

“La rumba cubana”.

Una crónica teatral de la época intermedia de José Juan Tablada

Sophie Bidault

*La mulata de ébano
mece en una canción
como en fácil hamaca
su candor animal.*
José Juan Tablada, “La conga”

LOS MODERNISTAS FUERON seres proteicos, versátiles y complejos. La crónica es un buen ejemplo de la pluralidad del modernismo, porque “todos los entrecruzamientos, superposiciones y contradicciones son posibles dentro del modernismo”, recuerda José Miguel Oviedo.

No resulta fácil dar una visión orgánica y comprensiva de José Juan Tablada (1871-1945), escritor en quien se encierra una multiplicidad de manifestaciones, algunas diversas y contradictorias. Su trayectoria une los siglos XIX y XX. Por un lado fue modernista. El primero en México que dio “la nota bodeleriana”, dijo Luis G. Urbina. Por otro, se adelantó a la nueva generación en iniciar la vanguardia. Esta multiplicidad es una manifestación de su inquietud intelectual. No tiene nada que ver con el eclecticismo *blasé* del esteta. Se trata más bien de una pasión por el cambio, desbordamiento y abundancia. Entre las crónicas parisienses de Tablada la dedicada a la rumba cubana pone en escena a los “varios Tabladas” del momento: el dandi nostálgico perseguido por el pasado y el moderno curioso en busca de nuevas expresiones. En el erotismo se enlazan el modernismo y la vanguardia. La crónica une y reúne en una fértil simbiosis el erotismo quintaesenciado del decadentismo con la fecundidad exuberante del trópico. Tablada no sale de la tradición modernista, ni la mulata de su condición estética de *femme fatale* ardiente y morena.

Descubierta en La Habana, pero retratada en París, la rumba cubana es aún un híbrido nacido de los ideales estéticos del cronista: ideal de libertad y de autenticidad pero enroscado en las vueltas artificiosas del modernismo y de la mejor literatura erótica de fin de siglo. Sin eliminar lo discursivo, el maquillaje de la diablesa y la sensualidad del trópico, Tablada logra traspasar los límites del *spleen* baudelaireano y aprovecha la lección de sus viejos maestros para despedirse de ellos y empieza a transformarse. Cuando llega a París, a los 42 años, Tablada es un hombre desengañado. Como Guillaume Apollinaire (1880-1918), poeta francés de la vanguardia, se siente “fatigado de aquel mundo antiguo”. Una insatisfacción profunda con la vieja estética lo hace mirar hacia otros horizontes. Hispanoamérica es uno. En París reivindica lo mexicano en la obra de tres pintores: Gerardo Murillo, Ángel Zárraga y Diego Rivera; describe una rumba, “el baile cubano por excelencia”; visita al poeta argentino Leopoldo Lugones, en quien percibe un cambio poético similar al suyo. Igual que su *Lunario sentimental* (1909), las *Crónicas* señalan una encrucijada en la evolución estética de Tablada: crisis de la retórica modernista y apertura hacia nuevas narrativas, como la americanista. A fines del siglo XIX, en un contexto antimperialista y de luchas independentistas, se planteaba con mayor urgencia el tema del rompimiento intelectual de Hispanoamérica respecto a la vieja Europa. En ese espíritu nacionalista se dan los primeros brotes de rebelión contra los modelos estéticos de una tradición juzgada obsoleta.

No es casualidad que por estos años la vanguardia europea redescubra el mundo primitivo. “El cubismo y el surrealismo encontraron en las creaciones de África y Oceanía una pródiga fuente de inspiración, cuyas consecuencias en los

modos de apreciar el arte en nuestro tiempo fueron decisivos”, señala José Miguel Oviedo. Ese arte muestra en sus formas figurativas los futuros ideales de Tablada en la poesía: naturaleza y dinamismo, síntesis y modernidad, simbolismo y trascendencia mítica.

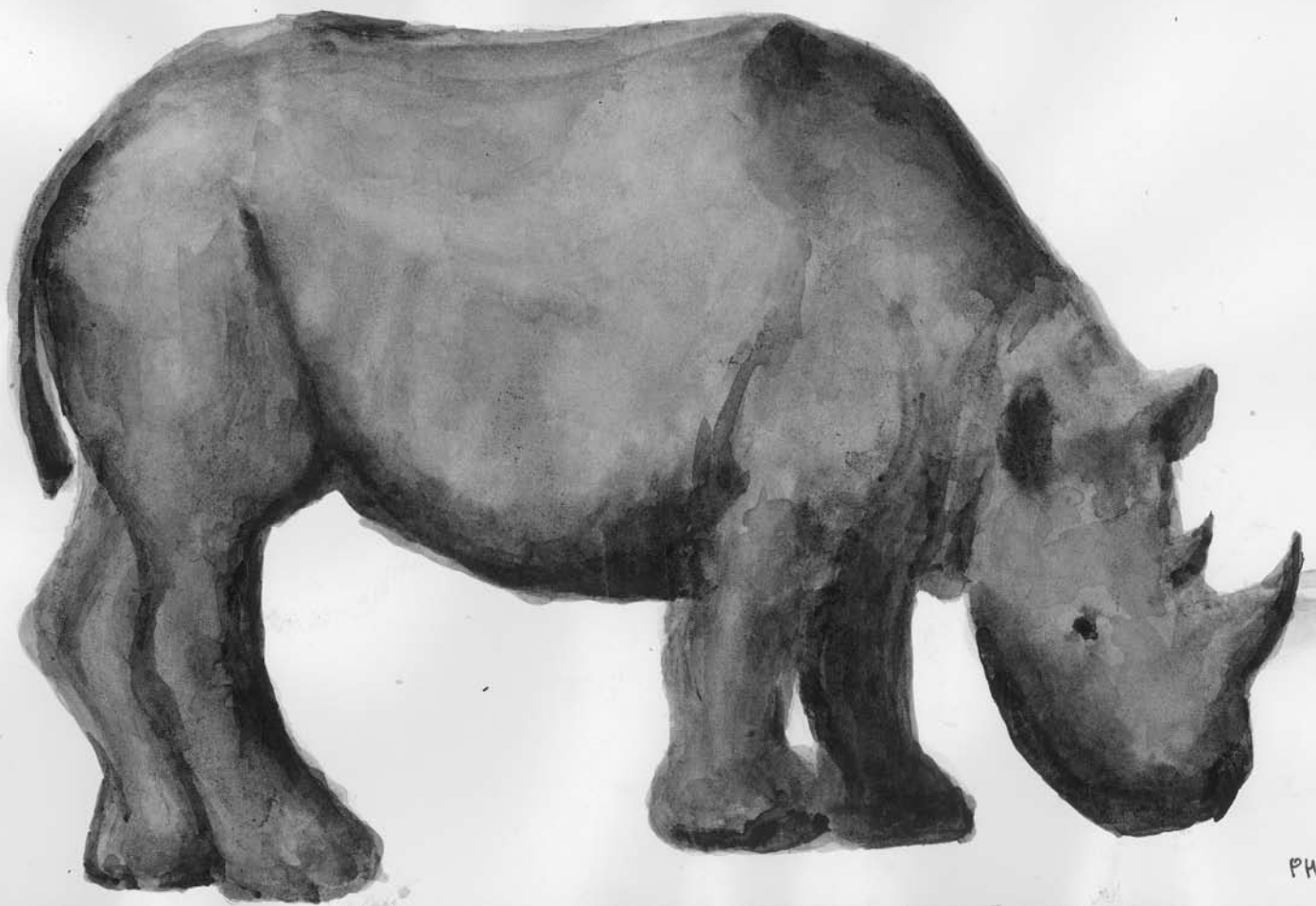
Durante el primer cuarto del siglo xx las culturas africanas empezaron a interesar a destacados intelectuales europeos y artistas como Picasso, músicos como Stravinsky, escritores como Apollinaire, Cendrars y Morand. En Estados Unidos, coincidiendo con las obras de Gershwin y la popularización del jazz y el blues, tienen lugar el movimiento literario y artístico del Harlem Renaissance y las ideas panafricanas de Marcus Garvey y de otros líderes negros. En Puerto Rico aparece la poesía de tema negro de Palés y en Cuba los poemas negristas de Carmín, Ballagas, Carpentier y Portuondo. Hay que añadir las novedades tecnológicas de entonces: la radio, la victrola, el disco y el desarrollo de la industria fonográfica.

El son, que existía desde el siglo xix, se puso de moda en La Habana, a pesar de las protestas de quienes lo veían como “cosa de negros” y de gente sin educación. Pero el son y sus danzas, como la rumba o el danzón, triunfaron en toda la isla y entraron en el *mainstream* de la cultura nacional. Los modernistas ya habían llevado a su poesía algunos de los caracteres nativos y sus danzas: el mestizo, el indio, en algunos casos el mulato, raras veces el negro. Era el suyo un continentalismo aún superficial y pintoresco, influido por

un proceso de colonialismo cultural. El modelo romántico y europeo, a través de autores como Humboldt, Scott, Hugo, Chateaubriand o Saint Pierre, pesó mucho en la visión de América en el siglo xix. Ellos fueron los primeros en observar e imaginar a los “autóctonos”. Cuando Darío miró la naturaleza de su país lo hizo a través de ojos europeos, con la distancia del viajero y, la mayoría de las veces, desde un hispanoamericanismo más exótico que continental. Si el mestizo empezaba a mostrar la especificidad de América hacia fines del siglo xix, no era el caso del mulato ni mucho menos el del negro, pese a los dignos esfuerzos de Martí o Maceo en Cuba.

Antiguas colonias, como Cuba, si bien habían dejado de ser esclavistas continuaban una política de discriminación racial y cultural hacia el negro. Muchas de las danzas negras, como la rumba o la conga, de fuertes componentes africanos, eran mal vistas, ajenas a las tradiciones cubanas, que se reconocían exclusivamente como blancas y civilizadas.

Hay un modernismo que nos resulta poco simpático por su falta de receptividad. Por ejemplo, cuando Tablada escucha por primera vez en una Habana “desmayada de sol y ebria de mar” un danzón auténtico “en todo su salvaje frenesí” cae en los clisés habituales de su generación sobre lo “salvaje y primitivo”. La incomprensión fue total cuando, en vista de la norteamericanización del mundo, se rechazaron “las danzas trogloditas” del popular jazz *band*.



Por fortuna Tablada evolucionará y terminará denunciando la opresión racial, social o política del negro. En la década de los veinte, ya en la vanguardia, descubre el magnetismo de África en los *blues* de los negros de Harlem para escribir sobre ellos. Las crónicas parisienses anticipan estos cambios. En París Tablada se da cuenta del agotamiento de costumbres redundantes. “Con sus eternas gasas vaporosas, constantes mallas rosadas y gestos insignificantes y espasmos inverosímiles”, la ciudad ya no parecía capaz de parir acciones heroicas sino malas copias. Un falso exotismo prevalecía en el teatro. Existía en el París de la preguerra un exotismo “hispanoparisense” muy frívolo. El tango, la rumba, el flamenco, la jota y la machicha estaban de moda. Pero la rumba que vio bailar Tablada en un barrio de cubanos no era,

sino 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.

Igual que la pantomima de la Bella Otero, la rumba parisiense era una caricatura del baile. Para describirla el cronista cayó de nuevo en el tremendismo típicamente “fin de siglo”. Observa con fruición la lenta decadencia en un mundo enfermo, poblado de fantasmales prostitutas negras:

en el fondo fuliginoso de los cubiles apenas alumbrados se funden y se desvanecen las siluetas oscuras; una brillante dentadura sonríe simiesca, dos ojos desorbitados acechan; una bata blanca parece flotar sin cuerpo como un espectro, sobre el fondo negrísimo. Son las horribles larvas de la prostitución negra.

Con sus apaches, sus transformistas andróginos, sus prostitutas negras y sus “dramaturgos tuertos” Tablada recrea el mundo heterogéneo y bizantino del género chico, que tanto inspiró a los decadentes. Pero es un decorado que ya le inspira asco y tedio frente a un mundo cambiante. El Caribe con su verano perpetuo y su invitación a vivir con los sentidos ofrecía nuevas escenificaciones. Sin embargo, no se trata del exotismo fácil de otros textos del modernismo. La crónica sobre la rumba cubana muestra nuevas y fructíferas influencias que llevarán al cronista a una toma de conciencia. Ésta ocurrió en Cuba donde vio bailar, lejos de Occidente pero cerca de sus fuentes, la verdadera rumba, bajo la luz cálida de un trópico sensual.

El tropicalismo es uno de los muchos exotismos creados por el romanticismo en busca de utopías edénicas en América Latina. Fue esencialmente pintoresco en la obra de los modernistas, quienes utilizaron las imágenes propias de toda

tierra caliente con sus palmeras y sus mulatas estereotipadas en danza y sensualidad. Los europeos habían visto en América Latina lo que el racional occidental había reprimido: placeres sin culpa, relaciones más fluidas con la naturaleza como las imaginó Gauguin en Tahití o Artaud en México. Sin embargo, la realidad era otra, y más compleja.

Los modernistas no vieron América Latina bajo esta luz ideal sino como un continente aquejado por la barbarie. La relación con Europa era vista como el vínculo necesario para mejorar la raza y entrar a la tan prometida modernidad. En este panorama la raza negra no era apreciada. La mulata era la imagen viva de una sensualidad frenética y bárbara. Su belleza tórrida llevaba una ominosa connotación para el blanco civilizado de principios de siglo.

El poeta cubano Francisco Muñoz del Monte (1800-1868) vio en la mulata 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 su poema “La negra Dominga”, el nicaragüense 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 mulata llevaba el estigma de la danza. ¡Quien baila peca! La danza en el siglo XIX entrañaba el gran tabú de la sexualidad, y si era negra, peor todavía: era el regreso de los instintos bárbaros, lúbricos y sangrientos, sobre todo si llegaban de África. Un trópico africanizado en la literatura modernista suele tener todo el aspecto de un serrallo morisco, donde las danzas son “goces turbulentos, sombríos, selváticos”, que se apoderan de los sentidos del blanco.

Ciertas danzas como la rumba o la conga exaltaban formas sexuales que antes se consideraban espurias. Amalgama de las fórmulas del folclor musical español y de los ritmos africanos traídos a Cuba por los esclavos, la rumba era una danza indiscutiblemente sensual de pareja desenlazada. Motivó la furia de los espíritus austeros durante los tiempos de la Inquisición.

El baile formaba parte de aquella vasta y abigarrada familia (mezcla interesante de origen nebuloso entre bailes españoles y otros de origen africano) de paracumbés, cachumbas, gayumbas y zarambeques, parientes de la zarabanda y la chacona, que se acompañan casi siempre del “puntapié 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”.

Esta tradición todavía pesa en la crónica de Tablada. Es inevitable la comparación de la mulata con Circe y Salomé, dos mujeres que aglutinan todas las características de la *femme fatale* en el trópico. Quizá por estar en medio del invierno parisiense, lejos de Cuba y cerca de Huysmans, la mulata de Camagüey es Salomé. Tiene bajo sus pies danzantes “un mullido tapiz hecho de sangre coagulada”. Con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimiento de muslos, irradia “la angustia pasional” de las mujeres peligrosamente sensuales de su stirpe. “En torno de ella, de su potestad triunfadora y de su embriagante maleficio, gruñen con sorda beatitud los hombres convertidos en bestias.” Imposible no recordar a otra influyente reina de Saba en esta visión de la mulata. Ella es Jeanne Duval, amante de Charles Baudelaire, diablesa “implacable y cruel” y “extraña diosa, sombría como la noche”, de cuerpo elástico y magnético. Al viajar a las islas, Baudelaire se enamoró de los encantos de las hermosas criollas nacidas en las colonias. De regreso a París, al lado de Jeanne, evocará el sueño paradisíaco 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. El exotismo cruel y fangoso, adornado de “rutilantes azabaches” de Baudelaire, es una fuente importante en el tratamiento de la mulata.

Pero a diferencia de Tablada, Baudelaire fue un exótico interior, un *poète maudit* que iluminó su infierno con un sol negro. Si la rumbera de Tablada es otra diablesa, la hoguera del trópico que arde bajo sus faldas la salva de la neurosis sexual y de las complicaciones verbales del decadentismo.

Un trópico distinto de cuerpos cálidos y flexibles inspirará al mexicano. En un soneto sobre la conga escrito hacia 1919, ya en plena “narrativa edénica”, evoca un mundo apacible de colores y de sonoridades brillantes, de mujeres de piel de ébano con sabor a guanábana:

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.

El poema da cuenta de una sexualidad desinhibida y satisfecha, distinta de la violencia libidinosa de la época decadente.

Más que placer, Eros en el fin de siglo produjo soledad, desolación y melancolía. El “candor animal” de la mulata recuerda la fuerza primigenia de una Colette “ruda y bestial” en el escenario.

Frente a la misma Tablada sintió la atracción por la sabiduría de una naturaleza no constreñida y un genio poético similar al de Orfeo, en la capacidad de despertar “las almas dormidas en los limbos de la animalidad”. El código ético de Colette era sencillo: ni mala ni buena. Tablada vio en ella la manifestación de la mujer *kitsuné*, en japonés el “espíritu del zorro”. Fuerza instintiva y sabiduría de lo elemental carentes en el hombre occidental y en sus coreografías. Confundirse con la naturaleza, pensar con sencillez y escapar a las convenciones era el nuevo mito, con el cual jugaba bastante bien Colette. Pero el erotismo era el medio fundamental para llegar a un contacto con la naturaleza y las fuerzas ocultas. La mulata de “La conga” es totalmente exótica y erótica. En su plenitud de pequeño animal colmado, la mujer caribeña parece fruta tropical, carnal y dulce: anona o 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. La naturaleza, donde habita libremente, se confunde con ella:

¡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 crónica sobre la rumba cubana anticipa el erotismo libre de la poesía moderna de Tablada donde todo es sensación y movimiento, y revelación final para el poeta de la naturaleza. A diferencia de sus bailadoras decadentes que arden y perfuman “en lentos vaivenes como un incensario”, la mulata es una pecadora que 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”.

Tablada se distingue de la sexualidad tranquila que Guillén o Cabrera Infante adjudican a las rumberas afrocaribeñas. Ambos ironizaron sobre el mito de la exhuberancia negra. De tan usadas las palabras eran trilladas. La mulata es “de un increíble erotismo, increíblemente sensual, increíble siempre”.

Mueve manos, brazos y hombros:

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.



PATRICIA HENRIQUEZ



PATRICIA HENRIQUEZ



PATRICIA HENRIQUEZ

A diferencia de Cabrera Infante y Guillén, Tablada aprendió a ver a través de los ojos de Baudelaire o Verlaine. En 1912 tenía la cabeza en París pero los pies en La Habana. Sin olvidarse del pasado, intentó recrear un discurso erotizado más libre y suelto siguiendo el tempo de la rumba. Aunque en francés, la danza “es un *frisson sui generis*, un escalofrío, un temblor epidérmico”, sin común medida con los movimientos frenéticos de las “almeas” del Moulin Rouge. La atracción que siente por el cuerpo primitivo de la mulata no es mero deseo de evasión exótica común al modernismo agonizante. Cuerpo dadivoso de espontaneidad, autenticado por la presencia de lo vernacular en la crónica. Esta primera muestra de “primitivismo”, estético y afrancesado, constituye una primera salida del europeísmo. La mirada busca ser más “antropológica” y la reconstrucción de la danza veraz:

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.

Estamos lejos del “negrismo cubano” de Nicolás Guillén, en el cual el elemento musical y dancístico alcanzará una significación trascendental para el gran cambio en los hábitos lingüísticos y rítmicos del lenguaje poético. Sin embargo, Tablada ofrece un principio de alternativa a los seculares moldes literarios de la tradición europea. Su mulata es una criolla cubana, más natural, que pierde en el calor de la emoción “la majestad fría de la mujer estéril” de *Las flores del mal*. No es la flor venenosa de la perdición decadentista. Es lujuria feliz y colmada; mima una posesión amorosa y un “apasionado paroxismo”.

La relación entre Tablada y Europa siguió un poco el movimiento del péndulo en las crónicas de París. El cronista siente el cambio y “redescubre” América (desde Europa)

cuando el viejo continente perdía su influencia. En América se situaban las nuevas utopías (negrismo, primitivismo), pero en el viejo continente se seguía declarando cuáles eran. Es interesante ver cómo la crónica va siguiendo este movimiento de diversas narrativas, a veces contradictorias.

Si la identidad de América Latina resulta imposible de definir parece también ser el caso de Tablada, un autor que se sitúa entre muchos mundos y narrativas. No rompe con la tradición sino que a partir de ella empieza a cambiar. Mejor aún: logra integrarla para enriquecer su visión de la rumba. La rumba tabladiana es la memoria del trópico filtrada y adornada por la sensibilidad modernista y su mejor literatura erótica: Verlaine, Wilde, Gourmont, etcétera.

A su contacto el texto se adorna y se goza con el uso intertextual de sus referencias cultas. Así como una reminiscencia lo circunda, lo viste y lo embellece, el intertexto es la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. El libro hace sentido, el sentido hace la vida. Y así Tablada, que no puede vivir fuera del texto, de ciertos textos, lo encuentra en sus autores predilectos, aquellos que buscaron en el erotismo y la poesía la manera de fugarse de la mediocridad. Entre los autores finiseculares que recorrieron una ruta personal centrada en el eros, Tablada tenía que citar a Verlaine, el más pagano de los poetas eróticos de fin de siglo. 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”, escribió Darío. Una frescura y un desenfado, antes imposibles, se expresan en sus versos:

Espléndidas, gloriosas
(bellamente furiosas)
en sus jóvenes retozos
(loco mi orgullo abajo)
sobre tu grupa gozosa.

El erotismo gozoso de Verlaine se fusiona alegremente con “la insolencia triunfante” de la mulata y su candor animal. Comparado con otros, fue poco decadente. Eros en el fin de siglo fue más sutil. La pureza se codeaba con la podredumbre, las vírgenes bailaban con los sátiros. El acto sexual era un platillo desabrido sin la presencia de la muerte y de otras sutilezas.

Para Oscar Wilde el erotismo se une al vicio y luego a la crueldad: lo bello con lo horrible, “dos muchachas amables” para Baudelaire. El deseo exacerbado puede llegar a la ferocidad. El hombre se somete y la mujer domina. Existe en este sometimiento una perversión sádica que conduce al placer, a la crueldad, incluso a la muerte.

Un tema típicamente finisecular que Tablada vuelve a explorar en la danza de la mulata. Con “halagos y adulaciones” la mulata “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”. Al divisar la sombra del danzarín con “su gesto anguloso y grotesco de babuino”, Tablada rememora los versos de Wilde:

Then turning to my love I said,
The Dead are dancing with the Dead
The dust are whirling with the dust.
But, she, she heard the violin
And left my side and entered in:
Love passed into the house of Lust.

El placer del cronista no sería completo sin una alusión al erotismo sacrílego de sus días mozos y que practicó con cierto ahínco en la poesía. Las mixturas híbridas son características del decadentismo: la Cruz y la Lujuria, el Lodo y el Cielo. Un fragmento de las *Oraciones perversas* de Rémy de Gourmont (1858-1915) concluye la crónica y la danza con “una nube de místico incienso”, “un rumor de música espiritual”, con olor a lupanar, cuando la mulata ya inerte deja de esquivarse y cede:

Que tus pies sean benditos pues son deshonestos
han calzado las chinelas de los prostíbulos 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.

Con esta rumba, más decadente que moderna, que fluctúa entre el deseo de romper con la tradición y regresa a ella con evidente fruición, la crónica se muestra todavía contaminada de *misa negra*. El escritor aún juega con el cuerpo de la mulata: lo embellece y enriquece, pero no lo desfigura. Si su deseo de arte y de escenografías es muy fuerte, también su ansia de cambio. A pesar de sus aires de *femme fatale* en el trópico, la mulata empieza a distinguirse de la tradición haciendo alarde de textos que, si bien no pertenecen a la vanguardia, traducen un impulso moderno, una curiosidad y un deseo de fugarse pronto. Tablada evita así caer en la mera repetición o en rupturas tajantes, por demás imposibles. Al fin y al cabo de placer se trata aquí y no de deber, en un texto literario fundado precisamente en la palabra *goce*.•

SOPHIE BIDAULT es doctora en letras por la Universidad de Maryland College Park. Es investigadora del Cenidid José Limón del INBA. En la actualidad rescata y analiza las crónicas de José Juan Tablada sobre danza y teatro durante su estancia en París. Este ensayo forma parte de ese trabajo.