

Mauricio Carrera

La voluntad de lo moderno: cine y poesía en José Juan Tablada

Caso curioso el de José Juan Tablada (1871-1945). Su reputación política lo ensombrece. Escritor al que las letras se le dieron con facilidad, la tentación de llevar una vida cómoda —más que bohemia, aburguesada— lo condujeron a vender su pluma. Escribió varias obras por encargo. Su espíritu antidemocrático y antirrevolucionario quedó plasmado en versos que lo mismo ensalzan la figura de Porfirio Díaz, o se burlan de Francisco I. Madero. Tal fue el caso de ese “procaz” libelo —el adjetivo es de José Emilio Pacheco (p. 30)—, *Madero Chantecler*, con el que atacó el espíritu liberal y sufragista de quien, esotérico (igual que Tablada y otros modernistas: un fenómeno de finales y principios de siglo) y armado de quien la turba aseguraba era el nombre de su esposa, la señora Democracia, le pondría punto final a los varios lustros de Porfiriato. Las inquietudes revolucionarias, es decir el reclamo de la mayoría del pueblo mexicano por una sociedad más justa que aquella del porfirismo positivista —nótese: un orden y progreso ante el que literariamente se rebelaron los modernistas—, le resultaron a Tablada, si no ajenas, despreciables. Así lo hizo constar en sus columnas, esos tiros al blanco de la bola revolucionaria que publicó en el periódico *El Imparcial*, así como en ese largo artículo, “El señor general Victoriano Huerta”. Se trata, este último, de una exégesis de quien se levantó en armas para deponer y asesinar a Madero y Pino Suárez. Son estos asesinatos, ocurridos bajo la complacencia y complicidad del embajador estadounidense Henry Lane Wilson, los que detonaron el proceso armado de la Revolución. El año: 1911. En el norte, Venustiano Carranza, Villa y Obregón, y en el sur “el indio” Zapata,

comenzaron la lucha contra el golpista, ese otro “indio”, el pelón, el federal, Victoriano Huerta. La historia, que es la de los vencedores, no deja de ser implacable: Huerta pasaría a ser sinónimo de deslealtad y traición. José Juan Tablada, falto de perspectiva, endiosado por una élite cultural alimentada por una élite económica y represiva, fue claro y miope a la vez: donde otros veían al alcohólico y al reaccionario, él ofreció una visión heroica y grandilocuente del tristemente célebre general. En el mencionado artículo —que “escribió a sueldo” (Pacheco, *idem*)—, Tablada defiende lo que llama “la venerable y gloriosa figura del señor general Victoriano Huerta”, enaltecándolo como un “arquetipo de lealtad, un sacerdote del honor, un héroe de la abnegación” (Contreras, p. 486). Lo compara con los grandes guerreros japoneses —los ojos ya puestos desde tiempo atrás en el arte de oriente— y con los del antiguo Anáhuac. Estupenda persona y genial estrategia —una “chucha cuerera”, Tablada se vuelve coloquial por momentos (p. 489)—, hombre que ante sus ojos sabe dirigir y mandar; en pocas palabras, un hombre de honor ese general Victoriano Huerta: eso es lo que opinó el poeta. Tablada no dudó en dejarse comprar y en ver, en la figura del asesino intelectual de Madero y Pino Suárez, el salvador de la patria. La Revolución, de existir, la minimizó llamándola “exuberante extravío de los espíritus” o “sombrios males callejeros” (p. 490). El poeta exigió, “ahora que se pide sangre y muerte de hermanos”, alejarse “de la venganza innoble y el bajo rencor” para elevar la vista hacia esos hombres que, como Huerta, eran los únicos capaces de guiar a la convulsa Patria “en medio de la noche oscura y del océano proceloso” (*idem*).

Es cierto que ser buen escritor no es sinónimo de liberal, o para ponerlo en palabras de Octavio Paz: “se puede ser reaccionario y buen poeta”, referidas a Tablada, precisamente (p. 323) —y acaso a sí mismo—. El modernismo cuenta con varios ejemplos. Cabe decir que, así como hacen falta estudios sobre la relación entre el modernismo y el esoterismo, también habría que profundizar en los posibles vínculos entre modernismo y reacción. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, además de ahijado del “científico” positivista y extranjerizante José Ives Limantour, destiló afecto aristocrático —el duque Job y el Jockey Club—. O Salvador Díaz Mirón, poeta temperamental y por lo mismo voluble, contradictorio, que lo mismo atacó que aduló a Porfirio Díaz, y que se convirtió, al igual que Tablada, en uno de los simpatizantes de Victoriano Huerta. Apoyó a este “chacalazo”, como lo llama Luis Miguel Aguilar (p. 294), desde las páginas de *El Imparcial*, del que fue director. Luis G. Urbina, ni se diga: contribuyó a redactar editoriales antimaderistas. Son ejemplos, junto con el de Enrique González Martínez, que fungió como subsecretario de instrucción pública en el gobierno de Huerta —cien días tan sólo, cien días de los que llegó a arrepentirse—, de ese errar en el bando equivocado y de esa contrición, y en algunos casos arrepentimiento o lamento, que sufrieron al resonar el triunfo del movimiento revolucionario. Se trata de esa “íntima tristeza reaccionaria” de la que hablara Ramón López Velarde en “El retorno maléfico” (1919), o de una mera y llana miopía acomodaticia que los colocó de un lado que hoy se reconoce como equivocado. El mismo Díaz Mirón lo entrevió en esa terrible y ominosa frase: “Don Porfirio se va y Madero llega... ahora rebotaré como pelota de hule. ¡Miserables!” (Vallarino, p. 109.)

José Juan Tablada, al rebotar, verá incendiada su casa en Coyoacán por los zapatistas y terminará exiliado en Nueva York. Será indultado, es cierto; pero debido a esa “abyecta trayectoria política”, como afirma Pacheco (p. 32), o a su “servilismo”, como señala Paz (p. 323), su obra quedó oscurecida, manchada. No volverá a publicar sus libros de poesía en México. *Al sol y bajo la luna* y *Li-Po y otros poemas* aparecen en Caracas, y *El jarro de flores* y *La feria*, en Nueva York. Paz mismo se autotitula iniciador del “periodo de revaluación y desagravio” de Tablada (p. 325). Es de notar que de todos los poetas del modernismo mexicano, son Tablada y López Velarde los que más llamaron la atención del premio Nobel 1990. Ya desde 1945, con motivo de la por aquel entonces reciente muerte de José Juan Tablada —en Nueva York, donde terminó por avecindarse y veía pasar a las mujeres de la Quinta Avenida, “tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi



José Juan Tablada. (Foto: Fototeca del INAH en Pachuca.)

vida”—, Paz reconoció el valor poético de quien dijo “tenía los ojos más vivos y puros de su época” (p. 320). Poeta prodigioso, lo llama. Su poesía no ha envejecido, dice. Años más tarde, en 1972, su admiración por el poeta tendrá un tono más medido, y al mismo tiempo certero aunque implacablemente cruel. “Gran parte de la obra de Tablada es prescindible”, afirma (pp. 322-323).

Tablada, sin embargo, a pesar de ser autor de “poemas hechos pero insignificantes” (p. 322), no dejó de ser admirado por Paz. El autor de *Vuelta* le dedicó un poema: lo define como “hombre-cohete y mitad golondrina” (p. 633) y lo exaltó como iniciador en México y en Iberoamérica del haikú. Ve en él —y Paz insiste: en virtud de unos pocos poemas— a “uno de nuestros verdaderos contemporáneos” (p. 325). En tanto, Pacheco habla de la posibilidad de que Tablada “sea nuestro poeta más joven” (p. 32).

No hay duda del carácter decididamente innovador de su obra. Su caso es igualmente curioso: en él coincidió el modernista y, hasta cierto punto, el vanguardista. Por razones de edad —no muere joven, asesinado, como Martí, o suicidado, como José Asunción Silva—, y también por motivos de una natural curiosidad artística, José Juan Tablada vivió lo mismo para abrazar en su juventud y madurez al modernismo y, ya cincuentenario, para ayudar a abrir el camino a la vanguardia.

Amado Nervo lo llamó “introdutor al modernismo” (Blanco, p. 99). Su originalidad modernista consistió en no ser afrancesado, es decir, en no considerarse imitador sino creador dentro de esa estética parnasiana, simbolista, escrita no en francés sino en español. Él, desde la Ciudad de México, bien podría decir lo que Amado Nervo en París: “¡Estamos en Francia!... y lo primero que me sorprende es que no me sorprende” (citado en Aguilar, p. 164). Esta característica no fue un hecho aislado sino un hilo conductor en su trayectoria poética. Si primero fue Francia —Darío, creador también, que compartió la misma influencia, lo dijo muy bien: “mi esposa es de mi tierra, mi querida, de París”—, para Tablada más tarde lo serían China y Japón. Tablada mismo lo definió con estas palabras: “Es de México y Asia mi alma un jeroglífico”. Importa, además del misterio que encierra esa alma criptografiada —en los dos sentidos: como imagen y como lengua a descifrar—, el sincretismo de la experiencia poética. El ejemplo del haikú es más que elocuente. Afirma Luis Miguel Aguilar que “Tablada no trajo al haikú de Japón: llevó al haikú, y a la poesía modernista, cosas tan mexicanas como las adivinanzas infantiles o los cartones de lotería” (p. 173). Recuérdese “La luna”: “Es mar la noche negra,/la nube es una concha,/la luna es una perla”. El haikú, lo mismo que antes el simbolismo y el parnasianismo, le servirán a Tablada para situarse en lo moderno. Sus creaciones modernistas fueron eso: despliegues de modernidad —es decir su afiliación a la estética rebelde y experimental de la época—. El ideograma es otro ejemplo. El modelo de Apollinaire fue acogido por Tablada, quien vio en su manera de escribir-dibujar un poema una “expresión ‘simultáneamente lírica y gráfica’” (Pacheco, p. 62) que le agradó no sólo como posibilidad poética sino, de nueva cuenta, como rebelión a “la tradición que nos abruma” y a “la tiranía de sus cánones” (*idem*). En una carta abierta a Ramón López Velarde, aparecida en *El Universal Ilustrado* y publicada el 13 de noviembre de 1919, Tablada defendió su posición respecto al ideograma, en términos que en mucho explican su afán por encontrar nuevas rutas para la poesía o, en una palabra, para renovarse: “Cinco años permanecí absolutamente desinteresado de los viejos modos de expresión, buscando otros más idóneos para mis nuevos propósitos. ¡Un lustro!” (*idem*).

Tablada, que, como se ha visto, permaneció dentro de la tradición en lo que al cambio social se refiere, se sacudió de ella en el terreno poético. Su primer libro, *El florilegio*, es de 1899, en tanto que el último, *La feria*, es de 1928. Entre uno y otro, el poeta pasó de una poesía modernista que apostaba a la blasfemia, a lo sexual y al esoterismo (las misas negras, la descripción de la bella

Otero, el sadismo), para abrirse camino mediante la aureola de poeta maldito, al dinamismo y entusiasmo casi futurista (“mujeres *fire-proof*”) de *Al sol y bajo la luna*; un libro, este último, que es un puente entre este periodo modernista y el siguiente, posmodernista, o cercano a lo *avant-garde*, que le dio forma y sentido a su poesía sintética, como le llamó a sus incursiones por el haikú; y finalmente, a su visión ideogramática a la manera de Apollinaire. Tablada fue un poeta de la búsqueda y la renovación. Creía que “para subir más, en llegando a ciertas regiones, hay que arrojar lastre”. Agregaba: “Toda la antigua ‘*mise en scène*’, mi vieja guardarropía, ardió en la hoguera de Thais convertida...” (Pacheco, *idem*).

Tablada, empero, no se deshizo de todo su guardarropa; así, en su larga trayectoria poética, algunos “ismos” se le fueron quedando entremezclándose en su obra (tal y como se verá más adelante con su poema “Mitologías”). Había en él, pese a su inquietud por lo moderno, un cierto aire conservador. La blasfemia, por ejemplo, tan común en sus primeros poemas, no hacía más que delatar —como lo ha notado José Joaquín Blanco (p. 103)— al creyente católico que en el fondo era. Tal vez esto último, aunado a su espíritu sincretista, lo detuvo de ser un verdadero vanguardista (“un hermano menor de Huidobro”, lo llama Paz [p. 325]). Importa, sin embargo, más que su aproximación a la vanguardia, su espíritu de búsqueda. Su espíritu moderno. Paz afirma que Tablada, a quien se le ha reprochado su falta de unidad estética, tuvo su propia unidad en su “fidelidad a la aventura” (p. 320). Fue un poeta atento al cambio. Escribió y dejó de escribir, dedicado durante el Porfiriato a la venta de vinos y a mostrarse como un *sport man*. Tablada, no sin afectado desdén y suave ironía, aseguró en 1908 que “en mi juventud pecadora cultivé la poesía y otras varias manías no menos perjudiciales e improductivas” (Blanco, p. 104). Volvió a escribir no sólo poesía sino exégesis a generales chacales y traidores; una novela, *La resurrección de los ídolos* (1924); libros de arte y *La feria de los días* (1937), el primer tomo de sus memorias. Se entusiasmó con Verlaine y también lo hizo con Basho, Cocteau, Apollinaire, Mallarmé y los dadaístas. De estos últimos tuvo noticias en Nueva York. A Dadá le dedicó unos versos, aparecidos en *La feria*; versos que son, otra vez, muestra de su sincretismo creador:

en cabal
ímpetu Dadá
¡Oh la lá!
¡Ja ja já!
¡Jícara de Olinalá!

El poeta tal vez se ríe, pero al hacerlo y jugar con la poesía, demuestra su espíritu curioso y abierto. Mexicano y universal. Un mexicano a la moda. Tablada se interesó en el cambio, o por mejor decirlo, teniendo en cuenta su *faux pas* con Huerta, en las novedades de su época. Esto se demuestra también en su trabajo periodístico. José Juan Tablada, junto con Luis G. Urbina, fue de los primeros cronistas de un arte apenas naciente: el cine.

“Una de las primeras crónicas cinematográficas escritas en México se debe a la pluma de Tablada”, informa Ángel Miquel (1991, p. 28).

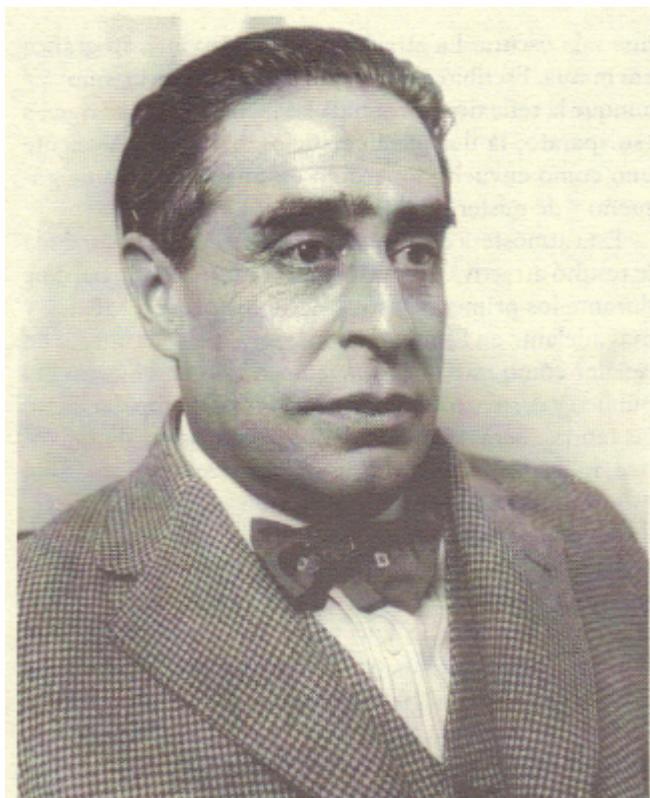
Llegado a México en 1896, una de las primeras funciones oficiales de cine fue ofrecida en el Castillo de Chapultepec en honor de Porfirio Díaz y su séquito de “científicos”. Es de notar que el cinematógrafo no llamó la atención de las élites económicas y sociales, pero sí de las clases populares e intelectuales de la época. Los modernistas, entre ellos, con Luis G. Urbina al frente. A éste se le considera el primer cronista mexicano de cine. Amado Nervo también se entusiasmó ante el nuevo invento, del que entrevió sus posibilidades culturales y educativas: “el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas” (Miquel, *op. cit.*, p. 27). Otro que siguió sus pasos fue José Juan Tablada. ¡Tres poetas modernistas interesados en el cine! Ángel Miquel formula una hipótesis: el cinematógrafo fue el mejor antídoto para combatir el hastío del que se quejaban los modernistas. Miquel cita el poema “Ecce Homo”, de Rubén Darío, en el que para mitigar el *spleen* que “nos invade, nos sofoca”, no dudaba en elevar su voz y pedir: “Señor, entra en razón y seamos lógicos:/ siquiera cada seis meses,/ o al comenzar cada año,/ danos un espectáculo” (*ibidem*, p. 34). Ese espectáculo fue el cine, al que Tablada reconoció casi de inmediato su poder y atractivo. Es cierto, Tablada, al reconocerlo, le otorgó un carácter que bien se acercaba al de su personal poética del momento. Así, en su primera crónica cinematográfica, aparecida en *El Universal* y fechada el 12 de diciembre de 1896, dice que lo cinematográfico “es de superstición y fanatismo” (Miquel, 1995, p. 23). El cronista lo relaciona con Nostradamus, negras túnicas, la cábala, signos zodiacales, conjuros y fantásticas visiones. La magia de aquellas imágenes le hacen pensar en la posibilidad de otorgarle vida eterna a los seres que han muerto: “el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia amada” (Miquel, 1991, p. 27). Es, a final de cuentas, la misma temática esotérica, religiosa, pagana, cercana a la muerte, que se lee en los poemas de *Florilegio*. No era para menos. Bien que se puede imaginar a Tablada y a los modernistas admirados por la magia de esas imágenes casi sobrenaturales, proyectadas en

una sala oscura. La atracción poética y cinematográfica era mutua. Escribió, en un texto no exento de lirismo: “Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen a ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio” (Miquel, 1995).

Esta atmósfera de ensueño y de misterio, que sin duda le resultó atractiva, le hará croniciar el desarrollo del cine durante los primeros lustros de su historia en México y más adelante en Estados Unidos. Será de los primeros en señalar cómo este nuevo invento creció en el gusto del público y desplazó ciertas formas de teatro popular como las tandas. Será, también, de los primeros en alertar sobre la hollywoodización del cinematógrafo y la estupidización de la prensa al escribir acerca de las estrellas del momento.

Para Tablada, sin embargo, el cine no fue un arte. Igual sucedió con Alfonso Reyes, quien desde Madrid escribía al alimón con Martín Luis Guzmán bajo el seudónimo *Fósforo*. Reyes sostenía que el cine era una “promesa de arte”. Bromeaba diciendo que como epitafio de la tumba de *Fósforo* se leía la frase: “Aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo” (citado en Miquel, 1995, p. 35). Es interesante ver cómo algunos de los intelectuales de la época vieron con malos ojos al cinematógrafo. Ni Vasconcelos ni Caso se ocuparon de esta actividad. Ángel Miquel recoge la muy elocuente petición de Pedro Henríquez Ureña al propio Alfonso Reyes: “A ti te toca, como yo pensé siempre, salvar el honor de tu generación. Abandona la erudición y el cine cuando puedas” (*ibidem*, p. 38). Tablada siguió escribiendo de cine más allá de ese año de 1916, en que Reyes, aconsejado por Henríquez Ureña, abandonó la crítica del cine. Tablada se enfrentará al fenómeno cinematográfico, más que desde una perspectiva artística, desde una perspectiva casi religiosa. Mística, cabría mejor decir; de iluminación y salvación. Así, en 1907, escribía acerca de ese “rayo de luz” que pasa por la película y proyecta el mundo “sobre un lienzo tan blanco como la redención que se consume” (*ibidem*, p. 24). Un pensamiento que irá abandonando, o mejor dicho, modificando paulatinamente. Así, para 1925 el cine todavía posee ese lado redentor, aunque debido a un hecho indiscutible: su pertenencia a la comunicación de masas. No es un arte, es un entretenimiento. El cine realiza “la benemérita empresa de divertir a la humanidad, es decir de hacerle olvidar el lado penoso y sombrío de la vida” (p. 171).

Tablada, primero para *El Imparcial* y *El Diario*, escribirá sobre ese espectáculo que ha “sugestionado” a México y ante el que “convergen los espíritus todos” (Garrido,



José Juan Tablada. (Foto: Fototeca del INAH en Pachuca.)

p. 94). Tras el triunfo de la Revolución, y aunque fue perdonado por Carranza, Tablada continuará escribiendo de cine pero ahora desde su autoexilio en Estados Unidos. Ahí redacta su columna “Nueva York de Día y de Noche”, que apareció en México en las páginas de *El Universal*. También fue colaborador de *El Universal Ilustrado*, la publicación dirigida por Carlos Noriega Hope, que fuera uno de los principales escaparates para las modas literarias nacionales y extranjeras de la época. Fue en Nueva York desde donde escribió elogiosamente sobre películas como *Sigfrido* (1927), el debut cinematográfico de Dolores del Río, la baja mentalidad que encuentra en el público, y la recién estrenada *Manon Lescaut* (1927), “magistral película, que hará época en los anales de la cinematografía mundial” (Garrido, p. 589).

Fue en Nueva York donde con toda seguridad vio antes que sus colegas en México las películas recién salidas de Hollywood (Jaime Torres Bodet, por ejemplo, menciona comentarios de Tablada sobre películas que él acaba de reseñar). También fue en Nueva York donde el poeta acaso tuvo la oportunidad de conocer en persona a algunos de los actores y actrices de moda.

Entre estas actrices —que Tablada conoció o simplemente admiró— se encontraba Annette Kellerman, aus-

traliana nacida en 1888. Tablada escribió acerca de ella no una crónica periodística sino un poema: “Mitologías”:

Ana Kellerman “de clavado”
sirenizada al hendir la piscina,
Afrodita resurge al otro lado.

Entre nácares se arrebuja
y el sol, gallo que le hace la rueda,
en las móviles ondas dibuja,
desplumándose, al cisne de Leda.

Este poema, incluido por Ángel Miquel en *Los poetas van al cine* (1997), está fechado en Nueva York en 1930. El dato de la fecha lo provee Héctor Valdés en las *Obras completas* de Tablada, publicadas por la UNAM en 1971. Una edición, dijo Octavio Paz, “que no merece sino elogios” (p. 325). Miquel, en su libro, incluye datos pertinentes de la actriz. Señala: “Annette Kellerman actuó, desde mediados de los años diez, en películas norteamericanas en las que, como más adelante Esther Williams, mostraba sus dotes físicas en escenas de natación” (1997, pp. 168-169).

Neptune’s Daughter, realizada en 1914, y *Daughter of the Gods*, de 1916, son las dos películas más importantes en la filmografía de Annette Kellerman. El primer título es más que revelador de la índole acuática de esta actriz. Se trataba de una estupenda nadadora y clavadista. También, de una mujer audaz, pues fue de las primeras en usar trajes de baño de una sola pieza y en aparecer desnuda en la pantalla cinematográfica.

Vachel Lindsay, en un artículo publicado en 1916, la comparaba con Mary Pickford, entreviendo la posibilidad de que Kellerman, de haber contado con una buena dirección, fotografía y guión, se hubiera convertido en una estrella de primer orden (Pratt, p. 234).

Ambas películas fueron dirigidas por Herbert Brenon, irlandés nacionalizado norteamericano, nacido en Dublín en 1880 y muerto en 1958. No era fácil trabajar con él, como asegura Anthony Slide, pues era alguien dispuesto a mostrar “su enojo hacia cualquiera que no pudiera estar a la altura de lo que exigía” (p. 94). Entre las actrices que dirigió se encuentra Theda Bara, y, entre las producciones que hizo, está la primera versión fílmica de *El gran Gatsby*, así como la de *Beau Geste*, ambas de 1926. Su carrera cinematográfica comenzó en 1912 y terminó en 1940. Los dos filmes en que dirigió a Annette Kellerman recibieron una buena aceptación, “gracias no en poca medida a las secuencias de ‘desnudo’ de la estrella” (*idem*). Su primer gran éxito cinematográfico fue precisamente

Neptune's Daughter. En esta película, Annette Kellerman tenía el rol de “una sirena con la capacidad de convertirse en un ser humano”. La actriz usaba “una cola de sirena, trajes de baño muy pegados al cuerpo y aparecía desnuda en algunas escenas” (Goodman, p. 361). La secuela, de 1916, trató de repetir el éxito. *Daughter of the Gods* fue filmada en su totalidad en Jamaica. Tardó un año en filmarse, y el costo de producción ascendió a setecientos mil dólares, un monto enorme para la época. “El estudio la promocionó —apunta Ezra Goodman— como la primera película de un millón de dólares y también obtuvo un enorme éxito” (*idem*).

A pesar de este éxito, Kellerman volvió a actuar en películas que pronto fueron olvidadas: *Queen of the Sea* (John Adolphi, 1918), *What Women Love* (Nate C. Watt, 1920) y *Venus of the South Seas* (James Sullivan, 1924). Su sitio fue ocupado, años más tarde, por Esther Williams, quien llegó a filmar *Million Dollar Mermaid*, una película basada en la vida de su acuática y sirenizada predecesora.

En cuanto a la presencia de Kellerman en “Mitologías”, Ángel Miquel señala que “no es posible deducir de este poema si Tablada la vio en una película o en alguna alberca en Nueva York, donde él vivía” (1997, p. 169). La duda es razonable, sobre todo en virtud de la datación del poema. Si es cierto que estos versos son de 1930, su elaboración pudo haber ocurrido alrededor de esa fecha, pero también años o décadas atrás. Si Tablada la vio en persona en una alberca neoyorkina, ese encuentro pudo haber motivado el poema de 1930. Sin embargo, existe otra posibilidad: que Tablada lo haya escrito en una fecha cercana a la exhibición de alguna de las películas de Kellerman. ¿Por cuál de las posibilidades inclinarse? Una suposición: Annette Kellerman para los años treinta ya había desaparecido del *star-system* hollywoodense. Quizá no sobrevivió a la transición entre las películas mudas y habladas. Quizá fue víctima de los estudios Fox, que no vieron con buenos ojos el elevado presupuesto con que se filmó *Daughter of the Gods*. Los productores, enojados con Herbert Brenon, removieron su crédito como director (Slide, p. 94). Es de notar que, desde 1916, Vachel Lindsay solicitaba la “rehabilitación” de ciertas actrices, entre ellas la nadadora y clavadista (Pratt, p. 234). No se descarta, sin embargo, la otra posibilidad: que Tablada, cronista, crítico de cine, recordara a Kellerman y la reconociera en Nueva York. O que presenciara una exhibición tardía de sus películas en algún cine neoyorkino. El poema mismo no otorga solución al enigma de la fecha de su escritura, pues contiene elementos que —con excepción de su periodo ideogramático, tan cercano a la vanguar-

dia— pertenecen a sus otras etapas poéticas: la modernista y la posmodernista, es decir aquella del haikú y la de su lopezvelardiano nacionalismo, el de *La feria*.

“Mitologías” bebe del modernismo por su vocabulario de sirenas, nácares, ondas y —símbolo más que elocuente— de ese cisne que se despluma. También, por su actitud formal: la exactitud métrica, tan característica de los modernistas —su manera de mostrar el dominio de las formas poéticas, innovándolas por su contenido temático. Este espíritu modernista, sin embargo, se quebranta con algo que será más común en el posmodernismo: un cierto toque prosaísta que se advierte en el “de clavado”. Advértase el pudor: las comillas son de Tablada, incapaz todavía —aunque intentándolo— de volver más coloquial su poesía (a la manera, por ejemplo, de un Lugones, al que conoció en Francia en 1911 y quien le escribiera las palabras preliminares a *Al sol y bajo la luna*). Un cierto pudor que también lo hace abandonar la sexualidad prohibida, casi sacrílega, blasfema, evidentemente utilizada para *épater*, como en sus poemas de *Florilegio*, a las conciencias positivistas de su época, por una sexualidad de alguna manera más clásica (Afrodita, Leda) pero también sutil, menos escandalosa y más sugerente. El poema hace evidente lo erótico, pero no a la manera escandalosamente nocturna y gráfica de “La bella Otero”, publicado en 1906 (“y tus largas piernas dentro de las medias tenebrosas”), sino desde una perspectiva diurna y menos obvia. Una timidez que sin embargo es lúbrica. Piénsese en los elementos: agua, sirena, “de clavado”, hendidura, y el gallo (el masculino y ardiente sol) y la desplumada Leda (ese femenino cisne desnudo que ya no es una interrogación —Darío— sino un cuerpo: el de Annette Kellerman). Una relación erótica (Afrodita, ¿Helios?), que es también como un ejemplo de la relación poética de Tablada. Los elementos exóticos, extranjeros, fabulosos, lejanos, conjuntados desde una perspectiva mexicana. Al cisne —símbolo modernista por excelencia por su elegante porte pero igualmente por su cercanía con los castillos, las princesas, los países europeos—, Tablada lo mira desde la perspectiva no de un pavorreal, como acaso correspondería (“pavo real, largo fulgor”, como escribe en uno de sus haikús, “por el gallinero demócrata/pasas como una procesión”), sino de un gallo. Un cisne europeo —o, en el caso de Kellerman, simplemente extranjero— y un gallo mexicano. Lo anterior es obvio a partir de algunos poemas de *La feria*. Tablada, que a raíz de su amistad con López Velarde redescubre México e intenta copiar la manera de escribir del poeta zacatecano, utiliza el gallo como un claro símbolo nacional:

HISTORIA

“Perfecto gallo tricolor/
mestizo de quetzal y zopilote”
(citado en Blanco, p.111).

Un gallo tricolor, mexicano, y también viril. No sólo eso: decididamente machista. Piénsese en la violencia de los siguientes versos, imagen de ese bello gallo altivo, cantador y macho:

“sacudiendo tu pluma pavonada
lanzarías un gran kikirikí
indiferente a la mujer violada
como diciendo: ‘¡Aquí
no ha pasado absolutamente nada!’”
(*idem*, p. 112).

En “Mitologías” ese gallo mexicano es igualmente activo, pues caliente —como el sol—, despluma, desnuda, así sea con la imaginación (“en las móviles ondas dibujada”), a esa nadadora convertida en Afrodita.

Tablada, que evolucionó “a saltos no sólo en la elección de los temas sino en la manera de expresarlos” —como lo visualiza Alí Chumacero (p. 120)—, nunca abandonó del todo ninguna de sus etapas creativas. Ya Héctor Valdés, informa José Joaquín Blanco, “señala que sólo precautoriamente puede hablarse de varias etapas o poetas en Tablada”, ya que en él conviven tanto el romanticismo como el modernismo, la literatura *sport* como los atisbos de la vanguardia, lo mismo que la blasfemia y el misticismo, las misas negras y Cristo, Francia y México, las japonerías y el poeta “municipal y rusticano” (como dijo de López Velarde). “Mitologías” es un ejemplo de lo anterior. Incluso el haikú tiene una presencia digamos que intuitiva. Ese haikú a la mexicana que —lo ha visto Luis Miguel Aguilar— es como una adivinanza o un juego de lotería.

¿Qué es?:
“coquete de larga vara,
[...] apenas sube se doblaba
en lluvia de menudas esmeraldas.” (Aguilar, p. 173)
(El bambú).

O ¿qué es?:
“[...]‘de clavado’
sirenizada al hendir la piscina,
Afrodita resurge al otro lado.”
(Anette Kellerman). ¡Lotería!

El título del poema es interesante por lo que prefigura. Si Tablada, como señala José Emilio Pacheco, fue de

los primeros, con “La bella Otero” —el nombre artístico de Carolina Puentovalga Otero—, en escribir de manera poética sobre las nuevas *femmes fatales* endiosadas por las revistas y el cine, debido a que reconoció que estos nuevos modelos femeninos dejaron “de ser anhelo minoritario para convertirse en sueño diurno de la naciente sociedad de masas” (p. 59), este aserto se cumple y se amplía con “Mitologías”. Tablada reconoce, con la llegada del cine, el arribo de nuevos mitos.

Al ejercer su influencia sobre el público, son las estrellas de cine quienes generan las nuevas mitologías de la época. Tablada, aunque preso todavía en los mitos del pasado (el Cisne de Leda), comenzaba a desprenderse de ellos para continuar siendo fiel a su vocación de moderno.

Bibliografía

- Aguilar, Luis Miguel, *La democracia de los muertos: ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, México, Cal y Arena, 1988.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Posada, 1987.
- Contreras, Mario y Jesús Tamayo, *Antología. México en el siglo XX. 1900-1913*, México, UNAM (Lecturas universitarias, 22), 1983.
- Chumacero, Alí, *Los momentos críticos*, México, FCE (Letras mexicanas), 1987.
- Garrido, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*, México, Conaculta, 1996.
- Goodman, Ezra, *The Fifty Year Decline of Hollywood*, Nueva York, Simon and Schuster, 1961.
- Miquel, Ángel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, México, UPN (Los cuadernos del acordeón, 8), mayo de 1991.
- , *Los poetas van al cine*, México, Juan Pablos editor/Ediciones sin nombre (Pantalla de papel), 1997.
- , *Por las pantallas de la Ciudad de México: periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Ensayos/3), 1995.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo, 1884-1921*, México, UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), 1970.
- Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letra de México*, México, FCE (México en la obra de Octavio Paz II), 1987.
- Pratt, George, *Spellbound in Darkness: a History of the Silent Film*, Connecticut, New York Graphic Society, 1973.
- Slide, Anthony, *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Chicago, Saint James Press, 1991.
- Vallarino, Roberto, *Catorce perfiles*, México, UNAM (Textos de difusión cultural), 1997.