



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

# ESTÉTICA DE LA REPULSIÓN EN LA OBRA DE JULIO RUELAS: LO SINIESTRO Y LO SUBLIME

Tesis que para obtener el título de:  
**Maestra en Historia del Arte**

Presenta:  
**Lic. Kharla García Vargas**

Director de tesis:  
**Dr. Enrique De Anda**

Asesores:  
**Dra. Julieta Ortiz Gaitán**  
**Dr. Vicente Quirarte**

**México, D.F. , 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada a:



**JULIO RUELAS.**

---

In memoriam

## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional Autónoma de México. A muchas personas que me enseñaron, viajaron y se ilusionaron con mi proyecto de tesis. A mis cómplices de investigación: La Dra.

Elsa Barberena, Nuria Balcells y Eugenia Díaz. A mi tutor el Dr. Enrique De Anda. A mis asesores: La Dra. Julieta Ortiz y el Dr. Vicente Quirarte. A la Galería Rafael Matos, A Brígida Pliego, Héctor Ferrer, Josefina García y Guillermo Bermúdez. A mi familia y amigos. A todos por ayudarme a cumplir mis metas. Mil gracias.

# ÍNDICE

Introducción .....	2
1 México finisecular, un espacio del repudio.....	5
1.1 <i>El decadentismo, fisura del programa positivista</i> .....	5
1.2 <i>La cultura y el espíritu revolucionario de la Revista Moderna</i> .....	7
1.3 <i>El arte en la sociedad del repudio</i> .....	10
2. Los modernistas y los nuevos códigos del arte .....	13
2.1 <i>Julio Ruelas, el ahorcado</i> .....	13
2.2 <i>La tortura del hombre consciente</i> .....	16
2.3 <i>Una nueva estética, entre lo sublime y lo siniestro</i> .....	18
2.4 <i>La ausencia de Dios, entre lo sacro y lo profano</i> .....	20
3. Lo siniestro en Julio Ruelas .....	25
3.1 <i>Lo siniestro y lo repulsivo</i> .....	25
3.2 <i>Lo velado</i> .....	27
3.3 <i>El doble</i> .....	29
3.4 <i>El deleite de lo siniestro</i> .....	31
4. Lo sublime en Julio Ruelas .....	33
4.1 <i>El hastío ante lo sublime</i> .....	33
4.2 <i>Lo informe</i> .....	34
4.3 <i>La oscuridad decadente</i> .....	36
5. Iconografía de la repulsión.....	38
5.1 <i>La estética de la repulsión</i> .....	38
5.2 <i>La angustia rueliana</i> .....	39
5.3 <i>El hombre ante la mujer</i> .....	41
5.4 <i>La estética de la carne y la mujer en Julio Ruelas</i> .....	43
5.5 <i>La muerte, osamenta del hastío</i> .....	46
Conclusiones .....	49
Hemerografía.....	51
Bibliografía.....	54
Anexo .....	58



## Introducción

Este trabajo tiene como objetivo inscribirse en los estudios analíticos sobre el arte producido por Julio Ruelas que han realizado, desde una perspectiva historiográfica, autores como Teresa del Conde,<sup>1</sup> Crespo de la Serna,<sup>2</sup> Fausto Ramírez<sup>3</sup> y Marisela Lobato,<sup>4</sup> entre otros. En tales estudios asocian a Ruelas con un denominador común: el hastío; cristalizaron su personalidad atormentada, debatieron hipótesis y lecturas, mostraron conexiones con la *Revista Moderna*. El arte de Julio Ruelas ya está revisado y catalogado. En este recuento histórico propongo incluir una nueva mirada a la estética rueliana.

El desánimo del artista fue propio del cambio de siglo XIX y de las contiendas ideológicas y culturales que lo acompañaron, por lo que mi tesis parte de caracterizar el arte de Ruelas como producto del hastío, resultado de su personalidad y el contexto sociocultural. Su creación artística se alejó de la temática religiosa y adquirió nuevos valores del simbolismo y el decadentismo, tanto europeo como latinoamericano, y considero que su apreciación se logra a través de lo que llamo *estética de la repulsión*, la cual ha entrado nuevamente al escenario con el arte contemporáneo.

---

1 Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

2 Jorge Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

3 Fausto Ramírez, "El simbolismo en México", en *El espejo simbolista. México y Europa, 1870 -1920*, Catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, diciembre, 2004 – abril, 2005, y "Crímenes y torturas sexuales; la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y criminalidad en el Porfiriato", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

4 Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1988, y *Julio Ruelas: una obra al límite del hastío*, México, Conaculta, 1997.

Como puede observarse, la revisión bibliográfica va del ámbito de la historia del arte al de la literatura, de la cultura al de la sexualidad y finalmente al de la estética. Todas estas referencias me permiten exponer un enfoque del arte a partir de un análisis teórico y comparativo. A fin de comprender el carácter estético de Ruelas he recurrido a los textos siguientes: *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías, e *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de Edmund Burke, quienes a su vez relacionan en el plano estético la filosofía de lo sublime de Kant con el concepto de lo siniestro de Freud.

En particular analizo seis dibujos de la producción de Julio Ruelas, pues considero que son una síntesis de su reflexión sobre el repudio *finisecular*.<sup>5</sup> Por otro lado, delimito mi disertación al periodo de 1901 a 1904, cuando Julio Ruelas formaba parte del grupo de los artistas de la *Revista Moderna*. Las obras son: *La esperanza* (1902),<sup>6</sup> *Increpación* (1903),<sup>7</sup> *Los difuntos viejos* (1904),<sup>8</sup> *Bárbara labor* (1902),<sup>9</sup> un dibujo sin título con el personaje de Satán (1901)<sup>10</sup> y *Un noctámbulo* (1901),<sup>11</sup> iconografías del repudio a la ciudad de México, las cuales vinculo con las producciones literarias de algunos modernistas. Enfocarse en la naturaleza repulsiva que contiene la obra de Julio Ruelas obedece, en gran parte, a su carácter

---

5 Utilizaré el término *finisecular* para hablar del fin del siglo XIX.

6 *Esperanza*, 1902, dibujo a tinta (6 x 8.6 cm), en *Revista Moderna*, segunda quincena de enero de 1902, año VI, núm. 2, p. 20.

Le corresponde el núm. 234 del catálogo de Marisela Rodríguez Lobato en *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1988, p. 128.

7 *Increpación*, 1903 (9.5 x 10 cm), en *Revista Moderna*, segunda quincena de febrero de 1903, año VI, núm. 4, p. 53. Catálogo 240, *ibid.*, p. 129. Ilustración del poema homónimo de Amado Nervo.

8 *Los difuntos viejos*, 1904 (5x 10 cm), en *Revista Moderna*, noviembre de 1904, vol. III, núm. 3, p.162. Catálogo 306, *ibid.*, p. 153. Ilustración del poema homónimo de Amado Nervo.

9 *Bárbara labor*, 1902, dibujo a tinta (16 x 14.5 cm), en *Revista Moderna*, segunda quincena de julio de 1902, año V, núm.14, p. 223. Catálogo 221, *ibid.*, p. 123. Ilustración del poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.

10 *Sin título*, 1901, dibujo a tinta (14.5 x 15 cm), en *Revista Moderna*, segunda quincena de marzo 1901, año IV, núm. 6, p. 98. Catálogo 109, *ibid.*, p. 65. Ilustración del artículo-ensayo "Piedad", de Jesús E. Valenzuela.

11 *Un noctámbulo*, 1901, dibujo a tinta (10x 14.5 cm), en *Revista Moderna*, segunda quincena de noviembre de 1901, año IV, núm. 22, p. 353. Catálogo 174, *ibid.*, p. 96. Ilustración del cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.

decadente, apoyado en el discurso sexual, estético, ético y plástico. Sin embargo, a pesar de ser una muestra de pura emotividad del tormento, de lo obscuro y el caos, no representa sólo un asunto lascivo y anclado en el deseo, ya que la explotación del imaginario finisecular fue una empresa de la racionalidad, un proceso mental: una nueva mirada a la estética de la carne.

Respecto al ámbito cultural, me centro en el punto donde convergen conflictos como el del arte y el papel del artista, la sacralización y las nuevas formas de lo bello. Se trata de enfocar la mirada en la producción de Ruelas, de ubicar las temáticas desde la perspectiva de los artistas de ese momento. El lector logrará identificar la clave de las iconografías y también los mecanismos para realizar la lectura de sus imágenes a partir de lo siniestro y lo sublime, con el fin de comprender la poética de Julio Ruelas.

Por otro lado, es importante distinguir entre los términos “moderno” y “modernismo.” Diversas autoridades han discutido sobre la historicidad y apropiación correcta de estos conceptos, ante todo cuando se enfrentan a la categoría de “arte moderno”. Los artistas de la *Revista Moderna* pertenecen, en su mayoría, a la corriente literaria del modernismo y la propuesta plástica de Julio Ruelas se inscribe dentro del “arte moderno”, por ser el iniciador del mismo y, al mismo tiempo, para diferenciarlo del modernismo, aunque observamos en su composición visual un carácter muy peculiar, en especial por los motivos del *art nouveau* y los elementos exóticos que formalmente distinguen su obra.

# 1 México finisecular, un espacio del repudio

## 1. 1 *El decadentismo, fisura del programa positivista*

El artista *decadentista*<sup>12</sup> vivió ante la amenaza que acechaba su sensibilidad finisecular. El temor que le provocó su falta de lugar en el ámbito productivo y laboral lo condujo hacia sí mismo, a la exploración de las experiencias sensibles, sentimentales y sensitivas. Los mexicanos vivieron bajo el cobijo de la llamada “paz porfiriana” como una promesa de que el pueblo se reinventaba día a día; era, en cierta manera, un artilugio necesario para creer en la idea del “progreso”, la cual a su vez contribuyó a satisfacer la urgente necesidad de insertar a México dentro del contexto internacional. El “orden” y el “progreso” abrieron una ventana que permitió el crecimiento de una sensibilidad cosmopolita, que introdujo grandes revoluciones en el pensamiento. En este panorama se produjo una fisura para dar cabida al decadentismo, como un producto de la vida moderna, y quienes participaron de este estilo experimentaron los contrastes, al llevar una existencia sórdida que no concordaba con sus modales refinados.

En el Porfiriato y su nueva estratificación social<sup>13</sup> quedaron relegados los espacios que alimentaban el espíritu artístico, debido a que la prioridad era el crecimiento económico. Buena parte de la población vio en la ciudad de México la posibilidad de mejorar su

---

12 Uso el término *decadentista* desde el ámbito de la historia de la cultura, esto es, como una actitud que compartieron quienes emplearon diversos estilos artísticos, entre ellos el romanticismo, el modernismo, el *art nouveau* y el simbolismo. No considero al decadentismo como una corriente artística sino como un sentido de vida, un estado de ánimo que deriva del desgano por vivir y el hedonismo.

13 Entre 1895 y 1900, en los censos generales (Cuadro I, PEA) la población económicamente activa era de un 39.71 %; el mayor porcentaje de ocupación se registra entre los peones de campo y trabajadores de la recolección, con un índice de 52.32% (Cuadro 2, Categorías socioprofesionales: México 1895-1910). Al final encontramos la categoría de bellas artes, con 5.2%, clasificada dentro del rubro de trabajador intelectual, al que también pertenecieron profesores, abogados y notarios, médicos, ingenieros y arquitectos. No existe categoría para autores, poetas o artistas. Véase *México en el siglo XIX (1821 – 1910). Historia económica y de la estructura social*, Ciro Cardoso (Coord.), México, Nueva imagen, serie “Historia”, a cargo de Enrique Florescano, 1992, décima edición, pp. 467- 468.



economía, lo que se generó la migración y llevó al centralismo y a un devastador crecimiento demográfico. Asimismo, surgió una nueva burguesía compuesta de “un sistema de valores, los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la ‘democracia’ , los que resumió Louis Philippe, el rey burgués, en la consigna ‘enriqueceos’”.<sup>14</sup> La nueva burguesía, pues, mantuvo un solo interés: la riqueza. Un bienestar material.

Así, en los años 1880 y 1890, pasadas ya las tempestades de las décadas precedentes, militares y políticos liberales (algunos de los cuales enriquecidos en función del proceso de la Reforma), propietarios tradicionales, inversionistas extranjeros residentes, jóvenes intelectuales positivistas (los “científicos”) que consiguieron instalarse en el sector financiero, se fundieron, en gran medida, en la clase dominante que poseía una coherencia relativa y estaba relacionada internamente.<sup>15</sup>

El educar al pueblo fue una responsabilidad que Porfirio Díaz había dejado en manos de los gobiernos estatales,<sup>16</sup> lo que ocasionó una población en su mayoría analfabeta y sin trabajo. Los menos cultivaron una cultura que vestía un disfraz de hermoso corte decimonónico, con adornos franceses y exquisiteces como el gusto por la ópera y las tertulias. Pese a esta situación social, la cultura del país logró reunir dos fuerzas encontradas, aunque no contrarias: el positivismo científico y la novedad de la estética decadentista. En la medida en que el positivismo apoyó el desarrollo cultural alcanzó a justificar, en parte, el incremento en las arcas de la minoría privilegiada, mientras, por otro lado, cuidaba de sus intereses<sup>17</sup> al otorgarle

---

14 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo, Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, colección “Tierra Firme”, 2004, tercera edición.

15 Francisco González Hermosillo, “Características fundamentales del periodo 1880-1910”, en *México en el siglo XIX (1821 – 1910)*, op. cit., p. 268.

16 Sin embargo, la participación de Justo Sierra como ministro de Educación, así como la de otros integrantes de la *Revista Moderna* en el gabinete del Presidente, fortaleció de cierta manera el desarrollo cultural y contribuyó a que en 1905 se creara el Ministerio de Instrucción Pública, con su departamento de Bellas Artes, y a que en 1910 la reapertura de la Universidad.

17 El control y la flexibilidad de los gabinetes facultó a Porfirio Díaz a colaborar con diversos políticos, provenientes de corrientes juaristas, lerdistas, iglesistas, conservadores o independientes, quienes buscaron impulsar el “programa liberal” o bien “positivista”. Fueron años de “poca política y mucha administración”; de ahí que, a principios de los noventa, el general Díaz fuera el

un espacio a la llamada “libertad de expresión”, a condición de no transgredir las normas de quienes trabajaban por un México moderno.<sup>18</sup>

El desequilibrio económico acarrió una problemática social y un cambio en los intereses y valores éticos. Se respiraba en las calles una crisis espiritual, de la que autores como Heriberto Frías, Luis Urbina y Ángel de Campos dejaron testimonio literario. Problemas sociales como la mendicidad, la prostitución y el alcoholismo fueron los secretos a voces de una ciudad con carácter conservador y provinciano. Por ello se ha reconocido que “el Porfiriato constituye un caso clásico de capitalismo en expansión, o, en términos de lo que con frecuencia se llama en América Latina el ‘desarrollo hacia afuera’”;<sup>19</sup> dicho proceso económico generó reacomodos sociales. Esta idea del “desarrollo hacia afuera” empujó a gobernantes y apoderados a olvidar al pueblo, a los de adentro.<sup>20</sup>

## ***1. 2 La cultura y el espíritu revolucionario de la Revista Moderna***

Al mantener una lucha entre las dicotomías de la conciencia y la inconsciencia, la razón y la locura, lo aceptado y lo que se niega, el artista quedó fuera de todo campo de acción laboral;

---

responsable de la paz y el progreso económico sin opositores.

18 Véase Enrique Krauze, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. En su estudio el historiador incluye entre “las doce riendas” la que refiere a la “doma de intelectuales”, estrategia usada por Porfirio Díaz para mantener el poder sobre los “díscolos”, sobre intelectuales a quienes daba una curul o un puesto gubernamental argumentando: “ese gallo quiere más”.

19 Francisco González, *op. cit.*, p. 267.

20 Observemos los conceptos de trato humano en los textos que se publicaron en aquella época: “cuidan de sus indios [los millonarios yucatecos] tanto como cualquier hombre cuida de su ganado: ni más ni menos”. En cuanto al ámbito urbano encontramos devastadoras condiciones de vida de las masas, que vivían “en esos pozos húmedos y malsanos que se llamaban cuartos de vecindad, en donde habitaban los infelices trabajadores, pagando rentas exorbitantes a exigentes proletarios”. De situaciones como ésta dio testimonio Francisco Hermosillo Adams: “Estructuras y movimientos sociales”, en *México en el siglo XIX (1821 – 1910)*, *op. cit.*, pp. 465- 466.



es decir, sin el reconocimiento de la burguesía y el sistema capitalista.<sup>21</sup> Lo que Nietzsche alertó bajo la expresión de “Dios ha muerto” significaba el fin de la civilización anterior, y con ello de todos los pilares que regían su moral. Ante esta pérdida sólo quedaba el “último hombre” y el “superhombre”: el dios terrenal inmerso en un nihilismo acogedor.

Sin apoyo del gobierno y sin fe, el artista vivió el abandono. Por estas razones los creadores conscientes de este periodo eran seres torturados, ya que creyeron en cierta incapacidad del positivismo para dar un cauce a México y, aunado a su desinterés, vivieron la inestabilidad personal y social. La respuesta de los artistas dio cauce al espíritu decadente y a una lucha interior entre una conciencia opaca e inerte, vestida de luto, y la conciencia que crece y se magnifica, vestida de terciopelo.

Los artistas también pertenecieron a la nueva burguesía, de la que Gutiérrez Girardot destaca dos principios: “‘La finalidad egoísta en su realización’ y la ‘generalidad’ del egoísmo, que constituye un sistema de dependencia omnipresente”.<sup>22</sup> El artista fue incomprendido y arrojado a los sitios de bohemia entre sus pares, entre los suyos. Esta falta de aceptación provocó en ellos el repudio por su realidad inmediata. El investigador Gutiérrez aclara la posición que ocuparon en esta nueva estratificación: “En todo caso, el arte ‘ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu’, y su actitud era efectivamente marginal. Y no sólo porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la ‘división del trabajo’ ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia.”<sup>23</sup>

Ante el panorama que presenta Gutiérrez se puede entender la melancolía y frustración de un artista absorto y embelesado. Los escritores, inmersos en un país que se iniciaba en la lectura, encontraron en las revistas el medio idóneo para difundir el espíritu finisecular, debido a la gran versatilidad temática y factibilidad en su reproducción. La primera revista mexicana

---

21 El mundo de las publicaciones contaba con diversos colaboradores, aquellos profesionistas que no tuvieron más opción laboral.

22 Rafael Gutiérrez, *op. cit.*, p. 45.

23 *Ibid.*, p. 51.

que fue “una expresión de la vida moderna” llevó por nombre *Revista Azul*,<sup>24</sup> divulgadora del movimiento modernista, principalmente latinoamericano, y llevó en su gesta al simbolismo y al decadentismo. Carlos Díaz Dufoo en dicha publicación en agosto de 1895 explica sobre el sentir de los poetas: “Nos hemos formado nuestros mundos angustiosos, nuestros antros de tortura, en los que nos complacemos en habitar por una coquetería de sufrimiento, por una suerte de exquisitez de sensibilidad refinada”.<sup>25</sup> Ciertamente es una polaridad elegante la de los modernistas, al ser refinados torturados.

El 10 de julio de 1898, en la ciudad de México surgió la *Revista Moderna*,<sup>26</sup> publicación cultural que produjo críticas, artículos y ensayos sobre el arte de su época en los que se cuestionaron incluso la utilidad del arte y las letras. Esta publicación se distinguió por su carácter innovador, abierto y global, de índole tanto cosmopolita como nacionalista; también publicó traducciones de la literatura y los ideales extranjeros. A través del tiempo, a este *magazine* se le ha considerado una fuente relevante para comprender la literatura moderna en Latinoamérica<sup>27</sup>.

---

24 La *Revista Azul* surgió en mayo de 1894, coordinada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Era suplemento del periódico *El Partido Liberal*. Cumplió apenas un año de vida a causa del deceso de Gutiérrez Nájera.

25 Carlos Díaz Dufoo, “El dolor de la producción”, en *Revista Azul*, t. III, núm. 14, 4 de agosto de 1895, p. 209. Citado por Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales; la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y criminalidad en el Porfiriato”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 34.

26 La *Revista Moderna* tuvo dos etapas: de 1898 a 1903 se llamó *Revista Moderna de México, Magazine Mensual, Político, Científico, Literario y de Actualidad*, y de 1903 a 1911, *Revista Moderna de México*. Se ha atribuido el origen del proyecto literario a Bernardo Couto Castillo. Por su parte, José Juan Tablada afirma en “Exégesis de un Capricho al óleo de Ruelas” (*Revista Moderna*, México, octubre, 1907, p. 81) que la publicación fue “fundada y bravamente sostenida por Jesús Valenzuela; y vigorizada y salvada de probable muerte por la noble y generosa intervención de D. Jesús E. Luján”. De entre sus colaboradores, las almas que sostuvieron este proyecto, sus dos artífices, como los llama Vicente Quirarte, fueron José J. Tablada y Jesús E. Valenzuela.

27 Véase Liliana Weinberg, “Hispanoamérica y la confederación del arte”, en *Revista Moderna de México 1903-1911*, Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (introd. y coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, t. II. Advierte que dicha revista no sólo es un mapa de relaciones internas, sino la clave de la inserción entre América Latina y España, por lo que para entender la dinámica de la *Revista Moderna* en su época es fundamental comprender su relación con los artistas de Latinoamérica.

Su estilo artístico e ideológico vino de Europa y de Latinoamérica, pero ubicamos su vena exótica proveniente del *japonismo*.<sup>28</sup> También dedicó artículos a la situación bélica de Japón, su literatura y su arte, de suerte que los poetas realizaron creaciones literarias y visuales que contuvieron en parte un carácter oriental e insólito. La *Revista Moderna* tuvo un ímpetu innovador y revolucionario, ya que sus colaboradores “penetraron en los secretos de la vida por medio del arte y la belleza y no por disciplinas de la razón. Prefirieron las punzantes sentencias de Nietzsche a las exactitudes de Comte: hicieron una filosofía a través de la literatura”.<sup>29</sup>

### ***1.3 El arte en la sociedad del repudio***

Es preciso señalar el sentido revolucionario del arte decadentista, el cual residía no sólo en la ruptura de los contenidos y elementos formales, sino en la reivindicación de la autonomía que buscaron los artistas, por bajo la premisa del “arte por el arte”; los modernistas encontraron sus respuestas en el decadentismo como una forma de creación artística verdadera, al no ser una imitación de la realidad. Con ímpetu de expresión legítima generaron productos que contuvieron dos partes: lo eterno y lo relativo. Charles Baudelaire dice:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este elemento, que es como la envoltura divertida, centellante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigestible, inapreciable, inadecuado e inapropiado a la naturaleza humana.<sup>30</sup>

En este sentido, el arte decadentista no representó concesión sino una provocación

---

28 El *japonismo* es un término acuñado en época de los impresionistas para explicar la influencia de las estampas japonesas en aquellos pintores.

29 Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1967, p. 14.

30 Charles Baudelaire, “Lo bello, la moda y la felicidad”, en *Cuadernos de un disconforme*, Mario Alarcón (trad.), Argentina, Errepar, serie “Clásicos de Bolsillo” 39, 1999, p. 134.

como parte del despecho social; de hecho, pese a que los artistas no eran aceptados en la sociedad tenían a cargo su salvación “moral”, aunque para ellos el modo era frustrante y equívoco pues la invención fue tan artificial y compleja que no lograron la apreciación del pueblo, a causa de su condición estéril. El arte decadente era un beneficio “en sí”, rebotante de pura arrogancia.

Como una fisura en la “paz porfiriana” emergió la expresión de quienes colaboraron en la *Revista Moderna*, poetas llenos de repudio ante la sensación de miseria que se respiraba en el “gran teatro” de su contexto; preservaron el ánimo de todo aquello que los perturbaba. Contaron con el beneficio económico de Jesús Valenzuela<sup>31</sup> y con la posibilidad de evadir la realidad por medio de los *paraísos artificiales*.<sup>32</sup> Los modernistas bajo su estado de embriaguez comentaban los asuntos de la sociedad, la política y el repudio, ajenos y pasivos, sin ningún interés de revuelta social. Héctor Valdés en su estudio sobre la *Revista Moderna* refiere el hastío social que, a su vez, condujo a la crisis espiritual:

Este mundo no ofrece una solución espiritual y se traiciona fácilmente a sí mismo; el poeta cae naturalmente en la depresión, en el hastío, cuyo primer consuelo es el placer. Así nace un círculo vicioso que representa el proceso de creación y de vida de los artistas: el placer, llevado a un puro hedonismo, les produce asco por la vida, y remedian su pena de nuevo en el placer. Sus sufrimientos dieron como resultado una poesía maldita y sin esperanzas de redención.<sup>33</sup>

Por otro lado, los ingresos económicos de los artistas eran inestables, lo que los conducía a un estado de ánimo alterado. En sus memorias, José Juan Tablada cuenta que a su regreso de Japón encontró en Julio Ruelas un recibimiento poco grato y menciona: “la

---

31 La dependencia económica es una característica de la bohemia mexicana. Véase Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, Serge I. Zaïtzeff (pról.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, serie “Vida y regreso al siglo XIX”, 1996.

32 El término *paraísos artificiales* lo acuñó Baudelaire, quien consideraba que todo artista debía tener experiencias narcóticas o alcohólicas a fin de iniciarse en la vida sensible que requería el quehacer artístico; también es una expresión que retoma Freud para hablar de la evasión.

33 Héctor Valdés, *op. cit.*, p. 40.

frialdad de Ruelas la imputé a sus estoicismos de indio doblado de flema teutónica... ‘no tendrá dinero’, pensé, ‘este mico cuando está bruja se pone intratable’”.<sup>34</sup> Por ende, la inestabilidad social y económica condujo a una crisis espiritual.

En la fuga de su realidad se inventaron personajes. Dato curioso es que las biografías de los autores tuvieron por nombre “máscaras”,<sup>35</sup> las cuales nos permiten conocer la vida de algunos de los artistas;<sup>36</sup> pudiera entenderse a la máscara como una abierta referencia al disfraz, que impregna su personalidad al escenario del México moderno. Es verdad que la teatralidad formó parte de la decadencia y tal peculiaridad permitió estimarla como una estética de pose.<sup>37</sup> En su defensa, los escritores apelaron diciendo que no se trataba de pura imitación sino de la actitud de un verdadero intelectual. A cuenta de esto Rubén Darío llama la atención: “Ah, jóvenes que os llamáis decadentes porque mimáis uno o dos gestos de algún poeta raro y exquisito, para ser decadente como los verdaderos decadentes de Francia, hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho”.<sup>38</sup>

---

34 Véase Juan Tablada, *La feria de la vida (memorias)*, México, Conaculta, serie “Letras Mexicanas” 22, 1991, pp. 313-314.

35 Cortas biografías de los artistas ilustradas por Julio Ruelas.

36 Otra publicación de biografías del periodo es la de Julio Sesto, *La bohemia de la muerte: Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*, México, El libro español, 1929, segunda edición. Este libro es una excelente referencia que relata las vidas de duda y miseria de los artistas desconocidos. Sin embargo, no es una fuente de datos confiable.

37 Algunos artistas retrataron al artista decadente en sus producciones literarias, entre ellos Bernardo Couto, a través de su personaje Pierrot, y el escritor cubano José Asunción Silva en *La agonía de Petronio*, una narración en la cual el personaje contempla y describe el suicidio.

38 Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 53.

## 2. Los modernistas y los nuevos códigos del arte

### 2. 1 Julio Ruelas, el ahorcado

El acento visual de la *Revista Moderna* se encuentra en las ilustraciones de Julio Ruelas,<sup>39</sup> en su creación artística. El espectador puede mirar el espíritu del hombre perturbado, tanto en la dimensión psíquica como en la artística, consecuencia de su contexto histórico y del conflicto consigo mismo. También el dibujante nos ofrece el panorama cultural al que perteneció. Nos presenta los sentidos y significaciones de los modernistas. Representa visualmente la angustia del hombre lleno de hastío, quizá un corte quirúrgico del espíritu decadente, ya que su permanencia como gran espectador le dio la posibilidad de reflejar su entorno. Así, él mismo se retrató en su óleo *La paleta*<sup>40</sup> (Ilustración 1), donde todos forman parte de la tertulia menos él, quien permanece al fondo en actitud contemplativa.

Julio Ruelas fue el ahorcado entre los poetas, figura que en el tarot es el arcano Mayor XII, el cual augura angustia y contrariedad. Él mismo se representó con esta atadura en la pintura *La entrada de don Luján en la Revista Moderna*,<sup>41</sup> (Ilustración 2), obra en la que el pintor personificó a cada integrante de la *Revista Moderna* con formas híbridas, que sintetizan el carácter y cualidades de sus modelos. En esta tela él es el sátiro ahorcado, el héroe derrotado, el idealista, el que mira y se sacrifica; de igual manera lo miraron sus contemporáneos. Rubén M. Campos lo describió como “desencantado, huraño, enfermo, hastiado de cuerpo y alma”.<sup>42</sup>

También se conoce a Ruelas por su labor meticulosa y disciplinada, pues dedicaba tiempo y rigor a su quehacer artístico. Fue reconocido y admirado entre los suyos, como Justo

---

39 Julio Ruelas fue el principal ilustrador, pero compartió el crédito con Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Ángel Zárraga.

40 Véase Rubén M. Campos, *El bar*, op. cit., p. 212. Apartado en el que comenta y describe este óleo.

41 José Tablada, “Exegesis de un capricho al óleo, de Ruelas”, op. cit., artículo que se comenta esta obra.

42 Rubén M. Campos, “El arte de Ruelas”, en *Revista Moderna*, octubre, 1907, p. 91.



Sierra reseña: “Parecías, sencillo, pero eras complicado,/ enfermizo y alegre, vigoroso y cenceño,/ en apariencia frívolo, más en cada diseño,/ ¡qué pensador terrible, furente y delicado.”<sup>43</sup>

Por su parte, Jorge Crespo de la Serna aclara en la biografía que realizó del artista: “No era gárrulo en su hablar; más bien callado. Predominaba en él la melancolía, apenas atenuada por una leve sonrisa. En ocasiones, empero, sabía ser sarcástico y hasta sandunguero. No fue un solitario, hosco e intratable. Al contrario, poseyó sincero espíritu de la camaradería.”<sup>44</sup> Ruelas recreó el desencanto entre los modernistas, una actitud hacia la vida que comenta Ciro B. Ceballos, quien llama a Bernardo Couto el más desencantado de todos.

El sitio que ocuparon los modernistas en la historia cultural lo encontramos en el mundo de la bohemia. Ellos visitaban prostíbulos y centros nocturnos como el Salón Bach o la Cervecería Salón del Comercio. En el libro *El bar*, Rubén M. Campos describe tales espacios, su dinámica social y cultural, recintos donde los poetas buscaban apartarse de lo cotidiano. Asimismo, estos artistas frecuentaban lugares públicos como Xochimilco y privados, por ejemplo las casas de José Luján, Jesús Valenzuela o los hermanos de Ruelas: Finalmente, la bohemia era el escenario para compartir y divulgar su producción artística.

Otro territorio que funcionó de emplazamiento fue el recinto donde se realizó la *Revista Moderna*, el cual financió Jesús Valenzuela, que era como ningún otro taller, dice Rubén M. Campos, ya que contaba con comodidad y decoración de gustos estéticos muy particulares.

Para Ruelas y sus compañeros otro espacio importante fue el propio taller del artista, situado en la calle de Indio Triste, en la ciudad de México. Entre los modernistas, la bohemia

---

43 Palabras de Justo Sierra (1904), citado por Jorge Crespo de la Serna en “Julio Ruelas (1970-1907). Perfil del hombre y su obra”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 112, núm. 5, septiembre – octubre, 1960, p. 258.

44 Jorge Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

fue la salida para sublimarse, para estar ocultos y distantes del entorno social y vivir bajo el cobijo de sus propios refugios. Así lo afirma el historiador Héctor Valdés: “La mayoría de los modernistas son seres que viven en una inquieta y amarga bohemia que los mantiene al margen de la sociedad; visitan frecuentemente los prostíbulos y otros centros de actividad nocturna a que Tablada hace alusión, y consideran esta forma de vida como parte de la suya.”<sup>45</sup>

Es importante señalar que la cultura del consumo de alcohol y de narcóticos, como la marihuana y el opio, eran hábitos que formaban parte de su estilo de vida. Es una generación que sobrevivió a los excesos de la vida disipada, de modo que el decadentista es hedonista a fuerza de aprovechar todo instante para cultivar el placer.<sup>46</sup> Veamos en Efrén Rebolledo el tema del consumo de tales sustancias, en voz de uno de sus personajes: “Enardecido por su embriaguez divina ve irisarse su sueño en el ópalo del ajeno, mira surgir su esperanza del esmeralda de la menta, sonrío a su ilusión bellísima tras el velo de oro del coñac, se siente lleno de placidez bebiendo cerveza y otra vez se pone triste besando a Loreley en el vino del Rin”.<sup>47</sup> Los modernistas incluyeron sus experiencias narcóticas en sus obras y concibieron parte de su creación literaria dedicados al *hada verde* (el absenta) y a la bruma del opio.

La bohemia fue el sitio, el laboratorio del desencanto, el lugar que permitió el crecimiento de una cultura literaria e intelectual. Sin embargo, como dice Henri Murger, “esta bohemia está... erizada de peligros; dos abismos la costean: la miseria y la duda”.<sup>48</sup> Subsistir en aquel periodo histórico para un artista significó vivir al borde de la miseria, y si los modernistas tuvieron la oportunidad de un trabajo fue gracias a su amistad con Jesús Valenzuela. Por otro lado, la duda se volvió un malestar social, propio de todo cambio de

---

45 Héctor Valdés, *op. cit.*, p. 13.

46 Véase Ricardo Pérez Montfort, *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México 1900-1940*. México, Conaculta, Era, Fonoteca Nacional del INAH, 1999. El autor refiere que el consumo de narcóticos se consideró como un problema social y legal sólo pasada la Revolución Mexicana.

47 Efrén Rebolledo, “La cabellera” en *Obras completas*, México, Océano, Conaculta, 2004, p. 237.

48 Rafael Gutiérrez, *op. cit.*, p. 151.

siglo, y la manera de vivirla los llevó a la condena de la razón, a la tortura interior, que Ruelas ha escenificado con iconografías del horror.

Además, como ya expliqué, ellos se desprendieron de la burguesía, vivieron a costas de ella: Julio Ruelas obtuvo de su situación de burgués la posibilidad de educación.<sup>49</sup> Inició sus estudios de arte en la Escuela de Bellas Artes,<sup>50</sup> en la ciudad de México; posteriormente, gracias a su madre y a Justo Sierra, logró hacer estudios en el extranjero mediante una beca en la escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe, en Baden, Alemania.<sup>51</sup> A su regreso, en 1895, Ruelas se insertó en la bohemia mexicana y por este medio accedió al mundo de las letras e inició su amistad con Manuel Gutiérrez Nájera, quien en ese momento era editor de la *Revista Azul*. Posteriormente, en 1897, año en que falleció su madre, conoció a Federico Gamboa y a Jesús E. Valenzuela. Por lo anterior, Julio Ruelas al incorporarse al grupo de artistas que escribían para la *Revista Moderna*, encontró su lecho creativo y su alimento espiritual e intelectual, así como su medio de sobrevivencia económica. Entre sus cercanos, José Juan Tablada<sup>52</sup> menciona a Jesús Urueta y a su íntimo amigo Bernardo Couto.

## ***2.2 La tortura del hombre consciente***

Es necesario comprender sus intereses intelectuales a fin de esclarecer el porqué Julio Ruelas era un hombre consciente y torturado, al igual que sus compañeros, se requiere mirar a los artistas como estetas que buscaron con voracidad el conocimiento, la razón y la verdad. Para

---

49 A los doce años, Ruelas ingresó al Instituto Científico e Industrial Mexicano en Tacubaya y posteriormente al Colegio Militar de Chapultepec, en la ciudad de México.

50 En la Antigua Academia de San Carlos estudió por poco tiempo, bajo la dirección de Rafael Flores.

51 Durante los tres años que vivió en Alemania, sintiéndose el hombre más oscuro de la ciudad donde vivía, se consolidó su carácter introspectivo y analítico.

52 En la vida de Julio Ruelas, José Tablada fue su compañero. Se conocieron desde el Instituto Científico e Industrial de Tacubaya y al desaparecer éste ambos ingresaron al Colegio Militar de Chapultepec, donde de su ingenio y rebeldía surgió el primer producto artístico llamado *El sinapismo*, editado por Tablada e ilustrado con viñetas y estampas a pluma de Ruelas. Sin embargo, más allá de la pluma y el buril, sus afectos eran poco cercanos.

ser un decadente había que ser, como diría Rubén Darío, “un verdadero intelectual” y en la producción artística debía verse el reflejo de la agudeza mental. Ello concuerda con la creación artística en Julio Ruelas, puesto que para fabricar sus composiciones requirió de un proceso: fue un artista que realizó bocetos, exploró y perfeccionó su técnica del grabado; asimiló influencias visuales, ante todo del simbolismo alemán, trabajó sus símbolos y generó nuevos significados. Por ello, a pesar de que ilustró a escritores, él instituyó un nuevo discurso: fue más que un ilustrador. Elegía las escenas más dramáticas de la trama; por ejemplo, en *Un noctámbulo*, presentó la escena del engaño, y en *Bárbara labor* recreó el conflicto entre el hombre y la naturaleza. En definitiva, su tormento intelectual y reflexivo generó su propia poética.

Sus biógrafos señalan su agudeza de pensamiento. Por ejemplo, Crespo de la Serna lo explica como: “La consolidación de una actitud mental en que se advertía el drama conmovedor de una naturaleza efusiva, dionisiaca, y el anhelo de sublimar sus pasiones, presentes en todos los actos de su vida posterior; sobre todo, en sus creaciones de imágenes alternativamente saturadas de cruda realidad y visiones fantásticas de esa realidad, y mundos entrevistados en el reino de la pura imaginación y sueños.”<sup>53</sup> Ruelas recreó su lucha interior, sus conflictos no resueltos, sus deseos frustrados. Finalmente expuso la verdad que encontró, la de la imposibilidad de relacionarse consigo mismo y con los otros, ya sea hombre o mujer; el único asidero estuvo en los escenarios de tortura física y psíquica.

Entre los decadentes las referencias iban desde los poetas malditos hasta las creaciones de los integrantes de la revista, como los cuentos de Bernardo Couto, leídos y admirados por ellos. Determinaron cierto parámetro para medir la realidad, que adquirió para ellos un corte fantástico y ajeno a su entorno inmediato.<sup>54</sup> La conciencia ingresó con la connotación de la

---

<sup>53</sup> Jorge Crespo, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>54</sup> Considero que el espíritu decadente del artista lo mantuvo lejos de los ideales y conflictos políticos. De pequeño caricaturizó a Sebastián Lerdo de Tejada, entre otros personajes históricos, y posteriormente ilustró con todo el decoro histórico la biografía del Señor General Don Porfirio Díaz.

modernidad y el progreso, con la posibilidad de ver otros mundos, a través de viajes y el acceso a la educación, la literatura y el arte. Como puede observarse, el decadente fue un hombre martirizado por su lucha interior. Como diría Gutiérrez Nájera, eran poetas huérfanos del siglo. Hombres sin dios, sin fe ni esperanza.

### ***2.3 Una nueva estética, entre lo sublime y lo siniestro***

Creo que la obra de Julio Ruelas nos enfrenta a un problema de catalogación, en cuanto al estilo artístico. Si bien crea un producto propio del arte moderno, contiene elementos plásticos y compositivos del simbolismo, el realismo, el *art nouveau*, entre otros. Requerimos herramientas para enfrentarnos a estas lecturas del arte. Por ello, es indispensable indagar en sus orígenes, identificar cuándo los artistas exploraron este nuevo lenguaje, en qué momento lo siniestro entró en el escenario de la Historia del Arte. El montaje iconográfico de Julio Ruelas ofrece al espectador distintas lecturas: dialoguemos con su obra y su estética, en el entendido de este grupo de artistas.

Si bien la creación artística adquiriría un valor estético a partir de los parámetros de lo armonioso, en este periodo histórico el arte se transformó, según se ha visto, en un reflejo de la crisis interna del hombre, de su inconsciente y sus nuevas significaciones. De ahí que la relación entre el objeto artístico y el hombre se produce a través de sus sentidos; es decir, de “la sensación pura”, que funge como expiación en el artista y que genera una transgresión en el que mira. Como ya comenté, el decadente establecía sus parámetros a partir de sus conocimientos, pero esta sensación no se considera totalmente de factura racional sino que forma parte de sus propios códigos, reproducciones de juicios inmersos en un juego del lenguaje simbólico. Surgió “lo artificial” en contraposición con “lo natural” del romanticismo.

Ante la nueva categoría estética generada por los artistas decadentistas, para poder leer este arte moderno propongo un medio al que llamo *la estética de la repulsión*, la cual se integra con lo siniestro y lo sublime, mas no como categorías aisladas y contrarias, sino como la comunión de lenguajes y efectos de la estética. Así mismo, sostengo la tesis de que la

iconografía de Julio Ruelas es una fusión de estas dos vertientes y que, mediante tales estéticas el espectador logrará entender la configuración de la poética rueliana, que será apreciable y cognoscible en tanto logremos mirar su arte a través de la lente de *la estética de la repulsión*.

Analizar lo sublime y lo siniestro en la obra de Julio Ruelas requiere partir de la descontextualización. Veamos *Bárbara labor* (1902) (Ilustración 3), donde el hombre que diseña Ruelas no es un tipo del siglo XIX sino un hombre primitivo, de quien revela simbólicamente su condición más frágil; aquélla en la que se enfrenta a la naturaleza sin ninguna herramienta propia de la civilización, sólo con un hacha en la mano. La imagen generada en *Bárbara labor* surgió de un poema de Jesús Valenzuela, que Ruelas llevó a la temática decadentista para mostrar la fragilidad del hombre atrapado y, a la vez, depredador de la naturaleza. Se trata de una imagen terrorífica propia de *la estética de la repulsión*, ya que presenta un ser siniestro que parece el tronco de un árbol vivo, el cual es destruido por un salvaje, un ente no racional; en contraste lo sublime es el efecto de lo grandioso de la naturaleza frente a la insignificancia del hombre.

En la parte inferior de la composición hay una joven alada, una driade (espíritu de los árboles). He aquí una referencia a la mitología griega, que en Ruelas aparece como una constante simbólica: es una forma de lo fantástico. Su rostro quieto pareciera presa de un letargo tal que desconocemos si está viva o muerta, incertidumbre que provoca un efecto siniestro. Este personaje nos remite a la ninfa llamada Hamadriade y su existencia que está ligada a la vida del árbol que custodia y si muere el árbol, ella muere. La belleza espiritual que pudiera despertar un hada, aquí causa un efecto de espanto, ya que asociamos estos seres con la inocencia y con su actitud perversa; las hadas contiene el carácter del “doble”. Sin embargo, el foco se encuentra en el hombre feroz y amenazante, quien ataca al árbol que simboliza la naturaleza. Entonces el bosque, donde hallaron cobijo los románticos, en esta nueva estética se torna tormento y agravio. Los parajes oscuros dan el efecto sublime, en una composición que invita a preguntar si el hombre era un símbolo, una ironía del positivismo. Pareciera que el hombre moderno es ese ser “arcaico”, dominante, poderoso e irracional, el

profeta que agravia a la propia naturaleza porque ha perdido su comunión con la tierra, su respeto a ella. Contemplo la ironía como una constante en la poética rueliana. Ciro B. Ceballos considera a Ruelas “irónico como pocos, cruel y gráfico en la manera de ridiculizar a los demás”.<sup>55</sup> En este sentido, la ironía es un elemento retórico que nos permite entender la mirada del pintor hacia la política de su tiempo.

Como artista, Ruelas resguardó su desaliento humano en el trabajo artístico, buscó estar lejos de la realidad, de lo cotidiano, y estableció sus propios códigos. Como señala Teresa del Conde, Julio Ruelas poseía “una mentalidad conformada tendiente a hacer de lo individual una ley general, aspecto que lo caracteriza como artista solitario, antinacionalista, introvertido y apto para dar cauce a una fantasía alimentada por motivaciones internas y pertinaces”.<sup>56</sup> Esta sensatez le permitió de alguna manera vivir sin cargo de conciencia y medió a través de símbolos, como lo refiere Roxana Velázquez: “El lado tenebroso y mórbido de la imaginación finisecular se aprecia en el diálogo plástico entre artistas como el francés Valère Bernard en la serie *Guerro* (ca. 1893) y el mexicano Julio Ruelas en *La Crítica* (1906)”,<sup>57</sup> (Ilustración 4). Sin duda, esta obra es un espejo de su precedente, en la que utilizó una iconografía recurrente para referir la lasitud del hombre y la inseguridad que le provocan los otros, simbolizados por unos moscardones que aturden su cabeza.

## ***2.4 La ausencia de Dios, entre lo sacro y lo profano***

El abandono de la creencia en Dios fortaleció el egoísmo y la búsqueda de valores materiales. Se implantó una “nueva fe” en la ciencia y el progreso, se sacralizó lo mundano; en otras palabras, se crearon nuevos mitos y ritos. De esta manera, la burguesía veló por el Estado. Se

---

55 Ciro B. Ceballos, “Seis apologías. Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año 1, 15 de septiembre, 1898, pp. 55-57.

56 Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, p. 17.

57 Véase Roxana Velázquez Martínez del Campo, “Los reflejos del espejo simbolista”, en *El espejo simbolista. México y Europa, 1870 -1920*, Catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, diciembre, 2004 – abril, 2005, pp. 21-26.

sacralizó a la Nación y a la Patria. En este contexto podemos entender expresiones como “el amor a la patria”, “en nombre de la patria”, “se sacrificó por la patria”, así como también el surgimiento de altares para los héroes nacionales. En este orden de ideas, el hombre moderno estableció su condición humana principalmente en el plano de sus necesidades y fines materiales.

Por su parte, los artistas creyeron ser dioses y construyeron nuevos paradigmas para juzgar el bien y el mal. A través de éstos podían concebir el asesinato, la tortura, la castración, la decapitación y el acoso dentro de sus temáticas funestas, que si bien golpetearon a la moral también deleitaron las necesidades de perversión. Los artistas hicieron de la crueldad una posibilidad de legitimar la relación con el ser amado. Cómo podrían hablar del respeto del hombre por el hombre si veían a través de los ojos de Amado Nervo, quien en uno de sus poemas menciona que el cadáver de Dios estaba en las esferas. Los decadentes volvieron a codificar el mundo, su mundo.

En este proceso de reconfiguración o bien secularización se generaron los elementos necesarios para una nueva mitología, una realidad paralela que diera un nuevo sentido a la vida. Rafael Gutiérrez Girardot, de quien retomo el concepto de secularización, alude a este cambio en el vocabulario de la misa y la praxis religiosa. “El poeta como sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como hostia y el acto del amor como la consagración: en estas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacralizado el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa”.<sup>58</sup> Se recodifica el eros a partir de un nuevo simbolismo. Es en este punto donde se relaciona lo obsceno con lo profano, como lo vemos claramente en las imágenes de Ruelas: lo obsceno es lo tácito, la grosería del erotismo aunado a lo profano, impúdico y desbordante, como en las prostitutas que plasmó, en sus personajes *vouyeristas* o sus sátiros lujuriosos. Lascivia y morbosidad en su obra fueron consideradas una exquisitez por el paladar de los modernos. Lo profano surge en el uso de símbolos religiosos como la cruz, el altar, el ataúd, el rito, cuyas significaciones cambian para lidiar entre el inconsciente y la libido.

---

58 Rafael Gutiérrez, *op. cit.*, p. 82.



La sacralización quedó en manos de los artistas, bajo el supuesto de que ellos darían las pautas para la nueva fe. Una empresa perdida desde sus inicios. Aun así, dejaron un testimonio vivo de las nuevas iconografías de lo religioso que surgieron en México a finales del siglo XIX. Como evidencia existe el precedente del poema *Misa negra*, de José Juan Tablada,<sup>59</sup> quien hizo de una capilla, la alcoba y de la misa la gloria de la posesión. Claro que este tipo de desdoblamiento de la doble moral provocó un escándalo en la sociedad frente a tan grotesca y deleitosa casualidad.

Significa que si Dios está muerto, entonces el hermoso ángel caído del cielo, está entre los hombres, Satán, icono al que Ruelas plasmó en distintas composiciones, el hermoso y omnipotente Satán, fue diseñado con su legado iconográfico medieval y renacentista; este personaje está inmerso en lo sacro y lo profano. Como Jesús Valenzuela lo demostró en su poema *Balada a Satán*, aquello refleja un nuevo código. Dice: “Eres bueno porque eres malo.”<sup>60</sup> La adoración al mal para darle sentido a la vida. En otras palabras, Gutiérrez Girardot afirma esta idea reaccionaria: “Los artistas reaccionan contra su sociedad, es su ‘entendimiento moderno’ que ha llevado las contraposiciones (entre la tradición cristiana y el ‘ateísmo del mundo moral’ que rompió con aquella en el siglo XVIII, en la Ilustración).”<sup>61</sup> De tal modo, el arte moderno dejó a la Iglesia Católica sin cátedra sobre lo bueno y lo malo.

El tema de lo profano en la literatura se enfatiza en el cuento *¿Asesino?* de Bernardo Couto, en el que apreciamos que un personaje se deleita con la descripción del asesinato que cometió, ahorcó a un niño: “Poco a poco, fui oprimiendo más fuerte..., más fuerte, la carne iba siendo más dura; pero siempre bajo mis dedos había algo blando como terciopelo, que me

---

59 En respuesta a un acto de censura contra el poema “Misa negra”, de José Juan Tablada, Ruelas escribió una carta publicada en enero de 1893 (en el periódico *El País*) bajo el título “Cuestión literaria”, en la que defendió la creación en una revista “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados”.

60 Verso del poema *Balada a Satán*, de Jesús Valenzuela.

61 Rafael Gutiérrez, *ibid.*, p. 43.

regocijaba.”<sup>62</sup> ¿Es maldad el asesinato de criaturas? Julio Ruelas destaza niños, los hace comida de perros (Ilustración 6). ¿Qué mal habría en tal ficción? ¿Es ilícito? Es arte en busca de la “sensación pura”.

En *Implacable* (Ilustración 5), el artista bajó al varón de la cruz y lo arrojó a las manos de una mujer escorpión, mientras una silueta coronada por estrellas cae. Al respecto, Arturo Noyola realizó un interesante análisis de lo profano en la obra rueliana. Al comentar sobre el cristo (Ilustración 7) del poema *Funambulesca*, de Amado Nervo, el investigador afirmó: “Tomó Ruelas la idea y la cristalizó en una ridiculización de Cristo convertido en volatinero, sea con un carácter infantil, sea con la deformidad de un enano –en todo caso grotesco, que es una definición de *funambulesco*–.”<sup>63</sup>

Otro personaje de carácter religioso es *Job* (Ilustración 8), a quien su amor incondicional a Dios no le salva de la humillación y el castigo de ser orinado por los perros y alimentado con mierda de pájaro.<sup>64</sup> El tema religioso en Ruelas tiene connotaciones tanto del temor y como del desdén del hombre frente a lo divino. Es curioso, por ejemplo, que sus madonas, muy cercanas al ideal renacentista,<sup>65</sup> conservaran en su arreglo compositivo un halo de luz, que sugiere otra dimensión. Las madonas abren las puertas del más allá. Incluso Ruelas hizo dibujos de Cristo, de un dios en el cielo y de ángeles con carácter divino. Éste, sin duda, es un tema que aún no agota sus lecturas posibles.

En conclusión, al crear sus códigos, Julio Ruelas atravesó por un proceso en el que intervino su intelecto, sus experiencias, su bagaje artístico y el manejo de los símbolos. Él concibió un nuevo lenguaje que se lee como una poética que hace transitar al espectador del

---

62 Bernardo Couto, “¿Asesino?”, en *Asfódelos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Premia, serie “La Matraca” 25, 1984, p.55.

63 Arturo Noyola, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, en *Boletín Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núm 1-2, 1999, p. 86.

64 *Ibid.*, p.95.

65 José J. Tablada, *La feria de la vida (memorias)*, op. cit., menciona que en el taller ubicado en la calle del Indio Triste, Ruelas tenía dos copias hechas por él: “Una de la Virgen de Belén de Murillo y otra de la Virgen de San Sixto de Rafael”, p.163.

efecto del horror al deleite, pasando por lo sorprendente y lo repulsivo. Los nuevos códigos de la belleza se vistieron de lo informe, lo grotesco, lo devastador, el escarnio, la denuncia y, ante todo, Ruelas apuntaló un nuevo tratamiento al cuerpo torturado, a la carne devastada.

“La inspiración de Ruelas complácese en las sombras,  
en la angustia, en el tormento. Es dantesca por excelencia.  
Viene del Infierno, a través de Goya [...] Ese numen es hijo  
de la noche y del Erebo; pero qué hijo tan augusto  
y sombríamente bello!”[sic]<sup>66</sup>

### 3. Lo siniestro en Julio Ruelas

#### 3.1 *Lo siniestro y lo repulsivo*

En el arte moderno el valor se adquiere en los signos y significados. Al reflexionar sobre si es posible que lo que nos cause repulsión pueda ser una obra de arte, consideremos en qué instante las iconografías de la tortura, mutilación, muerte, dolor y pena pueden comprenderse como creación artística. Eugenio Trías inicia su estudio exponiendo: “Kant dice en la *Crítica del juicio* que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar.”<sup>67</sup> Así, el valor artístico en la obra de Ruelas parte de una síntesis de lo repulsivo y se encuentra tanto en el tratamiento de las formas, como en su arreglo compositivo; para valorar este estilo, parto de la tesis de que “lo que hace una obra de arte una *forma viva* según la célebre definición de Schiller, es una convivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo”.<sup>68</sup> Es preciso señalar que se trata de una valoración estética que aprecia lo vedado y lo prohibido; de ahí que lo importante está en el velo que cubre, en la manera en que se transforma el sentido de la maldad.

El análisis de lo siniestro en la estética se debe también a Sigmund Freud, quien sostiene que el inconsciente determina la creación de los valores estéticos, tanto del artista como de

---

<sup>66</sup> Amado Nervo, “Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año VI, segunda quincena, marzo, 1903, 81 p.

<sup>67</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 11.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 42.

quien aprecia la obra. Freud definió lo siniestro como *das Unheimlich*;<sup>69</sup> en tal sentido, “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remota a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde tiempo atrás”.<sup>70</sup> Se puede entender como aquel pasmo ante el sorpresivo cambio de lo que nos era familiar, de aquel ente ya conocido que se vuelve ajeno y nos provoca vulnerabilidad. De Julio Ruelas expongo la impresión que provoca su obra en el espectador, así como lo velado y lo doble como recursos compositivos del artista.

En 1850, en su programa para una metafísica de lo bello en el *System der Wissenschaft*,<sup>71</sup> Karl Rosenkranz planteó la categoría estética de lo repugnante, la cual contiene lo tosco, muerto y horrible, que a su vez pertenecen a lo feo. En este tratado estético nos aclaró la necesidad de una valoración estética de lo feo dentro del arte de mediados del siglo XIX y, más aún, propuso la categoría de lo repugnante. Entonces, esta idea afirma la aceptación y producción de una estética que provoca el rechazo. De igual manera, los artistas románticos, realistas, simbolistas, entre otros, tiñeron algunas de sus obras de cierto espanto. Esto sostiene la existencia de una estética “repugnante” antes de que Ruelas ingresara al mundo del arte. Dicho lo anterior, es prioritario caracterizar su obra a fin de lograr una lectura propia de la propuesta estética rueliana. Si partimos de estas atribuciones, veremos que resulta innegable la permanencia de la estética “repugnante” en la obra de Ruelas y verla nos causa un deleite pues, como afirma Alfonso Reyes al respecto, “Julio Ruelas es torturado y pudo haber dicho [...] ‘horrible es lo que justamente espanta y atrae’”.<sup>72</sup> Esta afección del ánimo que experimenta el espectador le hace cómplice del artista: ambos miran lo que es vetado y se deleitan ante la desgracia.

---

69 Concepto alemán *Unheimlich*: Opuesto a íntimo, doméstico o familiar.

70 Freud Sigmund, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, James Strachey y Ana Freud (ord., com. y notas), Argentina, Amorrortu, 1980. t. XVII. p. 220.

71 Véase Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón (trad.), Madrid, J. Ollero, 1992.

72 Alfonso Reyes, “Julio Ruelas, subjetivo”, en *Revista Moderna*, septiembre, 1908, p. 12.

Finalmente, quien experimenta repugnancia ante la obra de arte pasa por dos situaciones. Primero, por un proceso racional que permite y establece el equilibrio entre el mal moral y el mal físico, llamado por Paul Ricoeur “lógica de la pena”,<sup>73</sup> y que sucede desde el momento en que se trata de una conciencia externa, de ser el que juzga y no el juzgado; se asume que *el otro* cumple una pena por el mal que ejecuta, con lo que el espectador queda a salvo de cualquier desequilibrio de su ánimo. La segunda situación se refiere al horror y es la que nos provoca el rechazo y el abatimiento, al mismo tiempo que cierto encantamiento deleitoso.

### ***3.2 Lo velado***

Los integrantes de la *Revista Moderna* se dedicaron a moverse entre el espacio privado y el espacio público, mostraron escenas de la vida íntima, los deseos y las pasiones prohibidas como el acoso, la devastación, el voyerismo. Los artistas develaron los trastornos psicosexuales y los pensamientos ruines, pero sin llegar a la nota roja. De ahí el efecto siniestro que provocan en el espectador. “*Se llama unheimlich a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz*’ (Schelling)”.<sup>74</sup> Éste vino a ser uno de los nuevos códigos en la *estética de la repulsión*: lo velado. Así, Ruelas corre una cortina entre la dinámica del uso del espacio reservado y el impúdico, entre realidad y fantasía, todos haciendo uso del escarnio. Los artistas modernos se arrogan el derecho, el poder, de evidenciar o denunciar, tal como Rubén Darío alguna vez relacionó a los modernistas, a los poetas, con “torres de Dios”. Habitaba en su inconsciente la verdad pública. Por ello,

---

73 Si apelamos a la racionalidad, usada por los decadentistas para su justificación, atendamos a lo que Paul Ricoeur denomina “lógica de la pena”, como proceso racional que contiene un doble valor, lo primero está en la forma en que puede compensar o suprimir un mal moral por medio de un mal físico. Lo segundo está en la fractura de las dos voluntades; la que padece y la que hace padecer; son dos conciencias: la que juzga y la juzgada. Tras estas dualidades se oculta el entendimiento. No hay a donde asirse. “La lógica de la pena” se introduce como proceso del pensamiento al efecto siniestro y ambos se experimentan en la apreciación de la obra de arte. Son estados que colaboran para lograr la mediación entre el espíritu y la naturaleza humana.

74 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 224.

“Unamuno los había igualado a los profetas no porque éstos predijeran el futuro, sino por ser quienes declaraban ‘lo que los otros callan y no quieren ver’ revelando ‘la verdad de hoy’, ‘lo oculto en las honduras presentes’, y haciéndolos a imagen de Dios, capaces de crear la palabra”.<sup>75</sup> La palabra de Dios en la tierra; véase la ilustración de *Los ahorcados* (Ilustración 9), Ruelas saca el infierno del inframundo. Sus personajes muertos penden de una cordillera. La tierra es el sitio de los suplicios que él crea.

Es evidente que el aspecto ominoso se asocia con el ambiente lóbrego, vistos con cierta correspondencia por el francés Sanchs- Villatte.<sup>76</sup> En este sentido, el arte rueliano contiene rasgos de *unheimlich*. Esta significación se sostiene, a su vez, con el aforismo de Rilke: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar.”<sup>77</sup> El carácter de espanto es la experiencia que, de igual modo, Edmund Burke considera que apoya a lo sublime cuando el artista que da forma a algo que se transforma: “una carencia en la unidad de la forma, en la disposición de simetría, en la euritmia armónica es fea, pero no todavía repugnante”.<sup>78</sup> La poética rueliana ofrece distintas lecturas, obliga a la imaginación a decodificar una idea tras otra; en sí, el espectador frente a la obra de Julio Ruelas está obligado a leer los símbolos, requiere descifrar las formas y la intención del artista, en oposición a quien mira pasivo, el cual no trascenderá el efecto de la repulsión al quedarse en la pura sensación. Por ello su arte exige un espectador activo y reflexivo, ya que lo que mira le afecta e interviene en sus pensamientos y emociones. Por otro lado, lograr que opere esta apreciación estética depende del contexto del espectador, de su nivel académico, social y cultural.

Aquí es donde entra el factor de lo fantástico. “Se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real

---

75 Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 36.

76 Referencia expuesta por Freud en su ensayo “Lo ominoso” (1919).

77 *Ibid.*, p. 29.

78 Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 282.

algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado.”<sup>79</sup> Ruelas usa lo fantástico como un recurso iconográfico; por ello, la experiencia *estética de la repulsión* requiere de una lectura atenta, a fin de sacar la naturaleza fantástica de la idea del decoro, para ser símbolo. Véase en su repertorio las referencias mitológicas, medievales y de la fantasía, además de la caracterización y paradigma de la mujer como la *femme fatale*. Anexa significados retomados del simbolismo francés y alemán: todo un catálogo fantástico puebla el imaginario rueliano. Estos seres y escenarios abandonaron sus contextos y las escenas galantes para intervenir en las escenas finiseculares, con el ímpetu del deseo arrollador y devastador de la revelación del inconsciente. Ruelas validó la posibilidad del horror al concebir personajes fantásticos que se esconden, persiguen, acribillan o laceran.

### **3. 3 El doble**

El desencanto ante su realidad inmediata llevó al artista a plasmar un contenido siniestro, recreó imágenes que emergieron del espanto, de lo velado. Se enamoró del artificio que surge entre lo inanimado y lo animado, el carácter dual, como los personajes de Couto, quienes traen infortunios bajo el brazo. Los modernos conocieron el significado y valor de estos artilugios, que distinguen su obra de otros; no es en vano que el personaje de la autómatas, Olimpia, del cuento de *El hombre de arena*<sup>80</sup> de Hoffman, sea un referente para Couto: “La flor rara, flor de perfume envenenado como ninguno, sonrió y de nuevo entornó los ojos, los pétalos se cerraron quedando en una inmóvil postura de rica planta decorativa.”<sup>81</sup>

Julio Ruelas retomó el personaje de Satán (Ilustración 10) cuando realizó una viñeta del poema *Piedad*, de Jesús Valenzuela, la cual denota la maestría en el manejo de la línea en su obra. La composición la ocupa sólo un personaje: Satán, figurado por Ruelas como un

---

79 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 244.

80 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *El hombre de arena*, Barcelona, Olañeta, 1991.

81 Bernardo Couto, “Lo inevitable” en *op. cit.*, p. 48.



doble, cuyas piernas se transforman en serpientes, animales que para los simbolistas significan el “pecado”, representa la imagen diabólica del sátiro. Un ser híbrido: en la parte superior es un ángel hermoso de enormes alas abiertas, con las cuales se forma el fondo; fueron tejidas con breves líneas paralelas, cuya cercanía entre sí las torna más oscuras que el resto del diseño.

El parámetro de lo bello se restituye en Satán, entonando un himno a la belleza maldita por su carácter infinito: “la belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito”.<sup>82</sup> Lo velado es lo siniestro. En esta iconografía reconocemos el mal y, de manera simultánea, la belleza es un doble, con un carácter que la sabemos portadora de la desventura, las malas noticias. Ruelas imagina un Satán que provoca inquietud y horror en su máxima representación porque es ilimitado, omnisciente, por lo cual no requiere de acto alguno para mostrar su poder y aterrarnos. A su vez, es un icono, representante del mal y el infierno; así, el artista se justifica bajo la premisa de que “sin lo bajo no hay nada sublime”.<sup>83</sup> Moralmente, los poetas salvaguardaron su espíritu bajo la cofradía de la doble moral.

Otro elemento del personaje Satán es su naturaleza simbolista, alentada por Baudelaire. Este icono representa la belleza maldita, un giro de la estética que buscó el goce en las diversas exaltaciones del espíritu. El poeta, en su ensayo *Le peintre de la vie moderne* (1863), refiere que lo bello está hecho de un elemento externo, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de precisar, y de un elemento circunstancial, relativo, que constituye, si se quiere, en parte o en conjunto la moda, la moral, la pasión.<sup>84</sup> A este artista, la creación de lo siniestro le permitió trascender, conciliar su espíritu atormentado. La capacidad de tratar el lado siniestro es lo que le da universalidad a la obra de Ruelas y, por consiguiente, lo instala como una de las figuras clave del arte moderno en México.

---

82 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1985, p. 28.

83 Respecto al diseño de esta ilustración, hay bocetos previos que el artista realizó de su hermano Alejandro mientras leía, por la similitud compositiva, parece ser uno de sus modelos preferidos, pues está presente en otras composiciones.

84 Lo cita Rafael Gutiérrez, *op. cit*, p. 59.

### ***3.4 El deleite de lo siniestro***

¿El espectador mira lo siniestro en la obra rueliana con goce estético o moral? Ante esta reflexión, Burke señala que “ningún espectáculo lo anhelamos con tanto ardor, como el de una enorme y extraordinaria calamidad; así, ora sea la desgracia a nuestra vista, ora la leamos en la historia, siempre nos causa deleite”. De esta forma asociamos el efecto del *deleite*<sup>85</sup> con el de la repulsión y se experimenta como un goce estético de la composición visual y, ciertamente, como un goce moral en cuanto a la temática, de la que el espectador, como ya mencioné, sale librado gracias a la “lógica de la pena”; no obstante, es importante aclarar que sólo nos causa deleite aquello que no constituye un peligro en el que estemos inmersos. Finalmente, la temática nos llena de pena. Para analizar este concepto, Ricoeur toma la definición de Littré: “Pena: Aquello que se hace padecer por algo que se considera reprensible o culpable”<sup>86</sup>. Al desglosar esta definición, la pena proyecta una relación necesaria entre lo reprensible y lo culpable, dualidad propia del sentimiento finisecular y del efecto provocado por el arte siniestro. Al mismo tiempo, surge la pena que asumimos como un castigo, aceptamos por nuestra negligencia y no nos conmueve; de esta manera, la pena es la vía por la que se sana el mal moral.

“Todas las ideas de pena corporal en todos los modos y grados de trabajo, dolor, aflicción y tormento, producen sublimidad, y ninguna otra cosa puede producir en este sentido.” Con tal objeto, el horror conduce al binomio culpa-pena y tanto el artista como el espectador son cómplices de algo que es vetado; Ruelas vivió la pena como un constante estado de ánimo, por lo que fue el torturado, el testigo y el verdugo a la vez. Su ánimo estaba suspendido, invadido de angustia y frustración. “Nadie como él ha sabido traducir el dolor, un dolor que eriza los cabellos, que hace pensar en un universo fantasmagórico de suplicios.”<sup>87</sup>

---

85 La palabra *deleite* la utiliza Burke para definir un estado que contiene a la vez la pena y el peligro.

86 Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.321.

87 Amado Nervo, “Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año VI, segunda quincena, marzo, 1903, 81 p.

Véase el friso terrible de los hombres insertados en púas afiladas (Ilustración 11).

En este recorrido por lo siniestro identificamos en Ruelas los nuevos valores que comprende la *estética de la repulsión*. La idea de lo infinito en los románticos entró en las temáticas decadentistas y trajo consigo tópicos como la necrofilia, la oscuridad y la mujer inalcanzable. Durante este devenir histórico en el tránsito del arte, mientras el romanticismo buscó lo sublime, los decadentistas y simbolistas se sumergieron en lo siniestro.

“La estética de Julio Ruelas [...] no es la estética de la belleza, es la estética de lo sublime”<sup>88</sup>

## 4. Lo sublime en Julio Ruelas

### 4.1 *El hastío ante lo sublime*

Los escenarios del repudio contienen lo sublime. Al situar el sentimiento del “hombre insignificante”, un tema del romanticismo, el artista prefirió la oscuridad, preservando la emoción del gozo estético. Dentro de la poética decadente, lo sublime, como parte de un nuevo lenguaje, significa el encanto. Por esta brecha Julio Ruelas, alcanzó lo que Kant entendió como “mediar la naturaleza y el espíritu”; esto es, del arte rueliano se desprende una reflexión sobre la fragilidad del hombre como parte medular del hastío, el desencanto ante la vida, la incapacidad de vivir, puesto que prefirieron habitar en los “paraísos artificiales”.

Los artistas crearon un nuevo lenguaje con posibilidad de valoración estética. Freud lo consideró como un avance de “la estética, que en general prefiere ocuparse de las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso, atractivo (vale decir positivo), de sus condiciones y los asuntos que lo provocan, y no de lo contrastante, repulsivo, penoso”.<sup>89</sup> Una estética del lado penoso y repulsivo que contiene lo sublime conduce al espectador hacia lo infinito. En los parajes ruelianos no realistas nunca se percibe la idea de finitud, e incluso en los espacios cerrados la mirada entra a la escena para perderse en lo ilimitado de la línea, lo informe y caótico. Por ello, en este arte moderno la nueva *estética de la repulsión* obliga al espectador a ser activo, a reflexionar sobre lo que mira; lo infinito en Ruelas representa una metáfora del tormento, nunca acaba, es terrorífico porque desconocemos sus límites.

En efecto, Ruelas desata sensaciones que desquician el inconsciente y la mente, a la

---

88 Arturo Noyola, *op. cit.*, p. 95.

89 Sigmund Freud, *op. cit.*, p 219.

par que conducen al deleite por la vía de la inquietud y la aflicción. Así lo afirma Edmund Burke: “Las pasiones que pertenecen a la propia conservación versan sobre la pena y el peligro: son penosas simplemente, cuando nos tocan de cerca: son deleitosas, cuando tenemos una idea de pena y de peligro, sin hallarnos en tales circunstancias: no he llamado placer a este deleite, porque versa sobre la pena y porque es bastante diverso de todas las ideas de placer positivo. Llamo sublime a todo lo que causa este deleite.”<sup>90</sup>

Lo sublime en la obra de Ruelas responde a dos apartados de la fragilidad del hombre. El primero, asociado con la temática, se relaciona historiográficamente con su producción, al recrear visiones de la vulnerabilidad humana. El segundo corresponde a la composición, al tratamiento de lo informe, el uso de la oscuridad, a fin de dar elementos visuales que recrean el desencanto.

## **4.2 Lo informe**

Con referencia a lo anterior, atendamos al tema de lo informe, recurso visual que reproduce la emoción de la “sensación pura”, en tanto que el artista se interesó por la exaltación de los sentidos del que mira su obra. En consecuencia, Ruelas buscó en lo informe, brutal y grotesco provocar el asombro y, con ello, “el efecto de lo sublime en su más alto grado: los efectos inferiores son la admiración, la reverencia y el respeto”.<sup>91</sup> De esta manera, apreciamos en la creación de paisajes que a veces las rocas adquieren un tratamiento especial, contienen alusiones de peñascos o cordilleras; las formas vegetales encubren otras o generan híbridos, y su ambiente fue principalmente lóbrego.<sup>92</sup> En efecto, se ha considerado a Ruelas como “un

---

90 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 105.

91 *Idem.*, p. 110.

92 El género del paisaje le atrajo poco. En sus obras Toscano apreció lo siguiente: “no obstante las virtudes del dibujante que caracterizan la obra de RUELAS, a distancia no podemos disimular la frialdad de sus intentos paisajistas, lo cual parece todavía más infortunado si recordamos que su escasa obra de este género -Ahuehuetes de Chapultepec. 1896; Estudio de un Árbol. 1989, y Huerta de Durango. 1899; o las diversas marinas o costas de Saint Malo, 1906- fué trazada cuando José María Velasco daba fin a sus valles de México y Atlixco.” [sic]. En Salvador Toscano, *Julio Ruelas. Catálogo de la exposición nacional dedicada a Julio Ruelas*

viajero lúgubre del reino del espanto”.<sup>93</sup> Ejecutó a partir de lo deforme y ésta es una modalidad que fortalece el carácter de espanto del que emerge la idea de lo sublime.

Tal como se ha visto, Julio Ruelas logra que su espectador viva el efecto de lo sublime al experimentar la conciencia de su insignificancia. Kant considera en la categoría de lo sublime “la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto que el sentimiento de lo sublime puede ser desarrollado por objetos sensibles naturales que son conceptualizados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos”.<sup>94</sup> Ruelas gustó de lo informe y lo plasmó a través de motivos vegetales como espinas, frondas, troncos amorfos, árboles inmensos y en ocasiones vivos, a los cuales llegó a colocar ojos y extremidades. Figuras siniestras que provocan el efecto sublime.

Lo informe habla del carácter propio de los modernistas. El historiador Ricardo Gullón identifica el uso del recurso de las formas brumosas para connotar dos opciones: la primera, en contra de lo inmediato, como posibilidad de negación; la segunda, como la de “los ‘mágicos lagos’ que refrescan el alma de los poetas”,<sup>95</sup> y constituyen mecanismos de evasión; por ejemplo, la bruma es una representación constante en la iconografía de Julio Ruelas, como en *Efluvios*, de 1903 (Ilustración 12), la bruma surge de una copa, son líneas quebradas que a su vez figuran la cabellera de una dama, quien al joven habla al oído. Tal recurso del trazo nos conduce entre caprichosas líneas a sus paraísos artificiales: “Bruma es veladura, niebla interpuesta entre las cosas y nosotros para borrar o, al menos, hacer más difusos sus contornos, presentando al mundo en una atmósfera de vaguedad donde todo se diluye.”<sup>96</sup>

El uso de la bruma en la iconografía rueliana se relaciona, sin duda, con el *art nouveau*, que más allá del tratamiento formal tiene que ver con la visión de la sensualidad en las formas

---

1870- 1907, México, SEP, 26 de noviembre – 14 de diciembre, 1946, s/p. Ruelas, sin duda, gustó más del espacio íntimo.

93 Primer verso del poema de Enrique González Martínez dedicado a Julio Ruelas

94 Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 20.

95 Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 229.

96 *Idem.*

orgánicas. La bruma es también una asociación abierta con la cabellera, temática tratada por los artistas como un símbolo de la *femme fatale* y de su carácter siniestro. En particular, Efrén Rebolledo comenta el tema de modo adverso:

La lujuriente cabellera se torció entre sus manos hábiles; se enroscó como una víbora; le dio miedo; la volvió a torcer; la desplegó como un manto: la sacudió como el follaje de un sauce; la retorció de nuevo, y de nuevo se le figuró una víbora; la estiró; así se asemejó a una soga; se la enredó en el cuello horrorizado pensando en las ondas pérfidas, imaginando una presión invencible, mirando la horca. (...) En sus manos se retorció la cabellera siniestra, lóbrega, tentadora.<sup>97</sup>

Lo informe y lo sublime se aprecian en la obra de Julio Ruelas *Increpación*, de 1903 (*Ilustración 13*), en la que se distingue una escena grotesca por la temática y la deformidad del verdugo. Edmund Burke supone que “la fealdad es bastante compatible con una idea sublime; pero de ningún modo quisiera dar a entender que la fealdad, por sí misma, es una idea sublime, a menos que sea con algunas cualidades que infundan mucho terror”.<sup>98</sup> Entonces, la dosificación de elementos compositivos y su distribución nos permiten ese respiro del respeto ante un acto que emana compasión. El carácter de la *estética de la repulsión* contiene lo sublime, pues engloba una estética de la desproporción, de la desmesura, que remite a un orden y una armonía ocultas a la razón; aún más, lo sublime llega a considerarse superior a lo bello, visto que estimula la imaginación. Así entendemos la constante compositiva de Ruelas, el porqué realiza trazos desmesurados, sin duda con el fin de enfatizar lo emotivo y otorgar el aspecto trágico a la escena.

### ***4.3 La oscuridad decadente***

La oscuridad, siempre nido de la maldad, fue empleada por Ruelas para matizar lo velado, oculto o íntimo. En este nuevo tratamiento de lo sublime la idea de oscuridad es el velo, la imposibilidad de mirarlo todo. Por este motivo, el uso de la luz se limita principalmente a

---

<sup>97</sup> Efrén Rebolledo, *op. cit.*, p. 239.

<sup>98</sup> Edmund Burke, *op. cit.*, p. 187.

aquellas imágenes cuyo tema es lo divino o las temáticas medievales; Ruelas utiliza la luz como un recurso para dar volumen, debido a que el artista prefiere los espacios lúgubres e íntimos, elemento que, para Burke, representa otra cualidad: “las imágenes oscuras, confusas e inciertas en la naturaleza, tienen mayor poder sobre la fantasía para producir las pasiones grandes.”<sup>99</sup>

El lado sublime es el mundo del encanto, porque ofrece la posibilidad de recrear un paraje fantástico. En Julio Ruelas la perspectiva, el uso de los planos, la misma distribución de sus episodios, carecen de un sentido lógico para ser de tipo emotivo. Trías expone la virtud por la cual la composición alcanza lo sublime:

Un plano perpendicular tiene más virtud que uno inclinado para producir sublimidad y son más fuertes los efectos de una superficie áspera y quebrada, que los de una pulimentada y tersa. La afinidad es otra fuente sublime al llenar el ánimo de aquella especie de horror deleitoso. La uniformidad; porque si se mudan las figuras de las partes, la imaginación halla un nuevo obstáculo en cada mudanza: cada alteración nos presenta la terminación de una idea, y el principio de otra.<sup>100</sup>

Este uso del trazo quebrado y de la uniformidad constituye un producto del proceso mental rueliano; es un trabajo con la forma, la perspectiva y los volúmenes. Lo colosal se manifiesta hasta que las formas del cuadro impacten al espectador. Burke afirma que en los objetos “bellos se encuentra lisura y pulidez, en los sublimes aspereza y negligencia”.<sup>101</sup> Las dimensiones ruelianas evocan la desolación, sus trazos quebrados y rugosos oprimen la imaginación. Por ejemplo, en *Increpación*, ilustración ya comentada, la figura de la mujer ahorcada resulta una nimiedad ante lo inmenso. En frisos como el de los cuatro hombres atravesados por púas, o bien, el de la muerte que cabalgan en la nada; son recortes de escenas que pueden encajar en cualquier lugar. Para Ruelas no hay sitio en el hastío.

---

<sup>99</sup> *Idem.*, p. 117.

<sup>100</sup> Edmund Burke, *op. cit.*, p. 134.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 193.



## 5. Iconografía de la repulsión

### 5.1 La estética de la repulsión

A partir de lo siniestro y lo sublime en la *estética de la repulsión*, comento lo que significa la repulsión en el arte. Al respecto cito la definición de Julia Kristeva sobre este concepto: “Repulsión: arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa.”<sup>102</sup> La repulsión, pues, es aquella que se vive en dos sentidos, en tanto atrae y rechaza. Considero que estas iconografías son reflejo de la inmundicia, de la cloaca, las cuales surgen de un panorama desolador que el artista atrapa y le permite experimentar, por medio de las fantasías, los deseos más prohibidos de la sexualidad humana. Se trata de ese “otro yo”, del “doble”, del que crea y expresa los deseos del artista: Por eso menciona Freud: “Creo que cuando los poetas se aquejan de que dos almas moran en el pecho del hombre [...] entrevén esta bifurcación (perteneciente a la psicología del yo) entre la instancia y el resto del yo, y no la relación de oposición descubierta por el psicoanálisis entre el yo y lo reprimido inconsciente.”<sup>103</sup>

Estas recreaciones visuales ruelianas, propias de aquellos deseos velados por el inconsciente, permiten al artista reflejar su propia sombra, su yo y el “otro”. Aparece la apasionante “idea de dualidad del ser y la sensación de ser varios los habitantes del alma”:<sup>104</sup> el doble, con su alma en vilo, siniestra y extasiada. Así entendemos que el fastidio encuentra cobijo en la ficción de ser otro, aquel que no es, aquel que crea y genera vida. Por ello, “el erotismo suscitador de tanta sombra y tanta ansiedad se le convierte en fuente de energía

---

102 Véase “La suciedad (*impropre*)”, de Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis – Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2006, p. 9.

103 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 235.

104 Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 92.

creadora, precisamente porque le mantiene en vilo, haciéndole descubrirse como inquietud incesante, contribuyendo a llevarle de una poesía recamada y resplandeciente a una poesía de intimidad y secreto".<sup>105</sup> El artista intima consigo mismo y produce, con erotismo exacerbado, una nueva estética de la alcoba.

## ***5.2 La angustia rueliana***

El artista propició el ánimo de la repulsión a través de sus personajes llenos de angustia. En sus obras expuso el tormento del pensamiento, simbolizado con moscardones, insectos<sup>106</sup> o seres fantásticos, los cuales aturden la cabeza, o bien planteó la duda de elección entre lo aceptado y sus propios impulsos, tortura que también proviene del infierno que son los otros. Ruelas habló de la imposibilidad del trato fiel con el otro, puesto que sus personajes mantienen una relación de indiferencia o amenaza. Por ejemplo, en el aguafuerte *Caridad* (Ilustración 14) vemos a una limosnara con su hijo en brazos y a un hombre que le tiende la mano para ayudar su economía; este benefactor tiene un aspecto tan ominoso como sugestivo. Ruelas destaca la posibilidad de una transgresión sexual, al presentar a la joven de alguna manera insinuante, ya que deja ver uno de sus pechos al desnudo.

De modo inverso, Ruelas mostró también al hombre subordinado a la mujer, quien lo hace objeto de su placer, de burla y humillación. El tormento humano frecuentemente se ostenta como el único tema de la composición, sin contexto ni identidad; encarna sólo el cuerpo devastado. Ruelas vio y configuró a un hombre esclavo, carente de libertad, producto de sus propias pasiones y necesidades primarias. Sus personajes dan vida a símbolos y signos de la fragilidad, respuestas visuales de Ruelas como artista y como hombre. En síntesis, recreó en sus personajes al ser humano custodiado y atormentado por su propia naturaleza, la cual lo amenaza, transgrede, aprisiona o exhibe. Ésta es la causa de la angustia rueliana.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>106</sup> Tablada menciona en sus memorias el interés de Ruelas por los insectos desde su infancia cuando realizó una colección mientras fue alumno del Colegio Militar.

En general, ilustró a sus personajes con rostros que no miran al espectador, sino están atentos a lo que hacen o les amenaza. El artista creó paraísos de tortura: la mayoría de los personajes giran hacia arriba, como en busca de clemencia, o los ojos apuntan hacia abajo, lo que afila sus perfiles y les da expresión de derrota. Esas miradas nos transmiten angustia, dolor, rabia; el tratamiento de los ojos es de índole siniestra, pues lucen desorbitados o atravesados. Las bocas de los protagonistas, apenas abiertas, imploran o callan. Los cuerpos se contorsionan, se contraen, se dislocan, se llenan de asombro y espanto. Nos causan repulsión y pudiéramos no dejar de mirarlos por el morbo que provocan.

Julio Ruelas “saca de sus hipogeos cerebrales esas criaturas fabulosas, hijas del Miedo, del Caos y de la Muerte, criaturas del fondo del mar y de los ‘sacos de carbón’”.<sup>107</sup> Sus creaciones no surgen del ideal decimonónico. Ellas son producto de pesadillas y tormentos: ostentan los pecados terrenales. Se hallan a la mitad del camino entre el cielo y la tierra; en sí, rebosan de maldad, son insinuantes. Sin embargo, el artista también recreó a otras que participan en episodios de temática religiosa o divina, a las que representa con cierto aire espiritual. Sin duda, sus figuras femeninas son utópicas, “su romanticismo se identifica siempre por ese su perpetuo señalar lo incansable, lo ideal que no se cumple, la mujer que no se entrega, la pasión y la emoción irrealizables. Por lo que, si en lo formal es realista, fiel al objetivo del modelo, en su intención es simbólico y fantástico”.<sup>108</sup>

Ruelas trajo al escenario mexicano grandes iconos de la *femme fatale*, la prostituta y las heroínas simbolistas. Presentó el cuerpo femenino como metáfora del hastío, de la repulsión. Las mujeres del artista contienen en esencia al “doble”; por decir, la mujer de *Implacable* (Ilustración 5) es un híbrido de mujer seductora y escorpión. Ruelas muestra a la mujer con un carácter dual: hermosa-dañina, y aterradora en este sentido. El efecto claramente se ve en la viñeta *sin título* (Ilustración 15); dedicada a ilustrar un poema *La Bella Otero* de José

---

107 José Tablada, “Exégesis de un Capricho al óleo de Ruelas”, *op. cit.*, p. 81.

108 Adrian Villagomez, *Palabras para explicar a Ruelas, catálogo de la exposición Homenaje a Julio Ruelas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Mayo-julio, 1965. p. 12.

J.Tablada, el ilustrador presenta el interior de un burdel, en donde una bailarina, figurada como un icono de la *femme fatale*, tiene por espectadores cadáveres; a la distancia un *voyerista* mira extasiado las medias negras y los tacones, iconos latentes en el erotismo finisecular. La mujer fue un ser que condujo al artista a la cruz, al peñasco, al sarcasmo, a la deshonra; representaciones de la tortura psíquica y corporal. La gran paradoja es que Arnulfo Domínguez Bello, esculpiera en el mausoleo de Ruelas a una mujer de hermosos cabellos.

### ***5.3 El hombre ante la mujer***

El decadente fue un hombre culto y refinado que vivió el *spleen*<sup>109</sup> de Baudelaire. Este sentido ante la vida le ayudó a conciliar los estragos del cambio de rol y la imagen devastadora de la mujer que luchaba por la igualdad. Para el historiador José Ricardo Chaves, los decadentes son sacerdotes de Cibeles “oficiando un rito de escritura y mutilación, castrados, con su virilidad amputada como ofrecida a la gran madre”.<sup>110</sup> Los oficiantes vieron a la mujer como su pena; esto es, no era la mujer “dueña de su hogar y su hijos”, sino la hembra que conduce a la libido, ni tampoco pretenden introducir a la mujer en su ambiente porque ella, de alguna manera, no era merecedora de credulidad, ya que manipulaba y conducía a la perdición. Como lo apreciamos en sus propias palabras: “Él [Ruelas] cree como yo [Ceballos], que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel.”<sup>111</sup> Así pues, su existencia dañina mentía. Todas las féminas de Couto hacían a sus personajes cometer crímenes horrendos, y “en recompensa” en sus amantes no encontraba más que amarga hiel. En este sentido, pues, la mujer sería capaz de “engañar al marido con un gorila”, expresión que usa Ciro B. de Ceballos en la obra “Un adulterio”. Entonces, ¿qué tanto podía el hombre, el artista, esperar de la mujer?

---

109 El *spleen* es un estilo de vida que se manifiesta en un comportamiento de elegancia exagerada de la persona en su vestuario y sus modales refinados para conducirse frente a los otros.

110 José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, p. 12.

111 Ciro B. Ceballos, *op. cit.* p. 143.

Esta concepción de la mujer aparece ilustrada en el óleo *La domadora*<sup>112</sup> (Ilustración 16), en el que Julio Ruelas reveló la condición deplorable hacia donde conduce la hembra. Presenta una escena en la que una joven, quien lleva como único atuendo unas largas medias negras, zapatos altos y un sombrero, tiene un fuste en la mano para conducir a un cerdo, sobre el cual va montado un mono (ambos símbolos de lascivia y lujuria). Por otro lado, la ridiculización del hombre razonable, del sabio, la vemos en *Sócrates*<sup>113</sup> (Ilustración 17): también se trata de una mujer dominante, pero en esta ocasión cabalga y castiga a un viejo (Sócrates), que camina a gatas. Estas escenas se inscriben en la *estética de la repulsión*, ya que repulsa la humillación tanto como pudiera atraer el sadismo. Su valor estético está en la belleza de la síntesis, al realizar la elección de los elementos plásticos, su ordenamiento y transformación, así como en el velo que los envuelve y le da a la obra cierta belleza erótica.

El tema de la prostitución fue recurrente entre los modernistas. En *Un noctámbulo* (Ilustración 18), ilustración de un cuento del mismo nombre, escrito por Rubén M. Campos, narra el engaño de una mujer hecho al hombre. El episodio que decidió ilustrar el dibujante fue la última escena, donde se descubre la mentira: ella se desnuda frente a otros. Julio Ruelas plasmó el tormento del hombre que se enamora de la prostituta, proponiendo un ser que vive tanto en un mundo interior como en uno exterior: el primero es el espacio privado (el del deseo); en el segundo está el hombre consciente, quien sufre el castigo por creer en la mujer, ya que desde el cielo un insecto amenazante personifica al mal, el sentido del peligro.

El autor realizó en la mayoría de sus diseños una composición binaria, a partir del imaginario social y el imaginario íntimo, en los que conjuga una dinámica de espacios duales: privado-público, impúdico-reservado, realidad-fantasía. El adentro atemporal sin referencias

---

112 Óleo sobre cartón, 1897. En esta obra se observa gran influencia de la obra *Pornokrates*, de Félicien Rops. Las semejanzas de elementos iconográficos nos permiten pensar en una influencia que es, a la vez, la adquisición de un lenguaje para la poética rueliana. Véase el análisis realizado por José Rojas Garcidueñas, "Julio Ruelas y Félicien Rops", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 12, núm. 43, 1974.

113 En *Revista Moderna*, segunda quincena de agosto, 1902.

ilustra escenas íntimas y cotidianas; por su parte, el afuera es el terror de la conciencia. El recurso artístico consiste en desarrollar principalmente un episodio en sus obras, o bien en presentar un personaje con el mínimo de elementos iconográficos que configuran el contexto de la imagen. Cuando trabajó con espacios urbanos Ruelas eligió principalmente interiores, ya sea de burdeles, bares o habitaciones delimitadas por cortinajes o motivos vegetales. Casi no mostró aplicaciones de la decoración burguesa como jarrones, sillas, espejos, taburetes, etc., a menos que fuera para generar imágenes publicitarias.<sup>114</sup>

A su vez, en *Un noctámbulo* (Ilustración 18) observamos el retrato social de la bohemia. El autor ilustra el camino que recorrieron los modernistas para sublimar a sus demonios, tomando como motivo a un grupo de jóvenes enfundados en la distinguida vestimenta de un “calavera” de notoriedad.<sup>115</sup> Deducimos que se hallan en un burdel por la actitud con la que un joven se acerca y abraza a una dama, así como por la mujer que se descubre para dejar ver su desnudez a quienes tiene enfrente. En particular, en el personaje que mira la escena a distancia, por su rostro, el corte de cabello y el bigote, distinguimos un autorretrato de Julio Ruelas, quien representa a un observador, pese a estar en una escena tan emotiva, lo cual comprueba que Ruelas era un espectador siempre ajeno, aislado y ensimismado.

#### ***5.4 La estética de la carne y la mujer en Julio Ruelas***

La mujer en Julio Ruelas es un tema que ofrece muchas posibilidades de investigación. Por el momento, lo abordo únicamente para reseñar la estética de la carne, partiendo de *Esperanza*<sup>116</sup> (Ilustración 19). Su forma de tratar el tema resulta aterradora, pues nos habla de una generación desesperanzada, como Noyola dice: “Así de incansable, así de inútil, así de cercana

---

114 Para conocer más del tema consultar a Julieta Ortiz Gaitán, “Julio Ruelas, publicista” (conferencia), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 11 de octubre, 2007.

115 De esta forma llama Rubén M. Campos a los jóvenes burgueses citadinos.

116 Citado por Fausto Ramírez, *op. cit.*, p.144.

pariente de la muerte es la *esperanza* que concibe Ruelas.”<sup>117</sup> La escena que plasmó el artista está sobre una superficie lisa y ovoidea similar a un platón: encima se encuentra un ancla, primitivo símbolo cristiano, figuración de la esperanza, colocada en diagonal y con la punta dirigida hacia la parte frontal izquierda. En esta pieza metálica se halla insertada una mujer. Sólo un poder supremo pudo dejarla en esa tortura. Su rostro agónico y extasiado mantiene la mirada fija y vacía.

La mujer como objeto de la *estética de repulsión* se ejemplifica en esta imagen, ya que permite identificar la repulsión y la transgresión hacia aquélla. Se trata de la figura finisecular que Bram Dijkstra<sup>118</sup> ha denominado “la ninfa de la espalda rota”, considerada por el autor como un paradigma de la mujer entregada cabalmente a la fruición placentera. Advertimos su actitud sexual que invita a la pasión mediante el juego sensual de sus piernas. Pese al castigo infligido a la mujer, Ruelas generó una intensidad erótica ante esta imagen tremenda. Así mismo, apreciamos elementos de horror, donde Freud encuentra una evocación siniestra en los genitales femeninos: “eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar, en que cada quien ha morado al comienzo. ‘Amor es nostalgia’, se dice en broma [...] ‘Me es familiar, ya una vez estuve ahí’.”<sup>119</sup> La mujer se arquea hacia atrás en una connotación del éxtasis femenino que arranca el pudor y la decencia para mostrar su contrario; entonces, reconocemos el velo de lo siniestro en la incitación al deseo sexual y lo familiar, que pudiera ofrecer la prestancia en el vientre materno. El efecto se acentúa tras el impacto de la tortura.

Esta mujer es una *femme fatale* insertada. A fin de cuentas, el erotismo contiene una necesidad de transcendencia. De alguna manera, los decadentistas discutieron la sensualidad fracturada, pues las temáticas de moda eran cercanas al sadismo y al masoquismo propios de un erotismo agonizante, el cual fue transformándose hasta que la fantasía superó al tratamiento sensual de la imagen. “La sensualidad deja de ser inocente para sentirse perversa

---

117 Arturo Noyola, *op. cit.*, p. 94

118 Citado por Fausto Ramírez, *op. cit.*, pp. 99-108.

119 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 244.

y, en esa perversidad, metafísica. Ceder a ella es abrir las puertas del campo al satanismo, abandonarse a las fuerzas en que el Yo se diluye.”<sup>120</sup> Las artistas experimentaron la perversidad y el satanismo. El permiso de lo obscuro y deleitoso lo vemos en la poética rueliana, en su inquietante tratamiento visual, como lo vemos en el propio diseño del nombre de la revista<sup>121</sup> (Ilustración 20). Es una mujer atada, lacerada, una loa a la estética de la carne.

Por otro lado, en el dibujo *Increpación* observamos la represión de la mujer, el otro prototipo, la mujer muerta, la Ofelia ahogada, las ahorcadas de Couto y de Rebolledo, la dama impregnada de pasividad que no es peligrosa y, al mismo tiempo, resulta bellamente seductora. Por ende, el hombre para Julio Ruelas era un Orfeo moderno y siniestro, el que bajaba al infierno, el iniciado. El Orfeo rueliano es el doble, el que trae presagios, el que surge de la naturaleza y cuelga a la mujer de su arpa, su medio para hacer arte. Ésta es una nueva forma de belleza, la mujer muerta, descrita por Couto con un erotismo inaudito y siniestro: el cuerpo que yace sin vida es una carne bella y posible, con inacabable ímpetu de lujuria, que culmina y deriva en el escarnio.

En *Increpación*, donde la mujer aparece colgando, el verdugo es un hombre de diseño corpulento y rostro casi divino, del cual se ve de la cintura hacia arriba y pareciera sentado, mientras la corteza devora la forma de sus piernas. El híbrido de hombre-árbol simboliza al doble: por un lado, el árbol es un arpa,<sup>122</sup> símbolo del Orfeo, legendario poeta tracio, quien desprecia a las mujeres debido a la pérdida de Eurídice; por el otro, el hombre es verdugo y víctima a la vez. Sobre este mito existe otra obra que trata el mismo tema, la viñeta titulada *Crótalos*, de 1903 (Ilustración 21). En ésta la mujer, Eurídice, es una representación del horror y de su cuerpo surge el arpa de Orfeo. El mito griego de Orfeo constituye un tópico

---

120 Ricardo Gullón, *op cit.*, p 86.

121 La mujer es objeto de tortura infligido por lianas que laceran y aprisionan su cuerpo contorsionado y horizontal a la tipografía.

122 El arpa de Orfeo, a manera de árbol con cuerdas, es una constante en las imágenes de Julio Ruelas. En octubre del mismo año, el artista utilizó este recurso, sólo que en aquella prisión que surge del árbol atrapó a un ser desnudo, aunque por la oscuridad no se distingue si es un hombre o una mujer.



de raíz simbolista, ilustrado por Gustave Moreau (1865), Odilon Redon (1903) y Jean Delville (1893).

Descender al infierno es parte de la iniciación. Cabe señalar el hecho de que Ruelas tuvo como libro de cabecera el *Fausto* de Goethe. Se baja para encontrar la verdad, reconocerse y reconocer los límites de la existencia. Este mismo significado lo menciona Gullón con respecto a la literatura: es “Lugones quien más notable inspiración órfica acusa en su obra, especialmente en sus cuentos, donde la idea de que en todo lo existente, mineral, árbol, bestia...- late una fuerza que puede llamarse espiritual”.<sup>123</sup> El Orfeo decadentista es un símbolo de la crisis espiritual del hombre y, de alguna manera, la única vía de convivencia con el sexo femenino, ya que el Orfeo trasciende; al negar a la mujer, el artista alcanza su espiritualidad. Considero que Julio Ruelas está precisamente en ese punto intermedio de la contradicción a la cual alude Tablada: “adora a la mujer y es misógino”.<sup>124</sup> Ruelas permanece en el centro, ajeno, cerebral, oculto: “lleno de sí”.

### ***5.5 La muerte, osamenta del hastío***

En 1904 Ruelas abandonó México, viajó a París para no volver y si bien la muerte fue protagonista de sus imágenes, en este año creó *Los difuntos viejos* (Ilustración 22) para ilustrar un poema de Amado Nervo con el mismo nombre. Esta obra, una representación inquietante del cuerpo muerto, fue hecha en la misma época en que realizó la alegoría más trágica de los modernistas: un óleo, significativo sin duda para comprender el contexto, titulado *Entrada de don Jesús Luján en la Revista Moderna*.

El concepto de difunto en éste contexto, es un signo de la repulsión que, junto con las imágenes que escenifican la tortura, simboliza la fragilidad del hombre, en cuanto a su condición de agónico y abandonado, como se aprecia en *Los difuntos viejos*. Incluso Ruelas

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>124</sup> José Tablada, *op cit.*, p. 81.

presentó al fiel amigo del hombre, el perro, como un símbolo de lo siniestro; este animal, que convive en diversas recreaciones visuales a lo largo de su iconografía, pertenece al acervo de las criaturas que poseen una naturaleza “doble”, al igual que el escorpión, la araña, el buitre. El canino puede estar entre lo hogareño y lo amenazante: por un lado, Ruelas produjo algunos estudios en donde lo ilustró como manso y doméstico; sin embargo, por el otro, también lo convirtió en un verdugo fiel, capaz de desgarrar y comer bebés, o bien lo colocó como espectador que mira con benevolencia la agonía, como sucede en esta ilustración, donde el artista lo asoció con la muerte. El perro, frente a los cadáveres y de perfil al observador, denota actitud de atención y acecho.

En *Los difuntos viejos* se reitera la constante del repudio, en relación con la actitud de pasividad frente al cadáver. Qué espantosa composición es ésta en la que denota el espíritu más atormentado, de quien lleva la fragilidad en su propia carne cadavérica. El artista moderno desmitifica en sus escenas a la muerte, personaje que persigue, acosa, abruma y seduce a un tiempo. Los decadentistas acariciaban la muerte en cada estado narcótico y descuido de salud, y hubo quien la llamó la única novia de Ruelas, quien trazó calaveras de las que salen halos y bruma para enmarcar sus composiciones. “Osamentas humanas y animales que pueden constituir el centro de la ilustración, o bien adorno o marco de otras ilustraciones cuyo contenido no está necesariamente relacionado con ellas.”<sup>125</sup>

La muerte, más que un deseo final, era una seductora ficción entre los bohemios. Aquí, nuevamente “lo siniestro parece producirse en lo real en una confirmación de deseos y fantasías que han sido resultados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción por efecto de puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad”.<sup>126</sup> Con esto se aclara el interés de los artistas por buscar la inmortalidad, experimentaron cuanto tuviera que ver con el espiritismo, las

---

125 Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1988, p. 131.

126 Eugenio Trias, *op. cit.*, p. 40.

sociedades secretas y “el más allá”; incluso hubo quienes pertenecieron a las sociedades ocultistas, como José Juan Tablada y Amado Nervo.

Todos ellos gustaron del tema de la necrofilia, sin duda un sitio más del hastío, en virtud de este último gozo del éxtasis, de la quietud que ansiaban su alma atormentada y la miseria de su vida. Ruelas tomó como icono la muerte, la volvió a codificar, como lo analiza Rubén M. Campos:

Las osamentas eran para Ruelas la suprema verdad de la miseria humana, y esta convicción y este desencanto, hiciéranlo desnudar de su tez de flor a la belleza, primero, y después de su contorno lírico y pulposo; y la grotesca articulación surgía a causar la hilaridad de los alegres y el terror de los tristes, porque solamente los cogitabundos abreviados en el mar muerto de las desolaciones que han segado el páramo de su alma, pueden saber del triunfo de la muerte.<sup>127</sup>

Por su parte, la seducción del cadáver de una mujer era de un erotismo total. El cuento *Causa ganada* es un ejemplo, Couto describe con gran deleite la posesión de un cuerpo femenino sin vida, en un espacio abierto y prohibido, que torna el acto algo más ominoso. El cuento *¿Por qué?*, del mismo autor, abre paso a un personaje que discurre su incapacidad de amar, ya que asesina a la mujer que lo ama y no entiende el porqué de su crimen. Efrén Rebolledo, en su cuento titulado *La cabellera*, describió cómo esa maraña de cabello le sirvió de horca para su bella amada. Poetas que escribieron de la mujer muerta con gran encanto. De modo similar, Ruelas creó imágenes sin piedad para acabar con la vida, mediante la tortura mental o física: ahorcó, amarró, laceró o acribilló. Dejó para el estado de letargo sólo aquellas figuras que se asocian con el difunto y lo fantástico.



---

127 Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 93.

## *Conclusiones*

Para lograr el análisis de la obra rueliana se requiere, en primera instancia, desvincularla del arte de carácter religioso o social, y luego entender su condición social y cultural, pues el artista salía del escenario laboral para entrar en la bohemia, en el *ghetto* de la *Revista Moderna*, financiada por albaceas que permitieron la publicación y el sustento. Al hablar de un cambio en el arte, de una crisis social, encontraremos la crisis espiritual y su solución posible en manos de los artistas, así como su tentativa de conformar una “nueva fe”; por ello, sacralizaron lo mundano en la búsqueda de nuevos templos del espíritu. Sin embargo, el sentimiento del decadentismo y su carga estéril empujó al artista hacia el goce de la tortura, hacia un estado de lamentación y dolor.

Lo fantástico en la obra de Julio Ruelas es “*lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro”.<sup>128</sup> Surgió de su bagaje cultural, de sus intereses plásticos y temáticos para tratar el horror. El suplicio se encarnó en el artista, fue lo que posibilitó tal maestría compositiva. Creo que Ruelas caracterizó y encarnó el dolor, la tortura, el agravio moral, la disfunción social y el deseo. Su catálogo del horror se gestó desde niño, desde la esquina del burdel o la silla del bar, desde su estancia frente al caballete y la mesa de trabajo. No es de extrañar que este imaginario lacerara su cordura o su voluntad, a tal grado que llega el momento en que el artista no puede parar su vida disipada y vislumbra crueles suplicios. Comentó a Rubén M. Campos: “Si me acuesto sin sueño, veo en la oscuridad que grandes culebras se desanillan en los rincones. No puedo descansar.”<sup>129</sup> Ruelas llevó la condena del tormento en sacrificio de su arte. Es ciertamente el ahorcado del tarot.

Finalmente, para asimilar la experiencia estética que nos brinda Julio Ruelas, la cual he llamado *estética de la repulsión*, que si bien causan rechazo también ofrecen deleite, resulta imprescindible comprender que su poética contiene elementos tanto de la estética sublime

---

128 Eugenio Triás, *op. cit.*, p. 20.

129 Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 93.

como de la siniestra. Ambas entretujan una nueva propuesta que no nos resulta ajena porque está trazada con los hilos que forman parte de la prisión erótica, lasciva y patética, en donde todo ser humano ha habitado. Sólo que Ruelas la plasma en sus obras gráficas, lo que otros negaron o hicieron poesía. Esta fisura en la cultura decimonónica, la brecha histórica previa a la Revolución Mexicana, tiene un rostro: Julio Ruelas, quien ha sido irremplazable por su carácter medular en la historia del arte en México.

## Hemerografía

Barrero Argüelles, M., “Julio Ruelas”, en *Tepic Literario*, septiembre, 1907.

Buset, Jorge, “Dos cuadros de Julio Ruelas donados a Bellas Artes”, en *Revista de Revistas*, 20 de diciembre, 1925.

Campos, Rubén M., “El arte de Ruelas”, en *Revista Moderna*, octubre, 1907.

\_\_\_\_\_ “El salón Bach y la *Revista Moderna*”, en *Revista de Revistas*, 13 de septiembre, 1925.

Ceballo, Ciro B. “Seis apologías. Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año 1, 15 de septiembre, 1898.

Crespo de la Serna, Jorge, “Presencia del pintor mexicano Julio Ruelas”, en *Nouvelles du Mexique*, Francia, París, publicación de la Embajada de México en París, 1957.

\_\_\_\_\_ “Julio Ruelas (1970-1907). Perfil del hombre y su obra”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 112, núm. 5, septiembre–octubre, 1960.

Del Conde, Teresa, *Los aguafuertes*, México, Festival Cervantino, 1989.

*El espejo simbolista. México y Europa, 1870 -1920*, catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, diciembre de 2004–abril de 2005.

*El viajero lúgubre. Julio Ruelas modernista 1870-1907*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, septiembre–octubre, 2007.

García Ponce, Juan, “Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 3, 1965.

Gómez, Marte R., *Introducción al catálogo de la exposición Homenaje. Julio Ruelas 1870-1907*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, mayo-julio, 1965.

“Imágenes. Julio Ruelas”, en *Revista de la Universidad*, septiembre, 1936.

“Julio Ruelas, ilustrador de José Juan Tablada”, en *Literatura Mexicana*, vol. 10, núms. 1-2, 1999.

López Domínguez, “Julio Ruelas, arte de muerte: Investigación iconográfica y documental”, México, Casa de Bolsa Cremi, 1987.

López Portillo y Rojas, José, “Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año 5, segunda quincena, febrero, 1902.

Nervo, Amado, “Julio Ruelas”, en *Revista Moderna*, año VI, segunda quincena, marzo, 1903.

Noyola, Arturo, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, en *Boletín Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 1-2, 1999.

Ortiz Gaitán, Julieta, “El sepulcro de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse”, en *Revista Electrónica Imágenes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 4 de julio, 2006.

\_\_\_\_ “El sueño parisino de Julio Ruelas” (conferencia), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cenidim, 26 de octubre, 2007.

\_\_\_\_ “Julio Ruelas, publicista” (conferencia), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 11 de octubre, 2007.

Quintana, José Miguel, “Fichas para la bibliografía de Julio Ruelas”, en *Suplemento Pedagógico del Boletín Bibliográfico de la SHCP* (Sumario 118), México, 5 de octubre, 1957.

Quirarte, Vicente, “Ángel de Campo, *Micrós. Cartones*”, en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Unidad Publicaciones Educativas de la SEP, vol. 10, núms. 1-2, 1999 (facsimilar).

\_\_\_\_ “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana de otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 45-63.

Ramírez, Fausto, “Dos momentos del simbolismo en México en Julio Ruelas y Saturnino Herrán”, en *Diálogos*, México, vol. 17, núm. 1, 1981.

Reyes, Alfonso, “Julio Ruelas, subjetivo”, en *Revista Moderna*, septiembre, 1908.

Reyes Palma, Francisco, "Dos contemporáneos de Nervo: Julio y José Guadalupe", en *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, núm. 12, 1970.

Rodríguez Lobato, Marisel, "Bibliografía sobre Julio Ruelas en la *Revista Moderna*", en *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1988.

Rojas Garcidueñas, José, "Julio Ruelas y Félicien Rops", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 12, núm. 43, 1974.

Suárez, José Luis M., "Julio Ruelas, angustia y fin de siglo", en *Texto Crítico*, México, vol. 14, núm. 38, 1988.

Tablada, José Juan, "Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas", en *Revista Moderna*, noviembre, 1904.

Toscano, Salvador, "Homenaje a Julio Ruelas, 1870-1907", en *Suplemento del Boletín Bibliográfico de la SHCP*, 15 de septiembre (Sumario 117), 1957.

\_\_\_\_ "Julio Ruelas. Dibujante y pintor", en *Armas y Letras*, México, 28 de febrero, vol. 3, núm. 6, 1957.

\_\_\_\_ *Julio Ruelas. Catálogo de la Exposición Nacional dedicada a Julio Ruelas 1870- 1907*, México, SEP, 26 de noviembre–14 de diciembre, 1946.

Valenzuela, Jesús, E. "Julio Ruelas", en *Revista Moderna*, octubre, 1907.

Villagomez, Adrián, *Palabras para explicar a Ruelas, catálogo de la exposición Homenaje a Julio Ruelas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, mayo-julio, 1965.

Villaurrutia, Xavier, "Julio Ruelas, diseñador y pintor", en *Nouvelles du Mexique*, Francia, Publicación de la Embajada de México en París, núm. 11, 1957.

\_\_\_\_ "Julio Ruelas, dibujante y pintor", en *El hijo pródigo*, México, 15 de agosto, vol. 13, núm. 41, 1946 (facsimilar).



— “El arte atormentado de Julio Ruelas”, en *Estampa, Boletín de la Sociedad Mexicana de Grabadores*, núm. 7, México, enero-febrero, 1953.

Zárraga, Ángel, “Julio Ruelas”, en *El Diario*, 8 de septiembre, 1907.

## Bibliografía

- Antología del modernismo (1884-1921)*, José Emilio Pacheco (introd. y notas), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Era, 1999.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- Baudelaire, Charles, *Cuadernos de un disconforme*, Mario Alarcón (trad.), Argentina, Errepar, serie "Clásicos de Bolsillo" 39, 1999.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Don Juan de la Dehesa (trad.), Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.
- Campos, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, Serge I. Zaïtzeff (prol.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, serie "Vida y regreso al siglo XIX", 1996.
- Ceballos, Ciro B., *Un adulterio*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, 1982.
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Los hijos de Cibele: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

Cortés, José Miguel, *Orden y caos (un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Premia, serie "La Matraca" 25, 1984.

Crespo de la Serna, Jorge, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Del Conde, Teresa, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

Del Campo, Ángel, *Cartones*, México, Librería Madrileña, 1997 (facsimilar).

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, Manuel Toussaint (prol.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952, cuarta edición.

Freud, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras completas*, James Strachey y Ana Freud (ordenamiento, comentarios y notas), Argentina, Amorrortu, 1980. t. XVII.

Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.

\_\_\_\_\_, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, colección "Tierra Firme", 2004, tercera edición.

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *El hombre de arena*, Barcelona, Olañeta, 1991.

*Julio Ruelas, modernista: Investigación iconográfica y documental*, Miguel Cervantes (coord. y ed.), México, Casa de Bolsa Cremi, 1987.

Kant, Immanuel, *Lo bello y lo sublime; ensayo de estética y moral*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.

Krauze, Enrique, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, De Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (trad.), México, Siglo XXI, 2006.

Fernández, Justino, *El arte moderno y contemporáneo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1937.

Martínez Peñalosa, Porfirio, *Máscaras de la Revista Moderna. 1901-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

*México en el siglo XIX (1821–1910). Historia económica y de la estructura social*, Ciro Cardoso (coord.), México, Nueva imagen, serie “Historia”, a cargo de Enrique Florescano, 1992, décima edición.

Moyssén, Xavier, *Crítica del arte en México. 1896-1921*, Julieta Ortiz Gaitán (colaboración), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Pérez Montfort, Ricardo, *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México 1900-1940*, México, Conaculta, Era, Fonoteca Nacional del INAH, 1999.

Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Rebolledo, Efrén, *Obras completas*, México, Océano, Conaculta, 2004.

*Revista Moderna de México 1903-1911*, Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (introd. y coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, t. I y II.

Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Rodríguez Lobato, Marisela, *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1988.

\_\_\_\_\_ *Julio Ruelas: una obra al límite del hastío*, México, Conaculta, 1997.

Rosenkranz, Karl, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón (trad.), Madrid, J. Ollero, 1992.

Sesto, Julio, *La bohemia de la muerte: Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*. México, El Libro Español, 1929, segunda edición.

Tablada, José Juan, *La feria de la vida (memorias)*, México, Conaculta, serie "Letras Mexicanas" 22, 1991.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.

Valdés, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1967.

Valenzuela, Jesús E., *Mis recuerdos, manojos de rimas*, Vicente Quirarte (prol., ed. y notas), México, Conaculta, 2001.

## ANEXO

### Biografía: Julio Ruelas (1870-1907)

Nació el 21 de junio de 1870, en Zacatecas. Su padre, el general Miguel Ruelas, fue un hombre de espíritu liberal, diputado en los tiempos de Juárez y director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. En tiempos de Porfirio Díaz fungió como ministro de Relaciones Exteriores, de 1879 a 1880. Julio Ruelas vivió su infancia en la provincia hasta 1875, en que su familia se instala en la ciudad de México.

Julio Ruelas fue el hijo menor y quedó huérfano de padre a los diez años. Su madre, doña Carmen Suárez, se interesó por la protección de su familia y cuidó de dar profesión a todos sus hijos varones: Alejandro fue médico; Aurelio, arquitecto, y Miguel, comandante de la escuela militar con grado de ingeniero. A su única hija, Margarita, la casó con un extranjero llamado Pablo Alexanderson y a Julio Ruelas lo apoyó para que realizara estudios de arte en la ciudad de México y en Europa.

La ciudad posibilitó su educación. Julio Ruelas ingresó al Instituto Científico e Industrial de Tacubaya, donde conoció a José Juan Tablada. Después ambos ingresaron al Colegio Militar de Chapultepec, del que se cree que fueron expulsados. Pese a que a sus doce años Ruelas fue sometido a la disciplina militar, esto no le impidió tener una vida de bohemia, ya que junto con Tablada gustaba de romper reglas y fugarse por las noches para tener aventuras de taberna. No conformes con ello, sublimaron su rebeldía en un producto artístico llamado *El sinapismo*, editado por Tablada e ilustrado con viñetas y estampas a pluma por Ruelas. Finalmente, en 1885 asistió a la Escuela de Bellas Artes y estudió con el profesor Rafael Flores, quien había sido discípulo de Clavé.

Julio Ruelas fue un gran observador de su entorno hogareño. Desde pequeño dibujó animales domésticos como perros y gatos, e incluso se sabe que ilustró cuentos para niños. Tomó a sus hermanos como modelos: de Alejandro se puede apreciar su figura galante en más

de un personaje, a Margarita le realizó retratos llenos de respeto y cierta elegancia burguesa. La pintura que hizo de su madre tiene aspectos marcadamente solemnes, por la gravedad del trazo y sus tonos.

El imaginario rueliano creció con él, Tablada nos comenta los inicios, sus titirimundos, anota: “Eran los tales artefactos extraños cuadriláteros de papel, a cuyo centro en cabalísticos dobleces, convergían cuatro triángulos, cubiertos con raros dibujos, humanos y zoológicos, que al conjugarse engendraban grotescos personajes. Como en la comedia shakesperiana, tenían a veces cabeza de burro y otras, como en la teogonía egipcia, testas bovinas y eran siempre semianimales como sátiros y centauros”<sup>130</sup>

El periodo de gestación de su catálogo de horror data de los tres años que estuvo en Alemania, a donde en 1892 viajó becado y tuvo como benefactora su madre. Ahí ingresó a la Academia de las Artes de Karlsruhe, donde su profesor fue Meyerbeer. En 1895, de regreso a México, se relacionó con el mundo de las letras, hecho del que se derivaría su amistad con el grupo de la *Revista Azul* y, dos años después, con los miembros de la *Revista Moderna*. En esa misma época murió su madre. En 1898 participó en la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes.

Se convirtió en el ilustrador principal de la *Revista Moderna*, en la que según José Miguel Quintana comenzó a colaborar, en enero de 1899, con un dibujo para *Año nuevo*, poema de Rubén Darío. En esta publicación Julio Ruelas dejó un legado de espanto y una muestra de su talento. Las criaturas de Ruelas viven en las páginas de esa revista, dialogan con los pensamientos, los versos, las sentencias y los lamentos.

Julio Ruelas, con formación artística disciplinada, fue profesor de dibujo en San Carlos, en 1903. Era un artista que trabajaba con dedicación, de acuerdo con la manera en que José Tablada y Rubén M. Campos, entre otros, describieron su labor, que tenía como punto de referencia el taller ubicado en la calle Indio Triste, en la ciudad de México.

---

<sup>130</sup> José J. Tablada, *La feria de la vida (memorias)*, México, Conaculta, serie “Letras Mexicanas” 22, 1991, p. 162.

En 1904 se marchó Julio Ruelas de México rumbo a Francia para no regresar jamás, pensionado por el subsecretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, y con el apoyo económico de Jesús Luján.

Durante su estancia en París, Ruelas quedó atrapado por sus criaturas imaginarias, sus producciones fueron más escasas y su buril más preciso. Como sus contemporáneos, Ruelas llevó una vida disipada y además, debido a sus frecuentes recaídas por problemas de salud, se alejaba de la ciudad y viajaba por temporadas a Saint-Malo, puerto del que realizó algunas marinas. En 1906 Ruelas presentó su última exposición en vida, la Exposición Anual de la Galería Nacional de Artes Plásticas, en la que se dedicó una sección a los pensionados en Europa.

En Francia, donde se instalaría en el hotel Suez del boulevard Saint-Michel, en pleno barrio latino, dominó el aguafuerte y estudió con el grabador francés Joseph Marie Cazin. En 1907, murió el 16 de septiembre de un espasmo en la laringe, última complicación derivada de la tuberculosis pulmonar. Julio Ruelas fue sepultado en el cementerio de Montparnasse, desde donde escucha el taconeo de las muchachas, última voluntad que le cumplió Jesús Luján.



# ILUSTRACIONES

**Julio Ruelas**



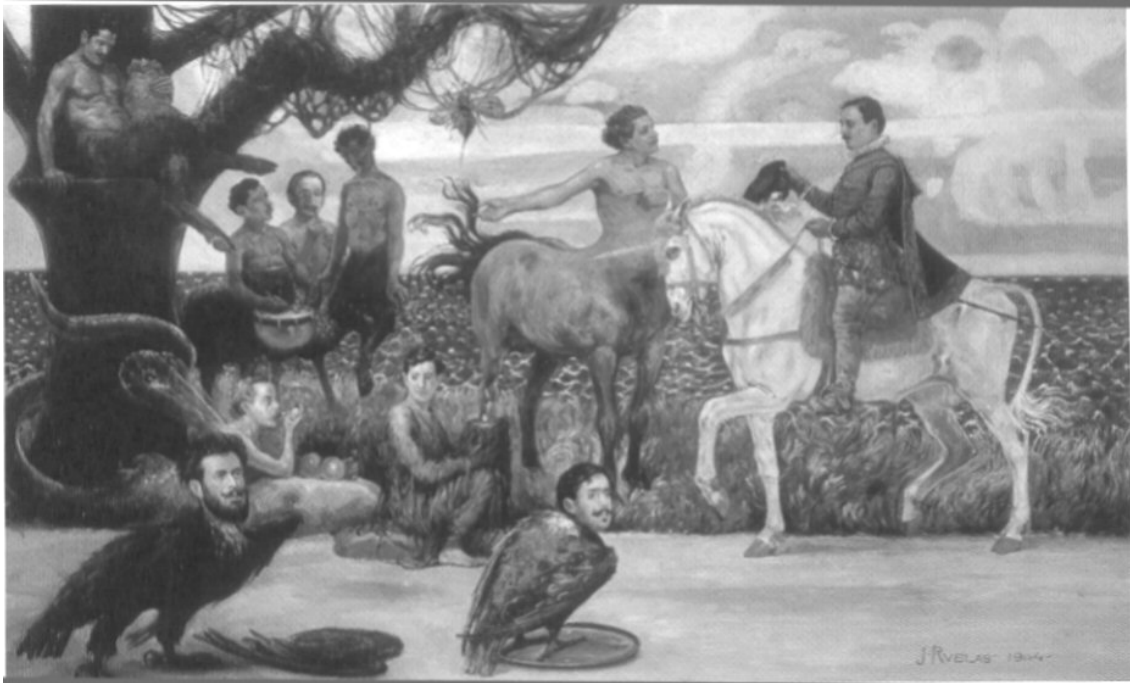
## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. *La paleta*, 1900, óleo.
2. *Entrada de don Jesús Luján en la Revista Moderna*, 1904, óleo. Publicada en *Revista Moderna*, vol. III, núm. 2.
3. *Bárbara Labor*, 1902, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de julio de 1902, año V, núm. 14.
4. *La Crítica*, 1906, aguafuerte. Publicada en *Revista Moderna*, vol. VII, núm. 4.
5. *Implacable*, 1901, tinta sobre papel. Ilustración para el poema homónimo de Amado Nervo. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de julio de 1902, año V, núm. 14.
6. *Sin título*, 1901, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, primera quincena de noviembre, año IV, núm. 21.
7. *Sin título*, 1900, tinta sobre papel. Ilustración del poema *Funambulesca* de Amado Nervo. Publicada en *Revista Moderna*, primera quincena de abril, año III, núm. 7.
8. *Job*, 1904, tinta sobre papel.
9. *Los ahorcados*, 1903. Publicada en *Crótalos* de José Elizondo.
10. *Sin título*, 1901, tinta sobre papel. Ilustración para el poema *Piedad* de Jesús Valenzuela. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de marzo 1901, año IV núm. 6.
11. *Sin título*, 1901, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de abril, año IV núm. 8.
12. *Efluvios*, 1903, tinta sobre papel. Ilustración para el libro *Almas y Cármenes* de Jesús E. Valenzuela, 1904 y publicada en *Revista Moderna*, vol. XIII, núm. 4.
13. *Increpación*, 1903, tinta sobre papel. Ilustración para el poema homónimo de Amado Nervo. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de febrero, año VI, núm. 4.
14. *Caridad*, s.f., aguafuerte. Publicada en *Revista Moderna*, vol. IX, núm. 2.

15. *Sin título*, 1906, tinta sobre papel. Ilustración para el poema *La Bella Otero* de José J. Tablada. Publicada en *Revista Moderna*, vol. VI, núm. 5.
16. *La domadora*, 1897, óleo sobre cartón.
17. *Sócrates*, 1902, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de agosto, año V, núm. 16.
18. *Un noctámbulo*, 1901, tinta sobre papel. Ilustración para el cuento homónimo de Rubén M. Campos. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de noviembre, año IV, núm. 22.
19. *Esperanza*, 1902, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, segunda quincena de enero, año VI, núm. 2.
20. *Revista Moderna*, 1901, tinta sobre papel. Publicada en *Revista Moderna*, primera quincena de enero, año VI, núm. 1.
21. *Crótalos*, 1903, tinta sobre papel. Ilustración para el libro de José F. Elizondo.
22. *Los difuntos viejos*, 1904, tinta sobre papel. Ilustración para el poema homónimo de Amado Nervo. Publicada en *Revista Moderna*, vol. III, núm. 3.



1. *La paleta*, 1900, óleo.



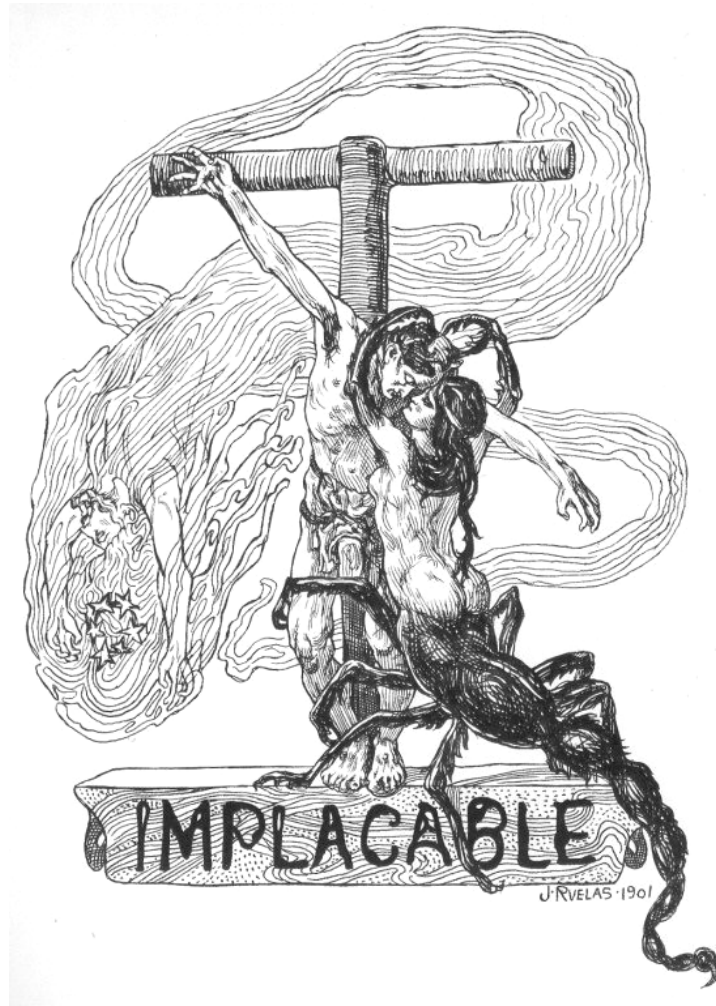
2. *Entrada de don Jesús Luján en la Revista Moderna*, 1904, óleo.



3. *Bárbara Labor*, 1902, tinta sobre papel.



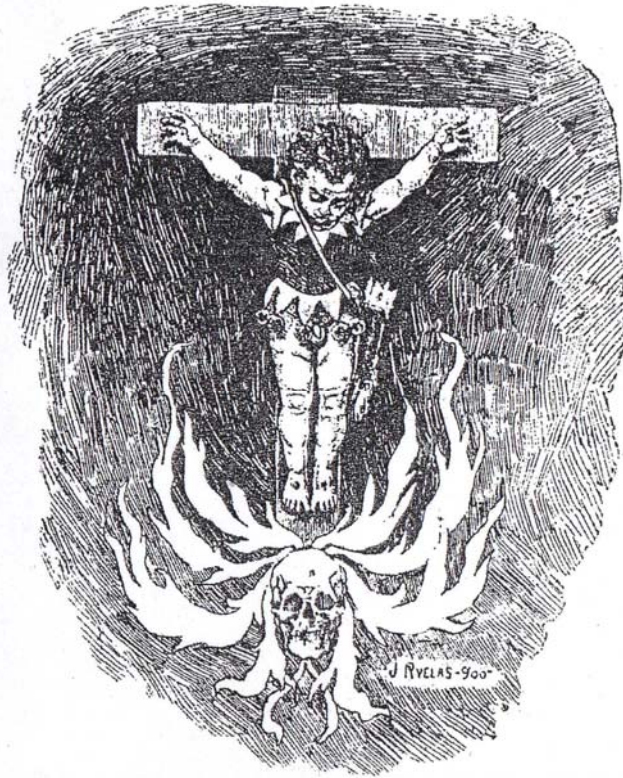
4. *La Crítica*, 1906, aguafuerte.



5. *Implacable*, 1901, tinta sobre papel.



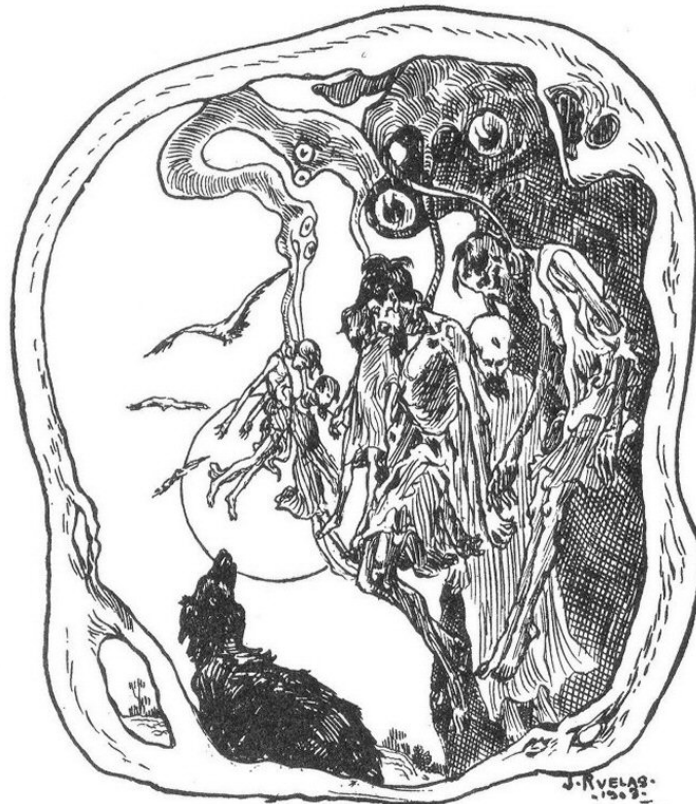
6. *Sin título*, 1901, tinta sobre papel.



7. Sin título, 1900, tinta sobre papel.



8. Job, 1904, tinta sobre papel.

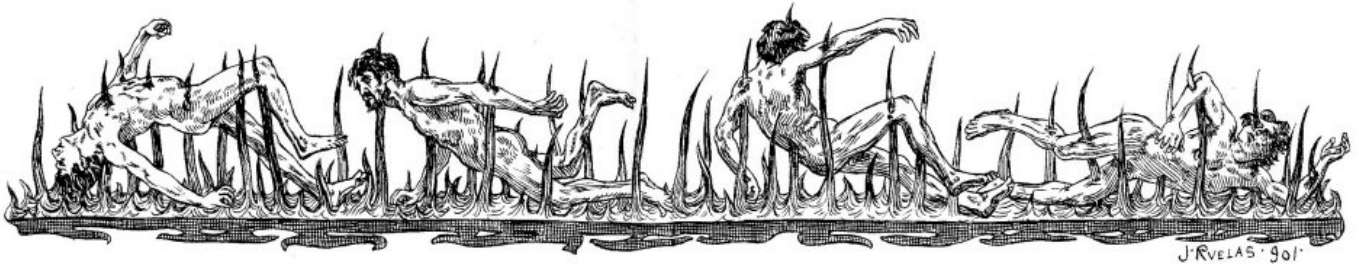


9. Los ahorcados, 1903.



10, Sin título, 1901, tinta sobre papel.





11. Sin título, 1901, tinta sobre papel.



12. *Efluvios*, 1903, tinta sobre papel.



13. *Increpación*, 1903, tinta sobre papel.



14. *Caridad*, s.f., aguafuerte.



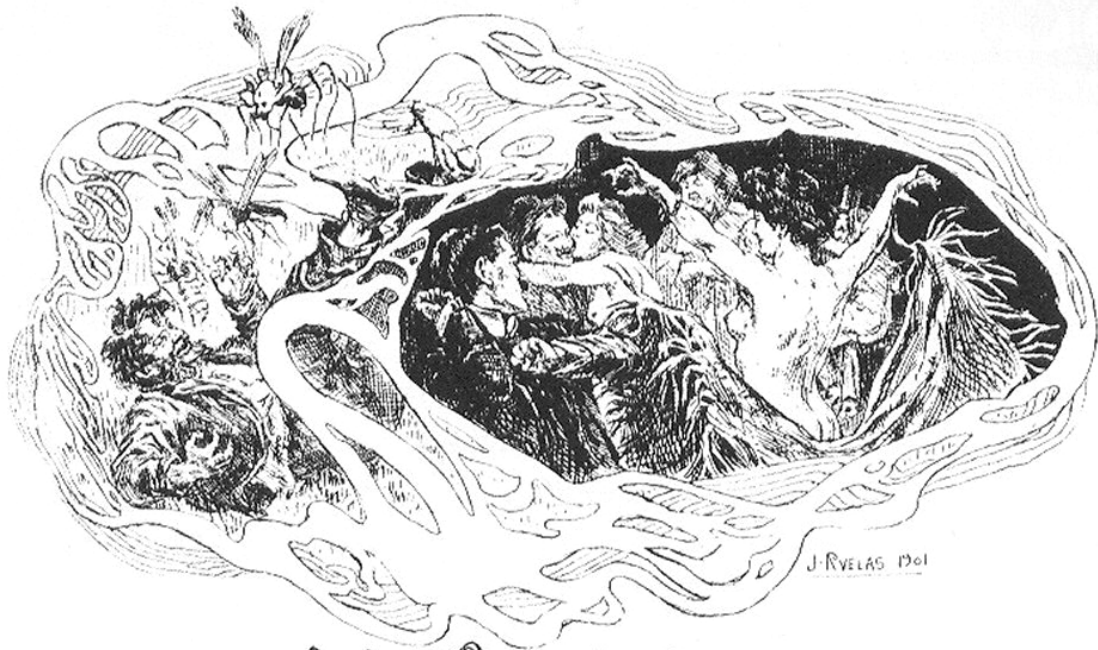
15. *Sin título*, 1906, tinta sobre papel.



16. *La domadora*, 1897, óleo sobre cartón.

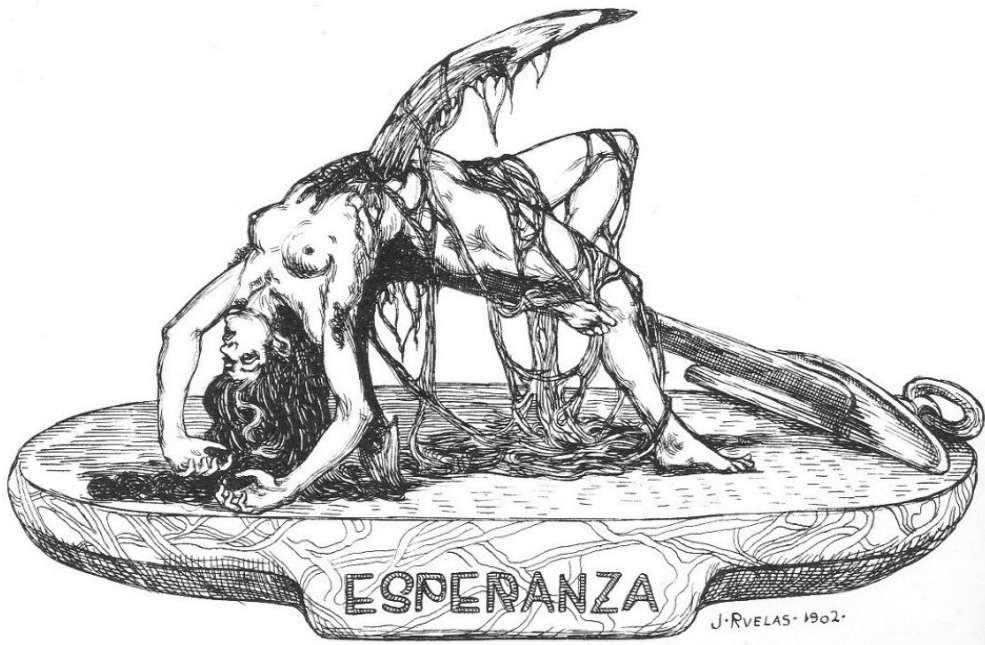


17. Sócrates, 1902, tinta sobre papel.



UN NOCTÁMBULO.

18. Un noctámbulo, 1901, tinta sobre papel.



19. *Esperanza*, 1902, tinta sobre papel.



20. Cabezal de la *Revista Moderna*, 1903, tinta sobre papel.



21. *Crótalos*, 1903, tinta sobre papel.



22. *Los difuntos viejos*, 1904, tinta sobre papel.