Herscher, 1984, p. 79.



ver un horrible secreto: “el gran sol” de la mujer gozadora (JJT, “La Bella Otero”, *Al sol y bajo la luna*). Ella era la *femme fatale*, la cortesana eterna, la Muerte que pasa “devastadora” y magnética, la obsesión de todo un siglo: “suavidades supremas frente a supremas ferocidades” (“Espectros heroicos”: 140). Inspirados en la moda del japonismo, los modistas copiaban “las fúnebres armaduras japonesas” de los samuráis y la literatura los transfiguraba en “pulpos bizcos y tentaculares”. Las cortesanas en sus corsés asimilaban uno de los credos más sagrados del fin de siglo sobre la belleza particular del mal. Impactaron al joven Jean Cocteau, quien las recordó blindadas en sus “armaduras, escudos, picotas, fajas, ballenas, trencillas, hombreras, polainas, botas, guanteletes, corpiños, cabestros de perlas, escudos de plumas, talabartes de satén, de terciopelo y gemas, cota de mallas, estos jinetes erizados de pinzas para espárragos, estos samuráis de marta cibelina y de armiño, estos acorazados del placer que enjaezaban y encaparazonaban desde el alba, robustas sirvientas [...] parecían tiesos frente a sus huéspedes, al no poder sacar de su ostra su perla” (Cocteau, *Portraits*: 98-99). Desvestir a una era una empresa costosa y generalmente fatal. Para ello era conveniente prepararse “como para una mudanza”, agregó Cocteau.

La Bella Otero era uno de esos bellos animales heráldicos, suntuosos y complejos, labrados por la moda y la literatura. Cuajada de perlas y diamantes, regalos de sus desgraciados amantes, se le llamaba “la sirena del suicidio”. En este caso la imagen de la Bella Dama sin Piedad, a la cual le podemos agregar el mito de Lilith, las fábulas sobre las sirenas, las gorgonas y la Esfinge, es apropiada para juzgar una época generosa en mitologías extravagantes y símbolos literarios. La Bella Otero pertenecía a la estirpe de las mujeres de la tragedia griega, Fedra y Medea. Como ellas era cruel, amoral y fálica.

Por tradición, y quizá más por razones estéticas, el mito de lo eterno femenino se unía irremediablemente a la maldad y a la crueldad. A diferencia de los primeros románticos, los decadentes creían en el papel nefasto de la mujer sobre el hombre. Salomé, Dalila, Eva, Thais, Circe y Medusa invadieron la iconografía de la época. La tentación de la máscara antigua se reviste de muchos cuerpos y rostros para seducir al hombre.²³⁴ En los cuadros del prerrafaelismo y del

234 Roland Barthes, “Le visage de Garbo”, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957: 70. Trad. mía.

decadentismo, en la cruel e indiferente *Lilith* (1868) de Dante Gabriel Rossetti, en la perversa y hierática *Salomé* (1876) de Gustave Moreau, dos influencias determinantes para la elaboración del mito, la *femme fatale*, “de labios pulposos y sangrientos” (“Las joyas de Abdulhamit”: 158), atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos” (Litvak, *Erotismo*: 3).

El ideal empezó a teñirse de negro hacia 1857, cuando la pramaver heroína del romanticismo se metamorfoseó en Lady Macbeth, flor venenosa que se acercaba a la mujer serpiente de *Las flores del mal*.²³⁵ En una cadena inagotable y cada vez más sombría y fantástica, Flaubert siguió primero a Baudelaire y luego a Gautier en su culto por Cleopatra y Salomé, mientras que Mallarmé y Wilde siguieron a Flaubert y a Baudelaire en Salomé y Herodías. Con el finisecular y sensual Oscar Wilde el mito sufrió una transformación decisiva. En su poema *La esfinge* (1894), la *femme fatale* se convierte en criatura híbrida: mitad mujer, mitad animal. A ella se debe toda la secuela de esfinges perversas, harpías, sibilas de una literatura intoxicada de prerrafaelismo y de simbolismo hermético. Sus metamorfosis quedaron admirablemente retratadas por Julio Ruelas en un cuadro de título sugestivo, “La araña”. “La araña -comenta José Juan Tablada- es una tela de asunto literario simbólico”. [...] flotante y suspendida sobre una telaraña, prendida en secos ramazones, está una figura de mujer desnuda, llena de indolente impudor. A sus pies, y sujeto por la misma red, un esqueleto humano disecado por la voracidad de la hembra, parece derrumbarse” (“Últimas obras del artista Julio Ruelas”: 245).

La *femme fatale* es una mujer megalómana en la que Freud vio a la madre castradora, y Baudelaire, a una musa venal que succiona la médula de sus amantes. Cruel e insensible, disfruta del sufrimiento ajeno. Camille Paglia señala que no es una ficción sino la extrapolación de realidades biológicas en la mujer. El mito de la vagina con dientes (*vagina dentata*) de los indios de Norteamérica es la trascripción directa de la angustia del hombre ante una mujer voraz que lo vampiriza y lo vacía de su esencia. “¡Oh demonio sin piedad!, “¡Oh reina de los pecados!”, “vil animal”, repite por su parte Baudelaire, uno de los más prolíficos sobre el tema de la legendaria lubricidad feme-

235 Me refiero al poema VII, “Las metamorfosis del vampiro” de *Las flores*, poema censurado y retirado en 1857. Claro el vampiro es una mujer.



nina y su eterna maldad.²³⁶ Ante un abismo de especulaciones los poetas desplegaron una inagotable fantasía. Lo desconocido en extraño atuendo fatalmente atrae, despierta la desconfianza y el terror: “¿Qué hay más allá?” -preguntó Tablada al contemplar a la Bella Otero-, “¿ávidos abismos? ¿Tentáculos bestiales?”. Para el hombre incapaz de satisfacerla, la mujer es un “demonio sin piedad”: “En el fondo de esa sirte pone el efebo su vida//y tú la absorbes, siniestra, como a la hoja el huracán” (“La Bella Otero”).

A pesar de tanta inventiva, la sexualidad femenina permaneció como una incógnita en el siglo XIX, un tema tenebroso e intocable. Esta obsesión, enraizada en el miedo a la impotencia masculina y la prepotencia femenina, se desarrolló en el marco de un sistema sexualmente represivo, caracterizado por la hipocresía y la doble moral. Se dividía el amor en partes excluyentes: la procreación o el placer sexual. La sensualidad quedaba al margen del matrimonio para el hombre temeroso de una sensualidad femenina activa. El acto sexual era visto como una lucha por la identidad, un combate entre dos narcisismos. En el siglo XIX Eros sólo pudo aparecer en el *boudoir* de las grandes cortesanas, o en el prostíbulo.

El mito se apoyaba en una realidad destellante pero claramente la rebasaba. Las grandes “horizontales” de 1900 no fueron las bestias lúbricas de la leyenda negra. Algunos testimonios describen a la Bella Otero como una mujer bastante sencilla en la intimidad, natural y violenta, que gustaba de su puchero andaluz, su longaniza y sus garbanzos.²³⁷ Sin embargo, la visión de una mujer “trágica y mala” es siempre más poética que la realidad, y es la que también prefirió Tablada para describir a la Bella Otero en uno de sus poemas más famosos. En la palidez seca y gris del siglo la gran cortesana invitaba a la poesía y la locura. El cuerpo “blanco sarcófago de tibio mármol”, el seno oscuro “lleno de bálsamos y

236 Uno de los grandes debates en el fin de siglo -señala Litvak- era si [las mujeres] experimentaban orgasmos como los hombres y si eran o no tan lascivas como ellos. *Erotismo*:176, *op. cit.*

237 Sin embargo, la Bella Otero sí podía ser temible. Colette recuerda uno de sus consejos para sobrevivir en un mundo de hombres: “Niña, decía, no me pareces muy despierta ... Acuérdate que siempre hay un momento en la vida de un hombre, aun un avaro, cuando abre muy grande la mano -¿El momento de la pasión? - No. Es cuando le tuerzas la mano. Y agregaba: “Así...”, con un gesto con las dos manos al apretar las clavijas; el jugo de las frutas parecía correr, el oro, la sangre, qué sé yo, oía los huesos crujir”. *Mes apprentissages, Colette, Œuvres Complètes*, II, París, Laffont, 2004: 1204-05. Trad. mía.

refulgente de pedrería”, evocan una mujer-objeto, una metáfora, un estado absoluto de la carne que la densidad del léxico modernista hacía aún más inalcanzable:

Blanco sarcófago de tibio mármol y seno oscuro
 lleno de bálsamos y refulgente de pedrería,
 arrodillados hasta tu plinto glacial y duro
 van los amantes para que hieles su amor impuro,
 para que acojas los estertores de su agonía. (“La Bella Otero”)



La Bella Otero. Ilustración de Julio Ruelas para un poema de José Juan Tablada. Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, UNAM, 1976.

Escrito en 1906 para la *Revista Moderna*, e ilustrado por Julio Ruelas, el poema de Tablada sobre la Bella Otero es una mezcla de todos los ripios de la literatura romántica en su última etapa decadente. “Fatal y bella”, la mujer sufre ahí de hipertrofia. Como lo muestra la ilustración de Ruelas, el decorado se ha vuelto más importante que la escena, la superficie óptica del espectáculo ocupa todo el argumento:



Inconsciente como un idolo, eres trágica y fatal,
y entre flores y cantando como Ofelia... vas al mal.
Así brilla en tus miradas un oriente de ternura,
un candor, llanto represso de tus ojos en las piedras,
claras gemas engastadas en la torpe ojera oscura,
o rocío matutino sobre el cáliz de las hiedras... (*Ídem*)

En el teatro esteta el ojo espera ser conquistado. Son más importantes los efectos visuales, la mirada agresiva, la hipertrofia de los adornos, la independencia de la palabra.²³⁸ La atención del lector se aleja del argumento, de la humanidad (que no interesa), para concentrarse artificialmente en una función parásita: en las telas, las gemas, la "melena quebrada y bruna", la "falda suntuosa" de la bailarina, etc. Tenemos aquí expresado el ideal estético de un Gautier o de un Baudelaire, dos poetas que prefirieron la belleza femenina desnuda pero con "joyas sonoras", y siempre transfigurada. Era considerado antipoético separar a la mujer de los atavíos que la nimbaban de misterio. Para conquistar al ojo decadente, y satisfacer su curiosidad mórbida, la mujer había de ser singular y maléfica. Su singularidad, y su crimen, aparecen en su principal oficio: la danza. En el fin de siglo la *femme fatale* es una bailarina que casi siempre "lleva al mal". De ahí el gusto por Salomé y las mujeres serpientes, frías y lascivas, en cuya piel húmeda brillan la pedrería mística de los ópalos y de los granates. Nuevamente es al poeta de *Las flores del mal*, sin quien mucho de todo esto permanecería ininteligible, al que le debemos la estética suntuosa de *la serpiente que baila*, título de uno de sus poemas.²³⁹

El siglo XIX gustó enormemente de las bailarinas, más aún si eran exóticas y malignas. Las grandes cortesanas de París, Carolina Otero, Cléo de Mérode, Émilienne d'Alençon, Liane de Pougy, eran todas bailarinas; algunas, como Cléo de Mérode, estudiaron ballet en la Ópera de París. Pero por lo general el fin de siglo las prefirió como Salomé o seductoras reinas de Saba. La hija de Herodías, la más famosa, pertenece a los mitos alucinantes de la omnipotencia

238 Roland Barthes, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983: 65-75.

239 "Al verte caminar rítmicamente, // ah querida y perezosa mía, // se piensa en una serpiente // que en larga vara baila", "La serpiente que baila", *Spleen e ideal, Las flores del mal*: 61.

femenina. Ella es la Lujuria, la imagen de la Belleza maldita. Simboliza la fatalidad de la histeria femenina y de la lujuria venérea: "en su regazo tiene al diablo, bajo su falda arde la hoguera" ("La Bella Otero"). Al encarnar a la Bestia, la mujer era la *femme fatale*, la seductora diabólica que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos. Herodías, Salambó y Salomé²⁴⁰ son los ejemplos más conocidos del gusto literario por el adorno fatal.

Poseído por las fuerzas de la naturaleza, el mito de la *femme fatale* hizo posible las analogías más extravagantes. La más conocida aparece en la mineral y fría Herodías (1867) de Mallarmé, un poema marcado por el fin de siglo, el Art Nouveau, el gusto por las gemas y la poesía de Baudelaire:

Piedras preciosas son sus ojos lucientes,
y en esta materia extraña y simbólica
y en la que el ángel virginal y la antigua esfinge se funden
y donde sólo existe oro, acero, luz y diamantes,
eternamente brilla, tal astro inservible,
la fría majestad de la mujer yerma.

Charles Baudelaire, XXVII, "Con su vestimenta", *Spleen e ideal, Las flores del mal*.

Amantes de esoterismos, los artistas del novecientos transformaron a la figura femenina en un tipo dominado por el adorno, la provocación y la corrupción. Las mujeres de Gustav Klimt, de Aubrey Beardsley o de Gustave Moreau dan una visión a menudo mórbida y terrorífica de la mujer. Con Mucha es una vampiresa, con Khnopff nace la mujer leopardo.²⁴¹

La danza fue un rito incitante para el fin de siglo y una alegoría perfecta del mito de la *femme fatale*. Cuando la mujer baila, suelen manifestarse sus encantos y sus poderes mágicos. Las más místicas danzan "en lentos vaivenes, como un incensario" ("La bailadora"), son astros muertos, enigmáticas esfinges a la voluptuosidad furiosa: su danza es "inflamada, dislocada, enardecida" ("La Bella Otero"). El fin de siglo la prefirió cambiante y amoral: "arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella" (*Ídem*), mezcla de erotismo macabro, de esteticismo rutilante y de vago misticismo. Nuevamente Baudelaire fue quien

240 Por orden: Mallarmé, Flaubert y Wilde.

241 Pintor y grabador belga, perteneció a la escuela simbolista.



dio primero el “mal ejemplo”,²⁴² su bailarina más conocida es una “serpiente que danza”, una “bayadera sin nariz” y una “coqueta flaca de porte extravagante” (“La danza macabra”). En los años cuarenta Gautier hizo bailar a Cleopatra para seducir a su amante, a la manera de los crótalos; años después Mallarmé a Salomé en versos misteriosos y Jean Lorrain en poemas perversos. En la *Salambó* de Flaubert, Salomé es una mujer hierática y resplandeciente. A su vez Wilde reelaboró la leyenda de la sádica y voluptuosa hija de Herodias y su horrible pasión por el Bautista y las piedras. En 1900, fecha simbólica del último festín del siglo, el poeta Catulle Mendés lamentaba haber llegado demasiado tarde a ver a Salomé bailar:

¡Salomé! Como un tonto
si lloro es de pensar
que, llegado demasiado tarde al banquete,
¡No he podido verla bailar!²⁴³

Tablada también ilustró el mito de la legendaria bailarina en su poema sobre la Bella Otero, une la personalidad teatral de la cortesana perversa al gusto decadente por las imágenes rimbombantes:

Cuando bailas y tus piernas entre espumas de batista
dejas ver, ¡oh Salomé!,
con un beso entre los labios la cabeza del Bautista
cae sangrando hasta tu pie (“La Bella Otero”).

Quien concluye la danza de los siete velos a finales del siglo es Joris-Karl Huysmans en una visión ya penetrada de neurosis sexual inspirada en la belleza ominosa de la Salomé del pintor Gustave Moreau.²⁴⁴ Salomé está desnuda, “en el ardor de la danza, los velos

242 Jules Barbey d'Aureville, (1808-1884), autor de las fascinantes *Diaboliques* (1874), es otro.

243 Catulle Mendés, “La gloire de Salomé”, *Les braises du cendrier. Nouvelles Poésies*, Paris, Charpentier, 1900: 44. Trad. mía.

244 Mario Praz señala que Gustave Moreau fue el pintor de la belleza inerte: “El romanticismo, representado por Delacroix, pinta la voluptuosidad, la sangre, el exotismo, con la frenética furia de la acción. Moreau, en cambio, epítome de la decadencia, pinta los mismos temas, pero desde una actitud contemplativa. Delacroix vive dentro de su tema, Moreau lo adora desde afuera. Con esa inercia, Moreau proporciona ciertos atributos especiales a sus profetas y sibilas. Si no pinta directamente Bizancio, lo evoca con sus inmóviles magos vestidos de archimandritas, con sus estilizadas flores y su decorado greco-oriental”. *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press: 247. Trad. mía.



The dancer's reward, de Aubrey Beardsley, 1894. Ilustración para *Salomé*, de Oscar Wilde. Toni Bentley, *Sisters of Salome*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005, p. 29.



se han deshecho, los brocados han caído, y sólo las joyas cubren su carne. Un ligero corselete le estrechaba la cintura; y un dije soberbio resplandece, cual un lucero, entre sus senos. Más abajo, un collar de granates le estrecha las caderas. Sobre su sexo brillan dos esmeraldas". El tema se agotó en el esteticismo estéril de una mente únicamente interesada en el artificio y la muerte.

Cuando Tablada vio bailar a la Bella Otero en París, el mito ya mostraba señales de agotamiento. La crítica parisiense ironizaba:

Es bonito. Es discreto: en algunos años cuando sea ya una señora anciana tranquila y reposada, no se sabrá si habría envejecido, no nos habremos dado cuenta de su desaparición, y en nuestro recuerdo siempre conservaremos la imagen, tumultuosa y blanca, de la Bella Otero ("Marcha fúnebre de la Bella Otero").²⁴⁵

Pocas actrices de la estirpe de Carolina Otero dejaban entrever la maduración de su belleza. La Esencia no podía degradarse, el mito debía permanecer intacto. Carolina era de estos seres que rompían con la cotidianeidad. Su vida era poesía. Era la *femme fatale*, "la que se ve una vez y se recuerda para siempre" (Litvak, *Erotismo*: 145).

Para el ojo decadente la degradación de un mito puede tener consecuencias catastróficas, o liberadoras. En la crónica la muerte de la Otero es anunciada, anticipada, por la presencia de otra cortesana prestigiosa en el panteón del siglo: Thais, princesa alejandrina que ahora reposa en el Museo Guimet y que Tablada visitó al inicio de su estancia en la capital: "en la mañana en el Museo Guimet, contemplé la prodigiosa momia de Thais, y esta noche, en el "Folie Bergères", he visto a la Bella Otero" ("Marcha fúnebre de la Bella Otero": 214). El espectáculo de su decrepitud es doloroso:

¿Era en efecto la Bella Otero, la emperatriz, el arcángel, la Dea, aquel paquete antropeide cubierto de guñapos de corruscante seda y constelado con gemas imperiales los harapos de su triste carne? ... Por un instante dudé y creí en la farsa lúgubre de algún transformista. Pero no; los "alabarderos" aplaudían y un grupo de argentinos a mi lado hablaba familiarmente de Carolina (215 Sub. mío.).

245 Louis Delluc, "La Maison des danseuses. La véranda", *Comoedia Illustrée*, 5 de enero de 1913: 333-335. Trad. mía.

No se trata tanto de la decadencia física de una mujer como de la muerte de una estética: el decadentismo, y la visión de la emperatriz cubierta de guiñapos, augura del final lamentable de una antigua prosperidad. En la crónica este fin toma la forma de una farsa lúgubre y de una pantomima grotesca. El efecto nace de una mirada distorsionada común a los poetas transformistas del fin de siglo. La distorsión y la parodia son un teatro y un espectáculo. Así la Dea lo era todo: arcángel y loba, princesa y lumia, súcubo y estrella, o bien coqueta demacrada a la modernidad angulosa y macabra. El horror, la muerte, son recursos poéticos habituales en el arte de los decadentes que buscaron el goce de lo prohibido siguiendo la consigna de Sade: "no hay voluptuosidad sin crimen". Pero Tablada ya no siente nada sino asco y lástima por lo que considera los guiñapos de una estética que ya no logran ocultar la triste verdad: "aquel paquete antropoide cubierto de guiñapos de corruscante seda y constelado con gemas imperiales los harapos de su triste carne". La desmitificación de una leyenda, antes magnífica y venenosa, ahora rodeada por la muerte, recuerda los gestos más sacrílegos del decadentismo.

Todo un pasado de referencias culturales y de filiaciones literarias moldea la visión del cronista. Tablada se inspira en una larga tradición que mezcló el placer con el dolor, la risa con la muerte en alegre morbidez. En los últimos años del siglo se popularizaron el encanto de la agonía, la podredumbre, el olor a hospital, la gracia del cementerio, de la tisis, de la delgadez en mujeres cloróticas de profundas ojeras violáceas. "La muerte, la enfermedad, la consunción, brindaban la posibilidad de intensificar la expresión", (Litvak, *Erotismo*: 101) y así, de burlarse mejor de la muerte. Richepin, Rollinat, Wilde, Lorrain, entre los recordados por Tablada, fueron los maestros del arte necrófilo en el fin de siglo. Reunidos en el cabaret de llamativo nombre *Le Chat noir* (1881), formaron un extraño grupo de bohemios "hidrópatas", que propugnaron la indisociable unión de la Carne con la Muerte, "hermanas amables" para su maestro Baudelaire:

El ataúd y la alcoba, con blasfemias constantes,
alternativamente y como dos buenas hermanas
ofrecen placeres terribles y dulzuras espantosas.

Charles Baudelaire, CXII. "Las dos buenas hermanas", *Las flores del mal*.



Para Rollinat era delicioso ver bailar a la “Señorita Esqueleto” en su “Danza macabra”:

De noche y oquedad tiene hecha la pupila,
su cráneo, con gran arte de flores coronado,
sobre sus flacas vértebras graciosamente oscila:
¡Oh, nueva maravilla del horror adornado! Maurice Rollinat,
“Señorita Esqueleto”, *Los Neuróticos*.²⁴⁶

Las bailarinas macabras de Jean Lorrain pertenecen a la raza de los reptiles delgados e irritados de *Las flores del mal*: “Mismo perfil sensual y sin embargo tan seco en sus líneas, de cortesana antigua, misma carnación de pelirroja un poco flaca, la piel blanca tendida en los omóplatos y en el cuello, sobre excitantes huesos salientes; la garganta es puntiaguda y el pecho liso, la nuca particularmente atrayente”.²⁴⁷

La marcha fúnebre de la Bella Otero es otro intermedio siniestro de un cuerpo que no escapa a los encantos de la carroña. Como la bayadera espectral de Baudelaire o de Richepin, la cortesana es a su vez pulverizada por la carcoma de la vejez, “amortajada en la espesa telaraña que los años traman silenciosamente”. Su pantomima grotesca es la degradación última y sacrilega de una leyenda. Deja en la boca del poeta “un sabor de mortal ceniza”, provoca su piedad y su repugnancia, pero también su mayor intensidad imaginativa:

¡La Otero! ¡Y aquella sonrisa turbadora y mortal como un veneno, subyugadora como un sortilegio, poderosa como un talismán, era hoy un amargo rictus, una pobre flor marchita y sanguinolenta, caída entre el surco de dos arrugas!

¡La Otero! ¡Y aquel cuerpo venusto y amazónico, sellado con la doble plasticidad de Afrodita y de Artemio, que fue trirreme ebúrnea en los mares de Citerea, templo marmóreo de frenéti-

246 Maurice Rollinat, neo baudelairien, músico, poeta y autor de los *Neuróticos* (1883), se inspiró en la coqueta demacrada de Baudelaire para crear a su propia “Señorita Esqueleto”, en versos ligeros de humor negro que recuerdan a la popular Yvette Guilbert, cantante de los cafés-concierto de Montmartre en el fin de siglo. La delgadísima Guilbert tenía el encanto moderno algo espectral y macabro de las bellezas finiseculares. Para entender las filiaciones entre Tablada y los decadentes franceses consúltese JJJ, “Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade”, *Obras. V. Crítica literaria*: 46-49, *op. cit.* Trad. mía.

247 Jean Lorrain, *Mes expositions universelles 1889-1900*: 151, *op. cit.* Trad. mía.

cas adoraciones, ara, urna y arca... era hoy un cuello donde los collares de Venus se cambiaban en sogas del Santo Oficio; brazos cuya piel jugaba floja sobre los músculos; piernas torpes de carne fofa donde se hundían los listones de las cáligas!

¡La Otero! ¡Y aquellos ojos inverosímiles, enormes, profundos, que hasta en los vulgares retratos ardían luminosos, eran hoy dos cisternas agotadas, en cuyo hondo fango se arrastraba apenas el furtivo fulgor de una luna difunta! (215)

Al igual que la Bella Otero en un tango macabro, la estética decadente ya cruje sobre sus frágiles vértebras: "Y los palillos que sus manos repicaban intentando sandunguero jaleo, sonaban tan huecos como los óseos choques de un xilófono en una danza macabra". Los adornos del teatro esteta no logran ocultar el vacío de una estética "locamente emperifollada". A pesar de las joyas, los polvos y el carmín, el esqueleto de la Bella Otero huele a féretro, y el cronista siente frío y náuseas:

Era en efecto la Otero, caracterizado en una pantomima el papel de gitana, y su disfraz, con ser policromo y arlequinesco, parecía una mortaja, y los palillos que sus manos repicaban intentando sandunguero jaleo, sonaban tan huecos como los óseos choques de un xilófono en una danza macabra (*Idem*).

Para quien asiste a las últimas contorsiones de un mundo antes admirado y amado, la pantomima de la Bella Otero es una burla cruel, "una tragedia ridiculizada por la farsa".²⁴⁸ Una lectura detenida sugiere que el cuerpo de la bailarina es una figura, el anagrama del cuerpo textual, de una estética, "senil faunesa", que ya hizo su tiempo, y en la cual aparecen los signos fatales de la muerte. Naturalmente Tablada se sintió viejo, "embalsamado" como Thais, "dilatado" como Carolina Otero, ante el espectro de su propia juventud, desterrado de este mundo que no reconoce bien, ni aprecia suficientemente, pero que intuye más real que el antiguo y sus "embalsamadores con arte sutil". No casualmente el cronista utiliza las palabras de Baudelaire para describirse a sí mismo, dandi patético que baila

248 Catulle Mendés, "L'actualité théâtrale: la pantomime"; 649, *op. cit.* Mendés agrega: "La pantomima puede arriesgarse a representar los extremos -a condición de atenuarlos, de casi negarlos por lo funambulesco del conjunto-, nunca debe ser demasiado seria; hay que provocar la poesía con la risa y ultrajar la tragedia con la farsa". Trad. mía.



con la muerte en una última danza macabra: "Antinoo marchito, cadáver barnizado, seductor cano",²⁴⁹ ya totalmente anacrónico:

Mientras el tango, que el fantasma de la Otero se empeña en bailar, se convierte en ululante y dolorosa marcha fúnebre y las bambalinas del proscenio en cadentes saucos llorones, y el teatro todo en capilla ardiente, yo salgo del velorio de la gran hetaira, muerta en vida, *oliendo a cripta a pesar de sus perfumes, de sus sedas y de sus diamantes imperiales*. ... Y como el pésame de aquella muerte se me clava en el alma hondamente, como si se tratara de algo mío, me introspecciono y me doy cuenta de que mi estado de alma es semejante al de Barbey d'Aurevilly, que no se sintió viejo cuando se vio las canas, sino cuando miró pasar lamentable y decrepita a una de sus queridas de juventud [...] esta noche, frente al espectro de la Bella Otero, en el *Follie Bergères*, estuvo el espectro de mi propia juventud (216, sub. míos).

Tablada pronuncia aquí un patético *De profundis*, pues acaba de presenciar su propio entierro. Si la analogía es feroz, el riesgo es real. Consiste en morir en vida, ser sepultado vivo, volverse otro cadáver en el panteón del viejo siglo, o quizá oler a cripta en el nuevo. La farsa puede leerse como el necesario auto de fe del pasado y de sus modelos más venerables, un gesto heroico. La burla mediante la parodia y el pastiche lo libera, pues Tablada acepta jugar con la envoltura del mito, utiliza los adornos del decadentismo, se burla de sí mismo y opta por el futuro. Al igual que en las danzas macabras de Rollinat, o en los parodias de Laforgue, la ironía lo salva. En la muerte, en la carne fétida y tibia del decadentismo donde gusanean los gérmenes y el pesimismo, también fermenta el principio de la vida: la vida que se renueva para "una auténtica estancia terrestre" a expensas del "sueño". Tablada muestra así que el modernismo fue capaz de transformarse, de negar lo viejo sin negarse a la exclusión, enterrar a sus muertos sin deseo de preservarlos, con actitud "plenamente moderna". La ironía lo salva de un triste naufragio, y del olvido.

249 A Baudelaire le pasó lo mismo que a Tablada, sólo que unos años antes, ya enfermo de sífilis y terriblemente lúcido. Su "Danza macabra" es la crítica despiadada de las contorsiones de una "humanidad risible".

LAS ESCENIFICACIONES DEL EROS PAGANO EN LA CRÓNICA “EL ESPECTRO DE LA ROSA. LOS BALLETS RUSOS”

Dijeron entonces palabras tan especiosas, muy bajo,
que nuestra alma, desde entonces, tiembla y se asombra.
Paul Verlaine, “Los ingenuos”, *Fiestas galantes*.

Estas ninfas, quiero perpetuarlas.

¡Yo te adoro!, cólera de vírgenes, arisca
delicia del sacro fardo desnudo deslizándose
por huir de mi fogoso labio que bebe,
como estremecido rayo, el espantoso secreto
de la carne: del pie de la inhumana al corazón
de la tímida que abandona una inocencia, húmeda
de llanto loco o de menos atristados vapores.
Stéphane Mallarmé, *La siesta de un fauno. Égloga*.²⁵⁰

A pesar de su “vulgaridad aplastante” París podía tener momentos sobrenaturales de intensa emoción estética. El ballet romántico *El espectro de la rosa* fue uno de esos acontecimientos excepcionales que transportó a Tablada hacia esferas más altas, en el pasado y el ensueño. Además de permitir las ilusiones y los sueños que necesitaban los hombres para fugarse de la realidad y sumergirse en otros tiempos, el ballet era un evento rico en simbolismo. Los poetas lo apreciaban por su capacidad de conjurar el absoluto, de ser una escritura misteriosa y simbólica y una transposición ideal de la realidad. Con sus mujeres ingravidas que al final mueren de amor, el ballet reflejó el ideal estético de los románticos: era una forma de arte superior igualada a la poesía, es decir, a una flama devoradora, y la visión de la bailarina en vuelo era parte de esta imagen elegíaca.

En 1909 el ballet clásico, a través de los Ballets Rusos, inició “un esplendoroso renacimiento” (Ramos, *Teatro*: 27),

250 Stéphane Mallarmé, “La siesta de un fauno”, *Poesía*, traducción y prólogo de Federico Gorbea, Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1975: 113-118.



después de un largo periodo de decadencia. Sergei Diaghilev (1872-1929) era el director de los Ballets, y un apasionado de arte que fraternizaba con el arte nuevo y sus artistas. Sus primeros ballets fueron una sucesión de *extravaganzas* exóticas y brillantes, refinadas y sensuales: “Plástica de los más hermosos cuerpos, vestidos con desnudeces diabólicas, cortinajes radiantes y alfombras de blandura sedosa, divanes de harem y muslos de tentación, ritmos y color, ebriedad de todos los sentidos, fascinación de la Karsavina, empuje de Volinine, el macho danzante”, escribió José Vasconcelos luego de ver en París, en 1911, una función de *Scheherazade* con música de Rimski-Korsakov y decoraciones de Léon Bakst.²⁵¹ Reavivado por la paleta sensual y violenta del ruso Bakst y de los fauvistas,²⁵² el ballet romántico se liberó de sus palideces para convertirse en un magnífico decorado animado, lleno de vigor y de instinto pasional.²⁵³ Allí culminó toda una época de derroches y de inolvidables bailarines, dignos para celebrar los rojos funerales de la Belle Époque.

Bajo la pluma del decadente los colores suaves y delicados del ballet romántico se convirtieron en los tonos turbios de un jardín finisecular: flores frágiles, otras carnívoras, toda una flora sepulcral que aún lo cautivaba, y sobrevivía, en la tendencia decorativa de un erotismo hiperestesiado y mortífero. El producto final sería un encuentro misterioso entre una flor rara, un floripondio abatido, y una rosa “de palidez carnal, goteada de sangre” al “insinuante y vago” perfume. Ante la sensualidad sibilina de los bailarines, el cronista se ensimisma en un sueño esotérico, “de heliogábalo”, en el cual una azucena moribunda baila con una rosa de sexualidad ambigua. En este ballet más decadente que romántico, se aliaron los aromas más sutiles del

251 José Vasconcelos, *La tormenta*: 42, *op. cit.*

252 El pintor y decorador Léon Bakst (1866-1924) fue uno de los principales colaboradores de los Ballets Rusos. (El otro es el ruso Alexandre Benois). Se formó en la escuela del Art Nouveau y del Jugendstil. Sus escenografías reflejan su gusto por el arte oriental y las miniaturas persianas, cuyos colores luminosos e intensos introdujo en los decorados cromáticos de los Ballets.

En 1904 Henri Matisse, padre del fauvismo, pintó su famoso cuadro “Lujo, Calma y Voluptuosidad”. Destaca en su pintura la fuerza expresiva del cromatismo. André Derain y Maurice de Vlaminck son otros “fauves” importantes.

253 Con sus temáticas eróticas y sus decorados exóticos *Sheherazade*, *Las orientales*, *Carnaval*, *El pájaro de fuego*, *Petrouchka* y *El espectro de la rosa* son los ballets que mejor corresponden al espíritu del novecientos.

Eros finisecular en una dramática y original interpretación del ballet de Michel Fokine, coreógrafo de los Ballets.

*El espectro de la rosa*²⁵⁴ resultó una experiencia estética digna de vivirse, “con los ojos en blanco”,²⁵⁵ como la más suprema manifestación artística de un ideal.²⁵⁶ Adaptado de un poema de Théophile Gautier por Jean-Louis Vaudoyer en 1911, y coreografiado por Michel Fokine, lo bailaron dos magníficos bailarines: Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski. El ballet no variaba mucho de los argumentos del romanticismo: de regreso de su primer baile, una joven doncella, “blanca como la nieve”, como las que amaba el romanticismo, besa la rosa que un joven acaba de regalarle y cae dormida. De repente el alma de la rosa surge a través de la ventana iluminada por la luna. Es un joven esbelto y bellissimo. Espléndido en su ligereza atraviesa la sala de un solo salto. Besa a la joven y se pone a bailar con ella un último vals. Al final el Espectro desaparece por la ventana, la joven se despierta, y pierde sus ilusiones cuando ve a sus pies caída la rosa marchita. Nijinski es el aroma perturbador de la rosa y Karsavina una delicada mujer-cisne, “quien bajo su pecho blanco oculta blancos secretos de nieve”.²⁵⁷

254 *El espectro de la rosa* es un poema coreográfico inspirado en la *Invitación al vals*, *Opus 65*, de Carl Maria Von Weber. Fue estrenado por primera vez en Francia por los Ballets Rusos en el Teatro de Monte Carlo el 19 de abril de 1911 con los bailarines Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski. El ballet se inspira en el poema de Théophile Gautier de *La Comédie de la mort* (1838). *La Comédie* marca un cambio importante en el itinerario poético del poeta que frente a la sociedad mercantil de su siglo optará por la torre de marfil y la belleza absoluta.

255 La expresión “ojos en blanco” aparece varias veces en la obra modernista de Tablada. Resume y describe una de las actitudes esenciales del modernismo en su carácter de revelación estética similar al paroxismo erótico. Un buen ejemplo es el poema “Los ojos en blanco.” “Sobre la yerba estrujada, //bajo la fronda sombría, //te recliné desmayada //cuando la tarde moría. //Miré tu faz sonrosada //que pálida se volvía, //y sentí tu boca helada //bajo el ardor de la mía ... //Y antes de que agonizante //quedara sobre tu flanco // clavado el viril anhelo, miré en el supremo instante //hasta tus ojos en blanco //bajar el oro del cielo!”.

256 Cyril Beaumont recuerda: “uno veía el ballet en una especie de estupor. Era demasiado bello, demasiado perfecto, demasiado intangible para ser verdadero. Al final uno tenía la impresión de despertarse brutalmente de un ensueño fascinante, luego de un breve sueño que provocaba el calor de la sala de teatro. Cuando los aplausos martillaban sus oídos, entonces sólo así se regresaba a la tierra”. *Michel Fokine and his Ballets, 1891-1976*, Nueva York, Dance Horizons, 1981.

257 Théophile Gautier, “Symphonie en Blanc majeur”, *Émaux et camées*, Paris, G. Crès, 1913. gallica.bnf.fr/ Trad. mia.



El poema de Gautier reflejaba el ideal estético del siglo XIX. Se inspiraba en el culto del arte por el arte de los parnasianos, en su atracción fatal por la muerte y lo irracional. Escrito en 1837, el poeta anunciaba allí el progresivo alejamiento de la realidad por varias generaciones de poetas, su refugio en “los dulces perfumes de la rosa mística”, en las “formas imprecisas, rosadas y azules coloraciones” y los “fantasmas metafísicos”.²⁵⁸ Este mundo intangible lo reflejó mejor el ballet romántico. Gautier opinaba que “no debemos exigir sentido común al ballet”, y que “cuanto más quiméricos los personajes, menos se insultará a la verosimilitud”. La danza era una forma de poesía y su primer mérito era la transfiguración de un sueño. El vuelo efímero de las bailarinas era este sueño onírico.

Aunque no fue “balletómano”, Tablada se acercó a un arte que por sus cualidades estéticas y sensuales lo llevaron a observarlo detenidamente y luego a escribir con gran sutileza sobre éste. Lejos del “soez espectáculo del *Caveau des innocents*, donde se exhibían apaches más o menos auténticos” (“Fantasmas de apaches”: 161),²⁵⁹ el cronista prefirió entretenerse con las experiencias exquisitas de la esquizofrénica sensibilidad romántica que mezcla la castidad con la lujuria, el sufrimiento con el disfrute sensual. Tablada fue un hombre sensible a la sensualidad de los cuerpos, así como lo fue Gautier, pero éste dentro de la tendencia romántica de la mujer-cisne. Gautier fue el principal representante del romanticismo en el ballet clásico. Autor de los libretos de *Giselle* (1841) y *La Péri* (1839), siempre se opuso a lo que él llamó “la metafísica del ballet”.²⁶⁰ Para el admirador de la voluptuosa Fanny Elssler, la danza era esencialmente materialista y pagana. Y sin embargo, el gran e imposible amor de su

258 Gérard de Nerval, “Noche perdida”, *Silvia*, México, Joan Boldó I. Climent, Editores, 1986: 18.

259 *Le caveau des innocents* era un salón de baile que tuvo mucho éxito en los últimos años del siglo XIX y principios del siguiente. Allí bailó Mistinguett su famosa *Danza de los apaches* con Max Dearly.

260 Théophile Gautier escribió: “Sin duda la espiritualidad es respetable, pero en la danza bien pueden hacerse algunas concesiones al materialismo. Después de todo, la danza no tiene otro objeto que mostrar cuerpos hermosos en graciosas poses y desarrollar líneas placenteras a la vista. Es ritmo silente, música para mirarse. La danza no es adecuada para expresar ideas metafísicas; expresa sólo las pasiones: el amor, el deseo, con toda su coquetería, al agresivo varón y a la mujer que resiste suavemente”. GG (Gautier y Gérard de Nerval) *La Presse*, mayo de 1838. Trad. mía.

vida fue la bailarina Carlota Grisi, para quien escribió *Giselle*. Grisi fue un compuesto del ideal romántico, una criatura real y una mujer de ensueño, y por ser un fantasma onírico en la vida del escritor, lo fue también en sus libretos. "Y así, *Giselle*, con su primer acto realista y su segundo a la manera de *La silfide*, surgió de sus máximas: carne y escape de la realidad, la sensualidad de la pasión y el sueño poético del amor".²⁶¹

Tablada aprovechará la oportunidad para crear una coreografía muy personal en la cual se manifiesta más plenamente el desencanto romántico con el erotismo sutil de la Decadencia. Para evocar un mundo en desintegración el cronista se inspiró en los jardines místicos del simbolismo agregándole a sus flores "aquel tono extra, aquel aroma embriagador y toque raro que designa a la obra de arte".²⁶² En el fin de siglo, ese "toque raro" dejó sobre las cosas un sabor a fruta podrida, magnificado por las prohibiciones. La preferencia por un erotismo más cerebral entre los poetas del novecientos responde a una actitud de desafío a las normas y convenciones, y a un deseo de romper con la realidad cotidiana, en un contexto, propicio, de profunda crisis moral y espiritual. Lily Litvak recuerda que el fin de siglo cultivó todos los comportamientos clandestinos: "se popularizó el gusto por el vicio *chic*, la homosexualidad, las drogas, el lesbianismo, formándose la moda del nihilismo amoroso. Se mezclaba también en ello el esnobismo de la vulgaridad, la afectación de hablar en argot y de frecuentar la bohemia artística, gitanos y bailarinas de flamenco" (*Erotismo*: 150). La sociedad "parecía obsesionada por una nueva moral basada en una nueva perversidad. Onanismo, homosexualismo, necrofilia, incesto, sadismo, fetichismo, sodomía, canibalismo, flagelaciones, aparecen en una literatura donde ya no existen tabús" (85). Eros se convirtió en aquel tentador y oscuro laberinto de desviaciones y de placeres clandestinos en el cual decadentes y modernistas, bajo el ejemplo de Sade y de Baudelaire, se adentraron fascinados.

La temática erótica del decadentismo es vasta y complicada, sus significados múltiples y fluidos. Con sus príncipes lúbricos que acechan a puras y blancas doncellas, la crónica sobre *El espectro de*

261 Walter Sorell, "Entre dos revoluciones". *Dance in its Time*, Nueva York, 1981 (trad. Dolores Ponce para Cátedra de historia de la danza III. *La tradición del ballet del siglo XIX*, impartida por Giannandrea Poesio, Cenidi-Danza José Limón, 17-28 abril 2000).

262 Joris-Karl Huysmans, *À rebours/Le drageoir aux épices*: 193, *op. cit.* Trad. mía.



la rosa presenta las sutilezas del erotismo decadente donde aparecen los conflictos internos y las aspiraciones contradictorias de su generación.²⁶³ Su interpretación del ballet es otra ilustración de la sensibilidad enredada finisecular, de su “plurivalencia simbólica”. Ricardo Gullón señaló la diversidad de los significados en las obras del fin de siglo, su coherencia simbólica de “tipo continuado”. El cronista desde el principio orienta este simbolismo, que va desplegándose a lo largo de la crónica, como en una red intrincada: “estos símbolos estallan en un significado, se extienden por el poema y, después, reagrupados con otros en una nueva unidad, reorganizan su sentido”.²⁶⁴ Al igual que Litvak en su estudio de la obra juanramoniana, veremos cómo estos símbolos se superponen y completan, “formando un camino interno que recorre la estructura intrínseca” de la crónica.

Una vez más, es en el simbolismo floral y cromático de la crónica donde se ocultan los significados más profundos, y quizás su mensaje fundamental. El nivel semántico remite a una delicada composición apoyada en la selección de ciertas flores y colores. Construida a partir de los dos colores emblemáticos del romanticismo, el blanco y el rojo, con sus matices y asociaciones distintas, la crónica traduce ideales y aspiraciones diversas. El blanco, connotado por azucenas y camelias, símbolos de virginidad, candor y pureza, a veces de frigidez, simboliza a la mujer romántica en tonos tenues y dolientes. Envuelta en crinolinas blancas, a la manera de una corola, Tamara Karsavina exhibe la delicadeza etérea y enfermiza de las flores del *spleen*.

En el siglo XIX la palidez suele ser asociada con la muerte y el misterio. La mujer es una misteriosa crisálida, una “Blanca de Nieve” “de pálida hermosura”.²⁶⁵ El blanco es el color emblemático del romanticismo y de su heroína, Marguerite Gautier, *La dama de las camelias* (1848), que muere de tuberculosis en el célebre drama de Dumas hijo. En la crónica Tablada menciona a otro personaje, más cercano al espíritu del decadentismo, Clara d’Ellébeuse, del poema de Francis Jammes (1899).²⁶⁶ Clara es una colegiala virginal, una

263 Acerca de estas contradicciones y de un difícil maridaje entre modernismo y positivismo en el México porfiriano, consúltese el ensayo de Adela Pineda Franco, “Positivismo y decadencia. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896”, *op. cit.*

264 Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*: 17, *op. cit.*

265 JJT, “El poema del alma” y “Ónix”.

266 Francis Jammes (1888-1938) escribió su largo poema, “Clara d’Ellébeuse” en

verdadera *jeune fille* que asusta el pecado. Su sueño es puro y delicado, lleno de blancura, de delicadeza, de suavidad, "una fiesta eucarística", "una pascua de lirios y de cisnes" (Darío, *Los raros*: 121):

Ahí está con el mismo traje Luis Felipe, con la frente cargada de negros rizos, de camelias blancas, de románticos pensamientos. La crinolina la envuelve como una nube y deja ver apenas sus breves pies, cuyos chapines sujetan las cáligas de listones. Abumada por los recuerdos del baile -tal vez su primer baile- cae rendida sobre un sillón. En su corpiño blanco, como un gran corazón lleno de amor se desgaja una rosa sangrienta ("*El espectro de la rosa: Los "ballets" rusos*": 204).

Tamara Karsavina
en *El espectro
de la rosa*. Cartel
de Jean Cocteau
para los Ballets
Rusos, 1911. Boris
Kochno, *Diaghilev
and the Ballets
Russes*, Nueva
York, Harper and
Row, Publishers,
1970, p. 61.

CHATELET

GRANDE SAISON DE PARIS



BALLET RUSSE

El nombre evoca la espiritualidad del amor, la inocencia y la pureza del sueño romántico, un sueño mil veces preferible a la rea-



lidad, pues “vista de cerca -escribió Gérard de Nerval- la mujer real irritaba nuestra ingenuidad; era necesario que pareciera una reina o una diosa, ¡y sobre todo no acercarse!” (*Silvia*: 18). En el fin de siglo este sueño elegíaco y elegante -a la Watteau- se llenó de “tonos glaucos” (“Abanico Luis XV”, *El florilegio*). Entre frufús y aromas versallescos brotó “la roja flora de las aberraciones sexuales, los extractos y aromas que atraen a incubos y súcubos, las visiones locas de incógnitos y desoladores vicios, los besos ponzoñosos y embrujados, el crepúsculo misterioso en que se juntan y confunden el amor, el dolor y la muerte” (Darío, *Los raros*:121). En la crónica Karsavina se convierte en “azucena moribunda”, en floripondio abatido, en lirio doliente y resignado, cuyas hojas se deshacen “una a una en la turbia corriente” del imaginario finisecular (“En el parque”, *El florilegio*).

La joven pertenece a la genealogía de las *Justines*: una virgen tentada y seducida por el Maligno. El perfume de una agresiva rosa roja la persigue y la embriaga: el fauno Nijinski. Su palidez fantasmal y su actitud rendida, sus “blancos brazos flojos”, (“En el parque”), contrastan con la vitalidad y la extraordinaria energía física que emanan del bailarín. El contraste entre el viril bailarín y la sumisa Karsavina recuerda las lidias eróticas del decadentismo. Nijinski es el fauno lúbrico que acecha a su ninfa, “pálida y tediosa” (“En otoño”, *El florilegio*), como las anheló el fin de siglo:

La virgen que suena, parpadea, y entonces el “perfume de la rosa” toma en sus brazos a la virgen y la cerca, y la enlaza, y la acomete y la abandona, y vuelve a envolverla, y hace que su frente erguida refleje el ampo de la luna y que sus labios se llenen, como una flor, del polen sideral, y que las pestañas de sus ojos se fijen como inmóviles mariposas nocturnas y que sus manos se levanten como palomas que van a volar o se desmayen como floripondios abatidos (204-205).

La sensualidad “pasmosa” de Nijinski condimenta el cuadro romántico con especias raras. En la descomposición final del siglo (de la cual “*El espectro*” es otra metáfora), el ballet de Fokine turbó y maravilló como otro crepúsculo brillante, magnificado por la presencia inquietante del ruso. De origen polaco, Nijinski era un extraordinario bailarín.²⁶⁷ Tímido y retraído en la realidad, experi-

267 Nijinski nació en Kiev, Polonia, en 1889. A los nueve años entró a la Escuela del

mentaba una increíble transformación en el escenario. El público sentía un placer extraño cuando aparecía lujurioso y salvaje saltando y girando vertiginosamente en el espacio, abrazando a la sumisa Karsavina que se rendía mansamente a su "súplica ardiente" ("En el parque"). Cuando lo vio bailar, el escritor Paul Claudel comparó los movimientos del bailarín a los de un tigre en el acecho:

Contrasta ese vigor viril, insolentemente sensual, con la sumisión enfermiza de la virgen. Se movía como los tigres: no era, de un aplomo a otro, el arrebato de un peso inerte, sino la complicidad elástica con la gravedad, como la del aire con las alas, de toda aquella máquina de músculos y de nervios, de un cuerpo que no era un tronco o una estatua, sino el órgano entero de la potencia y del movimiento.²⁶⁸

Nijinski resumaba erotismo. Su cara de tártaro con pómulos prominentes, sus ojos atigrados negros y brillosos fascinaban. Su personalidad como bailarín era igualmente perturbadora: violento y animal en su papel de fauno que devora racimos de uva y ninfas. Para Rodin, que lo vio bailar en *El atardecer de un fauno*, en 1912, un ballet inspirado en el poema de Stéphane Mallarmé (1865) y adaptado por Nijinski, el bailarín tenía "la belleza de un fresco de la antigua estatuaria".²⁶⁹ Rodin admiraba al fauno Nijinski, como antes admiró a Loie Fuller y sobre todo a Isadora Duncan, por haber recobrado la libertad del instinto y el sentido de una tradición fundada en el respeto de la naturaleza.

Esta naturaleza áspera aparece en los colores que describen al bailarín. Al contrario del blanco anémico utilizado para describir a

Teatro Imperial de San Petersburgo, de donde salieron los prestigiosos bailarines Ana Pavlova y Georges Balanchine. Era un extraordinario bailarín; después de graduarse, en 1907, bailó para el prestigioso Ballet Imperial de San Petersburgo.

268 Paul Claudel, "Le théâtre d' Hellerau", *La Nouvelle Revue française*, París, 1er septiembre de 1913.

269 Entre 1912 y 1913 Nijinski creó tres ballets que causaron conmoción y escándalo: *El atardecer de un fauno*, *Juegos* y *La consagración de la primavera*. *El Atardecer* chocó por su franca sexualidad. El crítico Gaston Calmette, comparó Nijinski a "un fauno incontinente, vil, a los gestos de una bestialidad erótica, de una opresiva impudicia". Cit. en Jean-Michel Nectoux, *Nijinsky. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, París, Ed. A. Biro, 1989 : 47. Trad. mía. También perturbó en el aspecto coreográfico: los ballets de Nijinski no se parecían al antiguo ballet académico. Bajo su dirección los bailarines abandonaron las "cinco posiciones". En *El atardecer* movían con pasos oblicuos y cara de perfil o martilleaban el piso en *La consagración*. Auguste Rodin retrató a Nijinski en 1912 en una escultura que lo representa bajo los rasgos de un pequeño fauno que baila.



Tamara Karsavina, fantasma onírico que se yuxtapone con la criatura real, los colores de Nijinski son los de un Baco, violento y carnal. Denotado por los dientes “blanquísimos”, el cuello y el rostro que “lucen con cruda y enharinada blancura”, el blanco connota apetito e instinto animal, el deseo violento y una inagotable energía sexual. A su vez el rojo, símbolo de vida y de fuerza erótica, estalla, insolentemente sensual, en alegoría de los instintos, denotado por la rosa sangrando que “se desgaja”, como sexo abierto, “rojo lucero”²⁷⁰ sobre la blancura del corpiño de la virgen.²⁷¹ El contraste sugiere la idea de violación y de profanación, el martirio de la inocencia.

Un primer reflejo del efecto producido por este apareamiento monstruoso aparece en la imagen premonitoria utilizada al principio de la crónica. Tablada la inicia con la descripción de una mujer misteriosa que aparece entre el público femenino que va a adorar al dios joven de la danza. Ésta lleva en la mano una extraña joya, con la cual el cronista penetra una vez más en los arcanos del erotismo finisecular. Tablada observa a la mujer con atención, “pálida y nerviosa”, ensimismada “en un sueño de Heliogábalo”, “intensamente pálida, de ojos intensamente negros, lectora indudablemente de la *Virgen Perversa*, de Renée Vivien, y admiradora de las estampas de Aubrey Bearsley”.²⁷² Ostenta en la mano, “larga y blanca”, una joya fascinante e inimitable, como las que creó el orfebre René Lalique para la gran Sarah Bernhardt.²⁷³ Son varias sortijas en “cuyos cabujones, prendidos en ella, semejaban enjambres de cantáridas sobre una azucena moribunda”. La cantárida, al igual que el fauno o el centauro, es un símbolo erótico, utilizado con frecuencia en la fau-

270 “Sangra en la noche del Desencanto, rojo lucero, // y desmayando junto al abismo de tus amores // la caravana llega al osario y al pudridero // por entre rosas y propileos y surtidores. JJT, “La Bella Otero”.

271 “Y yo sobre tu cuerpo cayendo al fin de hinojos. // Miré todas las rosas sangrando entre tu boca // ¡Y todas las estrellas bajando hasta tus ojos!”. “En el parque”.

272 Con estas dos referencias Tablada subraya el ambiente decadente de la época con sus sexualidades clandestinas. Renée Vivien era una notoria lesbiana y Bearsley, un homosexual, amigo de Wilde. Sobre Vivien, consúltese el capítulo “Las escenificaciones del androginismo y del safismo en la crónica “Colette-Willy”.

273 Las inclinaciones literarias de René Lalique y de Émile Gallé los llevaron hacia un simbolismo fantástico de esencia naturalista y baudelairiana. Lalique en particular asociaba en sus joyas la inocencia perversa del cuerpo femenino con el reino animal que estremece: insectos, iguanas, sapos, murciélagos, representan a la mujer en extrañas formas antropomórficas.

nalía fantástica del Art Nouveau y del modernismo.²⁷⁴ Rubén Darío, otro amante de recreaciones arqueológicas, vio en ella un insecto lujurioso y un símbolo fálico:

Tanta blancura, que al cisne injuria,
 abre los ojos de la lujuria;
 Sobre las márgenes y rocas áridas
 vuela el enjambre de las cantáridas
 con su bruñido verde metálico
 siempre propicias al culto fálico.

“Recreaciones arqueológicas”. *Prosas Profanas*.

La imagen del enjambre de cantáridas, que aprisiona y sofoca una azucena, como “un murciélago crispado en el cáliz fragante de una rosa” (“Abraxa”, *El florilegio*), reanuda con las imágenes del hermetismo finisecular, y, como un eco sutil que se repite en la descripción de las mallas de Nijinski que dibujan su cuerpo, forma un camino interno que recorre la estructura intrínseca de la crónica:

El torso y las piernas están cubiertos por mallas rosas, algo amoratadas, como esas flores que, al comenzar a marchitarse, cambian su fuego incandescente en un enfermo carmín. Es la púrpura algo fúnebre de una buganvilla. Torso esbelto como apretado en una coraza de músculos y en torno del cual se enredan guías de rosas fúnebres y como desteñidas en una vieja tapicería; sobre el torso un cuello musculoso pero grácil, y sobre este cuello la cabeza del David del Verrochio, con toda su gracia ambigua, y sus ojos oblicuos y sensuales. Sobre el cuello todo, amoratado, como escurriendo heces de espeso vino, brazos, cuello y rostro lucen con cruda y enharinada blancura, que solo deja lucir la oblicuidad de los ojos de gato y de serpiente, de mujer y de hiena, y la boca espesa cuando crispa los labios y de sensualidad brillante cuando ríe enseñando los dientes blanquísimos (204).

274 Insecto del mismo orden que el escarabajo, de cuerpo alargado de unos dos centímetros de longitud y color verde metálico, vive en las ramas de los tilos y los fresnos, de cuyas hojas se alimenta. Se creía que ingerido, la cantárida era un poderoso afrodisiaco.



La labor del hermenauta consiste en descifrar los símbolos ocultos diluidos en la semántica profunda del ballet, como se *diluye* la sangre bulliciosa de Nijinski en el “enfermo carmín” de las sexualidades clandestinas; en el rojo violáceo y morbosos de la buganvilla de sus mallas rosas, “algo amoratadas”, que dibujan “formas vegetales retorcidas y atormentadas, arabescos terminados en orgías de color”. En el torso del bailarín “se enredan guías de rosas *fúnebres* y como *desteñidas* en una *vieja* tapicería” (*Ídem*, sub. míos). Su cuerpo es “amorado”, “como escurriendo heces de espeso vino”. Para el iniciado en los secretos del hermetismo, el significado más oculto se revela en la forma retorcida y atormentada de las mallas y en el uso graduado del color rojo. El color de Nijinski no es el franco rojo de la sangre sino un carmín apagado, amorado y enfermo, fúnebre, desteñado y viejo, un rojo violáceo y morbosos. Es el color que utilizó varias veces Léon Bakst para sugerir la sexualidad paradójica de Nijinski, en su papel de espectro o de fauno. Para el *Espectro* combinó los rojos, violetas y rosas con el fin de producir cierta coherencia simbólica. Los agregó a ciertos motivos como el enjambre, los racimos que sugieren formas enredadas y atormentadas, “enjambres lujuriosos, como de cantáridas”. Y “sobre ese cuello la cabeza del David de Verrochio, con toda su gracia ambigua y sus ojos oblicuos, y sus labios irónicos y sensuales”. Poco a poco se va insinuando la verdadera y “retorcida” sexualidad del bailarín, como una segunda piel, inscrita en las formas vegetales atormentadas y en las sutiles “orgías” de color.

Alrededor de Nijinski flotaba un ambiente de sensualidad turbia y fabulosa. Los papeles creados por Fokine resaltaban la sexualidad desinhibida del bailarín en el gusto oriental de los rusos. Un primer ejemplo de esta sensualidad desbordante apareció en la representación del esclavo de oro en el ballet *Sheherazade* (1910). Las fotos de la época muestran a un Nijinski de cuerpo moreno y elástico, henchido de lascivia, la mirada estática. Los amores prohibidos entre la exótica Zobeide y el lúbrico eunuco tuvieron un éxito rotundo. Pero la interpretación más perturbadora del ruso fue la del fauno, en *El atardecer de un fauno*. Nijinski encarnaba el instinto de Silvano y del dios Pan de los bosques helénicos, bajo los rasgos de un pequeño fauno lleno de aromas y de vino cuyo cuerpo estaba recubierto de espesos racimos de vid de color morado.

El fin de siglo abunda en faunos, sátiros y centauros. Los escritores cayeron a veces en un helenismo fácil, como en una fuente de

eterna juventud. Los modernistas siguieron el ejemplo de Mallarmé y de Verlaine, e hicieron cantar a Pan bajo las viñas. Darío escribió su famoso *Coloquio de los centauros* (1896-1901), aunque filtrado por un rococó versallesco. La persona libérrima del sátiro que persigue a ninfas y bacantes en los bosques de la Grecia dionisiaca apareció con frecuencia en las páginas de la *Revista Moderna*, ilustrada por Julio Ruelas, fauno amable y musical de la generación modernista en México. El fauno evoca un mundo de fiestas, de danzas y pasión sensual: las *falogorias* de los antiguos griegos, fiestas dionisiacas llenas de ardor y transgresión sexual en las cuales marchaban los *falógoros* precedidas por las *canéforas*, conjunto de vírgenes.

Nijinski en
*Atardecer de
un fauno: el
fauno*. Dibujo
de Léon Bakst,
1912. Arsène
Alexandre, *The
Decorative Art
of Léon Bakst*,
Nueva York,
Dover Publica-
tions, 1972.





Nijinski pertenece a la raza de los *falógoros* y de los priapos:²⁷⁵ es Apolo, Faico, Heliogábalo,²⁷⁶ figuras mitológicas evocadas en la crónica por su belleza física, su prestigio fálico y carácter transgresivo. Al igual que en las *falogorías* de la Antigüedad su cuerpo está cubierto con una tela formada de hojas de hiedra, de serpol y de acanto. Una espesa corona de hiedra ciñe su cabeza.²⁷⁷ La transgresión es hábilmente sugerida en los colores y las formas de las mallas del bailarín, de donde brota “la roja flora de las aberraciones sexuales”, (*Los raros*: 121), la homosexualidad y el androginismo, que tanto hizo hablar, y divagar, al fin de siglo.²⁷⁸ La homosexualidad era considerada como el vicio esotérico de seres refinados como Aubrey Beardsley y Oscar Wilde, artistas de fisiología misteriosa. En *La historia de la sexualidad*, Michel Foucault mostró que en esta época de redefinición de la sexualidad masculina la homosexualidad era de preferencia asociada a la “fisiología misteriosa” del “andrógino” o del hermafrodita, es decir, a una sexualidad “artística”, ambigua, ni totalmente masculina ni afeminada, siempre preferible a la realidad llana del sodomita:

El homosexual del siglo XIX se volvió un personaje, con un pasado, una historia y una infancia, un carácter, un estilo de vida, una morfología también, con una anatomía indiscreta y quizá una fisiología misteriosa. Nada de lo que es escapa a su sexualidad. Está por todas partes, presente: subyacente a todas sus conductas porque es el principio insidioso e in-

275 En la mitología griega Priapo es un dios menor rústico de la fertilidad, protector de los rebaños de cabras y y ovejas, y del vino. Era una divinidad de carácter obsceno, representado como un enano deforme, con un enorme falo en perpetua erección, símbolo de la fuerza fecundadora de la naturaleza.

276 *Faico*: bailarín gitano inventor de la farruca, baile sobrio y viril en el que destacan los redobles de pies y los fuertes taconazos. El emperador *Heliogábalo*, del nombre de una deidad erótica de los fenicios, gobernó la capital del ya decadente imperio desde el año 218 hasta el 222. Era notablemente bello, afirman los historiadores, interpretaba ritos sodomíticos, y también, de manera muy precoz, fue atormentador de animales, afeminado, ardiente amante y pasivo pederasta. *Apolo*, hijo de Zeus y de Lete, es el dios de la belleza masculina. También destacó por su capacidad atlética.

277 Así Plutarco describe a los *falógoros*, o *falóforos*, en las manos “llevan largos bastones de cuyos extremos pendían falos”. Cit. en M. de l’Aulnaye, *De la saltation théâtrale ou recherches sur l’origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, París, Barrois, 1790: 30. Trad. mía.

278 Era notoria la relación homosexual entre Nijinski y Diaghilev.

definidamente activo; inscrita sin pudor sobre su rostro y su cuerpo porque es un secreto que se traiciona siempre [...]. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando pasó de la práctica de la sodomía sobre una especie de androginismo interior, un hermafroditismo del alma. El sodomita era un error (un vicio), el homosexual es ahora una especie.²⁷⁹

No casualmente Tablada asocia la sexualidad equívoca de Nijinski con varias figuras igualmente estéticas y transgresoras: con los efebos Heliogábalo, homosexual travestido en la Roma decadente del siglo III, el David de Verrochio y el San Juan de Leonardo da Vinci. La misma sexualidad insidiosa es sugerida y traicionada en las formas enredadas de las mallas del bailarín, en las cuales se repiten, como en un eco, las formas torturadas del enjambre de cantáridas de la misteriosa joya del principio. La analogía sugiere una erótica atípica, antinatural, propia de estetas "bizantinos", como los Bacos y los Silvanos de la mitología. Esa sensualidad "desorbitada" aparece plasmada en los arabescos sinuosos y fálicos del Art Nouveau, en las retorcidas formas de las joyas de Lalique. El enjambre formado por las cantáridas, luego reflejado en las tortuosidades de la buganvilla de las mallas, sugiere una sexualidad exasperada.

El sexo enigmático de Nijinski es descrito en términos simbolistas y decadentes, su tonalidad es la de la melancolía y de la muerte, evoca el pasado, cosas tristes y desteñidas. El pardo es su color, representa la magia y el misterio -el Espectro cubierto de pétalos de rosa marchita anticipa al fauno báquico cubierto de manchas espesas de vino-²⁸⁰ pero tiene otro significado: en la iconografía simbolista el morado es el color de la esterilidad y de la muerte. La idea de esterilidad, asociada aquí con la homosexualidad, es relevante: tiñe la concepción de Tablada del amor homosexual con vagos sentimientos de agonía erótica. Desde luego hay algo lúgubre y maléfico en la caracterización de un Nijinski báquico en su cerco amoroso de la bacante. La perversidad resulta de la incongruencia del acto entre el lujurioso y salvaje Nijinski y la casta Karsavina en un decorado ro-

279 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976: 59. Trad. mía.

280 Es de notarse que la primera función de *El atardecer de un fauno* ocurrió el 29 de mayo de 1912 en París. Tablada publicó su crónica sobre el *Espectro de la rosa* el 16 de junio de 1912 en *Revista de Revistas*.



mántico. Si el bailarín representa la naturaleza salvaje, una fiera que fecunda el asténico ballet romántico, la bailarina simboliza el sueño del arte y su fragilidad.

Los tonos apagados y diluidos pueden significar múltiples cosas, matizan el significado original de la vida, quizá anuncien, en el caso de *Tablada*, la llegada de la madurez cuando la dualidad carne-espíritu ha perdido su filosa urgencia, y se instala la nostalgia. Sin duda abren la puerta a un nuevo matiz sentimental y autobiográfico. No es una casualidad si *Tablada* termina con la figura de la bailarina, pues ésta expresa en términos dolientes cosas personales para el poeta: el recuerdo erótico, el paso del tiempo, o bien el fin de una ilusión o de un ideal. El ideal del poeta queda a su vez grabado en el decorado del ballet, en la descripción de la alcoba-estuche de la virgen:

La alcoba de la virgen asomó tan cándida, tan guardada de silenciosos pudores, que, como en los dinteles de una imposible violación, el espíritu sobrecogido se detuvo. No había que ir más allá. Aquello era un ara, era un huerto sellado para todo lo que no fuese plegaria inocente y vago anhelo virginal. Muebles simples como los de la celda de una monja que hubiera sido princesa. Colgaduras de indiana y muselina; un lecho que era un relicario; una ventana hecha para que efluvios de luna se filtraran trayendo ecos lejanos de suspiros y de músicas sofocadas, o los átomos dorados del sol de madrugada, o alas color de perla de mariposas blancas, o del olor de la lluvia y la tierra húmeda, o nada más que silencio y quietud (203).

El ambiente monacal y de elegancia refinada del aposento de la joven ofrece otro contraste irónico con la sensualidad salvaje de Nijinski, que profana la santidad del claustro. Aparece otro nivel semántico profundo acerca del lugar que ocupa el poeta en la sociedad. La alcoba es una metáfora del interior modernista: lugar de creación, taller para iniciados “huerto sellado” y “relicario”: “Muebles simples como los de una *celda de una monja* que hubiera sido princesa. Colgaduras de indiana y muselina; un lecho que era *un relicario*; una ventana hecha para que efluvios de luna se filtraran trayendo ecos lejanos de suspiros y de músicas sofocadas” (*Ídem*). Además de representar un lugar espiritual propicio a la meditación, la alcoba reproduce el interior del artista, un claustro impenetrable y autosufi-

ciente, pero que el mundo exterior, cruel y bárbaro, amenazaba con profanar y destruir. Tablada es este poeta incomprendido y solitario en un mundo incapaz de penetrar los arcanos del arte más sutil, un arte predicado como valor absoluto por los estetas del siglo XIX, un ideal de belleza y un escape de la realidad, un sueño que debía trascender la realidad y "que todos los reyes envidiarán" (Gautier: "El espectro de la rosa"). Pero el ideal fracasa, y es ahora un espectro, una ilusión.

A medida que se acerca el ballet a su final, la bailarina a su muerte, el cronista evoca con nostalgia un antiguo sueño, acaso una manera de decir el mundo, que intuye ya imposible e inalcanzable. El poeta encuentra en la imagen de una virgen exaltada por el perfume de una rosa un reflejo exacto del viejo ideal:

¡Pobre alma de virgen exaltada y magnificada por el perfume de una rosa! La vida no será nunca más espléndida que el sueño que estás viviendo. ¡Sigue danzando, al son de la música de Weber, la divina apoteosis de una ilusión que solo vive en tu alma! ¡Déjate enlazar por la vez última, en este ósculo supremo y final! Tu sueño no es más que eso: el perfume de una rosa...

Al implicar repliegue y evasión, el modernismo acabó en un discurso de crisis y muerte. Quizá sea esto el otro significado de la agonía erótica descrita en la crónica. Su fracaso se refleja en el carácter etéreo y abatido de la bailarina, improbable Clara D'Éllebeuse, "que se dio la muerte creyendo que un suspiro la había manchado" en estos tiempos modernos. La "azucena moribunda", el "floripondio abatido", la "mariposa nocturna" y "la paloma desmayada" simbolizan la muerte de una estética que ya pertenece al mundo de las tinieblas. Son imágenes de duelo y de desintegración, expresan la lenta descomposición de un fin de siglo y de un estilo.

La pasión romántica por la belleza es por naturaleza insatisfecha. *El espectro de la rosa* ilustra este sueño imposible. Deja en el cronista la nostalgia de un recuerdo lejano, algo así como el perfume de una rosa que flota en la atmósfera y finalmente se evapora. No casualmente el ballet romántico contiene también la semilla de un fracaso, resume el ideal estético del viejo siglo y que estalla contra la realidad bárbara. En el ballet de la *Silfide* la bailarina muere cuando se le caen las alas. En lenguaje romántico las alas simbolizan los



momentos de éxtasis de la vida, de la belleza efímera, pero también el logro o el fracaso de nuestros sueños. Los sueños de los románticos los redimían de la monotonía, eran un puente para llegar a la verdadera vida, señala Paz (*Los hijos del limo*: 94). Pero, ¿cómo no interpretar el salto final de Nijinski, que lo hace desaparecer para siempre por la ventana, como ya un imposible el sueño-refugio del poeta, el espectro de una rosa que no deja en el aire más que un aroma sutil? “Nijinsky, que al ir a entregarse salta por la ventana, por el perfume de la rosa que a lo mejor se evapora, por el placer que promete y defrauda, por el ideal que no se alcanza jamás!”.

LAS ESCENIFICACIONES DEL ANDROGINISMO Y DEL SAFISMO EN LA CRÓNICA “COLETTE-WILLY”

La seducción de tu belleza ambigua
un ángel de candor prerrafaelita
y la lujuria de una reina antigua
JJT, “Nocturno oriental”, *Al sol y bajo la luna*.

En este paisaje teatral y monótono que presentaba París, la monotonía era a veces garantía de sorpresas. El encuentro con Colette (1873-1954), una actriz que cultivaba el estilo andrógino y los secretos del safismo, con una libertad inaudita para la época, colmaba nuevamente las exigencias estéticas de Tablada y su sed de innovaciones. Colette era una Princesa de Arte “turbada por todos los amores”. Reunía el misterio del andrógino, la sutil perversidad de Safo, la plasticidad de Salomé y la gloria literaria. Al igual que el equívoco Nijinski, causaba sensaciones nuevas y raras, suscitaba dudas y preguntas, conturbaba y maravillaba. Con su sagacidad habitual, erudición, y don de observación propio de un ojo decadente, Tablada prestó atención al fenómeno y sus sabias metamorfosis. En su análisis capta una feminidad distinta, mitad Belle Époque, en el gusto por las paradojas y los equívocos, mitad moderna, de esa modernidad que la hacía desdeñar los disfraces y preferir la belleza del desnudo.

Cuando fue a verla en uno de sus atrevidos mimodramas en el popular Ba-ta-clán, Colette se acababa de separar del novelista y crítico teatral, Henry Gauthier-Villars, “Willy”, un exuberante “nieto de Rabelais”, (“Colette-Willy: 208”),²⁸¹ del cual se divorciaría luego, y que fomentó en su joven esposa el don de la escritura y de la

281 Willy, Henry Gauthier-Villars, escritor y crítico teatral, conocedor del Todo París, se dio a la tarea de “educar” a Colette aprovechando sus dotes naturales para la escritura. Se dice que la parte medular de las primeras novelas de Colette, la serie de las *Claudines*, fue escrita por los dos. Se supo luego que Colette era la verdadera autora, y Willy, un mentor útil y necesario.

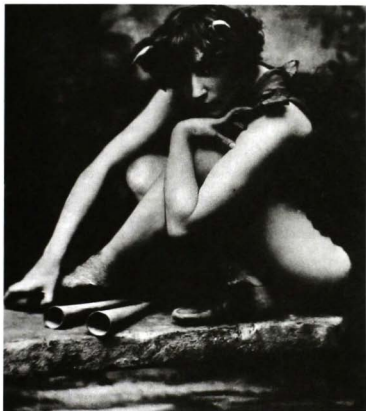


exhibición. Por su frescura y libertad de tono, Colette se distinguió muy pronto del medio lleno de prejuicios de la sociedad de fin de siglo. Mucho se dijo y escribió acerca de su sensualidad desbordante de salvajina panteísta, de sus amistades sáficas y de su estrepitosa separación de Willy. Sus atrevidas exhibiciones en el escenario, su fama de bohemia y sus novelas "reveladoras de alma femenina en peregrinación pasional",²⁸² hicieron de ella una mujer moderna y extravagante, célebre por su libertad de espíritu, motivo de numerosas leyendas en un París ávido de escándalos y de artísticas *mises en scène*. Entre 1890 y 1913 el androginismo y el safismo fueron de las más apreciadas.

En 1906 Colette debutó en el teatro en el papel de un fauno en un mimodrama típico de la época: *El Deseo, la Quimera y el Amor*. Tenía 33 años. No era realmente actriz ni mucho menos bailarina, pero la improvisación era entonces aceptada y el teatro, una salida posible, aunque poco respetable, para una mujer divorciada.²⁸³ Una "ambigua cabeza de efebo" (se había cortado el pelo, dos inmensas trenzas, en gesto de desafío) y grandes ojos de zorro hicieron de ella el personaje ideal para representar a un fauno cazador de bacantes, que el perverso Willy, en su deseo de popularidad y de escándalos, la hacía representar. Una de sus primeras pantomimas fue *Romanitchel* (1907). Causó mucho alboroto en la sociedad parisiense de entonces. Vestida de harapos, Colette ejecutaba una danza sáfica, en la cual le daba a Missy, amiga entrañable y notoria lesbiana con la que

282 Tablada se refiere a la serie de las *Claudines*, aparecida primero bajo la firma de Willy, entre 1900 y 1903, *Claudine en la escuela* y *La casa de Claudine* son entre las más conocidas.

283 Colette aprendió el oficio de actriz con el mimo Georges Wague. Con él tomó clases de pantomima en 1905, y será su pareja en el teatro. Colette no era una buena mima ni excelente bailarina. El poeta Ramón Gómez de la Serna la vio bailar y la describió así: "Hacia esos gestos monótonos que se les ocurren a las pantomimistas: el pavor mentiroso a cartas vistas, la alegría frenética, falsa también a simple vista, y el salto de cervato completamente absurdo, eran los que se le ocurrían a ella también. Resonaban en el escenario los golpes de plantilla de pie desnudo, rudo y pesado de los pies ligeros. Resultaban frías las pisadas de sus pies en la tarima, y se temía que se clavase una astilla en ellos, suponiéndose uno ya la escena y el gesto de "el niño de la espina" en la soledad del camerín. Sus ojos no eran esos ojos de actriz, que recogen la luz de las candilejas, y que recogen el teatro entero, sino ojos ajenos al espectáculo, con una cerrazón negra en la pupila, esas pupilas que como no pueden ser pintadas sufren el efecto de la lividez con que daña la luz de las baterías, apagan todo el resto de la luz, y su negro era un negro violento, un negro irresistible que desviaba la mirada." *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Sudamérica, 1968: 95.



Colette posando como pequeño fauno para el mimodrama *El amor, el deseo y la quimera*, 1906. Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, París, Herscher, 1984, p. 147.

vivió un tiempo, un beso apasionado. El drama era probablemente inocente, el argumento intrascendente, la danza rudimentaria, únicamente salvada por la plástica rotunda de Colette y una personalidad estrepitosa. Tablada no prestó mucha atención al argumento, otra vez ocupado en descifrar el enigma y revelar una “religión secreta” “desdeñada por el vulgo”.²⁸⁴ El enigma tenía que ver con el

284 Rémy de Gourmont, “Renée Vivien”. *Les amateurs de Rémy de Gourmont*. www.remydegourmont.org/.../vivien/notice.htm



erotismo singular que cultivaba el fin de siglo. Colette “se asemejaba pasmosamente al *equivoco* ‘San Juan’ del Vinci” (“Colette-Willy”: 209).²⁸⁵

Desde los tiempos de Georges Sand,²⁸⁶ el mayor atractivo de una mujer, o de un hombre, radicaba precisamente en su sexo misterioso, en su adolescencia perpetua, “deliciosamente hermafrodita”. El eros de los modernistas no fue sencillo. En la sencillez “sólo vieron una forma de vida vulgar que los llevaría a una tranquilidad estéril”.²⁸⁷ “La sexualidad es indiferente, el erotismo singular”, estableció Paz. El escritor atribuye al erotismo una complejidad de la que carece la sexualidad ordinaria. En el fin de siglo los decadentes prefirieron el erotismo más sutil del andrógino y la “gracia ambigua” del hermafrodita. Con “sus ojos oblicuos”, “sus labios irónicos y sensuales”, Nijinski fascinaba. Su sexo era tan solo comprensible para los iniciados que descifraron en las formas insinuantes de sus mallas rosas, “algo amoratadas, como esas flores que, al comenzar a marchitarse, cambian su fuego incandescente en un enfermo carmín” (“El espectro de la rosa”: 204), las imágenes del homosexualismo finisecular que reúne la lujuria y la impotencia.

Del griego andrôn (hombre) y gynê (mujer), el andrógino ocupa un lugar importante en el imaginario finisecular. Era la misma fascinación por una sexualidad distinta, esotérica y artística. El fin de siglo lo consideraba perfecto, “total”, con capacidades intelectuales muy superiores a lo común, ya que combinaba los dos principios, el femenino y el masculino, que equilibran y unen la inteligencia y la estética. Un libro característico de esta época fue *El andrógino* (1891) del místico Joséphin Péladan. Para Péladan -escribe José Emilio Pacheco- el andrógino era la manifestación del sexo artístico, “en perfecta fusión de inteligencia y voluptuosidad” (187).²⁸⁸

285 En otra crónica Tablada aborda el tema del androginismo durante una visita al Louvre donde vio el Baco de Leonardo da Vinci. El Baco de Vinci fue primeramente un San Juan (1476) de tipo andrógino, un cuadro muy apreciado por los decadentes. Consúltese “nota” de Lara Velásquez: 115-116, *op. cit.* Sub. mio.

286 Escritora francesa (1804-1876) que acostumbraba vestir de hombre y fumar en público. Georges Sand escribió *Gabriel*, libro que trata el tema de la ambigüedad sexual, en la misma época que aparecieron la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier y la *Séraphita* de Balzac.

287 Héctor Valdés, “Poesía”, *Índice*: 41.

288 Tablada sin duda conocía la obra de Péladan (1859-1918). Singular personaje que se hacía llamar Sar Mérodack, “ocultista místico, neocatólico y wagneriano”. Fundó el

El andrógino era un objeto de delectación sombría, exclusivo de algunos estetas excéntricos. Tablada compartió por un momento el interés y la curiosidad de su tiempo por los fenómenos aparentados al ocultismo y al arte como el androginismo, el hermafroditismo o el safismo. El andrógino hacía parte de su colección, y como los objetos delicados del Art Nouveau, era digno de ser cincelado y ataviado por el lenguaje.²⁸⁹ De la misma manera, exaltó en la poesía la figura del hermafrodita, un efebo a la belleza engañosa que reflejaba el gusto de los decadentes por las paradojas: "Un ángel de candor prerrafaelita//Y la lujuria de una reina antigua (JJT, "Nocturno oriental"). El hermafrodita y el andrógino amaban poco, su esterilidad era fecunda y fuente de arte. Si algunos poetas como Amado Nervo vieron en el dios mancebo un fenómeno esencialmente decadente, un arquetipo estéril del fin de siglo, "síntesis rara de un siglo loco//y floración malsana de un viejo mundo", para otros representaba el sueño esotérico del Artista, "el esfuerzo supremo de arte y de placer" ("Andrógino. Lubricidades tristes", *Poemas*).

Un antecedente literario importante fue la novela de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835). Los modernistas tenían en gran estima al autor de *La Comedia de la muerte* y a su extraña heroína "deliciosamente hermafrodita". Fue la novela más audaz e innovadora de Gautier. El libro celebraba una nueva forma de amor ornamentada por el misterio, la ambigüedad sexual y sus máscaras. En él Gautier describe los amoríos de una mujer travestida que transgrede alegremente las costumbres de la época. Maupin era "un monstruo decadente, el símbolo de lo imposible",²⁹⁰ el misterio que va dejando las cosas indefinidas. Gautier hizo del travesti un estado de mente, una especie de flexibilidad mental que rechazaba los límites impuestos por una sociedad rígida. En una sociedad donde la sexualidad aún no se decía abiertamente, el hermafrodita y el andrógino

orden de la Rosacruz del Templo (organización iniciática de origen legendario). También escribió una historia de la civilización a través sus mitos además de un ciclo novelístico de veintidós volúmenes de título sugestivo y parisiense: *La décadence latine*.

289 El poeta Efrén Rebolledo (1877-1929) es una excepción notable en el grupo de los decadentes mexicanos. Autor de los sonetos de *Caro Victrix*, su singularidad está en su franco erotismo y sus imágenes innovadoras sin por lo tanto salirse de los tópicos decadentistas, Safo, Lesbia, por ejemplo. Pacheco, *Antología*: 290 293, *op. cit.*

290 Camille Paglia, "Gautier, Baudelaire and Huysmans", *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Nueva York, Vintage Books, 1991: 413. Trad. mía.



gino eran hermosos simulacros, el más esotérico de los vicios. De la homosexualidad en el fin de siglo sólo se conservó la imagen del pederasta afeminado y neurótico, señaló André Gide. Esta degradación progresiva se debe a una estética del artificio que prefirió trabajar las pesadillas delirantes²⁹¹ y las “lubricidades tristes” (Nervo) a la realidad. Es el caso de los andróginos de la belleza exasperada de la escritora Rachilde, también llamada “*Melle Baudelaire*”.²⁹² Sus homosexuales son hermafroditas morbosos, a veces satánicos,²⁹³ “anómalos”, obsesionados por el espectáculo y los decorados kitsch. Anticipan a las provocadoras *drag-queens* de los noventa del siglo XX, que se construyeron una identidad en el teatro con el solo fin de divertir y de crear un yo más hermoso y atractivo.

El lesbianismo también se puso de moda. En 1900 existían dos versiones de Gomorra en París: una versión canallesca con sus títulos enganchadores sobre Safo y otra de inspiración helénica que buscaba rehabilitar el nombre literario de la poetisa griega. Esta última estaba representada por las dos principales sacerdotisas de Lesbos en París: la escritora americana Nathalie Barney y su amante, Renée Vivien, traductora de Safo y poeta, “flor de decadencia”, también llamada la “Virgen perversa” (“*El espectro de la rosa: los “ballets” rusos*”). Colette frecuentó brevemente el universo finisecular de las lesbianas; recordó a Vivien como a una mujer “[...] inestable, velada más que vestida, de negro, encerrada en lugares herméticos que oían a incienso”. Renée era un alma atormentada que se movía “en interiores oscuros, herméticos, con olor a incienso y a flores marchitas”.²⁹⁴ En

291 Las pesadillas finiseculares son infinitas. Incluyen al ninfomaniaco, el viejo sátiro, el nihilista, el fumador de opio, el sabueso policía, el literato impotente, a la prostituta inválida, etc. JJT, “Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade”, *Obras V. Crítica literaria*: 47, *op. cit.*

292 Jean Lorrain incluyó a su amiga Rachilde dentro del grupo “de los peligrosos y raros”. Rubén Darío vio en ella a una escritora “extraña y escabrosa”, “satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado”. *Los raros*: 119, *op. cit.*

293 Los pueblos de la Antigüedad hacían una diferencia importante entre lo que Mircéa Eliade llamó “el hermafrodita concreto” y “el andrógino ritual”. Un recién nacido con señales de hermafroditismo era considerado como una marca de la ira de los dioses y automáticamente se le mataba. Sólo se toleraba al andrógino como modelo de coincidencia de los opuestos, la reunión de poderes mágicos y religiosos asociados a los dos sexos. Consúltese Mircéa Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, trad. Fabián García Prieto, Barcelona, Kairós, 2001.

294 La seráfica Renée Vivien (1877-1909) vivió alejada de los cenáculos literarios y

1900 la imagen de Gomorra todavía se inspiraba en los ambientes de lo que Catherine Coquio llama "la 'Baudelairité' decadente"²⁹⁵: una desviación y una enfermedad en un fin de siglo obsesionado por el poeta de *las flores*.

Existen varios poemas dedicados al safismo en *Las flores del mal*.²⁹⁶ Los más importantes y reveladores son "Lesbos" y "Mujeres condenadas", que le valieron la condenación de los tribunales en 1857.²⁹⁷ En ellos el poeta rescataba una sensualidad femenina más lúdica y libre, suavizada por la presencia del Mediterráneo, y los juegos tiernos de la infancia. El poeta veía en la antigua Grecia de Safo (VI siglo a. J.) y en su culto al amor sensual una forma de arte y de amar superior, en un momento cuando el mundo antiguo tenía un encanto que ya no parecía tener la civilización moderna. Lesbos era la evasión, la lujuria y la poesía y sus hijas, "grandes espíritus negadores de la realidad".²⁹⁸

Madre de juegos latinos y voluptuosidades griegas,
oh, Lesbos, con besos lánguidos o alegres,
como el sol ardientes, como la sandía frescos,
que adorno son de noches y días de gloria,
madre de juegos latinos y voluptuosidades griegas,
Charles Baudelaire, IV. "Lesbos", *Piezas condenadas*,
Las flores del mal.

rodeó su vida de un misterio impenetrable. Colette recordó su cuerpo largo, "sin espesor, inclinado, abrumado por el peso de la cabeza, enorme adormidera dorada con grandes ojos desfallecientes. En la casa de Renée se mezclaban todos los perfumes del Oriente. Sus invitados saborean platillos exóticos en vajilla de jade y vasos de porcelana china". Colette, alma moderna ajena a tantas sutilezas, se sofocaba. *Le pur et l'impur*, Colette, *Oeuvres Complètes*: 913. Trad. mía. Las grandes cortesanas también tuvieron sus idilios sáficos, es el caso de Liane de Pougy quien publicó en 1901 un *Idilio sáfico*, pequeño recuento de su relación con la escritora Nathalie Clifford Barney.

295 Consúltese Catherine Coquio, "La 'Baudelairité' décadente: un modèle spectral", *Romantisme*, 1993, vol. 23, núm. 82: 91-107.

296 Balzac ya había escrito sobre la lesbiana en *La fille aux yeux d'or*, también Gautier en *Mademoiselle de Maupin*, y Delatouche en *Fragoletta*. Baudelaire encuentra el tema en Delacroix; "un poco encubiertamente habla en la crítica de sus cuadros de la mujer moderna en su manifestación heroica, en el sentido infernal o divino." Benjamin, *Iluminaciones II*: 109, *op. cit.*

297 Los poemas no fueron publicados en Francia sino hasta 1911.

298 "La lesbiana es una heroína moderna. Es ella una imagen erótica central en Baudelaire -la mujer que habla de dureza y de masculinidad- está penetrada por una imagen histórica, la de la grandeza en el mundo antiguo". Benjamin, *Iluminaciones II*: 109, *op. cit.*



Pero en Baudelaire las caricias y los sentimientos tímidos suelen teñirse de violencia y desesperanza, tensión fatal entre el bien y el mal que condena a sus lesbianas a la esterilidad y la violencia. En el fin de siglo Gomorra también gustaba de escapularios y de látigos: “Y las hay con gargantas ceñidas de escapularios, // con un látigo escondido bajo sus vestiduras largas, que en la madera oscura y en las noches solitarias // mezclan espumas del placer con lágrimas de los tormentos” (“Mujeres malditas”). Los decadentes rescataron la visión más lúgubre de Gomorra, su olor a tumba. Sus lesbianas son esencialmente fantasmas, objetos fascinantes y también despreciables.²⁹⁹

Varios poetas se cansaron de la patología violenta de la mujer condenada. Recuperaron en los ritos de *Las flores del mal*, no su sentido cristiano del pecado, ni su morbo, sino una larga tradición lírica sobre Safo de Mitilena, la que Platón llamaba “la décima musa”, y con ella la imagen de una sensualidad femenina más natural. Ésta aparece en la novela del francés Pierre Louÿs,³⁰⁰ *Las Canciones de Bilitis* (1895), en la que se inspiró Tablada para escribir su crónica sobre Colette. En el libro Louÿs describe un Eros femenino más sereno, despojado de sus sombras habituales. Sus canciones son pequeños poemas en prosa, traducidos del griego (una impostura que revela el gusto de la época por las paradojas), dedicados al safismo entre tiernas púberes, una de ellas, *Bilitis*. Los amatorios de *Bilitis* nada tenían que ver con las pasiones crueles de las cortesanas heráldicas de la Belle Époque ni con los relatos maliciosos del fin de siglo. Louÿs tenía otra visión del safismo. Era el amigo y el confidente de varias lesbianas. Algunas como Vivien y Barney buscaban rehabilitar el safismo en un medio lleno de prejuicios. Bajo su influencia quiso restituir la sensualidad, “condición misteriosa, pero necesaria y creadora, del desarrollo intelectual”,³⁰¹ un sentimiento que compartía Colette en sus atrevidos juegos eróticos.

299 El interés creciente por las sexualidades clandestinas dio lugar a los primeros esbozos de una reflexión sobre la homosexualidad a principios del siglo. Es el caso de *Sodoma y Gomorra* (1922) de Marcel Proust y de Colette en *Estos placeres* (1932).

300 Pierre Louÿs (1870-1925), escritor, poeta músico, crítico, lingüista y esteta, también erotómano, dandi y fotógrafo, publicó sus primeros versos eróticos (*Astarté*) en 1893 bajo la forma de poesías griegas. El amor sensual es el tema predominante de sus libros, de su *Afrodita* (1896). Su esteticismo recuerda el formalismo parnasiano pero el carácter licencioso de sus amores es más bien decadente. Del parnasianismo y del simbolismo el joven esteta aprendió la sensualidad pagana y el gusto por la belleza.

301 Jean Paul Goujon, “Préface”, *Les chansons de Bilitis*: 15, *op. cit.*

Tablada conocía la obra de Louÿs,³⁰² simpatizaba con sus tiernas y bucólicas afroditas, apreciaba el ambiente pagano de Lesbos en París, su afición por las Lolitas³⁰³ con la Antigüedad griega como tela de fondo. Los frutos verdes se cotizaban alto en la época de Tablada. Apoyada por el viejo fauno Willy, Colette fue una de las primeras en explotar el tema a través de la serie de las *Claudines*. En sus novelas “reveladoras de alma femenina en peregrinación pasional”, la escritora describe a una colegiala de cabello corto que anunciaba el tipo de belleza del nuevo siglo: esbelta, de formas frágiles, ágil y graciosa. La actriz Polaire, de 13 años, representó a una *Claudine* de inocencia picante en el teatro. El retrato que hace Tablada de Colette se inspira en la inocencia algo perversa de las púberes del fin de siglo. En su anatomía la bailarina se asemejaba a la joven lesbiana *Bilitis*: “los ojos llenos de ensueño y de ironía”, “la corta melena de amante lesbiana”, el “equivoco rostro de Efebó”, “la boca irónica y sensual”, le recordaron el verso de la poetisa griega Safo: “Sierva de Afrodita luminosa como el oro”.

Nuevamente se lee la preferencia por la sensualidad pagana del fauno, animal-dios que la actriz interpretó en sus mimodramas y que también celebró en el sentimental bestiario de sus libros. Colette compartía la naturaleza desinhibida de Nijinski, el otro fauno de la época, al aparecer medio desnuda en el escenario. Por su plasticidad y sensualidad obtuvo el papel de Carolina Otero en el mimodrama *La Carne*, una pantomima donde mostraba su anatomía femenina. Colette obtuvo un gran éxito. Su cuerpo irradiaba algo “felino” y violento. Sus danzas evocaban los rituales amorosos de una Grecia idílica y sensual cuya edad de oro fue celebrada por Safo, mujer de espíritu indomable, de poesía delicadamente carnal. Safo vivió en Mitilena, capital de Lesbos consagrada a la diosa Afrodita, un lugar mítico, sensual y místico, por sus historias de amor entre mujeres artísticas. Tablada vincula el arte de Colette con el prestigioso pasado de la Antigüedad helénica. Como Safo, su danza es de Mitilena:

302 En 1899 aparecieron en la *Revista Moderna* varias traducciones de las “canciones” de Pierre Louÿs. “Bilitis”, *Revista Moderna de México*, 15 de agosto de 1899, núm. 2, año 1: 26.

303 En el fin de siglo “la pureza y la inocencia se cotizaban alto. Se veía a las niñas como ángeles purísimos. Kate Greenaway, popular en España, pintaba acuarelas de chicas angelicales [...] La niña virgen se convirtió en una de las figuras más típicas del fin de siglo. Ese culto, muy idealizado, se puede ver en la obra de Proust o en la de Juan Ramón Jiménez, o en la propia vida de Ruskin”. Litvak, *Erotismo*: 137, *op. cit.*



Mientras ejecutaba los primeros pasos de una danza de seducción, como todas las danzas aunque sean pastoriles, aunque sean hieráticas, puesto que todas ellas, bajo los *paniers* Watteau o la tiara de oro de las bayaderas animan y estilizan el supremo gesto de amor, sigo sobre el tablado la aligera carrera de sus pies, de estatua por la forma, pero vivos, desnudos, teñidos de bermellón en las uñas y los talones. Su corta melena de amante lesbiana, de Bylitis, de Mirtocleia, es de un rubio ceniciento y cae sobre su rostro, donde la boca es irónica y sensual, los ojos agrandados por el kóhol prolongan su comisura hacia las sienes con la larga



Colette bailando en el papel del fauno. Mimodrama *El amor, el deseo y la quimera*, 1906. Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, París, Herscher, 1984, p. 147.

raya del ojo sagrado en los glifos egipcios, y la nariz prominente y aguzada, graciosamente bestial, recuerda a la aciaga mujer Kitsuné de los dramas de amor japoneses [...] la belleza de su carne desnuda, de un tono vermeil, de planta sobredorada, recuerda el verso de Safo: "Sierva de Afrodita luminosa como el oro" y es ruda, pero estatuaria; sus nobles piernas avanzan entre el frenesí del baile como los de Diana cazadora, y en medio de las imploraciones de amor sus brazos se tienden con la desolación de una Niobe ("Colette-Willy": 210).

El cuadro expresa la felicidad de una edad de oro, se inspira en la sensualidad picante y más libre de la bacante *Bilitis*. Nada que ver con la danza "inflamada, dislocada, enardecida" ("La Bella Otero") de la Bella Otero ni con una estética que el cronista llegó a considerar



Colette fue la primera en revelar su cuerpo sin usar mallas. En el mimo-drama *La Romanichelle*, 1906. Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, París, Herscher, 1984, p. 154.

artificial y sin vida. Colette era una ninfa real que igualmente turbaba a los hombres que a las mujeres. Su faz voluntariosa, su cuerpo "rudo pero estatuario", evocan una sensualidad más franca, distinta de los lirios desmayados del romanticismo o de las púberes subalimentadas del decadentismo.



Colette llegó al escenario en 1903, cuando el cuerpo de la mujer, último bastión de la intimidad, empezaba a perder su obligado hieratismo.³⁰⁴ La belleza estaba cambiando y con ella un código de comportamiento sexual que acarreaba represiones para la mujer que se atrevía a romperlo. Con los deportes, el abandono del *corsé* y una mayor libertad, las mujeres comenzaron a participar del imperativo hedonista que empujaba los cuerpos a su exhibición feliz. Humana y complaciente, la modernidad de Colette se tradujo por el conocimiento de lo que ella misma llamó “el secreto de la voluptuosidad ofrecida”. La escritora pertenecía a un nuevo tipo de mujer todavía bastante excepcional para la época. Quería conocer la vida y el mundo, deseaba vivir sin obligaciones ni restricciones. Se unía a ese pueblo de mujeres *avant la lettre*, para quienes “la belleza desnuda no era motivo de risa ni de vergüenza”.³⁰⁵ Educada en el amor a la naturaleza, libre y vagabunda,³⁰⁶ su sensualidad “graciosamente bestial” sedujo a los poetas en busca de nuevas utopías, y de una sensualidad panteísta capaz de confundirse con la naturaleza y su fauna. Su naturaleza “felina” parecía compartir ciertas características con el reino animal. Indómita y salvaje, físicamente cercana de una naturaleza que amaba profundamente, Colette “asomaba con cinismo ingenuo, entre numerosas espesuras como el rostro de un Silvano entre frondas cuajadas de rocío.”³⁰⁷ Los dioses rurales de la

304 Consúltese Philippe Perrot, *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII-XIX siècle*, Paris, Seuil, 1984: 204-208.

305 La relación entre Louÿs y Colette nace de la franqueza sensual de ésta más que de su gusto por las lesbianas. Louÿs quedó encantado por la libertad de tono y la espontaneidad de Colette cuando ésta interpretó desnuda y a puertas cerradas, para él y para sus amigos, en el jardín de Natalie Clifford Barney, uno de sus *Diálogos*. En una de sus interpretaciones Colette hizo el papel de Safo, en otra el de Fauno. Renée Vivien luego escribirá un poema inspirado en su actuación. A diferencia de Vivien y de los simbolistas, Colette buscaba una mayor sencillez y más sentimientos para describir la naturaleza. Una buena muestra de su estilo son sus *Dialogues de bêtes* (1904-1905) y *Les vrilles de la vigne* (1908). Tablada será muy sensible a esta nueva voz en su poesía posterior.

306 Título de uno de sus libros *La vagabonde* (1910). El libro describe las experiencias de Colette en el *music-hall*.

307 J.T., “Colette-Willy”: 210. Amiga de Colette, Nathalie Clifford Barney la recuerda con su pequeña corte fáunica: “pronto un gato y un perro iban a adquirir la inmortalidad literaria en *Diálogos de bestias*. Habían sido escogidos por el parecido sorprendente con su dueña. Pues, ¿no era su carácter compuesto de su naturaleza animal? Obedientes y dedicados a un amo, sin embargo, mostraban el instinto de la criatura salvaje que escapa a todo dominio”. Cit. en Judith Thurman, *Secrets of the Flesh. A Life of Colette*, Nueva York, Ballantine Books, 1999: 138. Trad. mía.

mitología greco-romana, Pan y Silvano, Orfeo y Dionisos, con su corte de ménades, ninfas y faunos, eran referencias obligadas para describirla. Participan de un nuevo discurso sobre “la resurrección de la carne” en el fin de siglo, cuando el hombre cansado de artificios, no de arte, se acercó a la divinidad pagana y a su saludable vitalidad, con el deseo de revalorizar el cuerpo y de rehabilitar un erotismo más natural (Litvak, *Erotismo*: 227).

Al contrario de los maniqués emperifollados de la antigua estética, Colette era una actriz real a la morfología moderna, un pequeño fauno con formas exuberantes y vida intensa:

[...] puedo verla a mis anchas y al punto la reconozco a pesar del disfraz y el “maquillaje”, a pesar del arlequinesco harapo que apenas vela el torso de su cuerpo todo desnudo. Reconozco el plástico cuerpo opulento y esbelto a la vez, los ojos llenos de ensueño y de ironía, la melena corta y rizada que corona con ambigüedad masculina la faz enérgica y voluntariosa (210).

La cultura ocular o sensibilidad semiótica del decadente le permiten retratar a una mujer en plena mutación. Ambiguamente masculina, “opulenta y esbelta a la vez”, ya no es la criatura pecadora del pasado, frenada en su libertad, sino un ser flexible y feliz, recién emancipado. Los harapos que apenas cubren su cuerpo son las reliquias de la vieja arlequinada, ahora juzgada ridícula e inútil. El maquillaje ya no oculta su verdadero ser. Desembarazado de la vieja estética, de sus “harapos”, el cronista por fin *ve* y *reconoce* la trascendencia beneficiosa del cuerpo desnudo que se ofrece a su mirada.

En la vieja ideología el cuerpo femenino debía permanecer oculto bajo oleajes de tul, cascadas de lazos y de encajes. El simbolismo la prefirió clorótica y lánguida, martirizada y frígida. Con su “plástico cuerpo opulento”, “todo desnudo”, Colette rompe con esta visión deprimente. Exhibir una sexualidad satisfecha significaba la conquista de una fuerte inhibición. En el escenario y en sus libros Colette invitaba a un regreso a las fuentes animales del ser, al placer de un renacimiento del cuerpo y los sentidos. Sus libros muestran un vínculo estrecho con la naturaleza donde creció, y con los animales, cuyas “almas dormidas” despertó, “como Orfeo”. “Con los animales -escribe Marcel Thiébaud- Colette iba más allá de la inteligencia, se comprometía en su terreno, del cual era parte



integrante”.³⁰⁸ No es exagerado hablar aquí de simbiosis con el reino animal, y en su caso con uno de sus representantes más secretos: el gato.

Tablada capta la dimensión híbrida de la actriz en su anatomía de “pequeño fauno”, en “la boca irónica y sensual”, en “la melena corta y rizada”, “los ojos llenos de ensueño y de ironía”, “agrandados por el kohol” que “prolongan su comisura hacia las sienes con la larga raya del ojo sagrado en los glifos egipcios”, en “la nariz prominente y aguzada, graciosamente bestial”, etc. Todo en Colette le recuerda al gato. También su danza, “graciosamente felina”, de “gata enamorada”, título de una de sus pantomimas.³⁰⁹ Su intensidad física revela una curiosidad y un apetito feroz “por todos los amores”, propia de una mujer en armonía con su “ser animal”. Como sus hermanos gatos Colette no podía ser domada, en cosas de amor era totalmente flexible, sin ataduras. Tablada capta en la danza, en la belleza felina, su naturaleza generosa, salvaje e indomable.

Tablada conocía el “sentimental bestiario” de Colette, sus “diálogos de bestias” (1904), donde dio “a los pobres animales silenciosos, conmovedora voz humana” (“Colette-Willy”: 211). Compartían la misma pasión por la naturaleza y por los animales. En Tablada la teosofía abrirá el cauce inagotable de la piedad por las “bestias”: monos, jaguares, peces voladores, gallos, guajolotes, loros, viven en su poesía y en sus haikús de tiernos animales. Colette irá todavía más lejos en el conocimiento secreto de los seres considerados como brutos por el hombre. Su pasión por los gatos de ojos rasgados y profundos la hizo acercarse a su mundo misterioso. A través de ellos Colette daba la impresión de comunicarse con otra dimensión. Los lazos se estrechan por el juego sutil hecho de tentación, de ternura lasciva, de peligro, y de encanto diabólico, que irradia en el escenario: “Rara Salomé, consciente del maleficio con que el ritmo de su danza y los ampos de su carne desnuda y dorada envuelven a los hombres que fruncen el seño y a las mujeres que sonríen turbadas al contemplarla intensamente” (“Colette-Willy”: 210).

Los bestiarios son un género medieval y forman parte del gusto general del hombre por la observación y la descripción del mundo

308 Marcel Thiébaud, *Entre les lignes. Colette*. Paris, Hachette, 1962: 167. Trad. mía.

309 Colette interpretó en abril de 1912, en el Ba-ta-clan, el papel de “La gata enamorada”, una pantomima de Georges Wague inspirada en el *Pygmalion* (1763) de Jean-Jacques Rousseau.

natural, movido primero por un afán científico, pero más por la curiosidad ante lo extraño y lo fantástico, pues los animales estimulan la imaginación y nos hacen ver otras criaturas que no existen. Es privilegio de poeta restablecer ese contacto primordial, ya que “las antenas espirituales de los poetas palparon en los limbos del misterio la presencia de esas almas oscuras” (“Colette-Willy”:178). Tablada y Colette compartieron este don para comulgar de manera más profunda con el misterio. La escritora encontraba la compañía de los gatos superior a la de los hombres. Su entendimiento con los pequeños felinos era perfecto. Como actriz y como escritora asumió ese parentesco: habló su lengua y adoptó su modo de caminar, su facultad de ver más allá de las apariencias. Gato y mujer eran capaces de corresponder con un mundo más subterráneo. Vivían una intensa comunicación con la naturaleza. En la obra de Colette, el gato suele ser el intérprete ideal de una sensualidad femenina y misteriosa. De su cuerpo emana una energía erótica hecha de perfumes, de miradas hipnóticas y de danzas sibilinas. La boca irónica y sensual de Colette, sus ojos agrandados por el kohl, le recuerdan al cronista los gatos mágicos de los glifos egipcios, a la mujer Kitsuné, el “espíritu del zorro” de la tradición japonesa. La bailarina comparte sus poderes, a veces maléficos, y su actitud frente a la vida: llena de una energía mágica, “estatuaria” como la diosa egipcia Bastet, con cuerpo de mujer y cabeza de gato,³¹⁰ Colette contempla el mundo de manera irónica y se concentra en un misterioso universo interior.

En la referencia a la mujer Kitsuné vuelve a aparecer el interés por los enigmas y las mutaciones: “Rara Salomé” a “la sutil perversidad”, “singular Princesa de Arte”, Colette tiene el poder de transmutarse en otros seres. Al referirse a las tradiciones de la antigua Egiptia y del Japón medieval, Tablada alude a su capacidad de mixtificación. La unión entre Colette y el gato se caracteriza así mejor por el juego sutil de tentaciones y de encanto diabólico en una mujer al “equivoco rostro de efebo”, “consciente de su maleficio”. Su naturaleza dual aparece en “la boca irónica y sensual”, “los ojos agrandados”, “la nariz prominente y aguzada”. Hay que temer a la mujer Kitsuné y sus ardides. Como el gato, su hermano y reflejo, es cruel y voluptuosa, y puede disimular. La mujer Kitsuné embruja y seduce fatalmente,

310 En el curso de la quinta dinastía faraónica, los gatos fueron introducidos en los templos. De esta manera, los gatos se convirtieron en animales sagrados para los egipcios, que creían que la diosa Bastet podía vivir en el cuerpo de un gato y sondear el alma del hombre a través de sus ojos, con el fin de controlar sus acciones.



como Colette sedujo o embaucó al público parisiense, otro tipo de bestia en este bestiario ya no tan piadoso como diabólico:

Y ahora, por el ritmo de su danza, por el espectáculo de su carne dorada, estatuaria y palpitante, derrama un protervo y abrumador sortilegio, y cuando al terminar la danza fija sonriente su equívoco rostro de efebo, en todo semejante al ambiguo “San Juan”, del Vinci, del auditorio se exhala en ansia congijosa el sordo gruñido de las bestias de Circe (211).

Las bestias de Circe no entienden el “maravilloso gesto artístico” de Colette, ni “su alma, ferviente, salvaje, inquietadora y turbada por todos los amores”. Como actriz pero también como escritora Colette supo de muchos juegos y artificios. En el teatro privilegió la sensualidad del misterio, las paradojas y lo ambiguo. Mostró una alta conciencia artística de la artificialidad del efecto aprendida en la dura escuela del *music-hall*, donde se hizo actriz, una profesión que la mujer menos dotada podía aprender, “cuando su vida y su libertad dependen de ello”. Allí aprendió a seducir a muy diversos públicos: a intelectuales en busca de secretos originales, y también a una multitud jovial y anhelante, siempre manteniendo el misterio:

Rara Salomé, consciente del maleficio con que el ritmo de su danza y los ampos de su carne desnuda y dorada envuelven a los hombres que fruncen el ceño y a las mujeres que sonrien turbadas al contemplarla intensamente. De las almeas que animalmente ondulan y se pasman en los mil escenarios parisieneses, ninguna tiene la sutil perversidad ni el hondo encanto de esta singular Princesa del Arte (210).

Colette supo jugar con las fantasías eróticas de cada uno, algo que la señora Rasimi, propietaria del Bataclán, enseñó a cada una de sus discípulas. El Bataclán³¹¹ era un teatro en armonía con el espíritu exótico y libertino de la Belle Époque. Como la escritora modernista que buscaba follajes con “rojas flores o doradas uvas”,³¹² el teatro necesitaba

311 El origen del Ba-ta-clan se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, nombre “chino” que le dio Offenbach en 1855 a una de sus operas bufas. En 1864 se construyó un teatro en forma de pagoda china del mismo nombre. El verdadero éxito del teatro empieza en 1910 gracias a la presencia de cantantes y actores prestigiosos como Maurice Chevalier, Mistinguett y Colette, entre otros.

312 Transcribo los primeros versos de “Bilitis”, traducción de JJT, aparecidos en la *Revista Moderna*: Una mujer se envuelve en blanco lino, //otra se viste con bordadas

"largos velos, o faldas de espuma, plumas exuberantes, pliegues, todo lo que, pareciéndose a una nube, al agua revuelta, al ala, envuelve, disimule, contornee, aligere el cuerpo del peso que la devuelve a la tierra".³¹³ En una palabra, todo lo que procura soñar, una constante en el arte del siglo XIX. De la misma manera la escritora sabía que la escritura era una elección: "decir la verdad, sí, pero toda la verdad, no se puede, no se debe", afirma en *La vagabunda*, un libro escrito sobre sus años en el teatro.

Colette aprendió a serlo todo: púber cinica y "semi-desnuda",³¹⁴ "rara Salomé", o "amante lesbiana". En esta capacidad de multiplicarse estriba su modernidad, en desempeñar todos los papeles generando la incertidumbre. "Sus poses artísticas [dan] a la vez "la impresión simultánea y contradictoria de impudor y de ingenuidad", "de espontaneidad y de cálculo, hasta suscitar la *incertidumbre*: [...]"³¹⁵ escribió Louis Delluc en 1913. "Hay en su rostro algo de casto, en la boca, los ojos, la frente. También aparece una avidez sensual. Pero allí tampoco se sabe bien. Todo en ella es así... Juega con un velo blanco, en el cual se envuelve, se cubre, o se esculpe... Quiere ser tierna y quizá perversa, y nos dejamos dominar por su voluntad, pero sentimos que hay en ella algo inexplicable y muy puro" (*Idem*).

púrpuras.//Y otra adorna su cuerpo con follajes, con rojas flores o doradas uvas ... heme aquí, soy Bilitis; si me miras//sin joyas, sin sandalias y sin túnica, así debes quererme; que no puedo//vivir sino desnuda ... Pero el rojo en mis labios no es ajeno//y es propia de mis bucles la negrura; Mira cómo me envuelven temblorosos//rizos y libres como grandes plumas!

313 Colette, "La Revue nue, d' Henri Varna, Léo Lelièvre et Mac-Cab, à l'Alcazar de Paris", *La Jumelle noire. Romans, récits, souvenirs (1941-1949). Critique dramatique (1934-1938)*, Colette, *Oeuvres Complètes* III: 1177. En otro libro Colette escribe, "una bailarina desnuda, es un poco egipcia, lo cual significa diez buenas libras de cinturones de metal labrado, de placas para los senos, de enrejados de perlas para las piernas, y collares de aquí hasta allá, y velos interminables". *L' envers du music-hall*, Paris, Flammarion, 1993: 65. Trad. mía.

314 Aparecer desnuda en el escenario en el fin de siglo tenía otro significado que ahora. Una bailarina desnuda era una artista que no sabía bailar, llevaba un maillot y se exhibía con toda la utilería del teatro de revista y del *music-hall*. En *La Carne* (1910), Colette mostraba un seno, a veces los dos. El mimodrama fue un éxito y el seno de Colette viajaría mucho. Nada que ver con los espectáculos sugestivos del teatro erótico de fin de siglo y sus strip teases incompletos, ni con la desnudez estandarizada de las futuras *revues nues*. Éstas, opinaban Colette y los modernistas, desnaturalizaron el exotismo, impidieron la fábula y el romance.

315 Louis Delluc, "La maison des danseuses" (La véranda), *La Comoedia Illustrée*, 5 de enero de 1913: 333-335.



Colette compartió con los artistas de su tiempo la afición por los enigmas y las paradojas. Prefirió el misterio que va dejando las cosas indefinidas, el secreto vivo...

Casi desnuda y no tan desnuda,
un desnudo a través
de encajes que muestren
tu carne por donde va corriendo
mi boca que delira.
Paul Verlaine, II, "Seguidilla".³¹⁶

La estética modernista -explica Luis Miguel Aguilar- depende esencialmente de los adornos: para ser deseable un cuerpo debía estar naturalmente dispuesto en un escenario y revestido por una mirada que con la misma naturalidad "sólo puede descubrirlo o declararlo desnudo entre la profusión de utilería".³¹⁷ El crítico expresa allí el ideal contenido en la crónica modernista, que prefirió trabajar las perspectivas como la materia de las joyas para hacer surgir de lo cotidiano extrañas disonancias. En la crónica Colette-Willy las joyas son todavía los juegos sutiles del safismo y del androginismo, la ambigüedad del cuerpo desnudo, el exotismo, el arcaísmo del reino animal, etc. Mundos exóticos en plena transición en los cuales las escenificaciones ilustran el vaivén entre la realidad y el sueño, la naturaleza y los artifices de un viejo ideal contenido en los versos del Tablada modernista y que la propia Colette no hubiera rebatido:

La seducción de tu belleza ambigua
un ángel de candor prerrafaelita
y la lujuria de una reina antigua. "Nocturno oriental".

316 Paul Verlaine, *Amores prohibidos. Poemas*, trad. de Luis Hernán Rodríguez Fólder, Buenos Aires, Imaginador, 2001: 3.

317 Luis Miguel Aguilar, "Conversaciones bajo la luna: La poesía modernista mexicana. 1875-1921", *La democracia de los muertos. Ensayo sobre la poesía mexicana 1800-1921*: 141-142, *op. cit.*

LAS ESCENIFICACIONES DEL EXOTISMO EN LA CRÓNICA “BAILES EXÓTICOS: ‘LA RUMBA’”

La mulata de ébano
mece en una canción
como en fácil hamaca
su candor animal.

JJT, “La Conga”, Soneto, *Los mejores poemas*.

En tu regazo tienes al diablo,
bajo tus faldas arde la hoguera;
hace tres siglos tu sino fuera,
letra y efigie de algún retablo,
morir quemada por hechicera.

JJT, “Agua-fuerte”, *Los mejores poemas*.

En su vagabundeo por los teatros de París Tablada descubrió un cuerpo distinto. Cuando Colette se exhibe semidesnuda en el escenario del Ba-ta-clan, es todo un acontecimiento y una revelación. La mutación sociocultural es de peso: el cronista por fin ve y reconoce la trascendencia del cambio, en la fisiología de los cuerpos, en sus movimientos. Es el mismo *voyeurismo* de antes, el mismo espesor equívoco, pero los cuerpos ya no reciben de manera tan pasiva esta mirada, son cuerpos con vida, accionados desde arriba. De estos cuerpos Tablada ve nacer una fuente visible, el centro mismo de la danza. Para los simbolistas la danza era una especie de *Arte Mater* que le daba sentido y sustancia a las palabras de la tribu. Si la poesía moderna siente que la danza puede ser una vía hacia el significado es porque hay en ella -observa Michelle Finck- una interrogación esencial sobre el cuerpo, piedra angular de la poesía moderna. El acto fundador de la modernidad es precisamente este cuestionamiento. Como lo escribe el poeta Yves Bonnefoy, para los artistas de las vanguardias contemporáneas “el cuerpo es el nuevo horizonte y la salvación del discurso”.³¹⁸

318 Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Paris, Folio, 1992: 36, cit. en Michèle Finck, “Poésie moderne et danse: le corps en question”, *Lorimage*, 2000.



En este diálogo fructífero entre la poesía, la danza y el cuerpo, que no empieza en el siglo XX sino en el anterior, el gran intercesor fue Nietzsche. Sin duda el bailarín era para él la figura más lograda: “Yo no sé nada que un filósofo desee más que ser un buen bailarín”. La danza debía ser “su ideal, su arte, su culto” (*La gaya ciencia*). Para Nietzsche, faltar a la danza y a la música, era faltar a la vida: “que sea perdido para nosotros, el día en que no bailamos” (*Así habló Zaratustra*). El bailarín supera las antinomias, tiene el poder de unir los contrarios, de dejar advenir, en los contrarios una identidad profunda. Así, el bailarín pertenece a la tierra y al cielo, hijo de la gravedad y de la ligereza, mediador entre lo visible y lo invisible, reconciliador de las fuerzas animales y espirituales, del cuerpo y del espíritu. La danza es el lugar fecundo donde coinciden los contrarios, y la célula seminal de esta filosofía moderna es el pie. No hay más verdad que la del pie que dicta al espíritu: “verdades hechas para nuestros pies, verdades que pueden bailar”, reclama el filósofo. Cuando Tablada sigue “la alígera carrera” de los pies de Colette, “de estatua por la forma, pero vivos, desnudos, teñidos de bermellón en las uñas y en los talones”, (210) reconoce la importancia de una escritura fundada en una verdad del cuerpo, ve allí la posibilidad de abrirse a un lenguaje más vital y más franco del cual serían eliminados “lo explicativo y lo retórico” (Pacheco, *Antología*: 224).

Lejos de ser orgánicos, los modernistas fueron complejos y múltiples. Tablada es un buen ejemplo de su pluralidad contradictoria porque “todos los entrecruzamientos, superposiciones y contradicciones son posibles dentro del modernismo”,³¹⁹ recuerda José Miguel Oviedo. Las crónicas de París son otro ejemplo de aquel sorprendente “surtidor de mundos” que fue la obra tabladiana, de su curiosidad y de su modernidad cuando cuestiona viejos paradigmas, pero también revelan la vieja afición por las construcciones antitéticas y las sensaciones artificiales. Dos filiaciones en la aprehensión del cuerpo aparecen en las crónicas de París: Baudelaire, sobre todo, y luego Rimbaud. Con Baudelaire el cuerpo es metáfora: paraíso o infierno, el verbo se hace sinuoso, a veces torturado. Rimbaud, en rebelión contra las palabras, propone un acercamiento triple a la danza: la danza es deseo de lo inmediato y del origen; también es

michele.finck.free.fr/poesie_moderne_et_danse.htm

319 José Miguel Oviedo, “Albores del modernismo”, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Vol. 2: 217-282, *op. cit.*

superación de la dicotomía entre el sujeto y el objeto, trance que se abre sobre una fusión cósmica del yo y del mundo; finalmente es transgresión del universo cultural y verbal ("no más palabras"). La crónica sobre la rumba cubana pone en escena estas dos filiaciones, estos dos "modos de ver".

Otra vez es con el erotismo que se expresa esa paradoja. En el fin de siglo es la clave que permite a los artistas descifrar los cuerpos de la modernidad. Sirve de punto de unión entre el modernismo y la vanguardia, también muy marcada por "los erotógenos perfumes" (JJT, "Cabaret"). En la crónica sobre la rumba cubana el erotismo se tiñe de exotismo bajo los rasgos de una mulata de cuerpo caliente. Tablada une en fértil diálogo el maquillaje de la diablesa con la sensualidad pagana del trópico, no se sale de la tradición, ni la mulata de su condición exótica de *femme fatale*, ardiente y morena. Descubierta en La Habana, pero retratada en París, la rumba afro-cubana es un híbrido nacido de los ideales estéticos del cronista: ideal de libertad y de autenticidad enroscado en las vueltas artificiosas del modernismo y de la mejor literatura erótica del fin de siglo.

Cuando llega a París en 1911 Tablada es otro que se dice cansado de "este mundo viejo".³²⁰ Una insatisfacción creciente lo hace mirar hacia nuevos horizontes. América es uno. Siempre a la caza de lo nuevo, reivindica en París lo americano en la obra de varios artistas: los pintores mexicanos Gerardo Murillo, Ángel Zárraga y Diego Rivera; visita a Lugones en quien percibe un cambio poético similar al suyo. El *Lunario sentimental* (1909) y las crónicas parisienses señalan una encrucijada en la evolución estética de los hispanoamericanos a raíz de la crisis de la retórica modernista y su consecuente apertura hacia las vanguardias de principios de siglo.³²¹

Ésta suponía su independencia intelectual con respecto de Europa. En un contexto nacionalista y de luchas independentistas³²² se dieron los primeros brotes de rebelión contra los modelos estéticos

320 Guillaume Apollinaire, "Zona", trad. de González Boto, *Alcoholes. Poesía completa, I*, Barcelona, Ediciones 29, 1980: 39. El poema termina así: "Finalmente te cansa este mundo viejo/pastora oh, torre Eiffel esta mañana bala el rebaño de los puentes/estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana".

321 Lugones es quien "inicia la segunda revolución modernista", escribe Paz. Con él "penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista". *Los hijos del limo*: 138, *op. cit.*

322 Las islas de Cuba y de Puerto Rico, de mayor población negra, ya habían logrado su independencia, precisamente en los años que corresponden al modernismo.



de una tradición juzgada obsoleta. Por su parte Europa seguía buscando en tierras remotas lo que Occidente había reprimido: placeres sin culpabilidad, relaciones más fluidas con la naturaleza, una ruta iniciada por el romanticismo.³²³ Pero el escritor romántico no sólo viajaba en busca de color local, también buscaba recobrar el significado profundo de las cosas, y así escapar de un mundo que consideraba superado. Casi todos conocían Italia, muchos habían ido a España, algunos al Medio Oriente, como Gérard de Nerval y Théophile Gautier. Entre los favoritos estaban los países de clima cálido, representaban una libertad sin trabas, una flexibilidad ajena a la ordenada mentalidad europea. Lo que atraía a los románticos en España, en Marruecos o en Argelia, era su pasión, su alegría y su violencia. De España Hugo y Musset recordaron las brujas de Goya, el ritual sensual de la corrida de toros y los fandangos voluptuosos de las sevillanas.

“Junto a la ‘Rumba’ cubana, los bailes españoles que le parecieron a Paul de Saint Victor o al gran Théo (Gautier) colmos de sensualidad, resultaron espirituales y místicos” (JJT, “Bailes exóticos: *La Rumba*”: 197). Recién llegada del Caribe a principios del siglo la rumba era una de las muchas danzas que empezaron a ser conocidas en los teatros de París. Por las mismas razones que hicieron furor las seguidillas y los fandangos españoles en el siglo XIX, las danzas de origen africano sedujeron por su carácter extraño, fascinante o repugnante. Compuestas de una gestual radicalmente distinta a los códigos kinéticos del Occidente, eran “indescifrables”, “incomprensibles”, exóticas y todas iguales, para el occidental que las observaba. En el contexto colonial de la época el exotismo comportaba significaciones implícitas. La palabra traducía una relación de dominación y de superioridad claramente vinculada a la idea de inferioridad, sutileza que no escapó a los intelectuales y a los artistas extranjeros (los rastacueros)³²⁴ que residían en París. El exótico era el “otro”, el bárbaro, y sus rasgos encarnaban mejor en la danza.³²⁵

323 Mario de Micheli señala que para estos artistas como Gauguin, “el mito del salvaje y de lo primitivo es parte de una afanosa búsqueda para reencontrarse a sí mismos, su propia felicidad y su propia naturaleza de hombre fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y la corrupción”. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1999: 50.

324 Vividor, nuevo rico, persona inculta, adinerada y jactanciosa, derivada del francés “rastaquouère”.

325 Consúltese Anne Decoret-Ahiña, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*,

La experiencia de la alteridad se recrudeció con la llegada de danzas de raíz africana a Europa, como el famoso *cake walk* introducido en París hacia 1902. La danza, muy sincopada, “cuyos orígenes se remontaban a las plantaciones del sur de los Estados Unidos” y en la que “los negros imitaban el elegante comportamiento de las danzas de salón de la aristocracia” (Ramos, *Teatro*: 417), se bailaba con la espalda exageradamente arqueada, los brazos tendidos y las rodillas muy levantadas en cada paso. “Todo el mundo vino a admirar este ‘paso de negro en delirio’ [...] y todos regresan a impregnarse de esta música salvaje”.³²⁶ Al lado de las danzas de “animal”, el popular *fox trot* o el *turkey trot*, se introdujeron en los teatros y los salones de baile de Europa danzas afroantillanas como la *Machicha* brasileña y la *rumba* cubana. Muchas de estas danzas eran representadas en versiones más o menos degradadas, “ajustadas” al gusto parisiense como aquel popular tango apache bailado por Mistinguett, tan poco apreciado por los conservadores que denunciaban su inmoralidad y su “primitivismo”, sin percatarse de que estas manifestaciones yacían en el corazón de nuevas dinámicas sociales, culturales y comerciales.

Una de las danzas a veces caricaturizadas, o reinventadas, era la rumba cubana. La rumba que Tablada vio bailar en París, en un barrio pobre de inmigrantes cubanos, prostitutas negras y apaches, era un producto “híbrido de la *danse des apaches* y de marcha flamenca [...] lo único cubano en todo aquello era el negro macilento y encorvado como un chimpancé tísico del Jardín de Plantas, que en un extremo de la orquesta raspaba un güiro auténtico con aire displicente y aburrido”. En medio del invierno de París, lejos del calor tropical, los negros cubanos hacinados en barrios oscuros eran sombras de lo que habían sido en Cuba, “siluetas oscuras” y lamentables. Tablada describió allí la terrible decadencia de una raza que admiraba por su fuerza y vitalidad. Sus danzas eran las copias pálidas de una realidad que los parisienses desconocían en su mayoría pero que a Tablada que le recordaron la verdadera rumba, vista en la misma Cuba. Bailada por una auténtica mulata del Camagüey, la rumba cubana descrita por Tablada es el producto de una experiencia única en cuya descripción palpita el calor del trópico africano.

París, Centre national de la danse, 2004.

326 *Les coulisses parisiennes*. 200 illustrations, Paris, *La vie de Paris*, s.a. Trad. mía.



El trópico es uno de los numerosos tópicos exóticos creados por el romanticismo en busca de utopías edénicas. Los modernistas no escaparon a sus encantos. Utilizaron las imágenes propias de toda tierra caliente con sus mulatas estereotipadas en danza lujuriosa y salvaje.³²⁷ Su interés por lo nativo era genuino pero era el suyo un continentalismo todavía endeble, influido por el etnocentrismo europeo, cuando la relación con Europa era vista como el vínculo necesario para mejorar la raza y entrar en la tan prometida modernidad. En este panorama la raza negra no siempre era bien vista. Si el mestizo empezaba a hacer la especificidad de América Latina hacia finales del siglo XIX, no era el caso del mulato ni mucho menos del negro, a pesar de dignos esfuerzos como los de Martí o de Maceo en Cuba. La respuesta habría que buscarla en la historia de algunas islas como Cuba, que si bien había dejado de ser esclavista, continuaba una política de discriminación racial y cultural hacia el negro. Muchas de las danzas de origen africano como la rumba, la conga, o bien la samba brasileña, eran consideradas ajenas al gusto de las elites latinoamericanas, que se reconocían exclusivamente como blancas y civilizadas.³²⁸ La belleza era asociada a lo blanco no a lo negro. Cuando la Sulamita en *El Cantar de los Cantares* compara su belleza a una flor lo hace con un narciso y una azucena.

Cansados de imitaciones los artistas empezaron a buscar productos más originales. África ofreció nuevas oportunidades. A partir del primer cuarto del siglo XX, la cultura negra dejó su huella en la obra de numerosos artistas europeos como Picasso, Stravinsky,

327 Un artículo de Luis G. Urbina escrito en 1927 sobre el 'jazz-band', "danzas trogloditas, gestos simiescos", es característico de la falta de receptividad entre los modernistas para entender los nuevos ritmos. Consúltese "De la Lira al Jazz-band: La degeneración de la Danza", 9 de octubre de 1927 y "De la lira al 'jazz-band': La Venganza del Negro y la Barbarie del Blanco", 16 de octubre de 1929, *El Universal*. Otro comentario conocido sobre el *cake walk* es el de Rubén Darío: "[...] danzón loco de africano origen, candombe yanqui, bambula de Virginia, pariente de las timbirimbas y mozamalas de los negros limeños, de los pasos simiescos de los negros de los ingenios cubanos, etc." "Cake-Walk. El baile de moda", *Revista Moderna de México*, 1903: 60.

328 La rumba se deriva en parte de la música de la santería y de varios ritmos afroantillanos como la samba del *candombé* de Bahía y la *macumba* carioca. Sus elementos comunes son un ritmo insistente, el uso de percusiones y la agilidad de los bailarines. Desde el siglo XVIII esos ritmos fueron considerados "lujuriosos y diabólicos" por la inquisición que los prohibió hasta la segunda década del siglo XIX. Esto no impidió que muchos de estos bailes fueran practicados en las llamadas casas de mulatas. Ámparo Sevilla, "El baile y la cultura global". www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/.../cnt7.pdf

Apollinaire, Cendras y Morand. En Estados Unidos corresponde con el movimiento literario del Harlem Renaissance y las ideas pan-africanas de Marcus Garvey y de otros líderes negros. Al igual que las vanguardias europeas, Tablada descubrió el magnetismo de África en sus esculturas, sus máscaras, y sus ritmos. Su interés por los *blues* y los *spirituals* de Harlem en la década de los veinte coincidió con el renacimiento musical en los Estados Unidos.

La crónica sobre la rumba cubana participa del movimiento renovador de las vanguardias criollas que rescataron las raíces africanas a través de la música y de la danza.³²⁹ El cronista se adelanta a ellas cuando alaba sin reservas la sensualidad de la mulata y busca en los modismos asociados a la música y a la rumba cubana la manera de reafirmar la identidad cultural.³³⁰ Su mirada busca ser más “antropológica”, la descripción de la danza, de sus ritmos y de los instrumentos que la acompañan, es más precisa, llena de detalles y de observaciones atinadas, que revelan su conocimiento de los sonos cubanos.³³¹

Para Tablada que los observó, los negros de América presentaban una alteridad radicalmente distinta tanto en sus movimientos

329 En su libro *La música en Cuba*, México, FCE, 1979, el escritor cubano Alejo Carpentier destacó la importancia de la música como un elemento esencial de cubanidad en la identidad nacional. “Es indudable que desde muy temprano América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas -de acuerdo con los factores étnicos puestos en presencia. Debido a esta inquietud musical y a la escasez de instrumentos que se traían de Europa, nuestros criollos tuvieron que inventar los propios, para poder crear música con “fisonomía propia”: 9.

330 Más tarde Tablada volverá a evocar la rumba y los ‘sones’ cubanos: “el ‘Son’ cubano, es algo estimulante como un vino y a la vez sustancioso y pleno. Dyonisiaca (sic) y delirante exaltación contenida no obstante por el ritmo impecable, por los ritmos plurales que se realzan sin confundirse en la textura armónica, en las grecas y arabescos melódicos, conservando su individualidad dentro de la exuberante polifonía ...” “Los ‘sones’ cubanos”, *Del humorismo a la carcajada*: 121.

331 Guillermo Cabrera Infante escribe en el prólogo del libro de Natalio Galán Sariol, *Cuba y sus sonos*, Valencia, Pre-Textos, 1983: “La riqueza rítmica africana se hizo en América caudal sonoro y los tambores que hablan yoruba se convirtieron en Cuba en tambores que cantan cubano con diferentes voces: los bongós, la tumbadora y la conga son tambores que están en todas las orquestas modernas de jazz, de baile de salón, de música sinfónica y aun en la música de cámara”. El *bombo* es un instrumento musical de percusión membranófono consistente en un cilindro, generalmente de madera, en cuyos extremos se ajusta una membrana estirada, usualmente de cuero, que es golpeada con varillas o palitos para producir sonidos. Se utilizan en las rumbas y en las congas callejeras. El *güiro* es un instrumento de percusión de madera frotada. Se trata de una cáscara de una calabaza con ranuras en paralelo sobre su superficie y que se raspa con un palito”.



como en su fisonomía. En la crónica esta “fisonomía propia” aparece en una mulata sensual de cuerpo caliente. La mulata del Camagüey exhibe la sensualidad “lujuriosa y salvaje” de su raza, reflejada en los ritmos y los movimientos de la rumba afrocubana. La danza entrañaba el atractivo y fascinante tabú de la sexualidad, y si era negra, mejor todavía, pues el negro en sus danzas nativas, ofrecía el espectáculo de una naturaleza ardiente y bárbara. En el siglo XIX significaba por lo general el regreso de los instintos bárbaros, una posible contaminación para la civilización, cuando ésta era sinónimo de racionalidad, de orden y disciplina. Un trópico africanizado en la literatura decimonónica suele tener todo el aspecto de un serrallo morisco donde las danzas son “goces turbulentos, sombríos, selváticos” (“De la lira al jazz-band”: 134) y se apoderan de los sentidos del blanco.

Amalgama de las fórmulas del folclore musical español y los ritmos africanos traídos a Cuba por los esclavos negros, la rumba era una danza de enorme sensualidad, eco lejano de las selvas africanas. Motivó la furia de los espíritus austeros durante los tiempos de la Inquisición. El baile formaba parte de aquella vasta y abigarrada familia (mezcla de origen oscuro entre los bailes españoles y otros de origen africano) de paracumbés, cachumbas, gayumbas y zarambeques, parientes de la zarabanda y la chacona, que se acompañaban casi siempre del “puntapie al delantal”, del gesto de “levantar la falda”, de la caza coreográfica de la hembra por el macho que era la base del fandango, tal como se bailaba en España en el siglo XVII y del que decía Casanova: “el hombre y la dama de cada pareja adoptan mil actitudes, hacen mil gestos que son de lascivia tal que nada puede comparárseles”.³³² Los movimientos de las llamadas

332 “Se cree que el origen de la rumba proviene de la mezcla del flamenco (llevado por los españoles a Cuba) y de los ritmos de los esclavos africanos. La palabra rumba procede de España y originariamente no se refería al baile, sino a las mujeres de vida alegre, “mujeres de rumbo”, lo que marcaba la rumba como algo frívolo y lleno de prejuicios. En un principio, el término era sinónimo de fiesta popular, y de la música que se tocaba, cantaba y bailaba en estas fiestas. Los conjuntos de son tomaron algunos elementos de estas músicas dándoles estructuras más concretas, a las que se etiquetó como rumba, y englobándose dentro de este término el guaguanco y la conga. En Cuba existen muchos bailes denominados rumba, que se concretan principalmente en tres estilos: el yambu, la columbia y el guaguanco. El más conocido de todos es el último, que integra más elementos procedentes de España, como por ejemplo el traje de rumbera y el pañuelo. La conga tiene su origen en las fiestas que celebran los esclavos africanos durante la Colonia, en la festividad de Corpus, en Reyes. Era un suceso musical que llenaba de

danzas exóticas de procedencia africano-americana eran muy distintos de los códigos kinéticos tradicionales. Su apreciación era casi nula entre quienes las observaban, y casi siempre lo hacían desde un exotismo ciego que los equiparaba con una forma de prostitución al exaltar formas sexuales que antes se consideraban espurias.

Pero la negra de Tablada es distinta, mulata achinada de los bajos fondos, personaje personalísimo de la vida criolla, es el foco de atracción de su rumba cubana. Entre los modernistas la mulata personificó la sensualidad desbocada del trópico caribeño. Es bella pero su belleza tórrida, "copa que embelesa y mata" (Francisco Muñoz del Monte, "La mulata"), llevaba una ominosa connotación para el blanco civilizado. El poeta cubano Francisco Muñoz del Monte vio en ella una "fatal manzana que al suelo arroja la infernal discordia", "esfinge misteriosa, que el enigma propone a los pasantes, y al que no lo descifra lo devora". "Magnífica y fiera"; "tiende al blanco su brazo febril, y en su boca, do el beso está loco, muestra dientes de carne de coco con reflejos de lácteo marfil", escribió Darío. En "La negra Dominga" de *Prosas Profanas*, el poeta recalcó su naturaleza generosa y la comparó a "una serpentina fogosa y violenta", "flor de ébano henchida de sol"; "ama el ocre y el rojo y el verde". "Con caricias de miel y pimienta//vibra y muestra su loca pasión". La mulata es otra *femme fatale*, una hoguera sensual y una fiera "con halagos de gata y pantera" ("La negra Dominga").

La tradición todavía pesa sobre la rumba de Tablada: mitad cubana mitad parisiense, oscila entre las narrativas canónicas del modernismo y un continentalismo que aún se estaba definiendo. Pero en el modernismo los extremos no son incompatibles. Es inevitable la comparación de la mulata con Circe y Salomé, dos personajes que aglutinaron todas las características de la *femme fatale* en un trópico decadente. Quizá por estar en medio del grisáceo invierno de París, lejos de Cuba y cerca de Baudelaire, la mulata del Camagüey es Salomé, es Circe. Colette también tuvo que asumir esta filiación. Asociada a la sensualidad "inflamada, dislocada, enardecida" ("La Bella Otero") de la bailadora decadente, la rumbera de la crónica "asume las proporciones del pecado bíblico y legendario... es Salomé, y si lo anhelara el ansia suspendida a su alrededor, tendería bajo

alegría las ciudades cubanas en un jolgorio que contrastaba con los bailes de salón de la burguesía. Después de la Independencia su carácter se aglutinó para convertirse en un signo de cubanidad."Gabriel Saldívar, *Apreciación de la danza en las casas de cultura*, Ciudad de la Habana, Editorial Orbe, 1980: 51-53.



sus pies danzantes “un mullido tapiz hecho de sangre coagulada. Es Circe y en torno de ella, de su potestad triunfadora y de su embriagante maleficio, gruñen con sorda beatitud los hombres convertidos en bestias” (198). Con meneos de senos y de caderas, sacudidas de vientre y estremecimiento de muslos, irradia “la angustia pasional” y la sensualidad peligrosa de las mujeres de su estirpe. Su papel es el de una seductora, su prestación, decadente y siempre erótica.

Imposible no recordar a otra influyente reina de Saba en esta imagen mimética. Ella es la mulata Jeanne Duval, amante de Baudelaire, “bruja con caderas de ébano y criatura de medianoche”, “de cuerpo delgado y vigoroso” (“Sed non satiata” y “Perfume exótico”). Al viajar a las Islas, Baudelaire se enamoró de los encantos de las hermosas criollas nacidas en las colonias³³³. De regreso a París, y al lado de Jeanne, por la cual sintió una pasión insaciable y desgraciada, evocará el sueño paradisiaco de las Antillas en el descubrimiento de una piel con olor a tamarindo, sueño que en “El *spleen* de París” se marchita y finalmente muere.³³⁴ El exotismo cruel y fangoso, adornado de “rutilantes azabaches” (JJT, “Bailes exóticos”) de “La serpiente que baila”, es una fuente importante en el tratamiento de la mulata. Pero a diferencia de Tablada, Baudelaire era un exótico interior, un raro, que iluminó su infierno con un sol negro. Más que placer, Eros en su obra produjo soledad, desolación y sífilis.

Si la mulata de Tablada es una diablesa, la hoguera del trópico que “arde bajo sus faldas”, la salva del *spleen*. Su naturaleza desinhibida anticipa a las mujeres de cuerpos cálidos y flexibles de la época moderna. En un soneto escrito hacia 1919 sobre la conga, ya lejos de París y de los decadentes, Tablada evocará un mundo de colores y de sonoridades brillantes, de cuerpos suaves y perfumados:

333 Baudelaire adquirió el gusto por los cuerpos elásticos y morenos en la Isla de Mauricio y en La Reunión, donde permaneció brevemente en 1841. Regresó a París lleno de imágenes, de sol y de viento. El descubrimiento de una nueva piel, de un perfume, de un sabor y de un color distintos lo fascinó. Con Jeanne Duval, mulata alta, de tez oscura, descarada, labios espesos y andar animal, el poeta encontró a su musa fatal para convertirla en la poesía en deidad de las tinieblas, “sierpe que danza”, “madre de todas las voluptuosidades y de los vicios”. Consúltese los poemas “A una malabaresa”, *Piezas diversas*, “A una dama criolla”, *Spleen e ideal*, *Las flores del mal*.

334 En los últimos versos del poema “A una mujer condenada” Baudelaire presagia la infelicidad para la criolla que cambia su isla dorada y cálida por el invierno sórdido de París: “¿Por qué, niña feliz, quieres ver nuestra Francia, / país demasiado poblado y por el sufrir corroído? // ¿Por qué confiar tu vida a brazos recios de marinos / y despedirte de tus queridos tamarindos?” IV, “A una malabaresa”, *Las flores del mal*: 198.

La mulata de ébano
 mece en una canción
 como en fácil hamaca
 su candor animal,
 y abre su faz lustrosa
 de anona tropical
 la miel de una sonrisa
 granizo y bermellón. "La Conga".

El poema da cuenta de una sexualidad más libre y lúdica. "El candor animal" de la mulata recuerda la fuerza "ruda y bestial" de Colette. En estas y otras crónicas Tablada expresa su fascinación por una sensualidad más natural, en total sincronía con la naturaleza. Las palabras (ébano, hamaca, faz lustrosa, anona tropical, miel, granizo y bermellón) evocan un mundo ebrio de mar y de calor, un paraíso tropical donde las sensaciones táctiles, los colores y los olores colman y embriagan. La mulata de la *Conga* es exótica y plenamente erótica. En su plenitud de pequeño animal colmado, es comparada con una fruta tropical, carnal y dulce: la anona y la guanábana, y "que los madrigales cubanos comparan a la garganta de la mujer". Los movimientos cadenciosos de sus caderas traducen el suave vaivén de una hamaca en la brisa tropical. Se confunde con la naturaleza donde habita orgullosa y libre. Tablada expresa un ideal de unidad y de armonía, que encuentra en el trópico:

Mi cuerpo es una hamaca
 Tropical con vaivén de danzón;
 Mis labios tienen miel de níspero;
 Mi cuerpo es un jardín nocturno;
 Mis senos dos guanábanas;
 Mis ojos dos cocuyos...

La protagonista de su crónica es otra hermana desinhibida. Su descripción muestra los signos revitalizadores de la vanguardia: la mulata exhibe sus formas con espontaneidad, su cuerpo "ondulante y cálido" "se adivina desnudo bajo el amplio ropón", "adherido al cuerpo y moldeándolo como si estuviera mojado" ("Bailes exóticos: La *Rumba*" 197). Aparece de nuevo la búsqueda de un cuerpo más libre, "aligerado" de sus disfraces, que antes ocultaban y desfiguraban. En lugar de la habitual "clownesa pintarrajeada", surge una mujer de cuerpo inequívocamente sensual. A diferencia de las



bailadoras del pasado que arden y perfuman “en lentos vaivenes como un incensario” (JJT, “La bailadora”), la rumbera de Tablada es una pecadora feliz, ya no sufre, *se goza*, abiertamente, frente al auditorio:

[...] consciente de la angustia pasional que de su ser poseído irradia en el auditorio entero, parece gozarse en exaltarlo y volviendo las espaldas y mirando al público de soslayo, por encima del hombro, recorre todo el proscenio, pausada y lateralmente, mientras con ambas manos ciñe el tenue ropón a su cuerpo sacudido en rotundo contoneo y en alternativos regateos (“Bailes exóticos: *La Rumba*”, 198).



La rumba. Caribbean dance, the malecón, Havana, Cuba, 1928. Gouache de Miguel Covarrubias. Adriana Williams, *Miguel Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994.

Aunque en francés, la rumba cubana “es un *frisson sui generis*, un escalofrío, un temblor epidérmico”, distinto de los movimientos frenéticos de las “almeas” del Moulin Rouge. Bailada con todo el cuerpo, no con las piernas, es una versión más epidérmica y pasional de la seguidilla española: danza de seducción en la cual la mujer coquetea con el hombre. Su cuerpo es recorrido por inimitables pequeños espasmos llamados “tembladeras”:

Al aparecer la bailarina, sola en el tablado, la orquesta la saluda con un apóstrofe violento y clamoroso, ahogado al instante en un ritmo cadencioso, a cuyos compases ella principia a moverse con vaivén de abanico, con lento balanceo de hamaca y como si el ropón que la envuelve fuera ardiente y la falda que la ciñe la quemara, toma ésta con ambas manos por los flancos y la separa del cuerpo que *como libre y aligerado*, comienza entonces a iniciar un estremecimiento menudo y febril como escalofrío que, partiendo de los hombros, recorre espalda y seno y muere a la mitad del cuerpo. “Tembladeras” llámase este gesto peculiar de la mujer cubana y que en vano bailarinas exóticas tratan de imitar (*Ídem*. Sub. mio).

Ya en plena rumba y “en calor”, la mulata se despreocupa por completo de cuanto sucede en torno de ella. No ve ni siente más que el ritmo de la música. El cuerpo tiembla en una posesión anticipada, ya todo, ya sólo las caderas, conservando el resto casi inmóvil. En la descripción de la danza y de sus movimientos, Tablada ofrece un principio de alternativa a los seculares moldes literarios de la tradición modernista. Su mulata es una criolla cubana, más natural, que pierde en el calor de la emoción “la fría majestad de la mujer yerma”. Tampoco es la flor macabra de la perdición decadentista: es lujuria feliz y colmada; mima una posesión amorosa y un “apasionado paroxismo”. Todavía no aparece la sexualidad más serena de las mulatas de un Nicolás Guillén o de un Guillermo Cabrera Infante, escritores que acabaron por desmitificar el viejo mito de la “mulata caliente” al representar el cuerpo en todo su esplendor, sin reservas ni lirismo.³³⁵

El erotismo de los modernistas no fue tan tranquilo. El cronista en París no podía ver a su rumbera sino con los ojos de Verlaine, de Oscar Wilde o de Rémy de Gourmont, aquellos que practicaron la

335 La mulata de Cabrera Infante “daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tembando, y alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor [...] y es de un increíble erotismo, increíblemente sensual, increíble siempre”. Y todo eso es tan aburrido por ser evidente: [...] por sobre los senos, al frente, sobre los senos llenos y duros, sueltos evidentemente, parados evidentemente, evidentemente suaves: la rumbera sin nada debajo, [...] terriblemente pervertida increíblemente inocente también, inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a mis ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida, frente a mis ojos [...]”. *Tres tristes tigres*, Madrid, Seix Barral, 1987: 66-67.



transgresión en el fin de siglo y provocaron el escándalo. Tablada sintoniza la insolencia de su criolla con los textos más audaces del erotismo finisecular. No casualmente se refiere a sus juegos para marcar la irreverencia radical de su mulata, pero también su inocencia matizada de perversidad, típicamente finisecular. Esta sintonía entre dos tradiciones aparentemente opuestas pero unidas por un mismo antagonismo contra la razón, sus construcciones y sus valores (Paz, *Los hijos del limo*: 147), enriquece la visión de la crónica, al mismo tiempo que la mantiene cautiva en las redes de la memoria. La visión del trópico es filtrada y adornada por la sensibilidad modernista y su mejor literatura erótica. A su contacto, el texto se adorna, y se goza, con el uso intertextual de sus referencias culteranas. Así como una reminiscencia que lo circunda, lo viste y lo embellece, “el intertexto -señala Barthes- es la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. El libro hace sentido, el sentido hace la vida”.³³⁶ Y este sentido, Tablada, que todavía no puede vivir fuera del texto, de ciertos textos, lo encuentra en sus autores predilectos.

Entre los autores modernos que recorrieron una ruta personal centrada en el Eros, uno de los más importantes fue Paul Verlaine (1844-1896), el más pagano y el menos ortodoxo. Para el “Pobre Lelián”, la Carne fue invencible e implacable: “Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo” (*Los raros*: 56), escribió Darío, quien, entre los modernistas, compartió el hedonismo del francés. Una frescura y un desenfado alegre, inauditos para la época, se expresan en versos muy gráficos:

¡Espléndidas, gloriosas,
hermosamente furiosas
en sus jóvenes retozos,
derribas mi orgullo
bajo tus nalgas alegres!

“Seguidilla”, *Paralelamente*.³³⁷

336 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973: 50-51. Trad. mía.

337 Corresponde a la sexta y última estrofa del poema “Seguidilla”, del poemario *Paralelamente* (1889), en la sección “Fillas”, II. *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1948: 348-349. Trad. mía. Los versos recuerdan otros; “Bajo mi mano, el tesoro precioso//de su grupa gentil trema de ardor//bajo el lienzo sedeño y oloroso”, XV. *Obras completas en prosa y verso*, trad. de Armando Bazán, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1944: 469. Darío escribió con el mismo desenfado erótico en su célebre “Coloquio de

El hedonismo gozoso de Verlaine se fusiona alegremente con "la insolencia triunfante" de la mulata y su candor animal. Tablada encuentra en la poesía erótica de Verlaine un eco de la sensualidad impetuosa y feliz de la rumbera. Verlaine fue poco decadente y muy moderno. El sexo es aquí interpretado de forma tangible, con frescura y sin lirismo. Pero Verlaine no fue un fauno común, en su poesía erótica expresa el gran Todo de los neoplatónicos: la encarnación de la fecundidad y de los instintos, la lujuria y la armonía. Pagano y cristiano, como la mayoría de los modernistas, su obra refleja un difícil dualismo. El amor de los decadentes se une con la tumba y el mal, Eros con Tanatos. Equiparada con Salomé, la mulata recuerda la constante confrontación entre los dos contrarios que habitan el hombre, el amor y la lujuria, la pureza y la perversidad.

Sin la presencia de estos contrarios, el erotismo de la mulata sería un platillo desabrido. El Eros decadente es incitante y refinado, "sed de absoluto" (Litvak, *Erotismo*: 232), cuando se une a la perversidad y a la crueldad de la *femme fatale*. El deseo exacerbado puede llegar a la ferocidad, despierta repugnancia, horror y curiosidad en el cronista que observa a la mujer coquetear con el hombre y con la muerte:

Entretanto la bailarina se perfila y fija la vista en los bastidores del teatro, adelanta un pie arqueado y un muslo impetuoso en la actitud de una biéndula griega, y entonces el negro que la acecha brinca al tablado con un grito ansioso de ímpetu salvaje. El efecto de contraste entre la gesticulación simiesca del danzarín y la gracia blanca y vaporosa de la bailarina, es de lo más emocionante. La inminencia de un atentado implacable parece amenazar a la mujer que, sin embargo, atiza el ansia de su compañero, abanicándolo con su amplio ropaje, como si quisiera envolverlo y captarlo entre la atmósfera íntima de su cuerpo ardiente. Con la punta de los dedos arroja al aire besos que el negro coge al vuelo como un mono la fruta que se le arroja. Por fin la hembra deja de huir, cede y con gesto enlazador principia a bailar en compás lento de danzón con el negro de ojos desorbitados y boca roja y túmida ("Bailes exóticos: *La Rumba*": 199).

Quien se somete en la crónica es el hombre. Existe en esta sumisión una perversión sádica, que lleva al placer, a la crueldad, in-



cluso a la muerte,³³⁸ un tema típicamente decadente y que Tablada vuelve a explorar en la danza de la mulata a través de su papel de *femme fatale* o de serpiente que baila. La mirada se focaliza sobre el “moreno”, con quien coquetea la mulata: “el negro vestido de rayadillo como un gabote, que personifica el ahínco viril rondando en torno de la hembra, mimando halagos y adulaciones que a veces rompe en ímpetus desesperados” (197). Hay en la descripción como un eco de selva o de jungla africana. La metáfora animal recalca el carácter primitivo del acto sexual basado en la analogía gestual del mono que coge al vuelo la fruta que se le arroja. La crónica muestra una continuidad con una generación que percibió principalmente al negro en su calidad de animal, salvaje, sensual, bestial o erótico. Figuras que resistirán al tiempo y que la bailarina americana Josephine Baker encarnará también en sus danzas sincopadas y selváticas. Con “halagos y adulaciones” de pantera, la mulata “atiza el ansia de su compañero” en un ritual de seducción mórbida y perversa. Como otro eco lejano que atraviesa el texto, la escena le recuerdan a Tablada los versos de Oscar Wilde, en “The Harlot’s House” (1881). El poema recalca la fascinación por el tema de la danza macabra, un ritual cortesano en la más pura tradición decadente que une el sexo con la muerte, “unión paradójica y monstruosa que la estética de aquella época buscaba” (Litvak, *Erotismo*: 100). El espectáculo grotesco del “babuino” excitado, “de ojos desorbitados y boca roja y túmida”, es “una escena de voluptuosidad depravada y sutil”, como las que gustaba el fin de siglo:

Entonces volviéndome a mi amor dije,
“los Muertos bailan con los Muertos,
el polvo se arremolina con el polvo”.

Pero ella escuchó el violín,
se apartó de mi lado y entró:
entró el Amor en casa de Lujuria

“La casa de la ramera”, *Poemas*.³³⁹

338 Los escritos de Georges Bataille sobre el erotismo (*El erotismo*, 1957) tratan del tema de la unión de los contrarios, por ejemplo entre el eros y la necrofilia: “El límite espiritual y físico máximo sería el orgasmo en el momento mismo de la muerte. Es decir, un acto que al violentar el final propuesto por la naturaleza, proyecta al hombre hacia lo sobrehumano”. Litvak, *Erotismo*: 87, *op. cit.*

339 Oscar Wilde, *Poesía universal*, Edición bilingüe, trad. de E. Caracciolo Trejo, Bar-

El placer del cronista no sería completo sin “una nube de místico incienso”, es decir, sin el deseo de espiritualizar la carne, en clara alusión al erotismo sacrilego de la Misa negra. Un fragmento de las “Oraciones perversas” de Rémy de Gourmont (1858-1915) concluye la crónica y la danza con “un rumor de música espiritual”:

Que tus pies sean benditos pues son deshonestos
han calzado las chinelas de los prostibulos y templos en feria
han puesto sus talones sobre el hombro de los más pobres
han pisado sobre los más puros,
los más tiernos, los más pobres

“Oraciones malas”, *Divertimentos*.³⁴⁰

Gourmont, otro maestro del decadentismo francés, compartía con Tablada el gusto por la Misa negra. Como Wilde se le tachó de inmoral y de cerebral, ya que en su poesía el ángel y la bestia convivían en extrañas mixturas. Reaparece en esta selección la afición por las imágenes sazonadas y la erudición refinada del fin de siglo, con las cuales Tablada buscaba apartarse de los “vulgares” parisienses, tan sólo ocupados “en ver los arqueados pies de las bailarinas”, sin entender el verdadero significado artístico de la rumba cubana. Con estos versos concluye su rumba cubana:

Un crescendo de la murga, fricción frenética de los güiros, percusión desesperada de la tambora y las siluetas de los bailarines parecen desplomarse sobre el tablado. El telón va cayendo, y mientras, entre un remolino de cándida muselina, se distinguen en primer término, y al fulgor de la rampa, los pies ya inertes y forrados en seda de la bailarina, con un suspiro en que se desvanece una congoja, el espíritu embovedado, sobre desdenes insinceros y fingidas indignaciones.

La mulata yace los pies inertes, envueltos en chapines de seda, con “toda la *inocencia matizada* de un búcaro de flores”. Tablada no resiste a la tentación de una última *mise en scène*, y con ella de *matizar* la inocencia de su mulata con una pizca de humor negro, necrofilico y masoquista. Con esta rumba, más decadente que moderna,

celona, Edición de Libros Río Nuevo, 2001. amediavoz.com/wilde.htm -

340 Tablada omite el final de la estrofa: “y el anillo de ametista que sostiene tu ligero de seda, // es el último escalofrío de Jesús sobre la cruz”. Trad. mía.



que fluctúa entre el deseo de romper con la tradición y el regreso a ella con evidente fruición, la crónica se muestra todavía contaminada de Misa negra y de sensaciones. El escritor aún juega con el cuerpo de la mulata, lo embellece y lo enriquece. Su deseo de arte y de escenografías es más fuerte. Una vez más Tablada demuestra que sus crónicas parisienses son una invitación a la interpretación y al goce estético.

CIRCÉ EN NUEVA YORK O LAS “NUEVAYORQUÍDEAS”

Las mujeres pasaban,
rostros pintados y ojos en el cielo,
piernas y brazos en grácil arabesco,
senos indóciles y graves traseros.

JJT, “Cabaret”, *De otras secciones de*
“Obras I. Poesía”.

¡Estoy tan cansado de arte!
Repetirme, ¡oh! ¡Dolor de cabeza!...

Jules Laforgue, “Lamentación de los crepúsculos
solteros”, *Las Lamentaciones*, trad. mía.

Del museo imaginario de Tablada habría que terminar con la experiencia neoyorquina y sus crónicas de los años veinte, donde los cuerpos y sus mutaciones fueron igualmente singulares. El viaje a Nueva York fue determinante para que se desvanecieran los fantasmas del pasado. Aunque no todos. La Babilonia de hierro fue el último domicilio del cronista, y un lugar estratégico para el moderno que adoptó y proclamó sus formas.³⁴¹ Al principio del siglo XX la vieja conciencia plástica estaba herida de muerte, las palabras, muy gastadas, habían dejado de traducir la realidad exterior en la que se

341 A raíz de la caída de Victoriano Huerta, Tablada llegó a Nueva York en 1914 donde radicó hasta su muerte en 1945. En la llamada Babilonia de Hierro se sumó a una sociedad de artistas y de escritores deseosa de fomentar la cultura y el arte. Tras su reconciliación con los gobiernos de la Revolución, Tablada se mostrará un activo defensor de México en múltiples conferencias, radiodifusiones, artículos de divulgación y estudios analíticos. Su primera crónica neoyorquina apareció el 17 de noviembre de 1919 en *El Universal Ilustrado*, con el título de “Marius de Zayas, Pal-Omar, Juan Olaguibel”. Tablada escribirá sobre muchos temas para distintos periódicos y revistas mexicanas. La recopilación de sus crónicas aparece registrada en el catálogo de los artículos de JJT en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945). Se recogieron de la prensa mexicana y recientemente (1997) fueron editadas en *JJT. La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas (1920-1936)*. Vol. I de *Crónica general de JJT*, en disco compacto. Las crónicas neoyorquinas son un vasto corpus. Mencionaré también algunas recopiladas en *Del humorismo a la carcajada*, México, Editora Mexicana, 1944, y que tratan de manera más específica los temas de la mujer y de la modernidad.

desinteresaba. “La literatura -escribe Paul Valéry en referencia al simbolismo- se había vuelto un arte basado en el *abuso del lenguaje*, es decir que estaba fundado en el lenguaje como creador de ilusiones, y no en el lenguaje como medio de transmitir realidades”.³⁴² Al igual que otros Tablada escogió la llamada “vía de Rimbaud”: abandonó el viejo continente para civilizaciones más “primitivas”.³⁴³ En sus crónicas de Nueva York aparece la atracción de la vanguardia por lo “infantil”, el jazz, las pinturas “primitivas” y las mujeres flexibles, en un estilo que se quería más coloquial y más enérgico, adaptado al ritmo moderno. El resultado era “un caos de placas impresionadas varias veces, donde los asuntos se yuxtaponen y se confunden”.³⁴⁴

En la capital del jazz la vida moderna se le apareció con todo su grafismo y ritmo caótico, no como un triste vals sino como un *fox trot* endiablado. Quienes bailaban ahora en los cabarets y en los *music-halls* de Manhattan ya no eran diosas altivas e inertes sino almas contemporáneas de “terrible movilidad”.³⁴⁵ El erotismo seguía siendo la clave para entender el cambio:

[...] en el fondo de ese vértigo y de ese dinamismo asoma el rostro del amor, inquietante como en los versos de Oscar Wilde, demacrado y lleno de afeites como en los dibujos de Aubrey Beardsley [...] Los psicoanalistas tienen razón: en este caso como en muchos otros, la llave erótica abre la puerta del misterio.³⁴⁶

342 Cit. en Edmund Wilson, *Axels's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Nueva York, Norton, 1984: 284.

343 Habría sin embargo que mitigar eso de la “vía de Rimbaud”. En el caso de Tablada no significó un rompimiento tajante con el arte. Al contrario, cambió de actitudes, no siempre de valores. Consúltese Wilson, *Axel's Castle*: 285-298 y Paz, *Los hijos del limo*: 138-139, *op. cit.*

344 JJT, “El poderoso sindicato del crimen”, *El Universal Ilustrado*, 20 de julio, 1930: 3. Las crónicas neoyorquinas lo abarcan todo: desde cultura y arte (pintura y escultura, música, cine, teatro y ópera, danza y arquitectura) hasta gastronomía, moda y restaurantes, y desde luego teosofía y espiritualismo: “todo cabe en una crónica y Tablada lo sabe acomodar [...] así pasa del chisme farandulero a la fundación de Nueva York, de la anécdota a la nota roja, de la reflexión sobre el exilio a la crítica anti-feminista”. “JJT en la Babilonia de Hierro”, *De Coyoacán a la Quinta Avenida*. JJT, México, FCE/UNAM, 2007: 459.

345 EGC, “La evolución de la belleza femenina”, *Revista de Revistas*, 25 de julio de 1926: 16 y 45.

346 “La muerte del cabaret”, *Crónica neoyorquina, Excelsior*, año V, tomo III, (1548), 12 jun. 1921. Tablada agrega: “En ese inmediato derivativo, en esa corriente de energía

En Nueva York Tablada hizo la experiencia de un cuerpo distinto en un paisaje totalmente urbano de automóviles, de cabarets y rascacielos. La ciudad moderna, aquel "cuerpo monstruoso, enorme y parasitario, como el cáncer y con bienes raíces de *subway*" (JJT, "Hay que ser atleta"), colmaba sus deseos de aventura y de modernidad, pues vivir en Manhattan significaba "existir en un mundo fabricado por el hombre, dentro de la fantasía". "La ciudad entera era una inmensa fábrica de experiencias donde lo real y lo natural dejaban de existir".³⁴⁷ Nueva York correspondía al ideal de los futuristas que soñaban en convertirse en dueños y propietarios de la naturaleza gracias a la ciencia y a la técnica. En la Babilonia de hierro uno podía, y debía, ser moderno.

Para el cronista que lo adoptó, el sueño americano conllevaba cierta nostalgia. Cuando penetra en el corazón de la "neoyorquina noche dorada" -"Rector's champaña y fox trot"- vuelve a sentir el viejo desconcierto ante el mundo moderno y sus derroches de energía. Las mujeres que pasaban, "rostros pintados y ojos en el cielo, piernas y brazos en grácil arabesco, senos indóciles y graves traseros" ("Cabaret"), eran el signo más patente de un cambio irreversible. El abandono del arquetipo romántico de la *femme fatale* en la naciente sociedad de consumo es un tema que ya abordó en las crónicas de París. Continúa en las de Nueva York, no más con los arrebatos ni con la actitud lacrimosa del dandi a quien la vida moderna le parecía entonces una catástrofe. La autocrítica iniciada en París concluye en Nueva York en el abandono del *spleen* por el humor ágil de la vanguardia y sus parodias irrisorias, más aptas para expresar las fugacidades de la vida moderna y sus absurdos.³⁴⁸ En Nueva York Tablada se olvida de la rima, las palabras de ayer ya no podían expresar los cuerpos dinámicos del presente. No es el cuerpo imaginario soñado por el Arte, sino el cuerpo viviente que "habla", materia inmensa del mundo.

París anunció y preparó muchos de los futuros cambios. El arte del siglo XX se inspiraba en la rebelión del poeta-niño Rimbaud, en

derrochada, no sólo se agitan y resuenan los sistrós de Dionisos y de sus saltarines corribantos, sino que se van a la deriva, cual orquídeas venenosas, esas "emociones reprimidas" que el profesor Freud y los "psicoanalistas" del momento, en su filosofía a base genésica, consideran esenciales para el estudio del espíritu humano, que según ellos, para abrir sus secretos, tiene una llave maestra eminentemente erótica".

347 Rem Koolhaas, *Delirious New York*, cit. en Berman: 301, op. cit.

348 Lozano Herrera, "De la modernidad y la modernización", *JJT en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, México, Universidad Iberoamericana, 2000: 92.



su deseo de “huir de los pantanos occidentales” y de hallar un lenguaje virgen al margen del arte oficial.³⁴⁹ El nuevo estilo no sería decorativo ni ordenado, sino expresión explosiva y violenta. Las vanguardias de principios de siglo profesaron un cambio radical con el exotismo anterior y sus *aprioris* estéticos: “Destruyan la sintaxis -pidió Marinetti en 1909 a los nuevos poetas-, eliminen la puntuación, orquesten las imágenes disponiéndolas según un máximo de desorden, traduzcan la obsesión lírica de la materia [...] inventaremos juntos lo que llamo la imaginación sin hilo”.³⁵⁰ Descubrieron belleza en las ventanas y las escaleras, poesía en las ciudades y las calles. No eran tristes ni fúnebres sino rebeldes y traviesos. El humor, la fantasía, los hallazgos casuales, lo maravilloso y lo ilusorio en los caligramas de Guillaume Apollinaire, las *ginnopédias* de Éric Satie o la sensibilidad infantil del pintor Henri Rousseau, son característicos del arte libérrimo de la vanguardia, inspirado en la alegría del *bistrot* y el anticonformismo del *Bateau-Lavoir*.³⁵¹ El uso de la fragmentación y de la yuxtaposición, el hacer colindar la realidad con lo absurdo y lo cómico, traduce el espíritu de la nueva generación. En su poema “Lunes calle Cristina”, Apollinaire abandonó el orden lineal por el movimiento y el simultaneismo:

Tres faroles encendidos
la patrona es tuberculosa
cuando hayas terminado jugaremos una partida de chaquete

349 A Rimbaud le “gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las ilustraciones populares; le gustaba la literatura fuera de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía; las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas, los libros para niños y los viejos libretos de ópera, los estribillos insulsos y los ritmos ingeniosos”. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: 58, *op. cit.*

350 Claude Roger, “La comédie artistique. Au Salon d’Automne. Maitres Cubes”, *Co-moedia Illustrée*, 20 octubre 1912: 62-65. Trad. mía. Tablada tuvo su primer contacto con el futurismo en París, en 1912, en una exposición sobre sus principales representantes como Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severino. Consúltese la crónica “Los futuristas italianos en París”, *Los días y las noches de París*: 247.

351 El *Bateau-Lavoir* es el mítico café de la bohemia montmartriana. Lo frecuentaron los cubistas Picasso, Derain, Vlaminck y los nuevos poetas: Salmon, Max Jacob y Apollinaire. Las *ginnopédias* (1888) de Eric Satie (literalmente la fiesta de los niños desnudos, fiestas religiosas celebradas en Esparta) son piezas para piano. El caligrama es un cruce entre la caligrafía y el ideograma. Sus líneas están dispuestas en la forma de un dibujo que reproduce la forma de un objeto o de un animal. Tablada también practicó este arte ingenioso.

un director de orquesta a quien duele la garganta
cuando vengas a Túnez te haré fumar quif.³⁵²

El poema, escribe Paz, es una “minúscula caja de ecos donde resuenan trozos de conversaciones oídas en un restaurante. Crítica de los hombres y del lenguaje: lo que decimos y lo que oímos a todas horas son palabras sin sentido” (*Los hijos del limo*: 176).

Los precursores del arte contemporáneo tendían hacia lo heterogéneo y lo dinámico, hacia la búsqueda interior, mediante la simplificación de las ideas y de las formas figurativas. Este paso lo dio también Picasso en el verano de 1909 cuando pintó las casas de una aldea catalana como si fuesen bloques de planos angulosos amontonados. También Georges Braque en sus paisajes de *L'Estaque* (1908) y de *Carrière St Denis* (1909). Al igual que los futuristas, los cubistas querían fijar en la tela todas las facetas y los momentos del objeto, la estructura interna de las cosas y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos con una intuición esencial. En 1912, los futuristas Luigi Russolo y Giacomo Balla pintaron el movimiento descompuesto de un automóvil, los tumbos de un tranvía y las fuerzas de una calle, “hervidero monstruoso y caótico” (“La pintura futurista”, *Crónicas parisenses*: 250). “Todo se mueve, corre y se transforma rápidamente. Un perfil nunca es inmóvil, aparece y desaparece sin cesar”, declaró Marinetti.³⁵³ “La materia perdió su sensualidad y opulencia, transformándose en una película sutil de pinceladas que se atraían como átomos errantes.”³⁵⁴

La ruptura empujaba a todos los delirios. Muchos hicieron la apología de las máquinas y las fábricas; varios creyeron en la utopía moderna de la “fusión del hombre y de la máquina”. Detrás de todo este ruido algo profundo estaba cambiando. En las ciencias se hizo el descubrimiento de un sistema solar inestable. Empezaron las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas. Bergson formuló sus teorías sobre la duración y la simultaneidad. Apollinaire en 1913 habló de la cuarta dimensión y de planos euclidianos al querer explicar el cubismo. Freud destacó la importancia de las pulsiones y de las represiones socioculturales en el individuo. Frente a estos descubri-

352 Guillaume Apollinaire, “Lunes calle Christine”, *Caligramas, Poesía*, versión de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1984: 205.

353 Claude Roger, “La comédie artistique”, *Comoedia Illustrée*: 62.

354 Jorge Romero Brest, *La pintura europea contemporánea. 1900 -1950*, México, FCE, 1981: 111.



mientos revolucionarios, los poetas sustituyeron su viejo arsenal por una poesía extraída de su experiencia de la realidad circundante. Lo transitorio y lo casual eran caminos hacia la "verdad". Los poemas de Apollinaire son fragmentos de poesía, inspirados en lo coloquial, sin transición ni simetría, llenos de ironía y de sorpresa. Lección que Tablada adoptará en sus haikús, "pequeñas estrellas errantes", los llamó Paz (*Las peras del olmo*: 62) en la poesía ideográfica y simultaneista de *Li-Po* (1920), y también en sus crónicas gráficas de Nueva York, mediante el esbozo y el humor, dos elementos inseparables de la vida moderna.

Tablada atisbó y anunció los nuevos tumultos en París, pero el gran cambio ocurrió en Nueva York. Allí los ritmos y los sonidos eran muy distintos de la ciudad finisecular. Entre el dictáfono y la máquina de escribir resultaba difícil meditar en la gran urbe. "El ruido es mareador -lamentaba Darío- y se siente en el aire una trepidación incesante; el repiqueteo de los cascos, el vuelo sonoro de las ruedas [...] ;Cuán distinta de la voz de París, cuando uno cree escucharla, al acercarse, halagadora como una canción de amor, de poesía y de juventud!" (*Los raros*: 23-24). Frente al formidable gigante del Norte y su voluntad de poder, la actitud de los modernistas fue de recelo y de rechazo: consideraban los Estados Unidos un lugar sin historia,³⁵⁵ obsesionado por el becerro de oro. La guerra puso fin a sus divagaciones, no al avance del Coloso. En 1918 la industria y la agricultura estadounidense eran de las más productivas del mundo. Los *trusts* se impusieron en la economía, Rockefeller en el petróleo, Gould y Vanderbilt en la industria ferroviaria, Carnegie y Morgan en el acero. En diez años la Unión anexó los territorios de Puerto Rico y de las Filipinas, estableció su tutela sobre Cuba, Santo Domingo, Haití y Panamá, y controlaba todo el Golfo de México. La ayuda financiera otorgada a los Aliados en Europa dio inmensos beneficios económicos. En 1920 Estados Unidos era una nación rica y feliz: "Todo vértigo, dinamismo, ritmos de hierro, monstruosas anatomías de maquinaria, oscuridad de mina de donde el oro se arranca" ("Las catedrales del júbilo": 111).

Si el París de los modernistas se resistía al cambio, Nueva York lo alentaba. "Nueva York -escribe Marshall Berman- es una selva en

355 Los europeos cayeron en los mismos prejuicios. Así Gérard de Nerval temía que las ciudades europeas en su deseo de cambios, se volvieran "tan insípidas como América, que no tenía historia". *Oeuvres complémentaires. VIII. Variétés et fantaisies*, París, Minard, 1954: 64. Trad. mía.

la que las hachas y las excavadoras están siempre en funcionamiento y las grandes obras caen constantemente por tierra" (*Todo lo sólido*: 303). Gigantescos rascacielos hacían de la ciudad un lugar extraño y peligroso para vivir. Parecía que la vida se escapaba de las manos. Se construía para destruir mejor. En este mundo ya no tenían cabida los poetas nostálgicos, ni *flâneurs*, ni bulevares, sino *jazz bands*, cines y cabarets.³⁵⁶ El cambio era subversivo e irreversible. Teosóficamente, Tablada se preparó a descubrir América con una mirada distinta, la escucha de su "música jocunda, entusiasta y delirante" ("Las catedrales del júbilo": 111).

Vivir en la Urbe de Hierro tenía mucho de ambición prometeana. Si el movimiento y la agitación de la vida moderna con sus interminables construcciones y destrucciones, contribuyeron a la inestabilidad y la pérdida de pasado, también propiciaron la conquista del futuro: "la ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador".³⁵⁷ En 1920 el gigante del Norte seguía siendo el símbolo de una modernidad febril y consumista, asociada con el "butter-and-egg-man", capaz de pagar mil dólares por un beso por teléfono" ("Su majestad Texas Guinan": 240), una versión más opulenta y menos poética que la del "Rey burgués", pero mil veces más eficaz para el caricaturista.

El subway, el jazz y la flapper simbolizaban el enorme potencial creador de la poderosa América. El subway en particular sintetizaba la vida de la ciudad y el nuevo estilo de Tablada: acelerado y fragmentado, placentero y fugitivo. Era un estilo adecuado a la multiplicidad y a la discontinuidad de los ritmos de la Babel moderna. El cronista lo hizo con una buena dosis de humor. Cayó en el texto como un aguafiestas echando mano de todo, de lo viejo como de lo nuevo: *slang* de Manhattan, galicismos y neologismos altisonantes, latinajos, palabras en náhuatl y mitología griega, etc., esta última, "no por alardes de humanismo clásico, sino porque siendo la mitología una serie de síntesis admirables, usarla es árbitro de economía ideológica" ("Ziegfeld el magnífico": 373). La facilidad por el epigrama breve y la sátira y un buen oído para captar las li-

356 Martín Luis Guzmán escribió: "Sin bulevares, la ciudad es bárbara o descivilizada: porque civilización es sobriedad. Y la sobriedad quiere que todos desfilen ante sus ojos para dedicarles una mirada y un pensamiento. Esa es la psicología del bulevar, y en Nueva York no hay bulevares." *A orillas del Hudson, Obras Completas*, tomo I, México, FCE, 1995: 97

357 Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984: 96.



bertades modernistas, le permitieron juntar en una misma crónica los nombres de Khrishnamurti y de Pancho Villa, de Texas Guinan y de Lupe Vélez, todo en lenguaje cotidiano y directo, centrado en la experiencia humana y sus quimeras. Siguiendo el ritmo de la ciudad, el cronista se movía con facilidad en medio de Manhattan y de Broadway, donde recogió sus frutos, en abundante cosecha: “*man-hat ... tanteadas*” y “*broad ... uayabas*”: manzanas de Sodoma, oro fuera y ceniza adentro; *peaches* o peritas en miel picadas de pájaro (dicen que son las mejores) y clasifique la crónica a cuanto siendo ilusión, engaño o mentira es de Broadway o de *Maniatan*” (“Las horas neoyorquinas”: 428).

Entre los dandis del viejo siglo la risa no era siempre señal de refinamiento ni de intelectualidad. Con el nuevo se volvió legítima para describir las locuras de los hombres, “tan irrisorios como los de la Comedia Italiana”. Una risa rayana en lo absurdo después de las atrocidades de la Gran Guerra, que recuerda las parodias corrosivas de los decadentes: “todo el mundo ríe, el robusto broker de Wall Street: el hortera desmedrado de los almacenes babilónicos; la estenógrafa que no es sino un mecanismo intermediario entre el dictáfono y la máquina de escribir” (“Las catedrales del júbilo”: 111). Charlie Chaplín era el modelo ideal: “gracioso, móvil de cuerpo y de semblante, capaz de una kaleidoscópica escala emotiva, del llanto al júbilo y de lo más grotesco a la más delicada danza mímica” (“Apo-teosis de Charlie Chaplin o nadie es profeta en su tierra”: 136). Tablada seguirá su ejemplo, el poeta moderno sería como “un pobre diablo sublime y grotesco, una suerte de Charlie Chaplin *avant la lettre*” (*Los hijos del limo*: 139).

Tablada se propuso el mismo objetivo que los caricaturistas del siglo pasado: hacer una sátira “positiva” sobre situaciones absurdas que obligaran a reír y a pensar. Frecuentó los cabarets y los *music-halls* de Manhattan, los nuevos “conciliábulos de Sátiros y Ninfas, de Faunesas y Cabrios, aquellarres, Misas Negras de todos colores” (“El más fuerte palpar del corazón de la bohemia: aquellarres y misas negras de todos colores”: 183). El cabaret y el *music-hall* eran lugares esenciales de la modernidad y de sus ritos. Allí el espectáculo era muy distinto de la noctámbula fiesta parisina con sus seres frágiles y fantasmagóricos que no sobrevivieron a la guerra. Las “catedrales del júbilo” donde se dejaba oír “una música jocunda, entusiasta, delirante” en medio de “una *mise en scène* deslumbradora y magnífi-

ca" eran su antítesis: ("Las catedrales del júbilo": 111). A diferencia del antiguo Guñol con sus dandis y sus *femmes fatales* de ultratumba, el americano mostraba un vigor y un dinamismo sorprendentes. El cambio estaba influido por "esa endiablada y subversiva música del jazz que desquicia y anonada nuestros reparos y nos envuelve en sugestión gregaria y nos presta un alma de circunstancias, selvática, primitiva, negra" ("La vida nocturna y los super-cabarets": 155).



Double Charleston, del libro *Negro Drawings*, de Miguel Covarrubias, 1927. Sylvia Navarrete, *Miguel Covarrubias, artista y explorador*, México, Conaculta/Era, 1993.

El jazz tuvo consecuencias "cataclísmicas" y salvadoras para la vanguardia. Inmensamente popular después de la guerra, su ritmo sincopado -el famoso "swing" encontrado en danzas populares como el *rag time* o el *charleston*- ofrecía el placer del croquis, del esbozo, y de un arte pensado en el ahora y la improvisación. El jazz era la expresión sonora de la modernidad, de una nueva y explícita libertad sexual. Sus valores eran los de la carne, del humor, y de lo absurdo. Para Michel Leiris, fue primero "el estandarte orgiástico" de la nueva generación; para Richard Wright, su aporte principal al mundo occidental consistió en "una afirmación del deseo".³⁵⁸

358 Cit. en Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 1994: 19.



Su música era más provocadora que la de Wagner. Al oírla uno tenía que bailar con todo el cuerpo, con oscilaciones de la cabeza, castañetas o palmadas, pataleos y sacudidas. Era común ver en el jazz el gran “grito priápico” de la selva africana. La música trepidante del jazz arrancaba las máscaras de la censura moral: “los instintos más imperiosos se desencadenan, las almas civilizadas regresan a las selvas primitivas, en una especie de tregua a las convenciones sociales, y en los rostros sin máscara, más impúdicos por esa misma desnudez, puede leerse el ímpetu licencioso de los carnavales antiguos” (“La vida nocturna y los super cabarets”: 153).³⁵⁹



Tíralos abajo (mujer negra bailando), del libro Negro Drawings, de Miguel Covarrubias, 1927. Homenaje a Miguel Covarrubias, Fundación Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1987, p. 96

359 En otra crónica sobre el jazz Tablada escribe: “Y ese dinamismo violento que rima el jazz, bárbaro y africano, hace contrastar el refinamiento super-civilizado de las mujeres que lo bailan, absolutamente inconscientes de que son actrices de una tragedia tan grande como su eternidad, que nació con las hembras de las cavernas, cuyas plumas y pieles conservan aún nuestras mujeres, que creció con los misterios de Busilis, y luego al son del “evohé” pagano, y tuvo en la Edad Media sombríos perfiles y resplandores rojizos de misa negra, que no dejó de ser mística, como es básicamente mística la exasperada alegría del ultra moderno cabarete”. “La muerte del cabaret”.

Los ritmos afroamericanos eran perturbadores y satíricos para los blancos que los adoptaron -y a veces caricaturizaron sin siempre entenderlos bien-, algo que sí captó el pintor mexicano Miguel Covarrubias, en sus sátiras dinámicas sobre los negros de Harlem (1929).³⁶⁰ Entre las numerosas bailarinas retratadas por Covarrubias está la estrella negra del *charleston*, Josephine Baker, una increíble mulata que bailaba en el conocido cabaret neoyorquino "The Cotton Club". Los cuerpos de las mulatas se parecían a una "columna salomónica": ágiles y lustrosos tienen "algo de las lianas y de las serpientes tropicales" ("Los azules de los negros"). Con la bailarina Florence Mills, otra mulata dinamita, Josephine fue quien mejor expresó todo el deseo primitivo y anti solemne del jazz en sus *charlestons* y sus *black bottoms*, danzas que introdujo en Europa en 1926 en la famosa *Revue Nègre*. "La señorita Baker -escribe el crítico André Levinson- era un ídolo sinuoso que esclaviza e incita al género humano".³⁶¹ La impresión era extraordinaria: la bailarina asumía las posturas más extrañas: piernas 'en jarras', dedos por adentro hasta tocarse, en cuclillas, y pequeños saltos cómicos oblicuos. Y luego el núcleo de la danza: estos elementos aparentemente grotescos eran de hecho entrelazados en el ritmo de la danza, en un patrón lleno de gracia y de significado, alegre y orgiástico y salvaje" (Fauley Emery, *Black Dance*: 226, trad. mía).

360 Con sus caricaturas, Miguel Covarrubias contribuyó a la difusión y al éxito del jazz: "Capturó la dinámica, el vértigo dancístico, el donaire, la gracia, la nueva elegancia, el poder estético que condensa la palabra Harlem". Carlos Monsiváis, Folleto para la exposición sobre Covarrubias en el museo de Soumaya, 2008. www.soumaya.com.mx/menu/cuicuilco/.../coba.html. Igual hizo Tablada cuando describió los "blues" de los negros, llenos de nostalgia, "tratando de entender al negro no desde fuera, sino desde dentro". Consúltese "Los "Azules" de los negros", *El Universal Ilustrado*, 1926: 44.

361 Cit. en Lynne Fauley Emery, *Black Dance from 1619 to Today*, Princeton, Dance Horizon Book, 1988: 231. Trad. mía.



Cake Walk (danza de negros contoneada), del libro *Negro Drawings*, de Miguel Covarrubias, 1927. *Homenaje a Miguel Covarrubias*, Fundación Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1987, p. 98.

Tablada captó el mismo impulso orgiástico en las púberes tusadas “a la Bob” que bailaban con frenesí en los cabarets de Nueva York, al sonido trepidante del *jazz band*. En el alma de la música se dejaba oír el deseo de juventud y de goce insaciables que tanto caracterizó a la generación de la posguerra, un hambre de ser y de parecer joven. Su *joie de vivre* se manifestó en el credo jubiloso e infantil del “ain’t we got fun” de los veinte, y que el escritor John Scott Fitzgerald (1896-1940) describió en sus libros como “el futuro orgiástico” que tanto eludió a la otra generación. En *The Great Gatsby* (1925), describe un mundo regido por las disonancias y los ritmos sincopados, “the harder-edged burst of jazz”.³⁶² Como símbolo de lo moderno el jazz era central a la idea de modernidad en relación con la temporalidad histórica, el espacio y el placer. Para quien había vivido más de la mitad de su vida inmerso en la antigua sensibilidad, en los claroscuros del vals o el lirismo debussiano, no debió de haber sido fácil entender la Edad

362 Ronald Berman, “The Great Gatsby and the Twenties”, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Nueva York, Hofstra University, 2002: 93.

del Jazz, apreciar su energía, su sexualidad agresiva y su asombrosa precocidad. Los nuevos ritmos cambiaban el tempo de la vieja dinámica y sus reglas, como bien lo vio Tablada acostumbrado a observar y a describir las rosas sensuales de la modernidad, sólo que esta vez su erotismo era sublimado y esencial y las rosas de Nueva York “absolutamente carnales” (“Rosas”, *Los mejores poemas*):

El jazz band no deja de exaltar los ánimos con sus virtudes activas, excitantes al dinamismo y que aniquila toda idea de orden y de armonía, ofuscando o aplastando entre una vivaz erección de apetitos, todas las censuras morales (153).

La flapper es el otro símbolo de la actividad norteamericana y del impulso derrochador y optimista de los veinte. Muy estudiada en su tiempo en la prensa mexicana de la época como un fenómeno esencialmente “yanqui” que amenaza con contaminar a la mujer latina, Tablada, también, dio cuenta de la importancia de la profunda mutación. En varias de sus crónicas, representa a la mujer precoz de la era moderna bailando al son de frenéticos ritmos, brincando y saltando. La flapper personificaba la trepidación, la conmoción y la insolencia de una sociedad que vivió en la fiesta permanente después de la guerra. En sus cuentos sobre la *Era del Jazz* (1922), en *Bernice se corta el pelo* (1920) y en *Flappers y filósofos*, Fitzgerald la describió como la eterna adolescente, la “*lill gurl*” que “designa al tipo peligrosísimo, pseudo inocente, cándido y angélico de esa ingenua *sainte nitouche* por quien los hombres se arruinan, roban a los bancos, abandonan a sus familias y... ¡se suicidan!”... (“Su majestad Texas Guinan”).

Entre una época y otra los cambios fueron enormes, la nostalgia evidente: “Bobbed” -fin de un fetiche de enorme carga erótica para el modernista- y sin corsé, la mujer ya no ofrecía el misterio espiritual de las musas eróticas del pasado. En la prensa de la época, dividida entre feministas y antifeministas, era casi siempre vinculada a la de una niña de andrógina figura, “diablillo casi rapado” con “pantorrillas desnudas”, y con “la agilidad de un cuerpo libre de martirizantes opresiones”.³⁶³ Ya no era la bacante tentadora ni la ninfeta etérea de la Decadencia, la *demi-vierge* de los tiempos parisienses,³⁶⁴ sino una mu-

363 “Masculinización y afeminamiento”, *Revista CROM*, 1 de diciembre, 1926: 32. s.a.

364 Como la ninfeta o el andrógino, la *demi-vierge* pertenece a los tipos “mixtos” del erotismo finisecular, en un contexto parisiense y con treinta años de diferencia.



jer emancipada que fumaba y bebía, y fríamente razonaba. Con “pies trotamundos” y “traseros voluminosos” (“Mujer hecha pedazos”),³⁶⁵ “la nueva versión conservaba algo de la *femme fatale*”, pero desnaturalizada en la mujer cerebral que acataba los primeros dictámenes de la liberación femenina. Este nuevo fenómeno, difícilmente comprensible para la generación de Tablada, dio lugar a un sin fin de conversaciones y de situaciones cómicas entre “Mildred”, “una amazona que grita”, y “Tomy Reegal”, *alter ego* del cronista. Mildred es el prototipo de la flapper indiscreta que discute los avances del matriarcado, creación que dio lugar a la de una super Circe, mujer “cefalópodo”, “cabeza elefantina sobre el cuerpo estatuario de la futura mujer norteamericana”. El peligro, señala Tablada,

no es tanto el vampiro; el vampiro oficial de los *cabarets* o el vampiro que se disimula aún en los hogares mismos; sino la mujer cerebral desdeñosa de las amables prerrogativas del sexo, desvinculada de amoríos que encuentra tontos y banales. El peligro... es la Mujer de las universidades, la que escribe libros y da conferencias, y sabe psicoanálisis y agremia a las demás mujeres armadas del voto, acometiendo trascendentes empresas sociales, desde las leyes de la familia hasta la taxación agrícola. La Matriarca, la Dominadora, que se acerca, es una super Circé. (“Mujeres, mujeres, mujeres ...”: 157).

Desengañado e irónico, el cronista no pudo tratar el tema del feminismo de otra manera que en sus aspectos esencialmente paródicos, al representarla en un cabaret, “bailando un *shimmy* frenético y balanceado a contrapunto, sobre el cuerpo venusto, las grandes orejas, la trompa enorme y la cabeza montañosa” (*Ídem*).

Para muchos la mujer resultó ser un puente difícil hacia la modernidad. Lo fue para los modernistas que tenían de ella una visión arraigada en los cánones de belleza del siglo XIX y quizás en ciertos prejuicios contra la “mujer moderna”, a los cuales debemos agregar la oposición a la vituperada democracia, la misoginia del siglo XIX y los ritos complicados del modernismo. Un mundo mediaba entre las mujeres de la era del jazz y la *femme fatale* de la época finisecu-

365 Hembra triangulizada//más acá de la cuarta dimensión//entre un mañana y un ayer//y una múltiple intersección. Sus pies trotamundos//vislumbran mis temores de re-
ojo//en tremedales profundos//cuña de bermellón el tacón rojo. “Mujer hecha pedazos”,
Los mejores poemas.

lar. Cuando aparece la crepuscular Tamara Karsavina en medio de Broadway, anacrónico cisne,³⁶⁶ bajo los rasgos de una “bella mujer de cabellos bronceados al hené, de labios tintos en rouge y los ojos profundizados por el kohol oriental” (“La música del momento”: 195), es como si se levantara el espectro de un mundo muerto, con su vago aroma de “putrefacción” (“Rosas”). Su aspecto misterioso y hierático, de “Salomé finisecular”, desentona con los tonos más joviales y vitaminados de “las estrellas carnales escotadas” de Manhattan. Como una música lejana que difícilmente se dejaba oír, el fantasma de Karsavina volvía a aparecer en un mundo automatizado deficiente en misterio, no en cotizaciones.³⁶⁷

Siglos de tradición y de literatura se habían derrumbado. Las mujeres de la era del jazz ya no eran identidades metafóricas que hablaban de la muerte. El abandono del sofocante corsé sustituido por el más práctico *brassier* al cual debe agregarse la práctica de los deportes, liberó los cuerpos y las mentalidades. Del cuerpo controlado en el siglo XIX pasamos a la figura liberada, “sin máscaras”, de los veintes, ya totalmente adaptada al acontecer moderno y sus improvisaciones. Tablada no se resiste al cambio. Los cuerpos descritos en las crónicas de Nueva York son la culminación de una evolución presentida y anunciada en las de París, cuando la mutación y la conformidad aún eran titubeantes.³⁶⁸ Las crónicas neoyorquinas dan cuenta de una nueva lírica femenina, más natural y más humana, con su sexualidad explícita e irreverente. El paso de una belleza esencial a otra existencial y perecedera, aparece en el uso paródico de la vieja Misa negra con sus faunalias y sus carnavales. Desmitificadas y renovadas por la sátira y la caricatura, las antiguas flores del mal son ahora “frenéticas orquídeas que giran, estremeciéndose y derramando polen, en alas de un enjambre de cantáridas” (“La vida nocturna y

366 El cisne es un símbolo parnasiano, igualmente apreciado por los modernistas como Darío: “El olímpico cisne de nieve//con el ágata rosa del pico//lustra el ala eucarística y breve//que abre al sol como un casto abanico”, “Blasón”, *Prosas Profanas y otros poemas*, México, FCE, 1984:190.

367 “[...] ¡porque ellas no me tientan a mí! Adivino en esos papeles metálicos, frialdades de máquinas, temperaturas hiperboreales, automatismos, engranajes mecánicos, besos cotizados, como en el Mercado Curvo vecino a Wall Street” JJJ, “El más fuerte palpitar del corazón de la bohemia: aquelarres y misas negras de todos colores”: 184.

368 El diseñador Paul Poiret suprimió de sus vestidos el corsé en 1909. Después del culto de las formas turgescientes, anatomía voluptuosa y majestuosa, apareció la mística de la delgadez.



los super cabarets”: 155). Es Baudelaire pero secularizado y laico, ya no esotérico ni místico.

Tablada no siente tentación por los cuerpos concretos y habituales de la modernidad, pues éstos acabaron con las metáforas del cuerpo erótico.³⁶⁹ Tal vez por eso las crónicas de Nueva York ya no reflejan la intensidad analítica de los retratos parisienses. Las orquídeas que crecen en Nueva York pertenecen a otro tipo de jardín, nada místico y abiertamente carnal. El fin del misterio significaba la derrota de todo un imaginario. Sin los escenarios y los ritos de la vieja sensibilidad la sexualidad de los modernos sueña trivial, deficiente en misterio. Pero el cronista entiende que los nuevos ritmos cambiaron el tempo de la vieja dinámica, sus reglas y sus mitos. La ironía y la carcajada sustituyen a los llantos y los arrebatos de ayer. Las nuevas orquídeas son “humadriadas”, neologismo culterano formado por driada, ninfa y humus: es decir, ninfas de la tierra, “frutas mondadas” pulidas por la sociedad de consumo. Fin del secreto y banalización de uno de las *mises en scène* más veneradas por el fin de siglo:

Frutas mondadas, vamos... sin cáscara; es decir, desnudas, pues no puede llamarse vestido esa guirnalda que a modo de *brassière* les vela un tanto el seno, ni esa enagüilla de flecos de cuentas, estilo hawaiano que de la cintura a la rodilla traza inestables y móviles líneas perpendiculares (“La vida nocturna y los super cabarets”).

Una “super Circe” sobrevive en los “super cabarets” de Manhattan, en una mujer liberada que fuma, bebe y gira desquiciadamente toda la noche “sobre el pavimento trepidante del jazz” (“Su majestad Texas Guinan”). Al calor de los nuevos bailes las orquídeas del jardín finisecular se han sexualizado enormemente: “giran estre-

369 Raymundo Mier explica que el cuerpo icónico es similar a lo que el filósofo Ch. S. Pierce llama el cuerpo especular, o metafórico. Se opone al cuerpo habitual: “El cuerpo habitual y el cuerpo especular, icónico, son dos polos, dos momentos de hundimiento, dos ausencias donde la semiosis se precipita.” “La metáfora pone en juego el objeto dinámico, el cuerpo productor, ese cuerpo inadvertido pero activo, reactivo. Cuerpo exterior, sustraído a la fascinación por ese centro indeterminado que es el hábito, la metáfora del cuerpo icónico instaura otro centro, otro punto en torno del cual los signos dibujan territorios. Es a la vez un desplome y un arraigo, es a un tiempo el primado de la identidad como calidad primordial, como afección, como impulso intrínseco a la semiosis, como destino de los signos y su radical dispersión”. “Signos, cuerpos”, DCO: 18, *op. cit.*

meciéndose y derramando polen, en alas de un enjambre de cantáridas”. La combinación entre la flor sagrada, la cantárida y el adjetivo “frenético” deja entrever el albur, en lo que aparece como la necesaria y final desacralización de un símbolo central de la estética modernista. “El drama de la modernidad se refleja con mayor crudeza en la desaparición de la amante complaciente y pasiva, y el surgimiento de otra, eróticamente activa, y cada vez más independiente”,³⁷⁰ señala Rafael Rodríguez Hernández. Sí, y algo más. Sin más ritos y secretos Tablada encuentra a la nueva Circe demasiado “simple”, “desflorada” de sus habituales significados esotéricos. La pérdida del misterio se confunde con la muerte del legendario cisne, criatura frágil que reaparece fugazmente en las crónicas neoyorquinas para ahogarse en la nieve de Nueva York; nieve “que se vuelve fango, desesperada, sobre las calles” (“La vida nocturna”) después de una larga noche pasada en el cabaret. El rasgo no es tanto el duelo por lo que fue sino la burla ante lo que se tiene. Quizá avance Nueva York, pero en la melancolía del poeta nada parece cambiar.³⁷¹

Moderno ambiguo, Tablada seguirá utilizando los viejos arquetipos femeninos de ayer y sus escenificaciones para describir a los de hoy, pero con una actitud moderna que buscaba manejar las palabras y los cuerpos más dispares, “entre un mañana y un ayer y una múltiple intersección” (“Mujer hecha pedazos”). Las mujeres de Tablada muestran que si el teatro decadente concluyó allí siempre quedaron sus harapos para hacer una excelente y positiva sátira sobre la vida moderna. Su modernidad está precisamente en la capacidad de componer una imagen a partir de varios pedazos, pedazos de mujeres que se telescopian en la caricatura y el *clisé*. Por su impregnación de la vida cultural y de la cotidianeidad, la caricatura y el *clisé* son “un instrumento de adaptación y de integración al cambio”, señala Edgar Morin.³⁷² También lo son para parodiar y burlar el sueño del poeta y su ilusión por las niñas maléficas con labios de carmín. Su presencia en la poesía no desmiente su sensualidad de viejo mandarín, como

370 Rafael Hernández Rodríguez, “El poeta en la Quinta avenida: modernidad o el tropiezo con el cuerpo femenino”: 48, *op. cit.*

371 En la ciudad lo invaden las imágenes del inmenso cisne de Baudelaire, *leitmotiv* de la poesía parnasiana y modernista. El cisne polvoriento de Baudelaire es el símbolo del poeta en el exilio en una ciudad que no reconoce. Es un símbolo finisecular, wagneriano, señala Marie Claude Bancquart, odiado por los burgueses y las masas. *Paris fin-de-siècle*: 338, *op. cit.* Consúltese Baudelaire, LXXXIV, “El cisne”, *Las flores del mal*.

372 Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988: 103.



tampoco lo desmiente la de sus antiguas amadas. El poeta seguirá suspirando por ellas, en un jardín moderno, al ritmo del *jazz band*:

Rosa Blanca de Nieve
Rosa Scheherezada
Rosa de ámbar Manon Lescaut
Rosa Negra Reina de Saba.
Y en el Barco-de-Flores del nocturno jardín
las rosas se abrirán ... esperando
el sabio amor del viejo mandarín ...
con labios de carmín
y ojos en blanco ...
"Rosas".³⁷³

373 El poema pertenece a la época moderna (1919-1930), al volumen *Intersecciones*, libro de Tablada que no llegó a hacerse realidad. La expresión "ojos en blanco" se refiere a una experiencia erótica esencialmente estética, de esas experiencias inefables que conducían a Citerea: "Y antes de que agonizante //quedara sobre tu flanco//clavado el viril anhelo, //¡miré en el supremo instante//hasta tus ojos en blanco//bajar el oro del cielo", "Los ojos en blanco".

Epílogo

Por fin se reposa mi alma
de aquel vuelo ciego y atroz,
y ya sin angustias y en calma
oye una verdad que la ensalma:
¡la Fuerza es Brahma, el Logos, Dios!

JJT, "Fuerza vital".

Al estudiar las crónicas modernistas de José Juan Tablada, quise resaltar ciertos mecanismos de significación como el fenómeno de la mirada y su intensidad en el fin de siglo. La intensidad ocular en la crónica modernista se hace evidente en cierto modo de ver y de decir los cuerpos de la modernidad. En el modernismo esta intensidad adorna los cuerpos con los tonos agónicos del fin de siglo, maquilla la realidad para cubrir el rostro "feo" del utilitarismo. Hay un trabajo continuo de la cultura sobre la naturaleza, una acción del cuerpo ideal sobre el cuerpo real: "cada vez más, escribe Philippe Perrot, se busca arrancar a la humana apariencia su apariencia demasiado humana", "de modelarla para hacer de ella un instrumento simbólico" (8, trad. mía). En "la tragicomedia modernista" los adornos y las escenificaciones acaban por señalar un vacío, la palabra se desgasta cuando los cuerpos sólo hablan de la muerte. Pero bajo los polvos y el lirismo cursi, el cronista ansía descubrir otro cuerpo, más natural y menos teatral. La sorpresa que siente Tablada frente a ciertos cuerpos ajenos a la lírica mortífera del decadentismo muestra su curiosidad y deseo de cambios.

Cierto, con la era de las tecnologías el cuerpo perdió su carácter sagrado, su unicidad: de sueño nocturno de una minoría la *femme fatale* pasó a ser sueño diurno de la mayoría en la persona de la vedette (Pacheco, *Antología*: 222). Para Walter Benjamin la "pérdida del aura" significaba el fin de una tradición: las nuevas técnicas que permitieron su reproducibilidad le hicieron perder a la obra de arte su carácter único y sagrado. El cine, la fotografía, suprimieron la distancia y la reemplazaron por una "desagradable" promiscuidad. ¿No será lo que expresaba el cronista en Nueva York cuando veía pasar



frente a él, ya abolida toda distancia, los cuerpos de la modernidad: “¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida//tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida! ...” (“Quinta Avenida”, *Al sol y bajo la luna*). Si la técnica acerca la obra al espectador o al auditor, a Tablada no agradaba la supresión del viejo arquetipo romántico, y que entre las “mujeres *fire-proof*” “made in America” perdió su antiguo y venerable signo de musa: “no eres la estatua//gloria del Ática”. Lo que se extraña es el aura de la *femme fatale* como obra de arte, numen del artista finisecular. Fatalmente su carácter sagrado se devaluó entre las orquídeas del cabaret nocturno.

Sin embargo, la interpretación del resentimiento elitista sometido a la democratización cultural en una América mercantil disuelve la complejidad del momento y del propio Tablada. El cronista se muestra nostálgico pero sin indignaciones elitistas. Una nueva calma, probablemente de raigambre teosófica, se instaló en la etapa “postmodernista”. Al arte sin vida y hierático de la *femme fatale* con sus farsas con “olor de azufre”, Tablada prefirió la farsa social y profana de la vernácula Lupe Vélez, el “Ciclón mexicano”, a quien dedicó un monumento en sus crónicas humorísticas de Nueva York. El cronista no pudo compartir la indignación de los puristas: los movimientos de la estrella le parecían más naturales, “venusinos, cósmicos, si acaso, pero no de lesa patria... son inocentes y superficiales junto a otros que están acabando con nosotros”.³⁷⁴ La desmitificación en el albur y la tecnología no le preocupó de más. Al contrario, para rematar el efecto cómico, Tablada, que ya no se tomaba en serio, parodia con humor el viejo arte del cosmético, aquel que había producido maravillas en la estética modernista:

Así en algunos de sus “close ups” la chica exalta su belleza y su expresión hasta semejar una inquietante Mona Lisa... ¿Blasfemia?.. Quizá no, porque lo Mona nadie se lo quita, y en cuanto a lo “lisa”, allí está cabalmente el milagro operado por el pulimento en quien se distinguió por rasposa... Pero si gustáis, no he dicho nada (“Lupe Vélez Mona Lisa”: 121).

“Musa Callejera, modernizada, empastada en finísima piel y con la misma música por dentro, “jazz” y canciones del Bajío, “blues” y jarabes tapatíos”, Lupe Vélez era para Tablada el nuevo

374 JJT, “Lupe Vélez en Broadway”, *Del humorismo a la carcajada*, México, Editora Mexicana, 1944: 109.



Lupe Vélez, "el ciclón mexicano". Alfonso Morales, *Los recursos de la nostalgia. I. Memoria y olvido: imágenes de México*, México, Cultura/SEP, 1982, p. 32.

tipo de belleza moderna agradablemente blasfematoria y refrescante. Al final mostró su preferencia por un arte con vida, emancipado de Baudelaire y de los polvos. En este sentido siguió fiel a la vocación iconoclasta del modernismo, un rasgo que heredó de sus días pasados entre artistas que cultivaron la tradición de la ruptura en su momento bajo distintas banderas. El modernista moderno aprovechará ambas tradiciones para fusionarlas. Es precisamente en este doble movimiento donde el imaginario modernista revela toda su enigmática complejidad y su modernidad. Modernidad cuyo rasgo predominante, escribió Octavio Paz, "es esta crítica, que se muerde la cola, que se devora a sí mismo, que pone en crisis sus propios fundamentos. El modernismo es moderno porque duda de sí mismo,



como de todo lo demás, y se instituye entonces como una danza nietzscheana sobre el abismo, sobre el vacío que abre su propia crítica" (*Los hijos del limo*: 135). La crítica en *Las crónicas de París* toma la forma macabra y burlona de una *femme fatale* que entabla una danza nietzscheana con el escritor, danza que lejos de terminar continúa en las crónicas neoyorquinas. *Las crónicas de París* cierran una época, pero no concluyen con una sensibilidad que continúa ya parodiada en el humor y la carcajada que caracteriza la vanguardia. Tablada se renovó y se transformó, camaleón que suele escapar a toda definición, por lo demás arbitraria.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de José Juan Tablada (poesía y prosa)

- Los mejores poemas de JJT*, selección y prólogo de José María González de Mendoza, presentación, edición y notas de Héctor Valdés, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, 1971.
- Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México, s.p.i., 1914. (Monografías Japonesas).
- Del humorismo a la carcajada*, México, Editora Mexicana, 1944.
- La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas de José Juan Tablada (1920-1936)*, edición de Esther Hernández Palacios, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- La feria de la vida (memorias)*, México, Ediciones Botas, 1937, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, núm. 22).
- Las sombras largas (memorias)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Lecturas Mexicanas, 52).
- Obras I. Poesía*, recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios Literarios, 1971. (Nueva Biblioteca Mexicana, 24).
- Obras II. Sátira política*, prólogo de Jorge Ruedas de la Serna, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velásquez y Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. (Nueva Biblioteca Mexicana, 79).
- Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velásquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988. (Nueva Biblioteca Mexicana, 99).
- Obras IV. Diario (1900-1944)*, edición de Guillermo Sheridan, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1992. (Nueva Biblioteca Mexicana, 117).



- Obras V. Crítica literaria*, edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval, recopilación de Esperanza Lara Velázquez, A.S. y Esther Hernández Palacios, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- Obras VII. La resurrección de los ídolos*, prólogo y notas de José Eduardo Serrato Córdova, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Obras VIII. En el país del sol*, edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2006. (Nueva Biblioteca Mexicana).
- En el país del sol. Crónicas japonesas de José Juan Tablada*, prólogo, edición y notas de Rodolfo Mata, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Publicación internet: www.tablada.unam.mx
- De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, selección, edición y estudio preliminar de Rodolfo Mata, ensayos críticos de Esther Hernández Palacios y Serge L. Zaitzeff, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2007.
- "La visita de Loie Fuller". *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Antología: Cinco Siglos de Crónicas, Crítica y Documentos* (1521-2002), dirigida por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang, Vol. II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Esce-nología, A. C., 2002.
- Archivo de José Juan Tablada*, coordinación de Rodolfo Mata Sandoval, México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2000. Publicación internet: www.Tablada.unam.mx/archivo/homepage.html
- José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*, coordinación de Rodolfo Mata, México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2003, CD-ROM.

Artículos y libros sobre José Juan Tablada

- Blanco, José Joaquín. "Las flores del mal: Tablada y Rebolledo", *Crónica de poesía mexicana*, México, Ed. Katún, 1983: 100-18.
- Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
- Cisneros, Odile. "El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo". *Literatura Mexicana*, Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 2, vol. XIII, 2002: 91-116.
- Elizondo, Salvador. "Imagen y resonancia de José Juan Tablada", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 15 de diciembre de 1971, núm. 514: X.
- González de Mendoza, José María. *Ensayos selectos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hernández Palacios, Esther. *El crisol de las sorpresas*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, 1994 (Cuadernos 37).
- , "Tablada, modernista: aventuras de un joven naturalista mexicano", *Texto Crítico*, Xalapa, centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, enero-junio de 1988, núm. 38: 77-8.
- Hernández Rodríguez, Rafael. "El poeta en la Quinta avenida: modernidad o el tropiezo con el cuerpo femenino", *Latin American Literary Review*, vol. XXV, enero-junio 1997, núm. 49: 43-61.
- Lara Velásquez, Esperanza. *La iniciación poética de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Lozano Herrera, Rubén. "Misa negra": del cuerpo femenino a dos cuerpos de redacción", en *Historia y Grafía* (México), núm. 9, año 5, 1997: 141-53.
- , *Las veras y burlas de José Juan Tablada*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, noviembre de 1995.



- , *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Maples Arce, Manuel. *Ensayos japoneses*, México, Cultura, 1959.
- Mendieta-Alatorre, Ángeles. *Tablada y la gran época de la transformación cultural*, México, Secretaría de Educación Pública, 1966. (Cuadernos de Lectura Popular, 9).
- Núñez y Domínguez, José de Jesús. *José Juan Tablada* (Discurso), México, Galatea, 1951, 26 pp., y en *Memorias de la Academia Mexicana*, Academia Mexicana, México, 1955: 297-305.
- Paz, Octavio. "Estela de José Juan Tablada", *Las peras del olmo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987: 59-66.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo*. (1884-1921), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Era, 1999.
- , "El modernismo o la estética de la pobreza", *Proceso*, 11 de octubre de 1982: 56-57.
- Pérez Gay, Rafael. "Tablada, incendiario y melancólico", *Nexos*, núm. X, vol. 112, abril de 1987: 17-18.
- Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Urbina, Luis Gonzaga. "Florilegio de José Juan Tablada", *Revista Moderna*, México, octubre de 1899, núm. 10: 305-306; y en *Hombres y libros*, México, El Libro Francés, 1923.
- Valdés, Héctor. "Estudio preliminar", en *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia* (1898-1903), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1967.

Las Crónicas

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre la poesía mexicana (1800-1921)*, México, Cal y Arena, 1988.
- Alexandre, Arsène. *The Decorative Art of Léon Bakst*, Notes on the Ballets by Jean Cocteau, Traducido del francés por Harry Melvill, Dover Publications, Nueva York, 1972.
- Apollinaire, Guillaume. *Obra completa en poesía*, tomo I, contiene: *El bestiario, Alcoholes, El vigía melancólico*, edición bilingüe, traducción de González Boto, Barcelona, Ediciones 29, 1980.

- , *Caligramas, Poesía*, versión de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1984.
- Bairati, Eléonora, Philippe Jullian y otros. *La Belle Époque. Les illusions délicieuses de l'Europe durant quinze ans de son existence*, París, Fernand Nathan, 1977.
- Bancquart, Marie-Claire. *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, París, Éditions de la Différence, 2002.
- Banville, Théodore de. «Les anciens funambules au boulevard du Temple», *Petites études*, París, G. Charpentier, 1883.
- Barthes, Roland. *Mythologies*, París, Seuil, 1957.
- , *Ensayos críticos*, seguidos de “La escritura misma: sobre Roland Barthes”, por Susan Sontag, traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- , *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.
- , *L'empire des signes*, París, Seuil, 2007.
- Basho, Matsúo y Yosa Buson. *Sendas de Oku*, versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, introducción de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*, texto redactado, presentado y anotado por Francis Moulinat, París, Poche classique, 1999.
- , *Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, I y II*, texto redactado, presentado y anotado por Claude Pichois, París, Gallimard, 1975.
- , *Las flores del mal*, estudio y traducción de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, 1996.
- , *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, edición y traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 2005.
- , *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, traducción, prólogo y notas de Antonio Martínez Carrión, Madrid, Visor, 1995.
- , “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en *Edgar Allan Poe, Nouvelles histoires extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire, la Bibliothèque du Québec, Collection *À tous les vents*, vol. 138: version 1.01. Publicación internet: jydupuis.apinc.org/vents/poe-2.pdf
- Beaumont, Cyril W. *Michel Fokine and his Ballets, 1891-1976*, Nueva York, Dance Horizons, 1981.



- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, 1980, Madrid, Taurus, 1988.
- , *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
- Bentley, Toni. *Sisters of Salome*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005.
- Berg, Shelley C. "Sada Yacco: The American Tour, *Dance Chronicle*, vol. 16, núm. 2, 1993: 147-96.
- , "Sada Yacco in London and Paris, 1900: le rêve réalisé", *Dance Chronicle*, vol. 18, núm. 3, 1995: 343-404.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences datant de 1903 à 1923*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1969.
- Beristáin, Helena. "Enclaves, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)", *Acta Poética*, 14-15, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993-94: 37.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 1992.
- Bidault de la Calle, Sophie. "Belle Époque y frivolidad: el difícil paso de la conciencia decimonónica a la modernidad", *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. Vol. I. Ensayos históricos y analíticos. México, Consejo Nacional para la Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002: 595-611.
- Billy, André. *L'époque 1900*, col. «L'histoire de la vie littéraire», Paris, J. Tallandier, 1951.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1993.
- Bloom, Harold. *Yeats*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londres, Routledge, 1984.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, A. Lemerre Éditeur, 1895.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*, Madrid, Seix Barral, 1987.

Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.

Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaitzeff, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Carranza, Magda, curadora. *Homenaje a Miguel Covarrubias*, colaboradora Sofía Guevara, Carlos Méndez, Sylvia Navarrete, fotografía Rafael Donis, Lourdes Almeida, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

Casaús Arzu, Marta Elena. "La creación de nuevos espacios públicos a principios del siglo XX", *Universum*, núm. 17, 2002: 1-11.

Cassou, Jean. *Encyclopédie du symbolisme*, París, France Loisirs, 1988.

Chabrol, Anne. *Chroniques parisiennes en photos*, Collection Roger-Viollet, París, Chêne-Hachette, 2008.

Chavanne, Blandine, Françoise Le Coz y otros. *Loie Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau*, catálogo publicado para la exposición «Loie Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau», organizada por el Musée des Beaux Arts de Nancy, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

Chaves, José Ricardo. Selección, estudio preliminar y notas, *El castillo de lo inconsciente. Amado Nervo. Antología de literatura fantástica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

Cirker, Hayward y Blanche, compiladores y editores. *The Golden Age of the Poster*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1971.

Claudé, Paul. «Le théâtre d'Hellerau», *La Nouvelle Revue Française*, París, 1 de septiembre de 1913.

----, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, París, Gallimard, 1929.

Clark T., Timothy y Osamu Ueda. *The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago, The Art Institute of Chicago in association with Princeton University Press, 1994.

Coblence, Françoise. *Le dandysme, obligation d'incertitude*, París, Presses Universitaires de France, 1988.

Cocteau, Jean. *Portraits-souvenirs*, París, Grasset, 1984.

Colette. *Œuvres complètes*, 3 vol., París, Robert Laffont, 1989.



- , *L'envers du music-hall*, París, Flammarion, 1993.
- Conde, Teresa del. *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México, XXXIV, 1976.
- Connolly, Cyrill. *Cien libros claves del movimiento moderno: 1880-1950*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Coquio, Catherine. "La "Baudelairité" décadente: un modèle spectral", *Romantisme*, 1993, vol. 23, núm. 82: 91-107.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Cross, Elsa. *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*, México, Consejo Nacional para la Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Current, Richard Nelson y Marcia Ewing Current. *Loie Fuller. Goddess of Light*, Boston, Northwestern University Press, 1997.
- Dallal, Alberto. "Loie Fuller en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50, 1982, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: 55-68.
- , *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular, 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Darío, Rubén. *Los raros*, presentación de Christopher Domínguez Michael, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- , *Poesías completas*, estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- , *Prosas profanas y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Decoret-Ahiha, Anne. *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, París, Centre national de la danse, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*, traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- , *El bergsonismo*, traducción de Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Cátedra, 1987.

- Delluc, Louis. "La maison des danseuses. La vérandah", *Comoedia Illustrée*, 5 de enero de 1913: 333-35.
- Dormann, Geneviève. *Amoureuse Colette*, París, Herscher, 1984.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, París, Grasset-Fasquelle, 1997.
- Downer, Lesley. *Madame Sadayakko. The Geisha who Bewitched the West*, Nueva York, Gotham Books, 2003.
- Ducrey, Guy. Introductions aux romans, notices et notes, bibliographie et chronologie, *Romans-fin-de-siècle. 1890-1900*, Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde, Camille Mauclair, Jean de Tinan, París, Robert Laffont, 1999.
- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*, traducción de Fabián García Priet, Barcelona, Kairós, 2001.
- , *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tomo 3, París, Payot, 1983.
- Emercy Fauley, Lynne. *Black Dance from 1619 to Today*, prólogo de Katherine Dunham, Princeton, Dance Horizons Book, 1988.
- Faivre, Antoine. *D'Hermès à Hermès Trismégiste. Au confluent du mythe et du mythique. Présences d'Hermès Trismégiste*, París, Albin Michel, Cahiers de l'Hermétisme, 1988.
- Fargue, Léon Paul. *Le piéton de Paris*, París, Gallimard, 1939.
- Fernández del Campo, Eva. "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, núm. 11, 2001: 329-356.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*, vol. 1, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.
- Finck, Michelle. "Poésie moderne et danse: le corps en question", *Lorimage*, 2000. Publicación internet: michele.finck.free.fr/poesie_moderne_et_danse.htm
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*, Londres, Penguin Books, 1979.
- Fliedl, Gottfried. *Gustav Klimt (1862-1918). El mundo con forma de mujer*, traducción de Carmen Sánchez Rodríguez, Köln, Taschen, 2006.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, 3 vol., México, Siglo XXI, 1979.



- Fuller, Loie. *Fifteen Years of a Dancer's Life. With some Account of her Distinguished Friends*, Nueva York, Dance Horizons, 1913.
- Galán Sarriol, Natalio. *Cuba y sus sones*, prefacio de Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, Pre-Textos, 1997.
- Garner, Philippe. *Émile Gallé*, Nueva York, Rizzoli, 1979.
- Gautier, Judith. "Les Ballets Russes", París, *Femina*, año 11, núm. 239-262, 1911.
- Gautier, Théophile. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, 3 vol., París, Editions Hetzel, 1859.
- , *Oeuvres poétiques complètes*, edición redactada por Michel Brix, París, Éditions Bartillat, 2004.
- , *Emaux et camées*, París, G. Crès, 1913. Sitio internet: gallica.bnf.fr/
- Gay, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud, I. La educación de los sentidos / II. Tiernas pasiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Gengembre, Gérard. *Le théâtre Français au 19e siècle. 1789-1900*, París, Armand Colin, 1999.
- Gharne, Blai. "De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista", *Digithum*, mayo de 2009. Publicación internet: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/550/55001013.pdf
- Gilman, Richard. *Decadence. The Strange Life of an Epiteth*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1979.
- Gómez Carrillo, Enrique. *El libro de las mujeres*, prólogo de Ventura García Calderón, París, Garnier, 1919.
- , *La vida errante. (Oriente)*, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- , *El Japón heroico y galante*, Buenos Aires, Crisantema, 1935.
- , *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, prólogo de Rubén Darío, París, Garnier frères, 1906.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Sudamérica, 1968.
- Goncourt, Edmond y Jules. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, 3 vol., París, Robert Laffont, 1989.

- González Pérez, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa-Turranzas Ediciones, 1983.
- Goodall, Jane. *Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Gourmont de, Rémy. *Les divertissements*, París, Mercure de France, 1914.
- Gorceix, Paul. "Présentation". *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruselas, Éditions Complexe, 2002.
- Greimas, Julián. *Semiótica y ciencias sociales*, París, Seuil, 1983.
- Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Art & Text* 34, primavera de 1989: 115-133.
- Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- , "Pitagorismo y modernismo", *Revista Mundo Nuevo*, núm. 7, enero de 1967: 22-32.
- , "Rubén Darío y el erotismo", *Papeles de Son Armadans* CXXXVI (1967): 143-158.
- , *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Guth, Paul. *Histoire de la littérature française. Des orages romantiques à la Grande Guerre*, vol. 2. París, Fayard, 1967.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII. Crónicas y artículos sobre el teatro, V*, (1890-1992), introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio, edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Guzmán, Martín Luis. *Obras Completas*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, (Letras Mexicanas).
- Halleux, Robert. *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979.
- Hawksley, Lucinda. *Essential Pre-Raphaelites*, introducción de la Dra. Juliet Hacking, Londres, Dempsey Parr, 2000.
- Hearn, Lafcadio. *Le Japon*, prefacio de Dominique Aury, París, Mercure de France, 1993.



- , *Japan: An Attempt at Interpretation*, Nueva York, The Macmillan Company, 1904.
- , *Le Japon inconnu. Esquisses psychologiques*, traducción de Mme. Léon Raynal, París, Dujarric, 1904. Sitio internet: gallica.bnf.fr/
- Heinich, Nathalie. «*L'aura*, de Walter Benjamin. Note sur l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité», *Actes de la recherche en sciences sociales*, año 1983, vol. 49, núm. 1: 107-109.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours/Le drageoir aux épices*, prefacio de Hubert Juin, París, 10/18, 1975.
- , *A contrapelo*, edición y traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984.
- Jankélévitch, Vladimir. "La décadence", *Revue de métaphysique et de morale*, núm. 4, octubre-diciembre de 1950: 337-369.
- Kermode, Frank. "Poet and Dancer before Diaghilev", *Dance Salmagundi*, primavera/verano de 1976, 33-34, núm. 4: 23-47.
- Kochno, Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes*, Nueva York, Harper and Row, Publishers, 1970.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984.
- Laforgue, Jules. *Oeuvres complètes*, París, Mercure de France, 1947.
- , *Les moralités légendaires*, París, Éditions Georges Crès et Cie, 1920. Publicación internet: www.mediterranees.net/salome/laforgue/index.html
- L'Aulnaye, François H. de. *De la saltation théâtrale ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, París, Barrois, 1790.
- Laurant, Jean Pierre. *L'ésotérisme*, París, Cerf, 1993.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988.
- Leroy Géraldy y Julie Bertrand Sabiari. *La vie littéraire à la Belle Époque*, París, Presses Universitaires de France, 1998.
- Lista, Giovanni. *Loie Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, París, Stock/Éditions d'art Somogy, 1994.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1979.

- López Portillo y Rojas, José. "Julio Ruelas", en *Revista Moderna de México*, febrero de 1902, núm. 4, vol. V: 54-55.
- Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruselas, Contredanse, 2004.
- Lorrain, Jean. *Âmes d'automne*, París, Fasquelle, 1897.
- , *Poussières de Paris*, París, P. Ollendorff, 1903 y París, Klincksieck, 2006. Sitio internet: gallica.bnf.fr/
- , *Mes expositions universelles, (1889-1900)*, París, Honoré Champion, 2002.
- Loti, Pierre. *Madame Chrysanthème*, edición redactada por Bruno Vercier, París, Flammarion, 1990.
- Louÿs, Pierre. *Les chansons de Bilitis*, edición presentada, redactada y anotada por Jean Paul Goujon, París, Gallimard, 1990.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.
- Mallarmé, Stéphane. *Prosas*, estudio preliminar, notas e índices de Javier del Prado, traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán, Madrid, Alfaguara, 1987.
- , *Obra poética I y II*, traducción de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Hiparión, 1980.
- , *Poesía*, traducción y prólogo de Federico Gorbea, Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1975
- Malson, Lucien. *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, París, Seuil, 1994.
- Mauclair, Camille. «Loie Fuller et Sada Yacco», *La Revue Blanche*, septiembre-diciembre de 1900.
- Maulpoix, Jean Michel. *La poésie comme l'amour*, París, *Mercur de France*, 1998. Publicación internet: www.maulpoix.net/baudelaire.html
- Mayeur, Jean-Marie. *Histoire du peuple français de la III République à la IV République (1875-1947)*, publicado bajo la dirección de Louis Henri Parias, tomo IV, París, Nouvelles Librairie de France, 1999.
- Mendès, Catulle. *Les braises du cendrier. Nouvelles poésies*, París, Charpentier, 1900.



- , «La pantomime», *La Revue du Palais*, París, primer año, núm. 4, 1 de mayo 1897: 648-658.
- Micheli de, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, versión de Ángel Sánchez Gijón, traducción de los nuevos textos de la vigésima edición italiana de Pepa Linares, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Mier, Raymundo. "Signos, cuerpos. La clasificación de los signos en Ch. S. Peirce", *DCO, Danza, Cultura del cuerpo, Obsesiones de la imaginación contemporánea*, año 1, núm. 4, octubre-diciembre de 2005, México, Difusión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México: 13-19.
- Molloy, Silvia. "Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin de Siècle Spanish America", *Social Text*, 1992 (32): 187-201.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.
- , "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", *Historia general de México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976: 303-476.
- Morales, Alfonso. *Los recursos de la nostalgia*, México, Cultural/Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Navarrete, Sylvia. *Artista y explorador. Miguel Covarrubias*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Era, 1933.
- Nectoux, Jean-Michel. *Nijinsky. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, París, Ed. A. Biro, 1989.
- Nerval, Gérard. *Sylvie. Les filles du feu. Les chimères*, prefacio de Gérard Macé, edición de Bertrand Maréchal, Gallimard, París, 2005.
- , *Ceuvres complémentaires, VIII. Variétés et fantaisies*, París, Minard, 1954.
- , *Silvia*, México, Joan Boldó I. Climent, Editores, 1986.
- , *Aurelia*, traducción de J. Sánchez Sáinz, México, Premiá, 1977.
- Nervo, Amado. *El éxodo y las flores del camino*, *Revista Moderna*, Ed. Facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. V, 1987.
- , *Un epistolario inédito*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1951.

- Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Otero, Caroline. *Les souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*, presentación y prefacio de Claude Valmont, París, Éditions Sauret, 1926.
- Oviedo, Miguel José. *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3 vol., Madrid, Alianza, 2001.
- Pacheco, José Emilio. *Inventario*, "La torre de los fugitivos", *Proceso*, 18 de octubre de 1982: 54-55.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Nueva York, Vintage Books, 1991.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1985.
- , *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- , *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956: 272.
- Pérez Gay, Rafael. "Prólogo y selección" a *Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Cal y Arena, 1996.
- Perrot, Philippe. *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII-XIX siècle*, París, Seuil, 1984.
- Pichois, Claude y Alain Brunet. *Colette*, París, Editions de Fallois, 1999.
- Pierrot, Jean. *L'imaginaire décadent. (1880-1900)*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen-Le Havre, 1977.
- Pineda Franco, Adela E. "Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista *Azul*. 1894-1896. Publicación internet: www.iih.unam.mx/publicaciones/publicadigital/.../05moder010.pdf
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*, prólogo de Frank Kermode, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Prigozy, Ruth, editora. *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, introducción de Mario Vargas Llosa, prólogo de Hugo Achurar, Hanover, N. H., EUA, Ediciones del Norte, 1984.
- , *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.



- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ramos Smith, Maya. *Teatro musical y danza. En el México de la Belle Époque (1867-1910)*, prólogo de José Emilio Pacheco, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Grupo Editorial GACETA, 1995.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reischauer, Edwin O. *Histoire du Japon et des japonais. I. Des origines à 1945*, Paris, Seuil, 1970.
- Revista Moderna. Arte y ciencia* (edición facsimilar), "Noticia", de Fernando Curiel, "Prólogo" "La Revista Moderna de México", de Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés, 6 vol. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1987.
- Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato y otros ensayos*, México, El Colegio de México, 1941.
- Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfiriato (1880-1910)*, vol. 3, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.
- Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*, traducción de Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 1998.
- Rodenbach, Georges. *La jeunesse blanche*, Paris, Fasquelle, 1913.
- Rodo, José Enrique. *Ariel*, prólogo y notas de Abelardo Villegas, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Romero Brest, Jorge. *La pintura europea contemporánea. 1900-1950*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.
- Russell, George William. *Poesía completa*, Londres, Macmillan, 1913.
- , *Collected Poems by AE*, Londres, Macmillan, 1935.

- Said, Edward. *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- Saldívar, Gabriel. *Apreciación de la danza en las casas de cultura*, Ciudad de La Habana, Editorial Orbe, 1980.
- , *Historia de la música en México*, colaboración de Elisa Osorio Bolio, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981.
- Samson, Leela. *Rythm in Joy. Classical Indian Dances Traditions*, Nueva Delhi, Lustre Press, 1987.
- Sartre, Jean Paul. *Baudelaire*, París, Gallimard, 1975.
- Savarese, Nicola. *Teatro eurasiático. Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, México, Escenología, 2001.
- Schmutzler, Robert. *Art Nouveau*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1978.
- Schuré, Eduardo. *Los grandes iniciados: Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón, Jesús, Zoroastro, Buda, Jesús y los Esenios*, México, Grupo Editorial Tomo, 2006.
- Scott Fitzgerald, Francis. *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, editado por Ruth Prigozy, Nueva York, Hofstra University, 2002.
- Shattuck, Roger. *The Banquet Years. The Origins of the Avant-Garde in France. 1885 to World War I. Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Nueva York, Vintage Books, 1968.
- Sommer R., Sally. "The Stage Apprenticeship of Loie Fuller", *DanceScope*, vol. 12, núm. 1, Invierno 77/78: 23-34.
- Sorell, Walter. "La crítica dancística y la era de Gautier", *Cátedra de Historia de la danza III. La tradición del ballet del siglo XIX*. Seminario impartido por Giannandrea Poesio, Cenidi-Danza José Limón, 17-28 abril de 2000.
- Stanley Baker, Joan. *Japanese Art*, Londres, Thames and Hudson, 1888.
- Thiébaud, Marcel. *Entre les lignes. Colette*. París, Hachette, 1962.
- Thurman, Judith. *Secrets of the Flesh. A Life of Colette*, Nueva York, Ballantine Books, 1999.
- Urbina, Luis Gonzaga. *Poesías completas*, vol. 2, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escritores Mexicanos, 1964.



- Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna (1898-1903)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1967.
- Vasconcelos, José. *La tormenta*, prólogo de Enrique Krauze, México, Trillas, 2000.
- Verhaeren, Emile. *De Baudelaire à Mallarmé*, presentación de Paul Gorceix, Bruselas, Editions Complexe, 2002.
- Verlaine, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*, texto redactado y anotado por Yves Gérard Le Dantec, París, Gallimard, 1948.
- , *Obras completas en prosa y verso*, traducción, compilación y prólogo de Armando Bazán, Buenos Aires, Claridad, 1944.
- , *Los poetas malditos*, traducción de Mauricio Bacarisse, introducción y edición de Roberto Pérez, Bilbao, Muelle de Urribartarte, 2000.
- , *Amores prohibidos. Poemas*, traducción de Luis Hernán Rodríguez Fólger, Buenos Aires, Imaginador, 2001.
- Villaurrutia, Xavier. "La poesía de Efrén Rebolledo", en *Textos y pretextos. La crítica literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- , "Prólogo y selección de notas" a Ramón López Velarde, *El león y la virgen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1943.
- Wilde, Oscar. *The Works of Oscar Wilde*, con una introducción de G. F. Maine, Londres, Collins, 1963.
- , *Poesía universal*, edición bilingüe, traducción y prólogo de E. Caracciolo Trejo, Barcelona, Edición de Libros Río Nuevo, 2001. Sitio internet: amediavoz.com/wilde.htm
- , *Epístola: In carcere et vinculis ("De profundis")*, traducción, introducción y notas de José Emilio Pacheco, Barcelona, Muehnik, 1986.
- , *Salomé*, traducción de Pere Gimmferer, prólogo de Terenci Moix, Barcelona, Aymá Editora, 1979.
- Williams, Adriana. *Miguel Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994.

- Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*, prólogo de Bruce Robbins, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Nueva York, Norton, 1984.
- Yeats, William Butler. *The Collected Works of William. B. Yeats. The Poems*, vol. 1, editado por Richard J. Finneran, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Yurkievich, Saúl. *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Losada, 1968.



José Juan Tablada,
caricatura de Miguel Covarrubias

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora general

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón

Silvia Molina
Coordinadora de Publicaciones



**LA ESCENIFICACIÓN DEL CUERPO
EN LAS CRÓNICAS MODERNISTAS**

DE JOSÉ JUAN TABLADA

se terminó de imprimir

en octubre de 2010

en los talleres gráficos

de Amate Editorial, S.A. de C. V.

E. Zapata núm. 15, El Mante

Zapopan, Jalisco

Tel-fax: 36120751

36120068

amate_editorial@yahoo.com.mx

www.amateditorial.net

El teatro decadente es de naturaleza transgresora; sus héroes son la *femme fatale*, el andrógino, la geisha, la bailarina; seres poéticos de belleza difusa y misteriosa, que se someten al escrutinio y a la interpretación del intérprete. José Juan Tablada descifra su realidad a la manera del hermeneuta, busca la oscuridad del símbolo y de la metáfora, enigmas que interpretar, cuerpos que desvelar, con el fin de experimentar el misterio, y quizá, comunicar con otra realidad.

En el simbolismo no basta dirigir la mirada a la realidad para comprobar realidades. Es preciso reflexionar no sólo sobre lo que se ve, sino más bien sobre lo que no se ve y se intuye. Por eso el cuerpo real y visible no interesa tanto como el cuerpo singular, especular y siempre artístico. El arte finisecular privilegia los cuerpos escénicos, despojados de su historia, no de historias, ni de escenificaciones, que instauran un nuevo centro de significaciones superiores a las del cuerpo visible, deficiente en misterio y poesía. Los simbolistas consideran el cuerpo como un objeto estratégico cada vez que se presenta bajo el signo de la diferencia, contra un siglo demasiado regulador y dogmático. Para ellos el cuerpo es esencialmente una construcción, una entidad compleja, únicamente válida en su estructura simbólica y mítica. De tal manera que en la cultura ocular del fin de siglo, de una sensibilidad analítica extrema, el cuerpo especular se revela como "una región imaginaria, surgido de la convergencia colectiva del sentido, admisible, y al mismo tiempo único, singular" (Mier, "Signos": 13-19).

Las crónicas de José Juan Tablada esconden muchos cuerpos y la clave para entenderlos es erótica. Algunos todavía llevan los viejos oropeles del andrógino o de la *femme fatale*. Siguen provocando la emoción y la inventiva del hermeneuta, y la nuestra, en busca de nuevos signos y de nuevas interpretaciones...



MÉXICO
2010



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA