



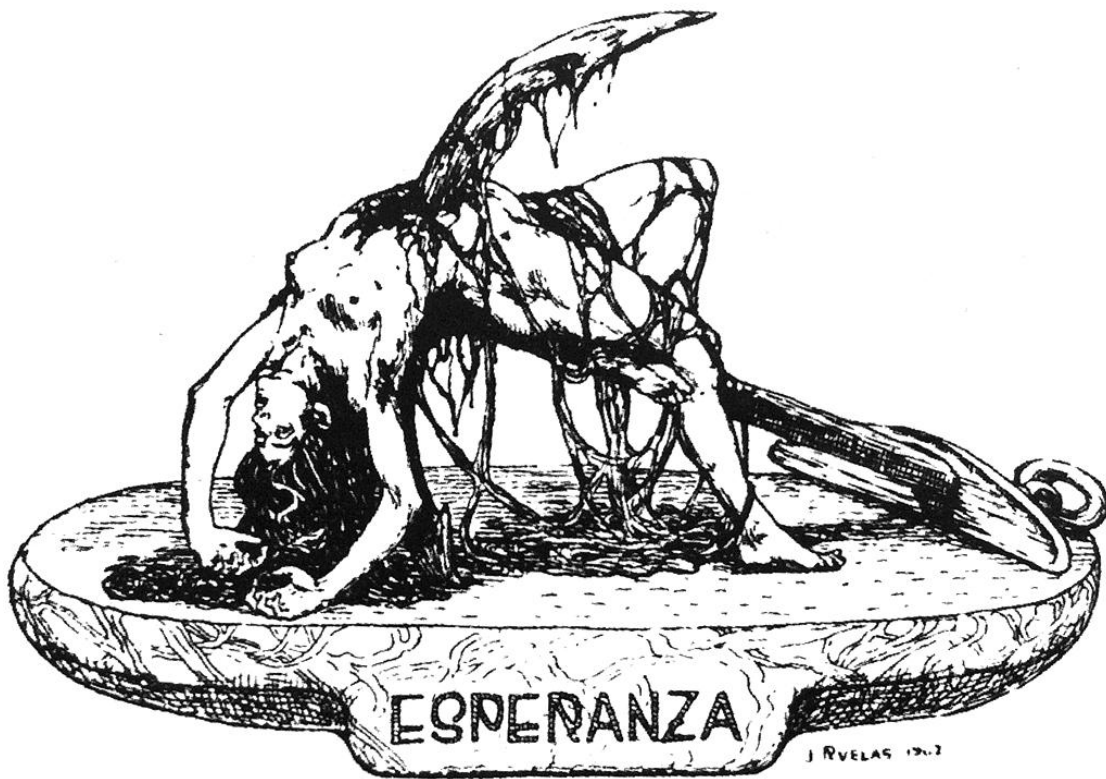
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

El Movimiento Simbolista en México.

Tesis



Que para obtener el Título de: Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Lilia Avila Jiménez

Director de Tesis: Doctor Fernando Zamora Águila

México, D.F, 2012



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

El Movimiento Simbolista en México

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Lilia Avila Jiménez

Director de Tesis: Doctor Fernando Zamora Águila

México, D.F., 2012

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1	
Eros y Thánatos	3
1.1 Definición de muerte	3
1.2 Concepción simbolista de la muerte	6
1.3 Definición de erotismo	13
1.3.1 El Eros simbolista	17
1.3.2 Femme Fatale	18
Capítulo 2	
El surgimiento y desarrollo del movimiento simbolista	20
2.1 Bases Literarias y Filosóficas	20
2.2 Literatura en el Arte Simbolista	26
2.3 Literatura simbolista	37
2.4 La influencia de la filosofía de Schopenhauer	42
Capítulo 3	
El movimiento Simbolista en México	46
3.1 La llegada del movimiento Simbolista en México	46
3.2 Influencia del Simbolismo en el arte mexicano	57
3.2.1 La bohemia en los artistas mexicanos	63
3.2.2 La literatura en el movimiento simbolista mexicano	64
3.2.3 El eros y thánatos mexicano	71
3.3 Los artistas simbolistas mexicanos	87
CONCLUSIONES	96
ILUSTRACIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	155
Bibliografía Digital	156
Bibliografía de Imágenes:	157

“[...] no tenemos que investigar el pasado anterior a la vida ni el futuro posterior a la muerte, porque sólo podemos conocer el presente [...]”

A. Schopenhauer

INTRODUCCIÓN

La inquietud por la muerte ha sido un tema tratado desde la antigüedad, desde los frescos prehispánicos, hasta el desarrollo de la tanatología. El misterio por conocer qué hay más allá de la muerte ha sido un enigma jamás resuelto; la religión sirvió para calmar las conciencias temerosas por la incertidumbre que la muerte nos regala y le dio fe y esperanza a las personas, con la promesa de la vida eterna; el arte sacro fue utilizado para reafirmar esta fe en lo eterno y así terminar con el terror que causa la idea de morir.

Sin embargo, el desarrollo científico, aunado con el recién concebido pensamiento positivista, provoca un desencanto en el hombre hacia Dios por el enfoque biológico en el que se encauza la visión de la vida, arrebatándole su percepción mística y dejándolo de nuevo con el temor a la muerte.

El objetivo de esta investigación es tratar el concepto de la muerte a partir del enfoque simbolista, tomando en cuenta el período de la transición de siglo, en donde este concepto toma una significación importante y es interpretado de diferente manera.

En el primer apartado, se determina el marco histórico en el que se desarrolla el Simbolismo, se define a la muerte y al erotismo, debido a que, en este movimiento artístico se conjugan ambos conceptos como complementarios.

En el segundo capítulo se profundiza la ideología y el estilo que distinguió a este movimiento creativo en Europa. Partiendo de los antecedentes directos del Simbolismo: la literatura y la filosofía, marcando el pensamiento de los artistas que participaron en él.

En el último apartado se lleva este enfoque hacia México, se sitúa el contexto histórico que se estaba viviendo en el país, se analiza su influencia en los artistas mexicanos y en cómo ellos lo interpretaron en sus obras. Se hace un comparativo de similitudes entre el desarrollo del movimiento simbolista en Europa y en México; determinando que éste último busca redefinir su identidad a través del arte.

Capítulo 1

Eros y Thánatos

1.1 Definición de muerte

Con el cambio de siglo se dio una renovación en el modo de vida de las personas, la entrada a la modernidad, el surgimiento de las ciudades y las guerras influyeron en el ánimo colectivo afectando la manera de expresarse en los artistas, conllevando a una renovación de pensamiento y de una manera diferente de percibir varios conceptos entre los que está la muerte.

Con esto no se sugiere un desarraigo tajante de la concepción de la muerte en el pasado, basta con mencionar la permanencia en la modernidad del símbolo de la calavera, que para San Jerónimo y San Francisco sirvió de utilidad como un recordatorio de *“la brevedad de la vida y de las vanidades de la época”* (Lomnitz, pág. 13). La calavera como representante de la muerte, significaba para la Europa antigua una invitación a llevar una vida cristiana para alcanzar una muerte cristiana¹.

En la práctica misionera cristiana, la muerte es temida por simbolizar el fin total de la vida, en donde todos serían juzgados por sus actos para determinar su entrada al cielo pero también es cierto que para los misioneros *“la muerte es el espejo de la vida”* (Lomnitz, pág. 12).

¹ Lomnitz, Claudio, *Idea de la Muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

La posición occidental ante la muerte la hizo parecer un poco menos temerosa, ya que la premisa de que si la muerte era el espejo de la vida entonces también la vida funge como el espejo de la muerte. Con esto, inclusive en el cristianismo, se podría descubrir fácilmente actitudes inclinadas hacia la muerte en un bautizo como también se pueden encontrar posturas hacia la vida en un funeral².

La muerte desde otro punto de vista representa el desmembramiento de un individuo, es decir, la disolución que cumple la función de hacer sitio al grupo o especie en conjunto mediante la destrucción de uno de sus miembros³. La experiencia de disociación que acompaña a la muerte del moribundo, necesariamente separa a los individuos sanos del agonizante.

Georges Bataille⁴, expresó esa contradicción que hay por un lado, entre la muerte para el individuo y la necesidad de esa muerte para preservar la vida para la especie. Como él mismo expresa muy atinadamente: *“Así como en el espacio el tronco y las ramas del árbol elevan a la luz las capas superpuestas del follaje, la muerte distribuye el paso de las generaciones en el tiempo. Constantemente hace el sitio necesario para la llegada del recién nacido, y cometemos un error en maldecir a aquella sin la que no existiríamos”* (Lomnitz, pág. 15).

Sin embargo, también se encuentra aquella actitud que se toma dependiendo de quién sea el finado, pues no todos lloramos al mismo muerto. La disyunción que se da entre el

² Ibíd.

³ Ibíd.

⁴ Georges Bataille nació en Billom en 1897. Escritor, antropólogo y pensador francés y aunque siempre rechazó ser llamado filósofo, su obra hace referencia a varios conceptos filosóficos que se desarrollan a lo largo de su trabajo. Su novela *La historia del ojo*, fue una de sus obras más controversiales y fue leída primeramente como pura pornografía. Sus influencias principales fueron Hegel, Freud, Marx, Marcel Mauss, el Marqués de Sade y Friedrich Nietzsche. Defendiendo a este último en contra de la apropiación de sus ideas por los nazis. Muere en París el 9 de julio de 1962.

moribundo y los seres queridos y la que existe entre la actitud que se toma hacia la muerte de un miembro del grupo y la que hay hacia el fallecimiento de un individuo ajeno o hacia un enemigo es totalmente diferente entre una y otra⁵.

La experiencia que se da en la muerte de los amigos, de los enemigos o de algún miembro extraño adquiere un enfoque diferente en el individuo; por ejemplo, se encuentran las guerras que se dieron entre griegos y troyanos⁶: “ Aquiles patrocinó para su amigo Patroclo un espléndido funeral en el que se pudo ponderar, honrar su sacrificio; pero, si Héctor se las hubiese arreglado para hacerse de su cadáver durante la batalla, habría abandonado el cuerpo de Patroclo a los buitres y los perros” (Lomnitz, pág. 16).

Es por eso que en la Antigüedad se buscó *domar a la muerte* con la idea de una *muerte ideal*, una muerte que fuese tranquila, elegida, dignificada y rodeada por acompañantes; ya que en el acto de morir existe una soledad intrínseca⁷.

La visión de la muerte como el momento del juicio y la rendición de cuentas por los actos del individuo fueron predominantes en el pensamiento cristiano así como la *muerte domada* fue un predominante en la época clásica y en la edad media temprana; la división misma en períodos evoca la imagen de una sociedad en la cual las clases altas y bajas simplemente no se distinguen. La muerte se convierte en *la muerte como igualadora*⁸.

⁵ Lomnitz, Claudio, *Idea de la Muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

1.2 Concepción simbolista de la muerte

En la literatura, sobre todo en la poesía se percibía un gran estancamiento en la manera estructural y temática. Ante la revolución literaria y filosófica de los escritores de Francia, las artes inevitablemente se influenciaron y se llenaron con aquellas nuevas formas que en la literatura se evocaban. La muerte fue uno de los conceptos más recurrentes en las letras francesas y también de los más fuertes en la pintura simbolista, incitada principalmente por el miedo y la inquietud que provocaba el fatal fin del siglo XIX.

Con la agonía del siglo y el sentimiento de los artistas decadentes⁹ hubo una importante inclinación hacia la muerte como representante del fin absoluto y por el fuerte impulso de llevar una vida bohemia, los artistas de esta época no sólo escribían o retrataban a la fatalidad, además la buscaban como un ideal.

El tiempo de la post-guerra también tuvo mucha influencia en la visión que se tenía de la vida y los artistas comenzaron a inclinarse hacia una fuerte autodestrucción. Claros ejemplos son el sinnúmero de artistas que murieron jóvenes como Gérard de Nerval o Rimbaud por su estilo de vida excesivo o bien buscaron a la muerte, como es el caso de Baudelaire.

A pesar de que esta aspiración por la muerte es un sentimiento retomado del movimiento Romántico, el idealismo que trae consigo es segregado por los decadentes, quienes le

⁹ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

imprimen ese tedio por la vida y la inseguridad que estaba en la atmósfera de fin del siglo¹⁰.

La bohemia se desarrolla como un estilo de vida que varios intelectuales adoptaron a raíz de ese extrañamiento hacia la vida ordinaria. Surge como protesta contra el frívolo estilo de vida burgués, predomina en países como Francia e Inglaterra. La figura del bohemio se convierte en el artista que renuncia a su posición social y cae en el proletariado voluntariamente¹¹ buscando la muerte de su vida acomodada para adquirir una vida llena de hedonismo y pobreza, que finalmente, le da una muerte prematura. Honoré de Balzac¹² entiende la vida de los artistas bohemios como una etapa de transición “*La bohemia está compuesta –escribe en Un prince de la bohème- por gente joven que son todavía desconocidos, pero que serán bien conocidos y famosos algún día*” (Hauser, pág. 446).

La figura del *dandy* aparece en la sociedad francesa e inglesa. En Inglaterra, el *dandy* asume el estilo de vida propio del bohemio, pero de un modo distinto al bohemio francés: el *dandy* inglés se convierte en el intelectual burgués que pasa de su clase a otra más elevada, pero sumergido en una vida hedonista y llena de excesos; en contra parte, el *dandy* francés es el artista que de su clase social, cae a propósito en el proletariado.

La extravagancia que el *dandy* presenta, cumple la función exacta que la disipación del bohemio. Ambos representan la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la

¹⁰ Ibid

¹¹ Ibid

¹² Honoré Balzac (Tours, 20 mayo 1799 – París, 18 de agosto 1850) fue un novelista francés, representante de la novela realista del siglo XIX. Elaboró su gran obra titulada *Comedia Humana*, la cual fue una obra monumental conformada por decenas de novelas con las que Balzac tenía la intención de describir a la sociedad francesa de su tiempo exhaustivamente.

burguesía. Baudelaire ve al *dandy* como “*la acusación de una democracia igualitaria. El dandy reúne en sí todas las virtudes del gentleman (...) nunca se vuelve vulgar y conserva la fría sonrisa del estoico. El dandismo, se convierte pues, en la última revelación del heroísmo de una época de decadencia*” (Hauser, pág. 458).

Con estas dos visiones de concebir la vida, los artistas reflejan su propio desinterés en ella y la destrucción no sólo de sí mismos, sino también de la sociedad y de su propio arte. Esta implícita búsqueda de la muerte, que se viene con la desilusión de la época que ellos están viviendo supera la crueldad de la visión de Balzac: “*el artista no sólo destruye su obra; destruye también sus pretensiones a la fama y al honor*” (Hauser, pág. 458). Finalmente, la figura del *dandy* se convierte, según Baudelaire, en el ideal de una existencia completamente inútil, sin objeto ni motivación alguna¹³.

La depresión generalizada provoca que los artistas comiencen a sentir una necesidad por regresar a lo antiguo y a lo clásico, a los mitos griegos y a la decadencia romana, por un lado en el arte, los artistas retoman la forma canónica de los griegos, mientras que en la poesía, las estructuras clásicas se rompen para dar paso a una nueva renovación poética; en este punto, se habla de una destrucción del tradicionalismo poético para comenzar a abrir paso a lo que en los escritores simbolistas surgiera la llamada *poesía pura*.

Sin embargo en el Simbolismo este concepto de muerte y fatalidad tan buscada por los decadentes, se traduce en un afán de sublimación y trascendencia. Los simbolistas comenzaron a traducir los símbolos en lo esencial y lo espiritual. Se convierte en un

¹³ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

movimiento ambiguo, tanto en la literatura y en la música, como en el arte. Existe un estallido que encuentra esas ambivalencias de la vida y la muerte¹⁴.

La incertidumbre de conocer qué sucede después de morir fue, no sólo para los simbolistas sino también para los propios impresionistas, un factor común: dudas relacionadas con el tiempo y la temporalidad; el *aquí y el ahora* concebido también como un *más allá*, del que nadie se explica, la conciencia de la transformación del lenguaje y la lucha entre lo viejo y lo nuevo: los artistas jóvenes luchando contra el arte viejo.

Hugo Von Hofmannsthal¹⁵ cuestiona “¿Cómo puede ser que aquellos días cercanos hayan pasado, pasado para siempre, y estén completamente perdidos?” (Hauser, pág. 463), se deja en claro la conciencia de que no sólo muere el siglo, sino que se toma plena conciencia de una temporalidad absoluta.

También se declara abiertamente la muerte de Dios, con el nacimiento del renovado humanismo y el materialismo histórico. El hombre comienza a tener una visión distinta de su propia temporalidad, al punto de llegar a un sentimiento de abandono y soledad.

La idea de la muerte se alimenta además del extrañamiento y del sentimiento de abandono del mundo y de Dios y como sustitución de Dios nace la figura del

¹⁴ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

¹⁵ Hofmannsthal nace en Viena el 1° de febrero de 1874. Joven poeta que comenzó a publicar sus primeros trabajos a los 16 años de edad, lo cual le dio una fama prematura. Hofmannsthal pronto figuró entre las personalidades jóvenes de la literatura a la que Arthur Schnitzler y Gerhard Hauptman pertenecía. Sus principales influencias fueron los trabajos de Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Sus trabajos posteriores fueron influenciados por las tradiciones de la Antigua Grecia; escribió **Elektra**, basado en el drama de Sófocles del mismo nombre. Hofmannsthal muere de un infarto al corazón el 15 de julio de 1929, en Austria; después del suicidio de su hijo.

superhombre, de la sobrehumanidad¹⁶ que es una humanidad que se siente infeliz, pesimista y desesperada.

La literatura y el arte se oscurecen con la fatalidad que significa no sólo el cambio de siglo, sino también el sentimiento de desarraigo y de no pertenecer a la sociedad en la que viven. Ese profundo extrañamiento, la no pertenencia y la tajante realidad de la fragilidad de la vida misma, alimentan el profundo concepto de la muerte en los simbolistas.

Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, publica su libro de *Poesías*, motivadas principalmente, por el deseo de “ahogar los lamentos poéticos del siglo” (Delevoy L, pág. 14) en su libro habla, no sólo del enojo y el dolor que provocan ese vacío espiritual incitado por la muerte de Dios en manos del hombre, también habla de la tristeza, lo lóbrego y la muerte¹⁷.

Ducasse redacta un prefacio para su libro *Poesías*, advirtiendo al lector de la excesiva crueldad, las reminiscencias hacia la muerte y la violencia sexual contenida en sus poemas. Cabe decir que tanto en la literatura como en el arte, muerte y erotismo se encuentran en una misma obra y Ducasse, con sus poemas, encuentra una manera de exhibir su propia capacidad de tratar el lenguaje como un sistema de comunicación simbólica¹⁸.

Prontamente, la poesía comienza a ser un recurso importante para la producción creativa de los artistas y llega no sólo a ser imprescindible para las artes plásticas, sino que

¹⁶ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, Librotebolsillo, México, 2007

¹⁷ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

¹⁸ Ibid.

también influyó en la música. En esta época simbolista la retroalimentación entre varias disciplinas cultivó un desarrollo y una renovación en la literatura como también en la música y el arte.

La estructuración de las poesías simbolistas deja ver un principio musical, que repercute en la forma a la que evocan, que es esa enajenación por la muerte; el lenguaje comienza a funcionar entonces, como *“un instrumento sonoro productor de imágenes (...) privilegia a timbre, a las sonoridades creadoras”* (Delevoy L, pág. 16).

Rainer Rilke se refiere a la muerte en *La corona de sueños*, no solo como el final, sino también como parte de la vida misma. Esta ambivalencia de vida/muerte, es también casi tan recurrente como la relación entre muerte/erotismo.

“La muerte es grande,

Le pertenecemos

alegremente.

Cuando creemos vivir plenamente

se permite llorar

en nuestro mismo corazón.” (Delevoy L, pág. 22)

Las figuras y los sentimientos que los escritores sugieren con sus poesías, son interpretados por los pintores de la época. El ansia por recuperar el Dios que la filosofía cuestionaba severamente su existencia y el que la ciencia les había arrebatado, provoca

en los artistas un anhelo por lo antiguo y el ansia de recuperar la subjetividad que encierra la religión.

Pintores, como Puvis de Chavannes y Gustave Moreau, influenciados primeramente por la corriente inglesa de los Prerrafaelistas¹⁹ y después por Chassériau²⁰; recurrieron a temas mitológicos, donde la muerte y el erotismo se conjugan, ambos tienen protagonismo sin ser un concepto más importante que el otro²¹.

Esto se demuestra claramente en la obra de Moreau *Orfeo* (Lámina 1), donde es evidente la sensualidad de la mujer que carga la cabeza del decapitado Orfeo: Muerte y erotismo. Sin embargo, se debe aclarar, que la muerte representada en cada obra, es una muerte simbólica. Los personajes mitológicos evocados vienen de un presente pasado y un futuro anterior, pertenecen a un pasado que cada ocasión que es leído, se convierte en presente²².

¹⁹ A mitades del siglo XIX, al inicio del reinado de la reina Victoria, la pintura inglesa está estancada en las convenciones académicas y se encuentra en un callejón sin salida creativo. En reacción, tres jóvenes estudiantes de la Royal Academy, Hunt, Millais y Rossetti, fundan la cofradía prerrafaelita. Ambicionan crear una nueva pintura, refiriéndose ya no al Renacimiento, sino al arte medieval; aquel anterior a Rafael, libre y auténtico, siguiendo, para ello, los preceptos del influyente teórico victoriano, John Ruskin. Sus cuadros son coloridos, conllevan múltiples símbolos y referencias literarias, sensibles a la naturaleza y a las cuestiones sociales.

La cofradía se disuelve rápidamente, pero sus ideas siguen nutriendo la vanguardia inglesa, durante cerca de cincuenta años. La segunda generación, dominada por Edward Burne-Jones y William Morris, aplica los principios prerrafaelitas a la decoración, al mobiliario y a la ilustración de libros. Más allá de Inglaterra, en particular el universo de Burne-Jones, tendrá una profunda influencia en la corriente simbolista.

²⁰ Théodore Chassériau nace en República Dominicana el 20 de septiembre de 1819. Fue un destacado pintor romántico. Realizó varias pinturas de retratos y con temas religiosos; también hizo murales alegóricos inspirados en los viajes que hizo a Argelia. Muere en París el 8 de octubre de 1856.

²¹ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*, España, Ediciones Destino

²² Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*, España, Ediciones Destino

También es referida esta muerte al discurso, ya que hay cierto repudio por parte de quienes los escuchan, porque se ha de citar siempre al pasado. Las palabras han dejado de ser propiedad de quien las pronuncia. Hofmannsthal se queja del discurso de la lengua y esa eterna referencia a los que ya han muerto, con una afirmación muy atinada: “*Cada vez que abrimos la boca, diez mil muertos hablan*” (Delevoy L, pág. 162).

1.3 Definición de erotismo

Erotismo es una palabra que nace del griego ερως: éros que se refiere al amor apasionado aunado al deseo sexual, mismo que es personificado por la deidad de Eros, concebido por Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza).

En el campo de la filosofía se ha desarrollado el concepto del erotismo que inevitablemente hace referencia al amor. El término de erotismo denota y connota todo lo relacionado con la sexualidad y su variedad de proyecciones.

Las diferentes etapas del amor según Platón, se definen en distintos tiempos y con diferentes nombres. En su diálogo *El Banquete o de la erótica*, se trata el tema del amor, en honor al dios Eros, que habla de la dualidad del amor: el amor bello, el que aspira a lo bueno y el amor vulgar.

Al amor se le denomina como un sentimiento que domina al hombre. Cabe destacar el mito que Aristófanes cuenta para ilustrar su idea donde habla de *seres completos*, es decir, de seres esféricos que tenían dos caras, cuatro brazos y cuatro piernas; ostentaban tres sexos: masculino (descendiente al Sol), femenino (descendiente a la Tierra) y andrógino (descendiente a la luna), este último influía en los otros dos sexos. Estos seres

vivían en armonía, sin embargo, su propia arrogancia hizo enojar a los dioses y fue así que Zeus decidió separarlos, convirtiéndolos en seres incompletos, condenados a buscar su unión con su otra mitad.

Cada personaje que aparece, trata un aspecto distinto de cada fase del amor, sin embargo, esta primera visión de lo que se trata el Eros (como dios) está estrechamente relacionado con esta idea griega del amor.

Hay que decir que a pesar de esta división del amor expuesta en el libro de Platón, en la Antigüedad, la dicotomía entre el amor erótico y el amor romántico no era absoluta. Había una marcada diferencia entre uno y otro, siendo el amor romántico el más asociado con el amor porque sublima la sensualidad. Es por eso que los griegos hicieron esta distinción entre *eros* (amor irracional) y *ágape* (amor solidario). Esta distinción llegó a los romanos y la tradujeron al latín como *cupiditas* y *caritas*.

Cabe destacar que no sólo Platón desarrolló esta idea del amor, sino que también filósofos posteriores a él intentaron hablar al respecto: Rousseau con su *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres* expone pobremente un lánguido acercamiento al tema del amor; Immanuel Kant en su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, hace una pobre aportación al tema; Schopenhauer, por su parte, ofrece una muy fría e insípida visión del concepto del amor.

En su libro *El amor, las mujeres y la muerte*, retoma algunos aspectos del amor de Platón y habla de dos distintos tipos de amor: *amor desenfrenado*, referente al goce físico y equivalente a la posesión y *el amor posesivo* que también involucra al goce físico, pero a

diferencia del amor desenfrenado, en el posesivo no existe suficiente amor. Según Schopenhauer, ambos transforman al hombre en un ser vil por la gracia del objeto del amor: la mujer, puesta en el papel de demonio; pero a pesar de todas las vicisitudes, el amor tiene un fin único: la preservación de la especie humana.

Sin dejar de lado su libro *El Mundo como Representación de la Voluntad*, Schopenhauer afirma que en este fin único, la voluntad alcanza la individualidad en su punto máximo; es decir, deja de servir a algún interés individual para convertirse en un interés que sirve a la constitución de la existencia humana. Abandona su voluntad individual y se convierte en la voluntad de la especie.

A pesar de esta visión tan racional del amor, sus formas y sus matices, Schopenhauer admite en su libro *El amor, las mujeres y la muerte* que el equivalente del amor es la misma voluntad de vivir. Señala que el amor en sí mismo tiende a la salud, a la fuerza y a la belleza (entiéndase por belleza a la juventud), pero cuando este amor comienza a pertenecer a algún tipo de género del mismo, su sentido se desvía y cambia totalmente su esencia primigenia.

Para este efecto, Schopenhauer hace una división del amor que denomina como *amor vulgar* y *amor divino*, que son los dos lados opuestos, pero entre ellos existe una variedad infinita de amor. Schopenhauer plantea que el acto del amor comprende un gran egoísmo entre las dos personas y una individualidad de la voluntad que tiende a la pasión, misma que proviene del instinto, producto de la Naturaleza.

De este acto se derivan dos tipos de satisfacción: *Satisfacción de los sentidos*, la que no busca la belleza ni las virtudes de la mujer. Poco importa el aspecto del individuo; sólo el placer de los sentidos, que está como necesidad imperiosa. La *Satisfacción apasionada*, es casi lo contrario a la satisfacción de los sentidos, aunque también es una necesidad imperiosa. Rebusca la belleza en la mujer para mantener puro el tipo de la especie. De esta satisfacción se deriva el *sentido de la belleza*, que juega un papel importante en el amor. “*Así pues, no hay hombre que en primer término no desee con ardor y no prefiera las más hermosas criaturas, porque realizan el tipo más puro de su especie*” (Schopenhauer A. , 2009, pág. 20). Sin embargo, a pesar de esta afirmación, Schopenhauer también habla de un tercer tipo de amor, que denomina *amor ilícito* porque que se opone a la finalidad única, que es la procreación.

Las variantes de las desviaciones del amor para llegar a la finalidad única se deben a las ilusiones que, según Schopenhauer en su libro, son creadas por la Naturaleza y se basan en el amor mismo. El sentido de la belleza, por ejemplo, puede ser desviado cuando se genera un vicio contra natura, así es como nace la ilusión de la falsa belleza.

A pesar de esto, el hombre siempre está buscando la complementación para ser perfecto (recordando el mito de Aristófanes), buscando a alguien que sea capaz de neutralizar los defectos personales y viceversa: la búsqueda de los opuestos para complementarse.

La manera para llegar al fin único del que habla Schopenhauer es por medio del instinto sexual, cuando se presenta más fuerte que el amor, el hombre deja de preocuparse por mejorar la especie; se convierte en un instinto vulgar.

1.3.1 El Eros simbolista

La presencia del erotismo en la obra plástica simbolista se debe de igual manera a la renovada poesía y literatura que se estaba dando en Francia e Inglaterra. Para representar este concepto se valieron de la figura femenina; protagonista de las acciones de asesinato y seducción, donde la mujer aparece como una fémica muy hermosa, inteligente y, sobre todo, peligrosa.

Esta idea de erotismo, siempre es representada ya sea por una Judith, una Magdalena, una Salomé o una esfinge alada con cara de mujer. Siempre todas muy seductoras. Son la representación del instinto mismo de la vida, son deseo y pecado. Representan la perdición de quienes se dejan llevar por sus propios instintos y su razón los abandona a su suerte²³.

El erotismo que siempre se muestra en las obras simbolistas, desde Moreau hasta Gustav Klimt, siempre es sensual, discreto, insinuante; siempre aparecerá una mujer con bello rostro, embelesado por ver a quien las amó con un cuerpo muerto; son sinónimo de pasión y muerte.

Es ahí donde ese juego de ambivalencias se intenta explicar: el eros como la vida y muerte como la muerte misma. La figura del erotismo siempre estará salpicada de ese aire fatalista, por ser la razón de la perdición de quien se permite seducir por la *femme fatale*.

²³ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

Es aquella interpretación mitológica, organizada al mismo tiempo que las festividades eróticas, interpretadas en dibujo y en pintura del “Modern Style” como símbolo cómplice del poderío y los temores de la burguesía. Es hedonismo²⁴.

1.3.2 Femme Fatale

La figura de la mujer siempre ha aparecido a lo largo de la historia del arte, ya sea como símbolo de fertilidad o como diosa, la mujer ha fungido como la musa principal y la figura favorita de los artistas plásticos. Sin embargo en el Simbolismo, su presencia fue sinónimo de belleza y fatalidad.

La influencia de los mitos rescatados por los artistas simbolistas, resignificaron el papel de la mujer en la pintura. Aparece una mujer que, *“apenas sin cambiar de aspecto, es tanto Salomé como Helena, Dalida, la Quimera o Semelé”* (Delevoy L, s/f)

En el arte figura, la pintura de Edward Burne-Jones que ilustra ese regreso a la mitología antigua y a pesar de que Burne-Jones perteneció al principio al movimiento Prerrafaelista, la influencia que hubo con su pintura fue importante, en cuanto a ese anhelo de retomar el estilo clásico de Tiziano, Botticelli y Miguel Ángel, por mencionar algunos, sin embargo, la imagen que representa la sensualidad en su pintura, es representada por María Zambanco, su amante y modelo; pero ante todo, su amor imposible.

La mujer fatal en Burne-Jones (Lámina 2), no es distinta a la que se representa en otras obras; es la mujer manipuladora, que juega con el amor que un hombre le profesa, lo hechiza y lo mantiene dócil.

²⁴ Goldwater, Robert, *Symbolism*, 1979

La *Magdalena en el desierto* (Lámina 3) de Puvis de Chavannes es un claro ejemplo de las primeras mujeres en la pintura simbolista. Particularmente este cuadro no se pinta conforme a las normas que se establecían en aquel momento, recibe fuertes comentarios por parte de críticos de arte como Camille Lemonnier *“Tomad en una choza lúgubre una bellaca de las de Jordaens... Si es auténtica, tendrá más estilo que todas las marionetas expurgadas que ciertos etruscos (Puvis) presentan arrojados en el manto del ideal”* (Delevoy L, pág. 19)

La mimesis se aleja de sus fundamentos principales; ya no es usada para representar lo real, sino que se reinterpreta y se organizan para huir de lo real. Comienza a convertirse en un recurso para crear la fantasía.

La figura de la *Magdalena* en la pintura de Puvis muestra a una de las Santas Mujeres del Evangelio, como dulce y orgullosa; llena de belleza, sosteniendo en su mano un cráneo y un seno al aire. Deseo y mortandad. Se encuentra en meditación con la muerte sin dejar de ser santa²⁵.

²⁵ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

Capítulo 2

El surgimiento y desarrollo del movimiento simbolista

2.1 Bases Literarias y Filosóficas

El panorama del siglo XIX se muestra en Europa lleno de diversidad y contradicciones. El progresivo avance científico y tecnológico que comienza en 1858, la burguesía se desarrolla rápidamente al mismo tiempo que la clase trabajadora, esto da a lugar a los movimientos liberales y revolucionarios que se contraponen a las políticas unitarias de Alemania e Italia. Por otra parte, los románticos se estancan en su bohemia y se encierran en sí mismos en una forma de contemplación subjetiva²⁶.

Esta transición fue fundamental en muchos sentidos para la humanidad: el nuevo siglo vio nacer distintos descubrimientos y también vio morir y evolucionar distintas corrientes ideológicas, científicas y artísticas²⁷.

El siglo XIX presenta el claro aspecto de una época de crisis y disputas. El pensamiento darwiniano de la supervivencia de las especies y la noción marxista de la lucha de clases, son claras expresiones de una verdadera batalla en el campo de la vida y la cultura²⁸.

El Simbolismo surgió en el último cuarto del siglo XIX y se desarrolló a principios del siglo XX. A este movimiento artístico lo enmarca un contexto histórico que atraviesa por dos de las guerras más trascendentes: la Guerra Franco- Prusiana²⁹ y la Primera Guerra Mundial.

²⁶ Xirau, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, 2005

²⁷ Goldwater, Robert, *Symbolism*, 1979

²⁸ Xirau, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, 2005

Ante el creciente desarrollo científico, muchas teorías habían sido comprobadas o desechadas y el surgimiento de nuevas disciplinas como la antropología cultural, la historia y la lingüística; se conjunta con el progreso industrial que prospera a pasos agigantados, vislumbra el nacimiento de las grandes ciudades afectando a la estructura social. La calidad de vida mejora debido a los grandes avances médicos que se desarrollan en este período, gracias a que el hombre se convierte en un objeto de estudio para la ciencia³⁰.

A pesar de todos estos adelantos y de las guerras que trajo consigo el siglo XIX, hay que situarse en el decenio de 1880. El tiempo de la post-guerra deja un clima desolado en el ánimo colectivo, que en los artistas se traduce como una inclinación hacia el hedonismo estético y desarrollan un gusto por la autodestrucción, el tedio de la vida y el afán de muerte. Estos sentimientos los retoman de los románticos y vieron surgir a una nueva generación de creadores plásticos desilusionados con su tiempo³¹.

²⁹ La Guerra Franco-Prusiana (19 julio 1870 – 10 mayo 1871) fue provocada por Alemania, para lograr su unificación y fijar su postura como primera potencia militar en Europa. Napoleón III, emperador de Francia, se veía amenazado por el declive de su ejército y la debilitación de Francia. Por otro lado Prusia significaba una amenaza para los franceses, debido a que España había solicitado a Guillermo I, rey de Prusia, un príncipe que tomara la corona española. A los franceses no les convenía esta situación y Napoleón III, al saber esto, decidió persuadir a Guillermo I, por medio del embajador francés Benedetti. Guillermo I decide enviarle un telegrama narrándole lo acontecido a su canciller Bismarck, quien modifica el telegrama para que pareciera que Benedetti había sido despedido por el emperador Guillermo I. Es así como Francia decide declarar la guerra a Prusia, con resultados catastróficos para Francia, pues al perder la guerra, tuvo que ceder a Alemania los territorios de Alsacia y Lorena, además de una indemnización de 15 mil millones de francos.

³⁰ Robert, D. L, *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino (s/f)

³¹ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, LibrodeBolsillo, México, 2007

En este momento, denominado como la *Época de la Decadencia*, los artistas estaban invadidos por un sentimiento de crisis y de un desencanto hacia la cultura de fin de siglo, considerándolo como la disolución de la civilización y acarreado un aire de desencanto por encontrarse en la última etapa de un ciclo vital.

La creciente decepción de los artistas por la época en la que vivían dio lugar al deseo de lo antiguo. Retomar el arte clásico y hacer reminiscencias al arte helénico provocó en ellos la simpatía por el arte de las culturas antiguas del último período del arte romano y hacia el viejo estilo impresionista. A los artistas pertenecientes a este período se les denominó como artistas decadentes³².

El movimiento plástico Decadente es el antecesor del Simbolismo, porque retoman sus conceptos principales y los exaltan. Ese sentimiento de culpa que caracterizó a los artistas decadentes, en los simbolistas se convierte en un incitador más profundo hacia el pecado, sublimando aquella culpa y traduciéndola en un placer perverso.

En los artistas decadentes surge *la idea del abismo* que se refiere a aquello para lo que no existe un concepto, una palabra o una formulación y de ahí parte su predilección por lo indomable, por lo natural y esa incansable lucha por la forma y el insuperable horror por lo deforme³³.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibid*

El Simbolismo, influido por los conceptos decadentes, se convierte en la corriente que va en contra del Naturalismo, que plantea a la realidad como algo totalmente físico, es decir, la naturaleza como el reflejo de una serie de magnitudes y leyes mecánicas³⁴.

Sus propios antecedentes, condujeron al Simbolismo a mostrar una actitud inclinada hacia la subjetividad y el esoterismo, que envolvió a sus obras en un aire de misticismo. Este movimiento artístico se convierte en el producto de las exigencias del ocio y se presta a las seducciones de la videncia y la brujería³⁵.

También se hace evidente en el Simbolismo, el declive del Romanticismo. Puede afirmarse que el paso del movimiento Decadente era necesario para romper con los preceptos románticos y sirvió para que el Simbolismo condujera la fuga del arte hacia adelante; significó la salida del deterioro artístico de fin de siglo y simbolizó también una total renovación creativa.

El movimiento simbolista entre los años 1870-1900 es imprescindible, en la medida que puede ser comprendido como una estructura ideológica. Ellos marcan la oposición al positivismo y al materialismo histórico, que coincide con la llamada *llegada de la ciencia* y el mito del progreso³⁶. Ambos conceptos son entendidos por los simbolistas como la *"aniquilación del arte a partir de la tribulación de la angustia de la derrota provocada por el cambio brutal del medio, por la inflación urbana, por las transformaciones técnicas y económicas,*

³⁴ Ibid

³⁵ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

³⁶ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

o aún como manifestación de una oposición más o menos pronunciada con respecto a la termodinámica". (Robert, pág. 12)

Sin embargo, el Simbolismo toma su verdadera fuerza después de 1890, cuando el decadentismo pierde su tono sugestivo. Muchos se habían cansado de esa subyugada autoestima y de la profunda culpa que reflejaban un terrible conformismo. Jean Móreas³⁷ introduce el término de *Simbolismo* y lo define básicamente como "el intento de sustituir la realidad en la poesía por la "idea"" (Hauser, pág. 448).

En la literatura se da una renovación estructural a partir del descubrimiento de la metáfora en la poesía, misma que a su vez llenó de riqueza las imágenes simbolistas³⁸. La literatura simbolista no sólo repudia al Impresionismo por su materialismo en la visión del mundo que concibe y al Parnaso por su racionalismo y su formalismo, sino que también rechaza al propio Romanticismo, por su sentimentalismo y el convencionalismo en el uso del lenguaje metafórico³⁹.

³⁷ Jean Móreas (o Ioannis Papadiamantópoulos), nació en Atenas en el año de 1856 y murió en París en 1910. Hijo de un jurista griego, estudió en la Facultad de Leyes de París. Participó activamente en los círculos literarios más importantes de la capital francesa. Fungió como ensayista, crítico de arte y poeta. Se declara a sí mismo como Simbolista y en 1886 *Le Figaro* publica el manifiesto del Simbolismo, donde declaraba que la poesía simbolista debía buscar la idea de una manera sensible, como una aspiración nunca satisfecha, además de declarar al Simbolismo enemigo de la falsa sensibilidad y la descripción objetiva. Cinco años después, Móreas inconforme por el camino que había tomado el Simbolismo, redacta el Manifiesto de la Escuela Romana, donde reclama el retorno de la métrica y el estilo clásico de la poesía.

³⁸ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, LibrodeBolsillo, México, 2007

³⁹ Ibid

Mientras el Impresionismo considera que la experiencia de los sentidos es irreductible y último en el quehacer artístico, el Simbolismo argumenta que la totalidad de la realidad empírica no es más que la imagen de un mundo donde sólo existen las ideas⁴⁰.

El Positivismo⁴¹ fue otra corriente con la que los artistas y escritores simbolistas decidieron estar en contra, ya que hacía a un lado el alma del hombre y no daba cabida a la espiritualidad⁴². Los fundamentos del simbolismo se cimentaron en una especie de *idealismo filosófico* y se valieron de la filosofía metafísica para rebatir los preceptos positivistas, respaldándose de filósofos metafísicos como Platón y Schopenhauer⁴³.

El Simbolismo puede considerarse como un movimiento artístico-colectivo, haciendo una analogía con lo que Wagner, el músico más importante del movimiento simbolista, dice de la ópera, considerándola como aquella posibilidad de conjuntar a todas las artes: en un mismo lugar se concentran tanto actores, como músicos y artistas plásticos; todos jugando un papel importante para que pueda lograrse la obra final⁴⁴. Así, el Simbolismo funciona como una serie de engranajes. Es un movimiento nutrido por todas las artes funcionando al mismo tiempo.

⁴⁰ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

⁴¹ El Positivismo es una corriente o escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación de las teorías a través del método científico. El positivismo deriva de la epistemología que surge en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Augusto Comte y del británico John Stuart Mill y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad de dicho siglo. Según esta escuela, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los hechos reales verificados por la experiencia.

⁴² Goldwater, Robert, *Symbolism*, 1979

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009.

2.2 Literatura en el Arte Simbolista

En la literatura de fin de siglo se dio un peculiar fenómeno: el *arranque de la modernidad poética*, que le ofreció un nuevo sentido a la lírica. La manera estructural de la literatura deja de ser tan organizada y tan estricta. Con la transición de siglo y con el cambio ideológico, la poesía adopta una nueva acepción y es en ella donde nace el orden de las ideas con valor literario propio ⁴⁵.

La renovación de la literatura, provoca que la música y el lenguaje encuentren otro punto de convivencia: *“el lenguaje tratado como instrumento sonoro productor de imágenes”* (Delevoy, pág. 16). Este cambio estructural y la incorporación de un ritmo musical en la poesía *“privilegia al timbre, a las sonoridades creadoras (...) de metáforas libres de toda imposición sintáctica y frescas de todo el simbolismo que aparece escalonado entre la sombra y la luz”* (Delevoy, pág. 16)

Uno de los hechos más determinantes del siglo XIX es la ampliación del concepto de realidad, que deja de ser física para distenderse hacia una realidad biológica, una realidad psíquica, una realidad social y una realidad histórica.

El siglo XIX es particularmente histórico. No se limita sólo a explicar al hombre al nivel biológico, sino que además trata de definir al hombre como un ser vivo en constante cambio. A partir de las teorías de la evolución de las especies la humanidad no sólo

⁴⁵ De Riquer, Martín, Valverde, José María, *Historia de la Literatura Universal. La entrada en el siglo XX*, 2002

construye su propia historia, también las demás especies adquieren una y con ello la importancia para comprender a la naturaleza del ser humano⁴⁶.

Es en el siglo XIX donde se hace una historia realmente universal. Es un período en donde la historia natural se hace verdaderamente histórica. Esta nueva revelación del hombre como ser histórico, se pone de manifiesto en los filósofos de la época quienes tienden a pensar que *“el hombre es menos una naturaleza que un movimiento, menos una esencia que una existencia”* (Xirau, pág. 355).

En esta revolución del nuevo siglo se ataca la convencionalidad y el historicismo cobra una gran importancia. La concepción del hombre como *ser que se hace*, junto con el modelo de las ciencias físicas y naturales, crea una tendencia al materialismo y a interpretar al hombre como un ser que se desarrolla en la historia misma⁴⁷.

Los llamados 3 grandes inconformistas: Sören Kierkegaard, Carl Marx y Friedrich Nietzsche⁴⁸ (aunque con distinto enfoque) entran de lleno en el materialismo. Mientras que Kierkegaard acentúa el lado espiritualista del hombre, filósofos como Comté, Marx o Nietzsche *“suprimen toda trascendencia e interpretan la historia del hombre a partir del hombre mismo”* (Xirau, pág. 355).

En este sentido, la filosofía que surge durante este período es humanista y las teorías filosóficas tienden a ser reductivas, independientemente de su relevancia, lo que las lleva

⁴⁶ Xirau, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, 2005

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

a negar a Dios, convirtiendo así al hombre en su propio Dios. El hombre se convierte en un ser divinizado.

Esta negación de Dios es una reacción de los filósofos y escritores, provocada por la interpretación de Dios que la burguesía construyó. Esto no sólo se ve reflejado en la filosofía de Carl Marx o en poetas como Mallarmé, para los cuales la burguesía es sinónimo de mal gusto; aún en filósofos-poetas como Nietzsche “*para quien el paraíso es, no sólo la reminiscencia de un mundo mejor, sino el sueño de un hombre transformado en superhombre, el sueño de un paraíso en la Tierra*” (Xirau, pág. 355).

La renovación que trae consigo la transición de siglo tiene alcances en países como Alemania, donde la literatura se pone en duda y oscila entre el esteticismo y el naturalismo o en Francia donde surge el subjetivismo romántico con el Análisis del Tiempo y la Memoria⁴⁹ de Proust⁵⁰ e incluso en Hispanoamérica, donde se da una fuerte renovación literaria influenciada por la nueva poética francesa, abriendo paso al modernismo literario hispanoamericano que da cabida al surgimiento de la Generación de 1898, misma que entra en un ahondamiento crítico en términos nacionales y espiritualmente universales⁵¹.

⁴⁹ De Riquer, Martín, Valverde, José María, *Historia de la Literatura Universal. La entrada en el siglo XX*, 2002

⁵⁰ Marcel Proust, escritor francés, autor de la serie de siete novelas **En Busca del Tiempo Perdido**, considerada como una de las obras más influyentes del siglo XX. Su estilo literario está primeramente por el Impresionismo pero posee un carácter Simbolista. Transfigura la realidad en su tratamiento del tiempo y sus descripciones; maneja la narrativa no lineal en sus novelas y crea acontecimientos a partir de recuerdos. La obra de Proust presenta también diálogos simultáneos, que suceden en un mismo espacio- tiempo; sin embargo, la principal característica de la obra de Proust es el fluir de la conciencia.

⁵¹ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino

Entre las transformaciones filosóficas y literarias la francesa fue la que logró mayor madurez, sobre todo por la pauta que se dio en la transformación de la lírica y la poesía románticas a una literatura llena de misticismo y sublimación.

Las raíces del Simbolismo vienen desarrollándose, no sólo desde los ideales románticos renovados, sino que aquel aire decadente del último cuarto de siglo influyó fuertemente en la literatura de sus contemporáneos, creando esas imágenes metafóricas con sus poesías y sus textos para ser después plasmadas por los pintores en un lienzo⁵². Se puede afirmar de esta manera, que los orígenes del Simbolismo no son de ninguna manera de carácter meramente pictórico, ni mucho menos sólo es una corriente que tuvo una fuerte influencia filosófica, sino que se inició como un movimiento literario.

Escritores como Gèrard de Nerval⁵³, Charles Baudelaire, Théophile Gautier⁵⁴, Ernest Renan⁵⁵, fueron considerados como los predecesores apologistas del período de la decadencia.

⁵² Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, Librotebolsillo, México, 2007

⁵³ Es el seudónimo de Gèrard Laubrine. Escritor simbolista francés, nacido en París el 22 de mayo de 1808. En todos sus escritos hace uso de los sueños y las fantasías para mostrar una relación entre el mundo real y el mundo sobrenatural. Posteriormente, su referencia con lo onírico, tendría influencia en el arte Surrealista. En las fantasías de sus textos, refleja sus propias experiencias y sueños, dejando entrever las constantes fantasías y visiones que a menudo amenazaban su cordura. Entre algunos de sus libros, destacan **Aurelia** (1853), donde habla del amor perdido y la salvación religiosa; este libro para algunos, es considerado como el punto de partida de la poesía surrealista. De los relatos de **Las Hijas de Fuego** (1854), se destaca **Silvia**, hace varias reminiscencias a la juventud y la belleza perdidas. En **Las Quimeras** (1854) Gèrard se ve dominado por la desesperación. Esto se debe a que en los últimos años de su vida, se vio afectado por graves trastornos mentales, que lo obligaron a internarse por temporadas en hospitales psiquiátricos. Se suicida en París en el año de 1855.

⁵⁴ Théophile Gautier nace en Tarbes en 1811 y muere en Neuilly el año de 1872. Poeta, crítico y novelista francés. Sus primeros poemas, escritor en 1830, seguían fielmente los principios románticos, sin embargo en 1832 abandonó las doctrinas románticas para adoptar la idea de *l'art pour l'art*, la cual se hizo presente en

Sin embargo, los verdaderos escritores decadentes como Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde y Aubrey Beardsley⁵⁶ (Lámina 4), e incluso Chéjov; estaban bañados más que de aquella exagerada modestia, de un plano sentimiento de inferioridad, de esa culpabilidad de ser los pecadores de su época. Se hace famoso el *Yo soy el Imperio al final de la decadencia*⁵⁷ de Verlaine y se convierte en una característica decadente, que marcaría también la actitud a futuro de los escritores simbolistas⁵⁸.

Rimbaud figura como uno de los grandes escritores decadentes y es uno de los más destacados, influenciado por la literatura de Flaubert⁵⁹. Sin embargo, su relación con algunos escritores simbolistas, lo llevaron no sólo a inspirarlos con su poesía (colocándolo

sus obras **Albertus** (1832) y en su obra maestra **Esmaltes y Camafeos** (1852). Gautier decía que el artista no tenía ningún compromiso con la ética, pero tenía la obligación de alcanzar la perfección en la forma y la expresión. Las cualidades técnicas y la impersonalidad en la poesía de Gautier dio pauta para el parnasianismo, movimiento literario que siguió al romanticismo en la poesía francesa. Gautier fue el principal exponente el Parnaso (este movimiento literario consideraba que la poesía debía estar más atenta al efecto artístico que a la vida). Además de encontrarse entre los críticos más influyentes de su época, cabe destacar la influencia que ejerció con su trabajo a Charles Baudelaire. Gautier escribió diversas narraciones cortas de carácter exótico, como **La Muerta Enamorada** (1836), escribió también novelas como **Mademoiselle de Maupin**, que habla de la filosofía de la vida hedonista.

⁵⁵ Ernest Renan, nació el 27 de febrero de 1823 en Trégier. Escritor, filólogo, filósofo e historiador francés, influenciado por el racionalismo, más tarde siguió la corriente de la Escuela Liberal. En su obra **La vie de Jesús** (1863) se atrevió a señalar a Jesús de Nazareth de anarquista, esto le valió a Renan ser expulsado del Collège de France y se ganó el epíteto de “blasfemo europeo” por parte del papa Pío IX. Entre su vasta producción, destaca también su discurso **¿Qué es una Nación** (1882), en el que expone la idea de nación que va más inclinada hacia una creencia, de tal manera que un grupo de personas forma su propia identidad. La raza, la religión, la cultura, el idioma, el territorio, etc. quedan en segundo término. También señaló que *el olvido, también el error histórico, son factores esenciales para la creación de una nación, y es por eso que el progreso de los estudios históricos es a menudo un peligro para la nacionalidad* (Bestard, J.Parentesco y modernidad, Paidós, Barcelona, 1998, p. 29). Renan murió el 2 de octubre de 1892 en París.

⁵⁶ Aubrey Beardsley se destacó por la ilustración de los textos de Oscar Wilde como **Salomé**, **The Yellow Book** y **Le Morte D'Arthur**. La obra de Beardsley fue desconocida en 1982, sin embargo, muchos de sus dibujos hicieron su primera aparición en libros y revistas con suscripción relativamente limitada. Por su especial cercanía con los escritores, es por lo que se considera en la literatura simbolista.

⁵⁷ *Je suis l'empire à la fin de la décadence* (Hauser, pág. 441)

⁵⁸ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, LibrodeBolsillo, México, 2007

⁵⁹ Gustave Flaubert había ya considerado escribir un libro sin tema, construido de sólo de pura forma, de puro estilo; y fue en él quien surgió por primera vez la idea de la *poésie pure*.

como un antecesor importante de la literatura simbolista), sino que él también se vio afectado por ellos.

La fatalidad que imprime en sus líneas y las figuras que evoca, es una característica importante de su poesía, juega con la incertidumbre que existe alrededor de la muerte e intensifica el dolor de la partida y la alusión que hace de ella en varias ocasiones. Con su cita: *“Lo que no se sabe es tal vez terrible. Ya lo sabremos”* (Hauser, pág. 440), refleja claramente esa atmósfera de terror a lo desconocido, pero da cabida a ese abismo que algún día será descubierto⁶⁰.

La imprecisión y el juego de figuras místicas que remite, es una característica muy propia en Rimbaud y es tan importante su poesía que no sólo es retomada por varios escritores, sino que es considerado por muchos como el auténtico fundador de la poesía moderna⁶¹.

Las similitudes y diferencias artísticas que existen entre el Impresionismo y el Simbolismo, son un fenómeno que también se dio en la literatura. Un ejemplo muy claro está entre el Impresionismo de Verlaine y el Simbolismo de Mallarmé; a pesar de que tienen un estilo que es muy propio y es fácil colocar a cada uno en una corriente determinada, también es verdad que entre ellos hay ciertas similitudes que llegan a confundirse con el sentimiento simbolista y viceversa⁶².

Ambos movimientos son producto del mismo sentimiento de inferioridad y de ese malestar cultural que rodeó por tanto tiempo a los decadentes. Los dos tienen su origen

⁶⁰ Ibíd.

⁶¹ Ibíd.

⁶² Ibíd.

en el individualismo e irrealismo romántico, llevando la misma vida abstracta y separada de la realidad. A pesar de que unos eligen hacer una migración interior y otros optan por una huída real, cierto es que ambos se expresan de una manera cada vez más extraña e ininteligible ante la mayoría del público⁶³.

Con Thomas Mann nace la idea del *mal escolar*, el cual describe como “*La existencia peculiar que viven los artistas, que debe extrañar a la mentalidad burguesa como carente de toda ambición, es, efectivamente, un “último banco” que les libera de toda responsabilidad y de toda necesidad de dar cuenta de sus acciones*” (Hauser, pág. 442). Él analiza la posición del artista frente a la burguesía, contrapone la vida del artista frente al mundo burgués al que se ve obligado a servir.

Sin embargo la visión de Mann, como la filosofía social de Henry James⁶⁴, sólo puede ser comprendida como una reacción contra el modo de vida del artista que ha tomado ese puesto de “último lugar”. A pesar de esto, tanto Mann como James tienen conciencia de que el artista se ve obligado a llevar una vida inhumana y extrahumana a la vez, ya que al final de cuentas, el oficio del artista se centra en describir la vida de la que está excluido⁶⁵.

Es por estos antecedentes, que se ha dicho que *el “Simbolismo es, ante todo, literatura”* (Robert, pág. 12). La obra literaria simbolista no se perfila solamente como mera mitología; sino que asume un papel importante, en el sentido de que funciona como creador de

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ Hermano del también filósofo y novelista William James. Henry James fue ante todo un escritor, sin embargo, su obra llena de gran calidad literaria y poética, no deja de tener un profundo rigor científico. (Hauser, 2007)

⁶⁵ *Ibid*

imágenes, donde se da lo imaginario y lo corpóreo⁶⁶. Y es gracias a la metáfora, que se convirtió en una célula germinal para la literatura, donde se llevan a cabo los juegos de la diferencia y que no sólo brindaron una riqueza visual a los simbolistas sino que también condujeron a una profusión de imágenes para el Impresionismo.

La vida de los artistas en esta época, donde el Impresionismo aún predominaba, produce dos tipos de artistas excluidos de la sociedad, pero a la vez completamente modernos. Se renueva la bohemia y se da el fenómeno de la huída del artista hacia nuevos territorios.

El Impresionismo abre paso a una forma distinta en la que se incorpora la experiencia del artista con su obra. La figura de Baudelaire se hace presente en la nueva bohemia, con su frase: *Pero los viajeros verdaderos son aquellos que se van solo a ir*⁶⁷ que adoptan tanto escritores como artistas plásticos de la época para convertirse en constantes viajeros.

El viaje para los artistas representa una fuga que deja de ser sólo interior, es una fuga real que hacen para ir hacia lo desconocido. La partida comienza a tomar un peso específico para varios escritores. Rimbaud, por ejemplo, intensifica el dolor de la partida: *“La vida está ausente, no estamos en el mundo”* (Hauser, pág. 444), en contraposición con Baudelaire, que apenas si engrandece la belleza de las palabras del adiós⁶⁸.

La bohemia es un fenómeno que no se dio de manera uniforme en Francia y para comprender el modo en que se dio la transformación de la bohemia desde el

⁶⁶ Robert, D. L. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino.

⁶⁷ Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partents pour partir. *Las flores del Mal*, de su poema El Viaje, Charles Baudelaire.

⁶⁸ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*, Librotebolsillo, México, 2007

Romanticismo hasta los finales del siglo XIX, es necesario distinguir tres fases y formas de vida del artista: el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista⁶⁹.

Originalmente, la bohemia nació como una manifestación en contra del modo de vida burgués y estaba formada por jóvenes artistas y estudiantes, que en su mayoría venían de familias adineradas. Su oposición a la sociedad burguesa no era más que producto de una juvenil exuberancia y de un espíritu de contradicción. Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye y Nestor Roqueplan, por mencionar algunos, se hicieron ajenos a la vida burguesa porque tenían el deseo de llevar una vida distinta a sus progenitores y no porque se vieran obligados a vivir con limitaciones económicas⁷⁰.

Estos primeros bohemios románticos tenían la intención de ser originales y extravagantes; eran verdaderos románticos y cabildeaban entre la opulencia de su cuna y las carencias que eligieron vivir para desafiar a la sociedad predominante. A pesar de esto, eran totalmente libres para regresar a su vida burguesa cuando quisieran.

La generación de la bohemia naturalista fue la antítesis de su antecesor. Era una bohemia verdadera, es decir, los artistas no pertenecían a la burguesía y el ser bohemio era más que un capricho de un niño rico. Quienes conformaban este tipo de bohemia era un proletariado artístico como Gustave Coubert (Lámina 5), Nadar⁷¹ (Lámina6) y Henri

⁶⁹ Ibíd.

⁷⁰ Ibíd.

⁷¹ Su nombre verdadero era Gaspard Félix Tournachon, nace en Lyon en 1820. Artista que comenzó como caricaturista y periodista. Pionero de las fotografías aéreas. Formó parte de la elite artística de su época y con su trabajo demostró que la fotografía era algo más que pura técnica. Con su cámara, retrató a

Murger⁷², cuya existencia era incierta y su lucha contra la burguesía se convirtió en una necesidad⁷³.

Baudelaire pertenece cronológicamente a esta generación de bohemios; señala que intelectualmente en esta clase naturalista existe una regresión hacia lo romántico, pero a pesar de eso, hay un avance hacia la bohemia impresionista. En este punto ocurre un fenómeno en la percepción de la clase alta hacia la bohemia, ya que cuando la bohemia deja de ser romántica, es ahora la burguesía quien comienza a romantizarla e idealizarla.

Henri Murger, sin embargo, representa de distinta manera este fenómeno de transición de la bohemia. Mientras que en plena bohemia naturalista, se le cataloga como romántica; Murger desempeña el papel de *maestro de la diversión*⁷⁴, representando al Barrio Latino como un lugar limpio y civilizado. Por este servicio, se gana merecidamente el rango de autor reconocido por la clase media⁷⁵.

Pero a pesar de aquella obligación de los bohemios del naturalismo a tener una vida miserable, la generación siguiente hizo ver al naturalismo como un idilio. La bohemia Impresionista se convirtió en una clase social de vagabundos y exiliados.

personajes importantes de su época, así figuran entre sus numerosas fotografías de retrato, artistas como Monet tanto científicos como Pasteur. Murió en 1910 en París.

⁷² Henri Murger nace en París el 27 de marzo de 1822. Escritor francés, conocido por relatar la vida de los artistas pobres del Barrio Latino de París. Su libro más importante **Escenas de la Vida Bohemia**, fue adaptada como ópera por Puccini y por Leoncavallo. Muere en París en enero de 1861.

⁷³ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

⁷⁴ *Maître de plaisir* (Hauser, pág. 445)

⁷⁵ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

La miseria no sólo rompe con la sociedad burguesa sino con toda la civilización europea. En ella pululan la amoralidad y la anarquía afectando a los artistas bohemios, transgrediendo su modo de vida de tal manera que corrompe su espíritu⁷⁶.

La vida bohemia de los artistas terminó en tragedia, la mayoría de ellos pasaban su vida en cabarets, cafés, burdeles o en la calle y mientras unos terminaban encerrados en manicomios otros morían en el hospital.

Tristán Cobière y Lautréamont son vagabundos; mientras que Toulouse-Lautrec (Lámina 7), Verlaine y Baudelaire son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin (Lámina 8) y Van Gogh (Lámina 9) son aventureros desarraigados⁷⁷.

La autodestrucción se convierte en un factor imprescindible. Destruyen en ellos cualquier cualidad que pueda ser útil para la sociedad y se enfurecen consigo mismos buscando aquello que comparten con las personas, son conscientes de su propia infelicidad, y consideran la felicidad de los demás como un acto vulgar.

En la literatura, este sentimiento de plena infelicidad contribuyó con el desarrollo que comenzaba a germinarse en varios poemas y textos de diversos escritores. La desdicha se presenta en autores como Chejón, se encuentra este desprecio por la felicidad en su narración *Las Grosellas* y en Baudelaire se muestra expreso en una carta escrita alrededor de 1845: *“Usted es un hombre feliz. Lo siento por usted, señor, por ser feliz tan fácilmente. Un hombre tiene que haber caído muy bajo para considerarse feliz”* (Hauser, pág. 447)

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

2.3 Literatura simbolista

Con la renovación que se estaba dando en el desarrollo de la poesía simbolista, se crean imágenes complejas, pluralistas y ambiguas. Renacen las metáforas, las correspondencias, la síntesis, la sinestesia y las correlaciones directas e indirectas y estas propiedades, posteriormente, son explotadas por los artistas simbolistas en sus obras⁷⁸.

Inicialmente los artistas reflejan el Romanticismo, el espíritu romántico se deja entrever en los delirios oníricos de William Blake (Lámina 10), el caos de Füssli (Lámina 11), la violencia de los grabados de Goya (Lámina 12), los jardines de la muerte de Bresdin (Lámina 13) y el horizonte de la desesperanza infinita, de la que el mismo Baudelaire diría “A falta de talento, tiene genio” (Robert, pág. 12).

La literatura simbolista es una reacción contra toda la poesía anterior, ya que aporta algo que no había sido ni realizado ni conocido anteriormente: la *poésie pure* (Hauser, pág. 449); que surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, la Poesía Pura⁷⁹ se opone a toda interpretación lógica de un poema⁸⁰.

Cabe decir, que el movimiento simbolista no inventó al símbolo como un medio de expresión, pues el arte simbólico venía ya existiendo desde épocas anteriores. Conviven el arte alegórico y el simbólico e incluso se les encuentran entremezclados en la obra de un

⁷⁸ Robert, D. L. (s/f). Diario del Simbolismo. España: Ediciones Destino.

⁷⁹ *La doctrina de la Poesía Pura, transpone lo principal de su método creador en una teoría del acto receptivo, estableciendo que para que se realice una experiencia poética, no es necesario conocer todo el poema, aunque sea breve; con frecuencia una o dos líneas, y a veces unas cuantas migajas verbales, son suficientes para producir en nosotros, el estado de ánimo que corresponde al poema. En otras palabras, para disfrutar de un poema no es necesario, o en cualquier caso, no es suficiente, comprender su significado racional, y verdaderamente, como muestra la poesía popular, no es necesario en absoluto, que el poema tenga un exacto de significados* (Hauser, pág. 453)

⁸⁰ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

mismo artista. Lo que la generación de Mallarmé descubrió, fue la diferencia entre el símbolo y la alegoría, y convirtió al símbolo como estilo poético⁸¹.

Se reconoció a la alegoría como la traducción de una idea abstracta en una forma concreta, por lo que la idea sigue siendo independiente de su expresión metafórica que puede ser traducida de formas distintas; mientras que el símbolo reduce la imagen y la idea a una unidad invariable, lo que da lugar a que la transformación de la imagen involucre la metamorfosis de la idea⁸².

La alegoría es un enigma con una solución obvia, mientras que el símbolo sólo puede ser interpretado, pero no resuelto. En resumen: *“el contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial”* (Hauser, pág. 450).

Hay que mencionar que el Simbolismo en la literatura está todo el tiempo latente, en la medida que intenta modular las ambigüedades que se presentan: la ficción y la realidad, lo pasivo y lo enérgico; pero sobre todo, la vida y la muerte⁸³.

Para el Simbolismo, la poesía no es otra cosa que la manifestación de las relaciones y correspondencias que el lenguaje, abandonado de toda racionalidad, crea en las diferentes esferas de los sentidos⁸⁴.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Robert, D. L. (s/f). Diario del Simbolismo. España: Ediciones Destino.

⁸⁴ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, LibrodeBolsillo, México, 2007

Su importancia radicó en brindarle al individuo (y no sólo al artista) aquella virtud de poder conducirse de lo visible a lo invisible y de ahí a la ilusión de las apariencias, que el hombre percibe en algún momento de su historia. Con respecto a esto, entra a lugar la afirmación de Goethe: *“Todo lo efímero no es más que un símbolo (de algo eterno)”* (Robert, pág. 12).

Mallarmé⁸⁵, por ejemplo, piensa que *la poesía es una insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre* (Hauser, pág. 449) y asegura que el nombrar algún objeto significa destruir la mayor parte del placer de la adivinación gradual de su verdadera naturaleza.

El símbolo, en la renovada poesía implica no sólo la evitación consciente del nombramiento directo de un objeto, sino que también conlleva a la expresión indirecta de algún significado imposible de describir concretamente y que es, esencialmente, indefinible e inagotable. Es la evocación directa de lo intangible.

Este nuevo misticismo del lenguaje, viene directamente de Rimbaud. Su *alquimia de la palabra*⁸⁶ y en su interpretación alucinante de la poesía, convierte al poeta en una especie de vidente y su finalidad es la de prepararse por medio de un extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales. Rimbaud recomendaba esto basado en la idea de

⁸⁵ Mallarmé era un platónico, que veía a la realidad empírica como la forma corrompida de un ser absoluto ideal y atemporal, pero que quería realizar el mundo de las ideas (Topus Uranus), al menos de manera parcial, en la vida terrenal. No creía en la renunciación a todo el contenido intelectual de la naturaleza de la poesía, pero, creía fielmente en que el poeta renunciara a la excitación de pasiones y emociones y al uso de sus motivos extraestéticos, prácticos y racionales. (Hauser, 2007).

⁸⁶ *Alchimie du verbe* (Hauser, pág. 451)

artificialidad que los decadentes tenían como su ideal supremo; pero además contenía un nuevo elemento: la deformación y la mueca como medio de expresión⁸⁷.

Esta nueva forma de expresión, *estaba basada en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales y espontáneas son artísticamente estériles* (Hauser, pág. 451), el poeta debe, entonces, superar al hombre natural que lleva dentro de él, para poder manifestar el significado oculto de las cosas.

No puede dissociarse el enlace simbólico entre la pintura de Gauguin y la de Gustave Moreau o la escritura Huysmans y la de Mallarmé; todos tienen como común denominador aquella riqueza simbólica que comparten de distinta manera⁸⁸.

Sin embargo, a pesar de que los artistas y literatos simbolistas no compartieron la misma temporalidad, el movimiento compartió el mismo momento cultural con el Impresionismo y el Post-Impresionismo, ambos tendían a recomponer la imaginería clásica e intentaron renovar los acercamientos de este fenómeno plástico (el Simbolismo) a la música y a la literatura. Es así como se da una serie de producciones simbolistas, impresionistas y naturalistas como las de Monet, Cezánne, Seurat y Manet simultáneas a las de Coubert y Zola⁸⁹.

El Simbolismo se basa en que la supuesta finalidad de la poesía es la de expresar algo que no puede ser encerrado en una forma definida y que tampoco puede ser alcanzado por un

⁸⁷ Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine, Librotebolsillo, México, 2007

⁸⁸ Robert, D. L. (s/f). Diario del Simbolismo. España: Ediciones Destino.

⁸⁹ *Ibíd.*

solo camino y que este camino no es directo. Como insinúa Mallarmé: *dar el paso a la iniciativa de las palabras* (Hauser, pág. 451).

El poeta debe permitirse ser llevado por la corriente que el propio lenguaje le brinda y por la sucesión de imágenes espontáneas que le insinúa, esto implica que el lenguaje no sólo se vuelve más poético, sino que se convierte en un lenguaje más profundo y filosófico que la razón misma.

La idea se desarrolla y se identifican los claros orígenes de esta teoría poético-mística y son reconocibles en la noción de Tólstoi y Nietzsche: *de que el cuerpo es más sabio que la mente (...) la intuición es más profunda que el intelecto* (Hauser, pág. 451).

Baudelaire y las Flores del Mal

La obra de Baudelaire fue un punto de partida para el modernismo, dando pie al surgimiento de la literatura simbolista, debido a su particular forma de escribir sus poemas.

En 1865, Verlaine lo considera como uno de los más importantes escritores de la Francia moderna y el representante del hombre moderno; e Hipólito Taine escribe ante esa percepción que tiene de la época que *Los refinamientos de una civilización excesiva, con sus sentidos aguzados y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su sangre quemada de alcohol; en una palabra: el biblio-nervioso por excelencia* (de Riquer & Valverde, pág. 5). El esbozo que

Verlaine elabora en ese año, anticipa la imagen general de lo que denominaría veinte años después como *Los Poetas Malditos*, en el que él mismo se incluiría⁹⁰.

La obra de Baudelaire es considerada moderna porque sus poemas están escritos con un sinfín de paradojas y ambivalencias. Esta particular característica, es la que hace a su obra muy distinta a la de los románticos de su época y la convierte en una obra que da pie a la renovación de la poesía y la literatura.

2.4 La influencia de la filosofía de Schopenhauer

Este filósofo alemán es considerado como el hombre de la filosofía pesimista por su libro más importante: *El Mundo como Voluntad y Representación*, donde habla de la necesidad del hombre de liberarse de la voluntad de vivir para poder ser un espíritu libre.

En su pensamiento se conglomeran tanto la filosofía occidental como la oriental, específicamente la hindú, haciendo referencia inmediata y explícita del *Velo de Maya* y de la *Rueda de la Reencarnación*. Para él, el *Velo de Maya* es una premisa muy parecida a la que Platón plantea con el *Mito de la Caverna*, es decir, que funge como una especie de cortina que no deja que el hombre vea las cosas tal cual son, sino que todo lo que percibe sólo son apariencias.

En cuanto a la *Rueda de la Reencarnación*, Schopenhauer habla de la renovación del cuerpo y el hacer crecer el espíritu, por medio de una serie de vidas destinadas a purificar el espíritu, para esto, es necesario que el hombre sufra. Es así como concluye que sufrir es totalmente inevitable y necesario para que el hombre pueda sublimarse y liberarse de

⁹⁰ de Riquer, M., & Valverde, J. M. (2002). *Historia de la Literatura Universal. La entrada en el siglo XX*. España: Balsa Planeta,

aquella voluntad de vivir. Él mismo afirma: “*Cuando el conocimiento se emancipa de este modo, nos sustrae a todas las servidumbres enteramente como el sueño y el ensueño: no existen ya para nosotros ni el dolor ni la dicha*” (Schopenhauer, pág. 288)

El pensamiento de Schopenhauer influyó de manera relevante por la idea que desarrolla del *genio*. Dice que su gran ventaja (la del *genio*) es la de no ser hombre de razón sino de ideas, mismas que conoce a la perfección, pero desconoce totalmente a los individuos. Un claro ejemplo es el poeta, quien posee un conocimiento del hombre pero conoce muy mal a los hombres⁹¹.

Defiende también su gran capacidad de convertirse en sujeto productor de ideas, lo que le hace un hombre sensible y capaz de apreciar y producir las obras de arte. Y aunque esta capacidad la poseen todos los hombres, hay que admitir que hay personas que carecen de todo sentimiento estético, pero aún así pueden prescindir de su propia individualidad. La gran ventaja del *genio*, es que él posee esta cualidad en un grado más alto y durante más tiempo, lo cual le brinda la ventaja de poder producir la obra de arte⁹².

Esta premisa sirvió para los simbolistas. Ya que se expresaban en contra del desarrollo científico, la razón representa un equivalente a algo rígido, que dejaba a los hombres sin esa capacidad de contemplar al objeto estético y de sublimar su espíritu.

En su libro cuarto, *El Mundo como Voluntad*, Schopenhauer trata el concepto de la muerte. Habla acerca del temor que causa pensar en la finiquitad de la vida y de cómo es que se relaciona el dolor con la muerte, aunque no son lo mismo, uno no deviene

⁹¹ Schopenhauer, Arthur, *El Mundo como Voluntad y Representación*, Porrúa, México, 2009.

⁹² *Ibíd.*

necesariamente del otro. Argumenta que el dolor de vivir es más grande que el de la muerte, ya que todo ese dolor producido por la vida, la muerte lo alivia de manera definitiva⁹³.

Pone de frente este juego de vida y muerte como un ciclo que nunca se interrumpe. Argumenta que a la Naturaleza no le interesa el individuo finado, sino la especie. Uno más o uno menos es lo que menos le importa y que el individuo viene a vivir para sufrir, porque de la vida deriva la necesidad y de la necesidad viene el sufrimiento⁹⁴.

También justifica el hecho de terminar con la vida a propósito. Refiriéndose a esta acción como la negación de la voluntad de vivir, señala que es un concepto difícil de comprender, sin embargo, quien recurre a este acto es alguien que se ha liberado del sometimiento de la voluntad y que ha decidido por él mismo cuándo y cómo ha de ser su muerte; es alguien que ha dejado de temerle porque comprende el dolor que le da la vida y que con finarla no simplemente aliviará su pesar, sino que desaparecerá totalmente⁹⁵.

La manera de ver a la muerte en Schopenhauer puede ser, hasta cierto punto, poético sobre todo si nos centramos en aquella negación de la voluntad de vivir, donde concibe el acto del suicidio como un acto sublime, como un acto cometido por alguien que se conoce lo suficiente y tiene la capacidad y la determinación como para poder decidir en qué momento ha de morir, en vez de dejar que la voluntad de la vida lo lleve por ese mismo camino que de una u otra manera siempre duele sólo por el simple hecho de estar vivo⁹⁶.

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ *Ibíd.*

Lo anterior, es una visión muy propia de su época, ya que el Romanticismo estaba en su esplendor.

La manera en que Schopenhauer sublima a la muerte, fue razón suficiente para que los simbolistas sintieran empatía y retomaran sus ideas, sin mencionar que el mismo Baudelaire intentó suicidarse a la edad de veinte años. Esta concepción acerca de la muerte en la filosofía de Schopenhauer es totalmente asimilada por los artistas y reflejada en sus obras.

Capítulo 3

El movimiento Simbolista en México

3.1 La llegada del movimiento Simbolista en México

Los años que corren a partir de 1870 son clave para el mundo, ya que además del estallido de la Primera Guerra Mundial, surge la Segunda Revolución Industrial. En esta época el capitalismo entra a su etapa imperialista, haciendo así, que las zonas de influencia de las metrópolis se vayan concentrando en el capital⁹⁷.

La electricidad se convierte en la fuente de energía principal y en un recurso importante para la iluminación de los grandes centros urbanos. Se inventan nuevos instrumentos y vehículos de comunicación y de entretenimiento como el teléfono, el automóvil, el aeroplano, el fonógrafo y el cinematógrafo⁹⁸.

Todas estas innovaciones repercutieron en México, que comenzaba a entrar en la modernidad. El contexto histórico de México a finales de 1800 y principios del siglo XX se ve marcado por la dictadura de Porfirio Díaz.

Durante los años que corren de 1876 hasta 1910, correspondientes al Porfiriato, se dan toda clase de transformaciones en el país⁹⁹. Con el triunfo del liberalismo, Díaz pudo abrir

⁹⁷ Ramírez Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

su proyecto de desarrollo económico, basado en una política de puertas abiertas a la inversión extranjera, le daría un impulso eficaz al despegue industrial del país¹⁰⁰.

A partir de los años ochenta, se comienza con la implantación de varias líneas ferroviarias (Lámina 14) expandiéndose a todo el territorio nacional para facilitar la circulación interna y externa de las materias primas y productos manufacturados, se implantaron redes telegráficas para comunicar al país. Sin embargo, los excesivos impuestos que existían para la población mexicana fueron la contraparte de todo el desarrollo económico que México estaba experimentando¹⁰¹.

En este período surge la centralización política y administrativa en el país, confiriendo confirió al Estado un poder verdadero y por vez primera se adquiere un sentido de unidad, que comienza a tener importancia en la conciencia nacional¹⁰².

Con la apertura del país a la inversión extranjera en un 90%, existe un lánguido pero efectivo apoyo del 10% de inversión a la producción nacional, que especialmente benefició a la industria ganadera, agrícola y minera del país. Sin embargo, con el crecimiento de las ciudades se da a lugar al nacimiento de una nueva clase social, que si bien atenúa la marcada desigualdad entre las clases sociales bajas y altas, es cierto que el nacimiento de la clase media no dignificó el trabajo de la clase baja¹⁰³.

¹⁰⁰ Ramírez Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

El arte del Porfiriato, además de crecer bajo el yugo de la escuela europea, fue condicionado por la transformación social que sufría el país. La arquitectura porfirista se concibe a partir de cánones como el francés, el italiano y el belga¹⁰⁴.

Para Porfirio Díaz, Francia representaba un modelo ideal y un ejemplo a seguir como país, desde su forma aristocrática de vida hasta su estilo en el arte y la arquitectura. La literatura francesa se introdujo en México y comenzó a ser muy popular entre las clases media y alta del país. Así, Díaz intentó imitar a Francia, retomando las particularidades del arte francés, que terminan por reflejarse en el arte mexicano¹⁰⁵.

Los diseños que se hacen de los edificios y monumentos, rara vez son hechos por mexicanos y en su construcción se les involucra pobremente. La mermada participación de los artistas nacionales que elaboraban las obras oficiales, tenían en sus trabajos un espíritu extranjerizante, debido a la constante influencia europea a la que estaban sometidos¹⁰⁶.

El estilo del arte del México de las últimas décadas del siglo XIX fueron marcadamente afrancesadas, tal es el caso del Monumento a Colón, erigido en 1875 (Lámina 15) o el Monumento a Cuauhtémoc (Lámina 16) escultura académica también perteneciente al

¹⁰⁴ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

¹⁰⁵ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

¹⁰⁶ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

último cuarto del siglo¹⁰⁷. La influencia del estilo europeo se vislumbra en la vestimenta de Cuauhtémoc: lleva puestos una túnica y un penacho de estilo romano¹⁰⁸.

El movimiento artístico del Simbolismo llega a México por la interacción directa con Europa. El afán de Díaz por simular su estilo estético, se deja ver en el campo de las artes y en los edificios y calles de la Ciudad de México. Esta tendencia marcó el gusto por lo francés en las clases adineradas.

En los comienzos del siglo XX los artistas mexicanos dejan entrever el esfuerzo por desprenderse de esa tendencia impuesta, iban creando un camino en busca de un lenguaje y una identidad propios, partiendo, paradójicamente, del arte europeo¹⁰⁹. Resignifican a la realidad y la exploración de *ser mexicano* entra con el modernismo.

Las expresiones plásticas (o por lo menos las que eran atendidas por la prensa y recibían promoción pública y privada) se veían envueltas en un debate estético, ya que por un lado se encontraban quienes defendían a la Escuela Nacional de Bellas Artes (orientada hacia el academicismo francés) y por otro los que implantaban los valores del Simbolismo en un giro totalmente comercial: el *Art Nouveau*. Cabe mencionar la presencia de obras con características inclinadas al Impresionismo y en ocasiones puntillistas¹¹⁰.

¹⁰⁷ Fernández, Justino, *El arte en el siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1983

¹⁰⁸ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

¹⁰⁹ Ramírez Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹¹⁰ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

La exposición que Julio Ruelas realizó en 1898, fue el antecedente directo de este diálogo simbolista e impresionista. Se celebró en la Escuela Nacional de Bellas Artes y es considerada como la primera muestra simbolista que se hace en México, marcando así la entrada definitiva a la modernidad pictórica en nuestro país¹¹¹.

Sin embargo, a esta exposición le siguieron otras de gran importancia, particularmente en 1900 se decide organizar otra exhibición pero para la Exposición Universal de París. El pabellón de los artistas mexicanos se inauguró el 1 de julio y algunas de las obras que se presentaron, se encuentra el *Autorretrato* (Lámina 17) de Gerardo Murillo. Sin embargo, la obra más destacada en esta muestra fue la pieza *Malgré Tout* (Lámina 18) del escultor Jesús F. Conteras. Con esta obra conceptualizó el espíritu artístico que se esperaba del Simbolismo, *Malgré Tout* encerró el ejemplo de aquella posibilidad-imposibilidad que el Romanticismo Simbolista quería ver¹¹².

Cabe destacar que la modernidad atacó al arte, haciendo que el artista cambiara su forma de percibir la realidad y también provocando cambios en su manera de pensar. La serie de renovaciones de pensamiento y la forma de transgredir una corriente con otra, le dio a México un nivel artístico de excelente calidad, misma que fue suficiente para que varios de los artistas de la época vivieran de su arte e incluso visitaran en varias ocasiones Europa y especialmente Francia¹¹³.

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

En el siglo XX entra el modernismo con fuerza en México y en el mundo del arte los conceptos van tomando una nueva forma. Con la llegada del cinematógrafo, el fonógrafo y la fotografía, se modifica la manera en cómo se perciben las distintas disciplinas artísticas.

Otro estilo europeo que se impuso durante el Porfiriato fue la mazurca¹¹⁴, que se convierte en el género musical predominante, erigiéndose como el preferido para amenizar las tertulias de la oligarquía. Era común que fuera escuchada entre las clases acomodadas.

En 1906 comienza a hablarse de cómo es entendida la fotografía. Inicialmente los fotógrafos eran entendidos técnicamente como grabadores (por la capacidad de reproducción que ofrecía) y estéticamente como pintores (ya que se valían los preceptos básicos de la composición de la pintura), pero la fotografía nunca obtuvo un reconocimiento propio.

Sin embargo, es en 1906 que se establece la clasificación de *Arte Fotográfico* y la primera en reconocer a la fotografía como tal es la revista *Savia Moderna*, en su edición de ese mismo año. A pesar de esto, la fotografía de principios del siglo fue un arte que se

¹¹⁴ La mazurca es un género musical que surgió en Polonia durante el siglo XV; sin embargo para los siglos XVII y XVIII, en Europa se popularizó y fue adoptado como baile cortesano. La mazurca llega a México en 1850, con el Ballet *El Alboroto*, mientras, se le vendía al público un manual para que aprendieran a bailar mazurca. Una década después este baile fue considerado en México como uno de los más embellecedores de las diversiones de la época, por su elegancia, la variedad de sus figuras y lo mesurado de sus movimientos. Entre algunos de los célebres músicos que interpretaron diversas mazurcas se encuentran Manuel M. Ponce, Luis G. Jordá y Felipe Villanueva.

limitaba, ya que en una muestra que la revista hace de las artes plásticas se le excluye totalmente¹¹⁵.

Las diferencias entre artistas como José María Velasco, que reflejaba lo que fue el Porfiriato; Joaquín Clausell, pintor impresionista; Félix Parra, con sus escorzos; Julio Ruelas, con sus grabados y Saturnino Herrán, pintor de los indígenas y los conquistadores; le dieron al arte mexicano un giro importante. Le dieron otras cualidades a las artes plásticas y abrieron un amplio abanico de nuevas expresiones y diferentes formas de resolver una obra.

Aunque cada artista perteneció a una o varias corrientes distintas y de que fueron a la vez contemporáneos, cierto es que el modernismo en el arte se dio como una necesidad del artista por reconstruir y entender su propia historia.

Si bien, Velasco puso al paisaje en un nivel de perfección académica; muchos artistas jóvenes (y algunos alumnos suyos), comenzaron a concentrarse en una experimentación pictórica, centrada más en la atmósfera que en el realismo. Y a pesar de la genialidad que Velasco poseía como pintor de paisaje, la llegada de la modernidad le dio un mal trato a su estilo, pues lo que ahora hacían los pintores jóvenes era alejarse del estilo del realismo y de Velasco¹¹⁶.

1908 significó para Díaz, además del hecho de manifestar su intención de hacer un retiro temporal del poder, el nombramiento como *Héroe de las Américas* en el extranjero, sobre

¹¹⁵ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

¹¹⁶ *Ibíd.*

todo en Estados Unidos, debido a la publicación de una entrevista¹¹⁷ que Díaz concedió al periodista James Creelman (Lámina 19) en el Castillo de Chapultepec, donde confesó sus intenciones de abandonar la presidencia.

La peculiaridad del arte moderno mexicano radica en los artistas que comienzan a tomar una postura ecléctica. Se enfrenta al historicismo con lo neoclásico, retomando y re significando los estilos del pasado, habiendo un gusto (que pareciera natural) por la muerte, reflejado en obras plásticas y literarias.

Y debe decirse que *“la vanguardia en México arranca justamente en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se adopta la primera actitud propositiva y conscientemente rupturista con las letras y las artes precedentes, ancladas en las tradiciones neoclasicistas y románticas, para innovar la expresión artística mediante el enriquecedor transvase de las novísimas experiencias que por esas mismas fechas se estaban rentando en Europa”* (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, pág. 8).

¹¹⁷ El encabezado de la portada de Pearson's Magazine, presenta a Porfirio Díaz como “el hombre más grande de las Américas” y se anuncia de la siguiente manera la intención de abandonar el poder del Presidente Díaz: *“In this remarkable article, the greatest man of the continent speaks to the world through Pearson's Magazine. By previous arrangement Mr Creelman went to Mexico and was received at Chapultepec Castle. He had unusual opportunities for conversation with President Díaz and has trough out with great clearness the dramatic and impressive contrast between his seen autocratic government and his stirring tribute to the democratic idea.*

Through Mr Creelman the President announces his unchangeable intention to retire from power and predict a peaceful future for México under free institutions. The history of a nation marker.”

La traducción del texto es:

“En este artículo notable, el hombre más grande del continente le habla al mundo a través de la Revista Pearson. Por un acuerdo anterior, el señor Creelman fue a México y fue recibido en el Castillo de Chapultepec. Tuvo oportunidades inusuales para la conversación con el presidente Díaz y tiene a través, con gran claridad, el contraste dramático e impresionante entre su Gobierno autocrático y visto su conmovedor tributo a la idea democrática.

A través del señor Creelman el presidente anuncia su intención de retirarse inmutable del poder y prever un futuro de paz para México. en virtud de las instituciones libres. La historia de un marcador nación.”

El año de 1910 por sí mismo significa un año importante. Se da inicio a los preparativos para celebrar las Fiestas del Centenario de la Independencia, que se llevarían a cabo en el mes de septiembre de ese mismo año.

Díaz tenía la intención de consolidar su dictadura y a pesar de haber gobernado con ciertas interrupciones del 23 de noviembre de 1876 hasta el 25 de mayo de 1910, este período se vería plasmado por una vasta obra de infraestructura ferroviaria, de ingeniería hidráulica, pero sobre todo de arquitectura¹¹⁸.

La arquitectura en la dictadura de Díaz, se divisó más prolija partir del 2 de enero de 1902, que es el día en que se coloca la primera piedra para la construcción de la Columna del Ángel de la Independencia (Lámina 20). Este trabajo le es encomendado a Antonio Rivas Mercado. Y fue inaugurado como acto central el día 16 de septiembre de 1910¹¹⁹.

Para los festejos del Centenario de la Independencia se colocaron las primeras piedras a para la edificaron de varios monumentos: los monumentos de Garibaldi, Washington, Von Humboldt y Pasteur (Lámina 21) y edificios como el Reloj Otomano (Lámina 22) y el Pabellón Morisco (Lámina 23).

Se inauguran también el Monumento a Juárez (Lámina 24) en reconocimiento por las Leyes de Reforma, el Catafalco de los Héroes de la Independencia (Lámina 25), la Universidad Nacional y la Escuela Normal Primaria para Maestros¹²⁰.

¹¹⁸ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*

El primer acto oficial que se celebró para las Fiestas del Centenario de la Independencia fue la inauguración del Manicomio General el 1 de septiembre de 1910. El recorrido se inició a las 10 de la mañana, asistió el presidente Porfirio Díaz y su comitiva (Lámina 26), quienes transitaron los edificios para alcohólicos, los edificios para enfermos tranquilos, los edificios asignados para los imbéciles, los edificios para epilépticos, el edificio para enfermos peligrosos, la enfermería, el local de electroterapia, el edificio para enfermos infecciosos y los establos (Lámina 27).

Sin embargo, a pesar de los festejos, el país vive en un clima de tensión. Después de que Díaz, tras haber anunciado su retiro, vuelve a ser reelegido. Una guerra de baja intensidad comienza a tomar fuerza y la posibilidad de que la Revolución Mexicana estalle se encuentra cada vez más latente¹²¹.

Díaz mantenía una guerra con los indios mayas y con los yanquis, sin mencionar las huelgas de Cananea y Río Blanco, se consideraba difícil pensar que estas circunstancias fuesen a desembocar una guerra civil¹²² a pesar de la presencia de Pancho Villa movilizand o gente en el norte del país, Emiliano Zapata en el sur y Ricardo Flores Magón apoyando el movimiento revolucionario para el derrocamiento de Díaz¹²³.

En las elecciones que se realizaron en 1910, Madero se proclama como presidente, pero Porfirio Díaz desconoce a su vez a Francisco I. Madero y a Pino Suárez como candidatos electos.

¹²¹ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

¹²² *Ibíd.*

¹²³ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

En 1911 se da la huelga en la Academia de San Carlos en contra de Rivas Mercado, dándose entre los artistas una división con los liberales que intentaban cohesionar a toda una sociedad pluricultural a un modelo industrializado con cánones eurocentristas y los nacionalistas que buscaban un encasillamiento en el romanticismo de lo que sería *lo mexicano*¹²⁴.

En ese mismo año, Victoriano Huerta asesina a Madero y a José María Pino Suárez. Venustiano Carranza toma el poder y asesina a Emiliano Zapata, que estaba inconforme con las acciones que Carranza estaba tomando, sin embargo, es asesinado por un grupo guerrilleros y Álvaro Obregón queda como presidente y designa a José Vasconcelos como Secretario de Educación¹²⁵.

Cabe recalcar el hecho de que la historia post revolucionaria se torna injusta con las manifestaciones estéticas del siglo XIX, principalmente por la figura de Porfirio Díaz, pero por otro lado, el desdén que se da por estas manifestaciones es la naturaleza propia de las vanguardias, que se definen por la negación del pasado y, en especial, del pasado inmediato¹²⁶.

Particularmente un poco antes y después de la Revolución, es posible encontrar entre esa abundante crítica escrita, la necesidad de poder comprobar por medio de las diversas expresiones artísticas la identidad mexicana. Si bien, toda la iconografía visual que

¹²⁴ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999

¹²⁵ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

¹²⁶ Ramírez Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

conforma la imagen de *lo nacional* fue manejada como una propuesta hecha por algunos artistas, cierto es que responde igualmente a una demanda de intelectualidad de su tiempo¹²⁷.

Cabe citar lo que López Velarde expresa acerca de la lucha revolucionaria que terminó con el Porfiriato: *“El instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha, parece ser un instante subjetivo [...] Correlativamente, nuestro concepto de la patria es hoy hacia adentro. Las rectificaciones de la experiencia [...] nos han revelado una patria, no histórica ni política, sino íntima”* (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, pág. 49)

No hay que dejar de lado la herencia filosófica del siglo XIX: el Positivismo. Esta doctrina llega a México gracias al Doctor Gabino Barreda para ser aplicada en la organización del país y posteriormente para instaurar el sistema educativo. Cabe señalar que esta doctrina también fue utilizada para legitimar el Porfiriato¹²⁸.

3.2 Influencia del Simbolismo en el arte mexicano

El apogeo que se viene dando del Simbolismo en Francia, llega a México en la última década del siglo XIX en su expresión literaria, pero en las artes plásticas se toma el modelo del arte complaciente de la clase burguesa francesa¹²⁹.

Es así que el siglo XIX mexicano fue un vaivén constante entre la necesidad de alcanzar aquella independencia política plena y el deseo de que la soberanía de la nueva nación fuese reconocida por el resto del mundo civilizado.

¹²⁷ Ibíd.

¹²⁸ Ibíd.

¹²⁹ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009.

Esto provoca que los artistas mexicanos inicien la búsqueda de su propia identidad, a pesar de su formación basada en la visión de la estética europea. Se desata una lucha entre la posición positivista y el Simbolismo, comienzan a retomar personajes de la literatura: la figura de la mujer fatal y se basan en leyendas y mitologías como temas centrales de su obra¹³⁰.

Es así como el último decenio del siglo XIX significa para México la realización de su ideal histórico, buscando, a través de sus artistas, *ser sí mismo siendo como Europa*.

La carga ideológica propia del Simbolismo francés se mantiene, ya que los artistas mexicanos, influenciados por el movimiento, buscan la trascendencia en sus obras, tienden a lo sublime siempre con una carga de mórbida decadencia y con unas fuertes cuestiones espirituales y místicas, y, por supuesto, a esa natural tendencia de los simbolistas por la presencia del erotismo y la muerte¹³¹.

La literatura juega un papel trascendente en el Simbolismo mexicano: también existe una fuerte correlación entre el arte y la literatura. Las obras de varios escritores franceses llegan a México y Baudelaire (Lámina 28) figura entre los autores más sobresalientes, ya que en su obra literaria habla de los símbolos que se encuentran dispersos en el mundo y considera al ser humano como el único capaz de conjuntar esos símbolos e interpretarlos, aunque Baudelaire se refería específicamente a la figura del poeta, en la plástica mexicana se adoptó a la figura del artista¹³².

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

Los artistas simbolistas proponen una pequeña interdependencia de todos los reinos de la naturaleza y su relación con el ser humano, reformulando los principios de la *Naturphilosophie*¹³³. Todo un universo recorrido por esa misma energía biológica a un complejo sistema de correspondencias que le confería sentido y enlazaba a todos los fenómenos.

Contrario a toda tendencia del cienticismo positivista, el Simbolismo se aferra a la idea del mundo como un inmenso organismo en el que el hombre se refleja y se reconoce¹³⁴. Esta idea de correspondencia fue un precepto que también influyó en gran medida y fue retomado por el pensamiento de los artistas en México¹³⁵.

En el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX el academicismo sufre un apogeo conclusivo, lo cual abre la puerta a un Romanticismo tardío en nuestro país,

¹³³ La *Naturphilosophie* fue una corriente de la tradición filosófica del idealismo alemán del siglo XIX, muy ligado al Romanticismo. Tomó como base *La Crítica del Juicio* de Kant y las obras de Fichte y Schelling. Siendo este último su principal precursor y promotor. Además de ellos, otros grandes asociados con esta corriente son Goethe y Herder.

Schelling desarrolla una filosofía que tiene por esencia, a pesar de sus variadas expresiones, la intuición de la naturaleza. La naturaleza o el absoluto son la identidad del sujeto y el objeto., lo fundamental, lo vivo y lo sustancial (...). El absoluto se nos presenta bajo la forma de dos potencias: el espíritu y la materia, que no son otra cosa que el absoluto mismo manifestado. La expresión más allá del absoluto – cuerpo y espíritu al mismo tiempo-, se encuentra en el arte donde se unen y pactan materia y espíritu (...). Schelling piensa (...) que Dios se desarrolla a partir del germen primitivo. Dios mismo, unión de ser y del no ser, crea sucesivamente la naturaleza (la tesis), el espíritu (la antítesis) y el alma del mundo (síntesis final de Dios y mundo). A estos tres momentos de la divinidad misma obedecen tres formas de la religiosidad: el politeísmo – forma de religión natural-, el cristianismo – forma de la religión sobrenatural- y la filosofía aliada al arte – forma de religiosidad definitiva- y ya totalmente hecha espíritu (Xirau, págs. 334, 335).

Así pues, este pensamiento, se desliza a partir del conocimiento físico de la naturaleza hacia la estética. Sin embargo, encasillar el desembocamiento de la filosofía de la naturaleza sólo a la estética es de cierta manera injusto. El legado científico que deja la Naturphilosophie es ambiguo. Por un lado, fue un movimiento muy criticado por sus especulaciones metafísicas. Por otro, los naturphilosophen desarrollaron conceptos fundamentales en biología, como la homología o la visión histórica de la naturaleza.

¹³⁴ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

¹³⁵ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009.

provocando que ambas corrientes se manifiesten simultáneamente. Sin embargo, esto le permite al arte abrir nuevos caminos multidireccionales hacia diversas expresiones que figuran en el modernismo¹³⁶.

1898 funge como año clave no sólo por la exposición que Ruelas presentó en la ENBA, también porque converge con las primeras publicaciones de la *Revista Moderna* (Lámina 29) y que posteriormente habría de convertirse en el vocero artístico-literario más importante del modernismo en Hispanoamérica y parte de esa notoriedad ganada se debe a la gran cantidad de ilustraciones que Ruelas realiza para la revista¹³⁷.

En ese mismo año se organiza *la última exposición del siglo XIX* y tuvo como sede la antigua Academia de San Carlos. Se inaugura en enero de 1899 y es la primera muestra en la que obras de artistas nacionales se alternan con obras del arte español.

En esta exposición, el público se enfrentó a piezas como las del escultor Fidencio Lucano Nava (Lámina 30) y de Enrique Guerra, ambos se ven influenciados por el Simbolismo de Rodín, introducido a México por Jesús F. Conteras.

En la pintura, Germán Gedovius y Julio Ruelas, quienes habían completado su formación profesional en Múnich y Karlsruhe respectivamente, asimilaron y hacían evidente en su obra los modos expresivos del Simbolismo germánico¹³⁸. Sin embargo, tuvieron que pasar

¹³⁶ *El Modernismo es, justamente, una exageración de lo moderno y lo más radicalmente novedoso del siglo; significa un cambio profundo en el hombre, que se expresa en el arte en formas antitradicionales* (Fernández, pág. 203)

¹³⁷ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

¹³⁸ *Ibíd.*

cuatro años para que en 1903 Gedovius y Ruelas fungieran como maestros dentro del claustro profesoral de la Escuela Nacional de Bellas Artes¹³⁹.

A pesar de las reprobaciones de los críticos tradicionales de la época, el Simbolismo lograría aclimatarse perfectamente, junto con las modernas formas de expresión que venían llegando a México, en el propio ámbito académico.

En septiembre de 1910, en pleno festejo del Centenario de la Independencia de México y como parte de estas celebraciones, tuvo lugar una importante exposición de artistas mexicanos en el patio y en los salones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los expositores en su mayoría eran alumnos y maestros del plantel, pero se contó también con algunos artistas ajenos a la escuela, que habían estado pensionados en Europa y fueron incorporados por los organizadores¹⁴⁰.

En esta muestra se dejaron ver en las obras, los principios estéticos simbolistas. Así pues, podía presumirse que el Simbolismo, en esas fechas, era ya el estilo predominante en la academia. Sin embargo, también en varias obras, podía notarse un Simbolismo salpicado de un Impresionismo tardío o también de un Naturalismo sutil¹⁴¹.

En esta exposición se evidenció la influencia del carácter de la clase adinerada, que dio paso a las reflexiones plásticas de artistas como Contreras, Ruelas, Gedovius y Alberto Fuster; quienes fueran los simbolistas tempranos. Artistas como Diego Rivera, Roberto Montenegro y Ángel Zárraga fueron desplazados por la obra de los artistas locales, por la

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

¹⁴¹ *Ibíd.*

temática que ellos manejaban, la cual estaba enraizada en una iconografía propia pero sin perder el toque Simbolista¹⁴².

El estallido de la Revolución Mexicana, el movimiento social que se da cuatro años después, además del período de precarias condiciones de materiales de aislamiento y retracción; retrasaron la evolución plástica, salvo algunas excepciones tales como Zárraga y Rivera; y algunos otros casos aislados como David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, que pudieron continuar con una renovación artística local. De ahí que el Simbolismo mexicano se haya prolongado hasta la década de 1920¹⁴³. Sin embargo, paradójicamente, las condiciones subjetivas del cambio en el Simbolismo se fueron creando de manera muy independiente a la Revolución, pero las condiciones objetivas para llevar a cabo esa evolución, las aportaría la Revolución misma¹⁴⁴.

Ángel Zárraga envía un texto a la revista *Savia Moderna*, en el que concientiza su propia producción artística, misma que fue expuesta como parte del *grupo modernista* en el Salón Madrileño y reflexiona acerca del panorama artístico que ha conocido durante su estancia en Europa. Con su texto, Zárraga dilucida ese espíritu simbolista y como va entendiendo a la forma y a las cualidades pictóricas en ese momento:

“Es preciso convencerse de que el arte: música, poesía, pintura, escultura, nada tiene que ver con la naturaleza, sino que ésta es simplemente tema conductor sobre el cual es artista sinfoniza y armoniza sus rimas y sus ritmos de notas, palabras, líneas y colores [...] La fiebre naturalista que

¹⁴² *Ibíd.*

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ Ramírez, Fausto, *Crónica de las Artes Plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*. UNAM, México, 1990.

hoy domina en los pintores de España y tal vez en los de México, es la mitad del camino: es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación. Y a la creación hay que tender para dejar en los cuadros la visión de nuestro sueño [...]. Y el pintor habrá dado un gran paso en su arte cuando el estudio definido y abstracto del dibujo le enseñe cómo la dirección de una línea puede sugerir una idea, y cuando tenga la convicción absoluta de que por variable que sea el efecto de los colores, cada uno de ellos tiene su carácter propio que está en relación con nuestros sentimientos” (AAVV, págs. 33, 34).

3.2.1 La bohemia en los artistas mexicanos

La bohemia fue otro elemento adoptado de Francia. La opulencia pragmática de la alta sociedad porfirista fue un factor provocativo para que la bohemia en México pudiera ser posible, pues con el compromiso personal del artista nace la idea de *irregularidad* y marginación con respecto a las convenciones sociales establecidas¹⁴⁵.

Ruelas dejó varios testimonios visuales de las *faunalias*: eran las celebraciones carnales y etílicas de sus compañeros de la *Revista Moderna*. Ilustra, por ejemplo, una escena prostibularia en su propia paleta.

Con esto, ciertamente no se puede negar que la vida hedonista que llevaban los artistas y los literatos, era una clara forma de demostrarle a la sociedad su extrañamiento hacia la

¹⁴⁵ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

clase burguesa¹⁴⁶. La figura del bohemio antisocial, sucio e indolente, se convierte en una predominante entre los artistas de la época¹⁴⁷.

Esta bohemia adoptada es fácilmente confundida con modestia, sin embargo, como Ángel Zárraga expresa a Juan Tablada: “*No somos todos más que obreros*” (Ramírez, *Crónica de las Artes Plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, pág. 23).

La noción del artista-obrero que dispone sus cualidades al servicio de la sociedad como una obligación, alejado ya de los enigmáticos esoterismos muy propios del Simbolismo en su primera fase, es también, una consecuencia del pensamiento francés que llega a nuestro país¹⁴⁸.

Los bohemios se construyeron en base a una imagen social idealizada de sí mismos. El abuso de una amplia variedad de excitantes, tales como el alcohol, terminó por mermar el número de artistas que se inclinaban hacia este estilo de vida, que, embelesada por aquella obtención y goce que hacían de paraísos irreales para buscar aquella musa de inspiración que les aguzara la sensibilidad, al tiempo de que les servía también como un escape al tedio de la realidad que los enfrentaba a la civilización moderna¹⁴⁹.

3.2.2 La literatura en el movimiento simbolista mexicano

La Revolución Mexicana significó un parteaguas en la esfera de la continuidad del régimen anterior. En el campo del pensamiento plástico, muchas de las ideas que se fructificaron

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ Ramírez, Fausto *Crónicas de las Artes Plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, UNAM, México, 1990.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

después de 1920, fueron forjadas a partir de la conciencia de una generación formada en la época porfiriana¹⁵⁰.

En estricto sentido, aunque 1910 fue un año crucial al nivel social, no significó un punto de quiebre en el desarrollo del arte moderno, así como tampoco 1900 lo fue de manera definitiva frente al siglo XIX. Hay una continuidad en la estética modernista, que es perfectamente trazada desde el México finisecular, hasta el proyecto cultural que Vasconcelos impulsó mientras estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública¹⁵¹.

París era, en el mundo moderno, el principal centro irradiador de la literatura, del arte y de las diversas formas de pensamiento que se dieron en el siglo XX. Fue posible que se posicionara como el centro cultural más importante, justamente porque había logrado aglutinar el cosmopolitismo de la *belle époque*.

Así pues, México también pudo tener su espacio de reflexión en torno, tanto a la *Revista Moderna* como en la obra de toda una generación de artistas como Zárraga, Contreras, Ruelas y Fuster. Es por eso que no puede seguirse concibiendo la idea de una historia del arte moderno en considerar a Porfirio Díaz como un villano y a la dinámica vida cultural de principios de siglo como sólo europeizante¹⁵².

La requerida afirmación de la identidad mexicana, que había ya sufrido los embates de la voracidad de Estados Unidos, desembocó en la necesidad de la búsqueda de la identidad nacional, misma que sugirió una idealización del mestizaje, en un afán de hacer ante el

¹⁵⁰ Arteaga, Agustín, Juan Coronel, et.al, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, CONACULTA, Landucci Edit., Italia, 1999.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

mundo una promoción del México prehispánico, que, debe decirse, también fue idealizado en el afán de quitarle el sentido salvajista a la figura del indígena, un ejemplo claro es la obra de Saturnino Herrán¹⁵³.

Sin embargo, el presagio del imperialismo yanqui afectó el ánimo subconsciente, mismo que fue captado por la intelectualidad iberoamericana, como Rubén Darío y José Enrique Rodó¹⁵⁴.

Por otro lado, con la introducción del pensamiento positivista a México, nace el grupo de los *Científicos*, grupo afín con lo que el Positivismo proponía y uno de sus principales rasgos era *“su adscripción formativa a las premisas del positivismo comtiano, implantadas por Gabino Barreda en 1869 como modelo educativo en el nivel superior. Con la Escuela Nacional Preparatoria como sede del experimento”* (AAVV, pág. 30).

También aparece la figura de Justo Sierra, quien en su juventud fuera un positivista convencido y que en 1905 estuviera a cargo de la recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; al igual que el escritor Jesús Valenzuela que tuvo la misma postura ideológica¹⁵⁵.

La *Revista Moderna* acogió variadas reflexiones acerca de la perplejidad ante las novedosas y profundas preguntas que la ciencia moderna planteaba, además del

¹⁵³ Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo con la profesora María Gilda Cárdenas Piña en 2009

¹⁵⁴ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

descontento con la fragilidad de las certezas que prometía el positivismo mismos que merecieron varios ensayos y poemas de Valenzuela.

Este conflicto que se crea entre la fe tradicional y la moderna, fue un tema que desembocó en no pocos poemas. Juan Tablada concibe en un cuento alegórico, una especie de manifiesto estético y social de los poetas jóvenes, que comenzaban a hacer de la *Revista Moderna*, su principal medio de expresión¹⁵⁶.

En las primeras páginas de su número inaugural, bajo el título de *Exempli gratia o Fábula de los siete trovadores y de la Revista Moderna*, se plantea esa disyuntiva de la situación del artista dentro de la sociedad moderna; erigida por los falsos valores del utilitarismo y el lucro¹⁵⁷.

Así pues, el tema que Tablada maneja en aquel cuento alegórico, resultaba ser de gran interés por la actualidad del contenido, ya que el tema central es el del artista desafiando los valores burgueses. Se pretendía así, definir para sí mismos una personalidad social como parte de una verdadera *aristocracia del espíritu*, dedicado a una actividad improductiva, como el arte, cuya autonomía de toda función social fue proclamada entonces¹⁵⁸.

La *Revista Moderna de México* (Lámina 30) fue fundada en 1903 por Jesús E. Valenzuela, Amado Nervo, Jesús Urueta, entre otros. Además de contar con la colaboración de Julio

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*

Ruelas (Lámina 31), que se encargaba de ilustrar las portadas de cada ejemplar, dándole un toque distintivo a la revista¹⁵⁹.

La relevancia de esta revista en sus nueve años de vida, radica en la cabida que se le dio a todas las expresiones emergentes, revelando el gusto y las ideas de la época. Las fotografías que se publicaron en todos sus ejemplares son ya significativas por su calidad irrefutable: estatuas clásicas de los museos europeos, las grandes construcciones arquitectónicas y las obras de ingeniería que se estaban realizando en México durante la primera década del siglo, así como también se dejan vislumbrar la arquitectura indígena y colonial, la vida rural y en la ciudad es lo que la fotografía de la *Revista Moderna* permitió difundir¹⁶⁰.

Los artistas que destacaban prometedoramente con su obra eran acogidos por la revista, publicando en sus páginas artículos de crítica acerca de su obra, de exposiciones, etc. Fue un estímulo también, para los pintores jóvenes que eran escasamente comprendidos por el público. En la revista, se apoyaba lo propio con el afán de acabar con el arte europeo de exportación, que se destinaba al mercado de América con el infamante título *para la naturaleza*¹⁶¹.

Diversas personalidades tanto del mundo de la política, de la sociedad del arte y de la literatura, aparecen en sus hojas, incluyendo también, una crónica de la exposición de la

¹⁵⁹ Fernández, Justino, *El Arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ *Pour les sauvages* (Fernández, pág. 191)

Escuela de Bellas Artes realizada en 1906. La revista hace una crítica a la mala crítica del tiempo:

“...la crítica, en fin, que es justamente erudita y lírica; lógica, concienzuda y emotiva; aquella que ve con claridad la influencia de las épocas y de los medios en los hombres y sus obras; que atrapa con singular ecuanimidad las múltiples relaciones entre la causa y el efecto, entre la producción del artista y las necesidades y exigencias del público; entre el espectáculo cotidiano de la naturaleza y la humanidad y el alma de las obras; entre la visión y la producción; en una palabra, entre el valor moral de los acontecimientos y la significación de las diversas creaciones artísticas... Suponiendo que tenga intuición natural para comprender lo bello, el crítico debe justificar lo que afirma; debe justificar los elementos de su juicio por la atenta observancia de la Estética, por el cuidadoso del examen del pasado, y por un amplio esfuerzo de comprensión ecléctica y de justicia” (Fernández, pág. 192).

La *Revista Moderna* termina sus publicaciones debido a la muerte del poeta Valenzuela; así, muere una época que, lejos de ser identificada como decadente finisecular, se refleja el albor de un nuevo tiempo¹⁶².

Carlos Díaz Dufoo en conjunto con el poeta Manuel Gutiérrez Nájera, dirigían otra revista involucrada con el arte: *Azul* (contemporánea de la *Revista Moderna*). La revista *Azul* nace a raíz de la conciencia de que la generación de Dufoo y Gutiérrez Nájera era una generación de tristes (declaración que fue publicada en su revista) y refiere al profundo cambio de mentalidad que se estaba dando con la entrada del siglo, esforzándose por

¹⁶² Fernández, Justino, *El Arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.

encontrar una explicación afirmando que *“el hombre del siglo XIX, educado en el cristianismo ha sustituido la creencia en Dios por la creencia en la libertad, en la ciencia, en la democracia – no importa qué... Reina en nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito: es una humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esta dolencia extraña que invade nuestros espíritus como una onda amarga”* (AAVV, págs. 31, 32).

La depresión del espíritu decadente se apodera de las letras de la revista *Azul* (Lámina 32), cuando en 1888, con una gran simplicidad había ya explicado Gutiérrez Nájera en su relato publicado en la edición de ese año *“¡Hijos del siglo, vosotros y yo, todos somos huérfanos!”* (AAVV, pág. 32)

También se encontraban en circulación revistas y periódicos como *El Mundo Ilustrado* (Lámina 33), *Arte y Letras* (Lámina 34), *El Maestro* (Lámina 35), *Bohemio* (Lámina 36), *Savia Moderna* (Lámina 37), *Pegaso* (Lámina 38) y *El Observador* (Lámina 39). El desarrollo de prensa que se dedicara a la promoción de los artistas, tanto plásticos y literarios fue una consecuencia favorable para colocar al arte mexicano en una buena posición productiva. Sin embargo, este quehacer también desembocó en un desarrollo periodístico importante, mismo que afectó de igual manera en la historia de México.

En este punto, es prudente hacer referencia a la determinación de los artistas por captar y adaptarse cabalmente a las corrientes estéticas más avanzadas e importantes de su tiempo. En el campo de las letras hispanoamericanas, se difunde por primera vez en los círculos artísticos, la voluntad de apropiarse de los instrumentos expresivos de una

manera genuina y el establecer un diálogo con los mismos, en buena sincronía, haciendo gala de su creatividad a nivel mundial¹⁶³.

3.2.3 El eros y thánatos mexicano

A partir de 1860, la Ciudad de México comienza a experimentar una irreversible transformación modernizadora. Con la nacionalización de los bienes del clero y de múltiples propiedades urbanas, como haciendas y tierras municipales y ejidales, aunado a la consecuente lotificación y venta de terrenos, le darían a la ciudad un nuevo semblante más despejado y apto para la circulación vehicular¹⁶⁴.

Todo esto traería una progresiva colonización urbanizadora que avanzaría más allá de los límites del límite original de la capital del país. Este crecimiento afectaría tanto al nivel económico como también exigiría una transformación al nivel social¹⁶⁵.

La conciliación entre liberales y conservadores que siguió a la intervención francesa, encontró su expresión más elocuente en los gestos y aperturas retóricas hacia los muertos. Los intelectuales liberales triunfantes, como Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, se ocuparon de conmemorar tanto a las víctimas liberales, como a las conservadoras de las guerras civiles de México¹⁶⁶.

¹⁶³ AAVV, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nacional de Arte, México, 2004.

¹⁶⁴ Ramírez, Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Lomnitz, Claudio, *Idea de la Muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Con esto, la concepción de la muerte en México también sufría cambios importantes. La consagración de la versión estilizada de la historia nacional se reflejó en el ritual funerario de la época con un floreciente culto patriótico y heroico de la muerte, caracterizado por unos espléndidos funerales, por diversos honores a los héroes fallecidos y, especialmente, la exitosa concentración de los muertos insignes en la Rotonda de los Hombres Ilustres (Lámina 40). Después de todo, los muertos honrados no podían responder. Mientras tanto, los vivos se regocijaban y apaciguaban a medida en que disfrutaban el reconocimiento público¹⁶⁷.

El modo de la reconciliación nacional, del trabajo y la ciencia se cimentaron en un panteón de héroes consagrados por el estado, que incluía a los enemigos y los armonizaba bajo la sombra de la bandera nacional. Así fue como Díaz incorporó en el mismo panteón a rivales de antaño, como a Juárez y los antiguos partidarios de Maximiliano (Maximiliano no pudo ser incluido, por ser extranjero).

En ese momento, el Estado consolida su capacidad para consagrar a los caídos en guerra, para convertirlos en héroes y así, evitar su profanación. En 1900, la imagen que el Estado forjó de la concordia nacional era tal, que Juan de Dios Peza, poeta porfirista, exalta la inmortalidad de la nación y describe la lucha social como un episodio perteneciente al pasado:

“Todo lo muda el tiempo;

Todo lo cambian los años;

¹⁶⁷ *Ibíd.*

Sólo el pueblo no pasa, ni envejece

Ni muere, ni olvida, ni es ingrato.

El cielo azul y diáfano;

Toldo ayer del estrago y de la muerte;

¡Hoy dosel de la paz y del trabajo!”¹⁶⁸

Con todo lo anterior, una vez consolidado el dominio estatal sobre los muertos y sobre la historia nacional y como consecuencia, la prensa no tardó en estar en oposición ni tampoco en mostrar su inconformidad. Durante este período de creciente y aparente estabilidad, algunos periódicos, como *El Hijo del Ahuizote* (Lámina 41), comienza a desarrollarse la costumbre de imprimir calaveras, como reacción ante esa consagración del estado sobre los héroes de la patria, para enjuiciar a las numerosas figuras públicas y al régimen mismo¹⁶⁹.

Las hojas de epitafios satíricos de calaveras, eran el contrastante del culto tradicional de la muerte. En ellas se denunciaba la corrupción del régimen de Porfirio Díaz y a sus demás políticos del mal uso de la imagen de los héroes del pasado y en particular, de la figura de Juárez, quien fue colocado como figura central del nuevo culto estatal¹⁷⁰.

¹⁶⁸ (Lomnitz, pág. 361)

¹⁶⁹ Lomnitz, Claudio, *Idea de la Muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

Los muertos fueron una obsesión, especialmente para el progreso porfiriano. A pesar del esfuerzo del gobierno por unir a todas las facciones en la muerte y por nacionalizar a los muertos.

La paz y el progreso que llegó con la industria porfiriana, implantaron matanzas mecanizadas en el México moderno: “*accidentes ferroviarios, deportaciones en masa a campos de trabajo, campañas etnocidas en zonas que eran sometidas a una rápida incorporación a la producción capitalista de exportación, supresión violenta de las huelgas, etc*”. (Lomnitz, pág. 362).

La masificación de la muerte por la industrialización, corrió a la par con las vastas transformaciones de la organización de la producción, así como nuevas formas de gobernabilidad, es decir, modelos de prisiones, hospitales, escuelas y diversos proyectos urbanos¹⁷¹.

Estas transformaciones tuvieron su efecto en el inconsciente colectivo, generando una conciencia de identidad propia, sentimiento que emergía de la idea de una nueva clase de identificación con los muertos o en la fuerte ascendencia de los muertos por encima de los vivos¹⁷².

Es aquí, donde la figura de José Guadalupe Posada aparece como el artista que siguió la pista a ese sentimiento con mayor inventiva. El grabado de *Gran panteón de calaveras* (Lámina 43) es una descripción de la muerte en una época de progreso tecnológico y

¹⁷¹ Ibíd.

¹⁷² Ibíd.

cultural. El grabado parece emular el antiguo tema de la *vanitas*¹⁷³ en la Capilla Capuchina de los Huesos (Lámina 44) del siglo XVI, iglesia que está decorada con huesos humanos desde el techo hasta el piso y en esta iglesia, los propios huesos son los que dan la bienvenida:

*“Non ossos que aquí estamos pelos vossos esperamos”*¹⁷⁴

Sin embargo, en la versión de Posada (lo que parece ser la versión moderna de la misma idea), con el *Gran panteón de calaveras*, ilustra una visita en Día de Muertos al Panteón Dolores, lugar al que llegan los visitantes en tranvía a ver a sus muertos. En el panteón, el esqueleto vivo y los muertos se encuentran con la mirada, reconociéndose mutuamente¹⁷⁵.

A pesar de la comparación de este grabado de Posada con las *vanitas*, existen varios elementos que se alejan de sus imágenes tradicionales. En los grabados de Posadas, los muertos devuelven la mirada de los vivos. Se puede decir que existe un juego de vida/muerte; los vivos están muertos, entonces los muertos viven. Particularmente en el *Gran panteón de calaveras* (Lámina 45), las calaveras de los muertos tienen su propio campo visual: se convierten en testigos.

¹⁷³ *Vanitas*, (del latín, "vanidad"). En el arte, un género de la pintura de naturalezas muertas que floreció en los Países Bajos en el siglo XVII. Una pintura de *vanitas* alberga colecciones de objetos simbólicos de la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad y la vanidad de los logros terrenales y placeres, que exhorta al espectador a considerar la mortalidad y arrepentirse. Las *vanitas* evolucionado a partir de simples imágenes de calaveras y otros símbolos de la muerte y la fugacidad con frecuencia pintadas en el reverso de los retratos en el Renacimiento tardío.

¹⁷⁴ “*Los huesos que aquí estamos, por los vuestros esperamos*” (Lomnitz, pág. 363)

¹⁷⁵ Lomnitz, Claudio, *Idea de la Muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

El tranvía y el panteón moderno aluden no a la vanidad como un atributo del individuo, es más bien, un atributo de la época del Porfiriato: la representación de la entrada de la modernidad a México¹⁷⁶.

Sin embargo, la vanidad de la época deja de tener su mayor reflejo en la afectación de los ricos y los justos (aunque eso no los excluye), el progreso es ahora la mayor vanidad, vanidad que afectaba a ricos y a pobres por igual.

En *Las Bicicletas*, Posada monta una crítica hacia esta vanidad del progreso. El movimiento hacia delante de la tecnología y de la historia, que es representado por la bicicleta (que en esa época era un artículo de ocio novedoso y exclusivo muy burgués), pero, los esqueletos que van montados en el tiovivo del progreso ya están muertos, por el hecho de ser representados como esqueletos se quedaron atrás en el tiempo.

Los vivos y los muertos se reconocen mutuamente como esqueletos, o sea, como parte del pasado: así como los muertos deambulan por el mundo con su mirada, los vivos a sabiendas, se convierten en esqueletos. Esta identificación entre vivos y muertos, produce en los vivos un sentimiento de alejamiento, un desafecto o una falta de identificación con la época¹⁷⁷.

La misma muerte recibe también los efectos de la modernización: la comunidad ya no se detiene ni se preocupa por los muertos, sino que continúa ocupada en sus propios asuntos, "*montada en la máquina del progreso y la destrucción*" (Lomnitz, pág. 365).

¹⁷⁶ *Ibíd.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*

El cambio de vida que le regala la modernidad a la sociedad mexicana, afecta a la muerte en su relevancia, su visión anterior se renueva y se le adapta al naciente capitalismo que rápidamente entra en el país.

La centralización provocó que la ciudad creciera incontrolablemente (consecuencia de este régimen, ejercido primero por Juárez y sucesivamente por Díaz), quintuplicando su extensión, al mismo tiempo que se duplicaba el número de habitantes. Muchos de ellos eran inmigrantes llegados de otros estados de la República en pos de encontrar mejores oportunidades de trabajo¹⁷⁸.

Este crecimiento condujo hacia un empeñoso embellecimiento simbólico que se estaba ejerciendo en la capital, sobre todo en el *casco de la "ciudad ideal"* (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, pág. 123) y también en el sur de la ciudad. Este embellecimiento estuvo acompañado de una gran labor de mejoramiento de los servicios de alumbrado público, pavimentación, suministro de agua, etc.

A la vez, se implantó la vigilancia y la represión de usos y costumbres tradicionales, especialmente en las capas urbanas populares, donde se marginaron las celebraciones populares, como el carnaval o la *quema de Judas*, por considerarse con una carga de comportamiento arcaico, que desencajaban totalmente con la emergente y cosmopolita elite porfiriana¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Ramírez, Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹⁷⁹ *Ibíd.*

Los beneficios del proyecto poco habían favorecido a las clases subalternas que ocupaban algunas partes antiguas de la *“ciudad ideal”* y a los nuevos barrios proletariados, que se extendían hacia el norte y oriente de la ciudad.

Las elites al ver la creciente desigualdad, se sentían intrigadas, pues estas zonas marginales que rodeaba la urbe, amenazaban con su armonía burguesa. Así es como deciden erigir un cerco de regulaciones institucionalizadas, con el único fin de vigilar y reprimir a las que juzgaban como *clases peligrosas* o *ceros sociales*.

Para justificar su acción, fueron armando una serie de discursos, que serían publicados en libros, periódicos y revistas, valiéndose de la acumulación de observaciones y recurriendo a cuadros estadísticos, utilizando diversas teorías explicativas, supuestamente científicas, para diferenciarse de aquella *clase peligrosa*, “demostrando”, su superioridad moral. Sus fundamentos para construir sus discursos fueron la embriaguez, la criminalidad y la prostitución¹⁸⁰.

Así, la burguesía excusaba su repudio hacia la clase baja tratando de contener a los *ceros sociales* proponiendo soluciones que implicaban el alejamiento del proletariado de la zona cosmopolita.

El requerido control de la prostituta en las calles fue una de sus peticiones que era, en un sentido médico, para evitar que se convirtieran en un foco de contagio de las pandemias venéreas: *“las putas conceptuadas como “los banqueros de la sífilis””*¹⁸¹.

¹⁸⁰ Ibíd.

¹⁸¹ Ibíd.

La autoridad, sólo se ocupaba de que sus apariciones en público no fueran demasiado ostentosas, a riesgo de corromper las miradas inocentes de las muchachas decentes y núbiles y de orillar a la perdición a la juventud masculina, que eran más vistos como víctimas de las prostitutas, quienes solían escoger a sus víctimas¹⁸².

La figura de la prostituta ha estado presente a lo largo de la historia. El dilema de asumir o no la prostitución como algo positivo rompe con muchas ideologías conservadoras. Sin embargo, en México, el problema de la mujer pública se hizo más evidente (junto con los demás problemas sociales como la criminalidad, el vandalismo, etc.), debido a la miseria en la que la clase baja estaba viviendo.

En 1882, un periodista mexicano escribe al respecto:

*“Perseguidas o toleradas, hay, y habrá siempre
mujeres públicas; ellas son la salvaguarda de las
mujeres honradas; satisfacen a una de las necesidades
más apremiantes del hombre, formando, por decirlo así
el punto de comparación que mantiene la mujer honrada
en el sendero de la moralidad y le impide precipitarse
en el abismo del vicio”¹⁸³.*

¹⁸² Ibíd.

¹⁸³ (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, pág. 124)

La prostitución era asumida como una especie de *mal necesario*¹⁸⁴, que evitaba que sucedieran otros mayores y a la vez contribuía a mantener el orden social y a las mujeres decentes a salvo. La mentalidad dicotómica de la burguesía religiosa, las funciones procreativas del matrimonio había quedado sesgadas totalmente del deleite del sexo, lo que veda, de principio, una petición puramente placentera entre la pareja y conservaba así, la imagen de la mujer-madre como el *ángel del hogar*¹⁸⁵.

Así pues, se construyen tres tipos de mujeres: la prostituta, la esposa y la madre; quienes ocupan lugares muy determinados y muy distintos, producto de una restricción social y moral, totalmente irreductible. Entonces, la labor de las autoridades, se reducía a limitar y reglamentar la práctica de la prostitución en determinados sectores del espacio urbano¹⁸⁶.

Sin embargo, hacia principios de 1900, estas ideas comienzan a ser juzgadas de obsoletas por médicos y psicólogos sociales de formación positivista, mismos que proponían un nuevo discurso pseudocientífico que planteaba “naturalizar” a la figura degenerativa de la prostituta¹⁸⁷.

En 1908, por ejemplo, Luis Lara y Pardo escribe:

¹⁸⁴ San Agustín ya había hecho en su diálogo filosófico *De ordine*, un debate acerca de las prostitutas, poniéndolas también en el lugar de “mal necesario”. San Agustín afirmaba:

¿Qué hay más innoble, más carente de honor, más cargado de depravación que la mujer comercial, las alcahuetas y todos esos azotes? Si suprimimos a las prostitutas, las pasiones convulsionarán a la sociedad; si les otorgamos el lugar que está reservado a las mujeres honradas, todo se degrada en contaminación e ignominia.

Por lo tanto, este tipo de ser humano, cuya moral lleva la impureza hasta las profundidades más bajas, ocupa según las leyes del orden general, un lugar, aunque sea de cierto el lugar más vil, en el corazón de la sociedad. (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, pág. 124)

¹⁸⁵ Ramírez, Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁸⁷ *Ibíd.*

“[...]La casa pública desempeñaba [...] un noble papel social, era la salvaguardia de la moral pública. Las prostitutas, esos seres que algunos consideran como envilecidos, eran los guardianes de la virginidad y del honor de las mujeres. Si no existieran esos lugares y esas mujeres, sus habitantes parroquianos se lanzarían, como hordas salvajes, a violar doncellas, o nuevos donjuanes, a seducir solteras, casadas.

[...]

Afortunadamente esas teorías pasaron ya de moda. La ciencia se ha apoderado de ellas y las ha reducido a su verdadero valor. [...] Las prostitutas son seres inferiores socialmente hablando, que participan de los caracteres de inferioridad que distinguen a los degenerados. La pereza, la despreocupación, la superstición, el deseo de llamar la atención, las perversiones funcionales del sistema nervioso existen claramente determinados en las prostitutas, que llegan a adquirir hasta un aspecto exterior especial, bien aparente.

Las prostitutas caen en la obesidad, excepto cuando enfermedades contraídas minan su nutrición.

[...] La pereza intelectual es todavía más marcada [...] no hacen sino repetir de servil modo lo que oyen y lo que ven. Adoptan, por lo tanto, la jerga que es la degeneración del lenguaje. [...] Son esclavas de la superstición.

[...]

La mujer pública de las casas d tolerancia, se ha convertido en la especie más rudimentaria, más degenerada de parásito social. [...] Su intelectualidad se embota; su voluntad se paraliza, su sentido moral va esfumándose hasta desvanecerse completamente” (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, págs. 125, 126).

La severa postura de Lara y Pardo denomina a la prostituta, en lo individual como *un ejemplar anormal* y en lo colectivo la prostituta representa *una forma parasitaria*, poniéndola en el nivel de los vagos, los mendigos y los delincuentes, contra la tolerancia y el reglamentarismo, para esto, él estaba a favor de una campaña en contra del proxenetismo y del fomento a la educación en el país (incluyendo la educación sexual)¹⁸⁸.

Julio Guerrero, influenciado por la ideología de Lara y Pardo; denunciante del “*culto cerduno de la carne*” (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, pág. 126), se inclina también hacia el fomento de la moral laica, misma que impulsa el Positivismo barrediano, reiterando así, su plena oposición de la vía fácil para satisfacer los deseos carnales, sin responsabilidad alguna de formar una familia o la voluntad de procrear¹⁸⁹.

Pero a pesar de las opiniones de parte de los ilustrados de la época, la estigmatización del oficio y de la figura de la prostituta era muy sentenciosa. En 1890, se publica en la *Gaceta Médica de México* una opinión hecha al respecto:

“La generalidad son deseadas, indolentes, ignorantes y

por último absolutamente incultas; y si cada una

de éstas ha de convertirse en un foco de infección sifilítica

muy pronto se palparían funestos e irremediables resultados” (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, págs. 125, 126).

¹⁸⁸ Ramírez, Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

El temor de contagiarse de sífilis, hizo aún más condenable el oficio de las putas. El terror del contagio llegaba al extremo de ser llevado no sólo al nivel individual, sino que se proyectaba a toda su descendencia. En *La Gaceta de Policía* de 1868, se advertía:

“Toda mujer es sospechosa de estar sifilítica, y llevando consigo un mal

contagioso que compromete la salubridad pública [...] trayendo más

adelante, como consecuencia, la degeneración de la raza

y males hereditarios en la familia” (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, págs. 125, 126).

Por otro lado, Alain Cobain, señala a la prostituta como una *amenaza al “patrimonio de las clases dominantes”* (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, pág. 127) y así la prostituta se convierte en la representación de la tendencia criminal de la mujer. De ahí, que la medida que adoptó y usó la policía, para mantener controlado el contagio de la sífilis por parte de las prostitutas, fuese la de mantener vigiladas y coaccionadas a las prostitutas, sus matronas y los sitios donde laboraban¹⁹⁰.

Así pues, poco a poco fueron categorizándolas, dependiendo de su presunta “calidad”. Las mujeres eran obligadas a someterse a una revisión médica una vez por semana, para certificar su estado de salud, las que eran encontradas enfermas, se retiraban temporalmente y las encontradas sifilíticas, eran confinadas en un hospital especializado (el hospital Morelos, antes de San Juan de Dios). Sin embargo, la propia autoridad

¹⁹⁰ Ramírez, Fausto, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.

acabaría por otorgarles tanto a la matrona, como a la prostituta, el carácter de sujeto civil¹⁹¹.

Esta y otras contradicciones, fueron el producto de aquel choque entre lo que eran las prácticas concretas de la ley y los ideales del discurso higienista institucional. Estas ambigüedades convertía a la prostituta en un ser doblemente más peligroso: era la encarnación de un desafío al orden social de reclusión y dependencia de la mujer dentro del hogar, mujer que está enteramente sujeta a la voluntad y dominio del varón, desafío al que se le intentaba someter en una enfática estigmatización de símbolo sexual e higienista¹⁹².

Hay que considerar el contexto en el que se le ubica. Este fenómeno adquiere una nueva dimensión cuando se le sitúa en el período de las nuevas condiciones económicas y laborales. El desarrollo del capitalismo demanda una expansión de la fuerza de trabajo, lo cual implicaba la incorporación de la mujer en el ámbito laboral: en fábricas, talleres y empresas¹⁹³.

Esta situación, fue motivo de intranquilidad por parte del género masculino, pues se atentaba en contra de *la sacrosanta integridad de la familia* (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, pág. 128).

No es de asombrarse que bajo estas circunstancias, los temores masculinos se tradujeran en los atemorizantes rasgos de la *mujer fatal*, la que devora a sus víctimas y pone en

¹⁹¹ Ibíd.

¹⁹² Ibíd.

¹⁹³ Ibíd.

riesgo la estabilidad de la sociedad y se hayan proyectado de lleno sobre la prostituta, tanto en su figura riesgosa por ser la portadora de la sífilis, como también en ese rompimiento que existe entre las nociones de sumisión y de dependencia y represión sexual¹⁹⁴.

En tal sentido, varios ilustradores populares y dibujantes como Julio Ruelas, contribuyeron a darle una “*carta de naturalización a una moderna, profana y agresiva “poética de la muerte” en el imaginario visual de México*” (Ramírez, Modernización y Modernismo en el Arte mexicano, pág. 129).

La exposición de temas de esta índole, al dominio de la mitología o del orientalismo que Ruelas puso en práctica, le permitió potenciar considerablemente una idea presente en las discusiones de varios criminólogos mexicanos: la noción del criminal como un ser primitivo¹⁹⁵.

El criminal visto como un ser dominado por la violencia de la pasión o por la simple fatalidad ancestral, en una suerte de regresión a la animalidad primigenia. Idea, por demás típica en el Simbolismo europeo¹⁹⁶.

La mujer, y más específicamente, la prostituta: la que se entregaba a satisfacer sus grandes deseos sexuales, se convierte en un sinónimo de regresión a la animalidad, mientras que el hombre significaba el triunfo de la inteligencia, a condición de no dejarse atrapar por la *mujer fatal* que lo llevaría hacia el abismo de la bestialidad. Así pues, la

¹⁹⁴ Ibíd.

¹⁹⁵ Ibíd.

¹⁹⁶ Ibíd.

mujer funge como un equivalente de la naturaleza, mientras que el hombre lo es de la civilización¹⁹⁷.

La figura de la prostituta en el ámbito artístico representa el papel, entonces, del emblema idóneo, que encarna el lado oscuro de la sociedad porfiriana, además de ser la contrapartida perfecta y absoluta (según los criterios de la época) de *“la mujer decente”*¹⁹⁸.

Ruelas retrata esta figura de violencia y fatalidad en varias de sus obras. En su *friso con mujer amarrada y perro* (Lámina 46) retrata una violenta transgresión a la imagen idealizada de la mujer como el *“ángel del hogar”*, como la esposa y la madre; la ambigüedad de la mujer totalmente asexual pero fecundada, idea que dominaba el imaginario burgués mexicano¹⁹⁹.

En este caso, la mujer de Ruelas abandona ese papel asexual. Las ropas desgarradas que cubren precariamente la piel de la mujer, sugieren una vejación de índole sexual. La situación atroz que se describe en la imagen le confiere, además, una pesada carga erótica con tintes sádicos²⁰⁰.

Al incorporar tal carga de violencia sexual y criminalidad a sus imágenes, Ruelas transgrede toda expectativa moral y las buenas costumbres de la clase burguesa, que

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ *Ibíd.*

imperaban en el campo de las artes en México y con esto, se permite perturbar y contravenir a voluntad el sistema de valores de la sociedad porfirista²⁰¹.

Julio Ruelas le proporciona a cada obra una vasta carga de erotismo salvaje y una necrofilia casi obsesiva. Este doble enmarcamiento no es algo accidental, sino más bien, es de orden estético y socio-moral. Este orden estético, se conforma por una serie de premisas conceptuales e iconográficas del decadentismo y el Simbolismo europeos, mismos que son trasplantados y asimilados por las elites locales con propensiones vanguardistas.

El segundo encuadre: socio-moral, guarda una íntima relación con los discursos dominantes en el tránsito de los siglos XIX y XX. La doble amenaza que perturbaba la consigna de orden y progreso que inspiraba el Porfiriato²⁰².

La obra de Ruelas es, entonces, la que mejor refleja esta problemática ideológica de la sociedad mexicana con respecto a la mujer y a la sexualidad, conjugadas con la fatalidad de la muerte desde un punto de vista decadente.

3.3 Los artistas simbolistas mexicanos.

A diferencia de las demás corrientes artísticas, como el Fauvismo, el Impresionismo o el Cubismo; el Simbolismo carece de un estilo como tal. Se pronuncia más como una actitud comprometida con la expresión profunda de universos interiores mediante el uso de diversas técnicas artísticas, se busca el crear atmósferas con el fin de involucrar al

²⁰¹ Ibíd.

²⁰² Ibíd.

espectador con la observación y provocar en él una evocación que fuera más allá del la obra como objeto físico²⁰³.

Y como lo ha dicho Pierre Louis Mathieu²⁰⁴: *“nunca antes había existido una comunión entre escritores, artistas plásticos y músicos en toda Europa, unidos con el propósito de expresar sentimientos y pensamientos comunes en sus obras. Tampoco había ocurrido una confluencia tan fructífera de creadores de muy diferentes géneros en colaboración e influencia recíproca”* (AAVV, pág. 23).

En México, cabe destacar la determinación de los artistas por asomarse a las nuevas tendencias artísticas más avanzadas de su tiempo. Se difunde por vez primera entre los círculos artísticos, la voluntad de apropiarse de elementos expresivos más genuinamente contemporáneos para así establecer un diálogo directo y en sincronía²⁰⁵.

Es importante diferenciar el contraste de la profundidad del espíritu del Simbolismo y la generación de pintores impresionistas y realistas concentrados en la mera observación de la naturaleza y la representación de la vida cotidiana. Esto le ofrece la ventaja al Simbolismo de dejar un legado, que perduró a pesar de la extinción del movimiento artístico hacia la segunda década del siglo XX y que se haya extendido hacia la obra de

²⁰³ AAVV. (2004). *El espejo Simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACUITA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nal. de Arte.

²⁰⁴ Pierre Louis Mathieu escribió la biografía de Moreau, que publicaría bajo el nombre de *El ensamblador de Sueños 1826-1898*.

²⁰⁵ AAVV. (2004). *El espejo Simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACUITA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nal. de Arte.

varios escritores de la talla de Valéry, Proust y Joyce; y de pintores imprescindibles como Duchamp, Picasso y De Chirico²⁰⁶.

La dirección estética que dirigiría las tareas y rumbos de los artistas académicos mexicanos comenzó a desplazarse a partir de 1870. Se abandona la vieja escuela del Clasicismo y del Romanticismo nazareniano. París, denominada como la *Ciudad Luz*, se convierte en un lugar seductor para los artistas, ya que es ahí donde florecen las vanguardias y se realizan diversas exposiciones universales²⁰⁷.

Los primeros artistas mexicanos pensionados se dirigieron a París, con la finalidad de concluir su formación artística fueron Manuel Ocaranza y Félix Parra²⁰⁸.

Félix Parra inició sus estudios en la academia, teniendo como profesor primero a Clavé después a Rebull. En 1878, Félix Parra parte hacia Europa en donde reside por cinco años. A su regreso a México, se convierte en profesor de la Academia.

En 1871 pinta *El cazador*, en esta pintura aparece un niño desnudo de pie sobre un fondo campestre, Parra demuestra su buen dibujo clasicista: el desnudo del niño es impecable. Sin embargo, su mejor cuadro es *Galileo en la Escuela de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas* (Lámina 47), la calidad del dibujo, el detalle, el color y el ambiente hacen de esta, una obra académica de importancia. Pero su obra más ambiciosa (aunque no su mejor cuadro) es su famosa pintura *Fray Bartolomé de las Casas* (Lámina 48) que a

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ramírez, F. (2008). *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

²⁰⁸ Ibid.

pesar de sus cualidades, cuando fue presentado en la exposición de 1876, el crítico de arte Felipe López, se refiere a su pintura diciendo²⁰⁹:

“[...] Esos hábitos están acartonados y de crudo color [...]. El cuerpo de la víctima necesita más estudio en la anatomía del torso y definirse mejor las extremidades inferiores; está desairado ese personaje yaciendo en completo desnudo, sin accesorios que caractericen su raza. El seno de la viuda es lacio, etc.; aquel ídolo no tiene realce y los floripondios lo tienen en demasía, atendida la distancia; la entonación del fondo es fría [...]” (Fernández, pág. 140).

Manuel Ocaranza estudia en la academia y, al igual que Parra, se encuentra primero bajo la dirección de Clavé, después al lado de Rebull. Pintor del fino romanticismo, utiliza los recursos de la escuela clásica que sus mentores le enseñan y los desarrolla a su modo. Obtiene una pensión para residir en Europa y a su regreso radicó en la Ciudad de México, lugar donde murió. Este excelente pintor y dibujante tuvo dos obras importantes: *La flor marchita* (Lámina 49) y *Travesuras del amor* (Lámina 50) ambas demuestran la habilidad de Ocaranza, desde la simple composición en sus obras, hasta su destreza con el pincel para dar realidad a los objetos, al igual que su gran cualidad para el dibujo²¹⁰.

Después de Parra y Ocaranza, el escultor Jesús Contreras (Lámina 51), fue otro de los artistas pensionados por parte del gobierno de Porfirio Díaz. Fue enviado a París para estudiar dibujo en una de las academias que gozaba con el mayor renombre de aquel

²⁰⁹ Fernández, J. (1983). *El Arte del siglo XIX en México*. Méxco: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

²¹⁰ Fernández, J. (1983). *El Arte del siglo XIX en México*. Méxco: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

tiempo, con la intención de que aprendiera los secretos del oficio en los principales talleres de fundición artística que existían en aquel lugar²¹¹.

Hacia 1880 comienza a respirarse una atmósfera que conllevaba una mudanza en las directrices que se pensaban dar para la formación de los pensionados mexicanos en Europa. Contreras se topa con este clima, en el que se advierte una voluntad de apertura en el concepto del artista, renovando la noción idealista en el quehacer artístico y proyectándolo al mundo de las actividades concretas que la sociedad moderna exigía del productor artístico²¹².

Es en este replanteamiento social del escultor en la modernidad donde se encuentra vinculado a las exigencias expresivas y simbólicas de su entorno, afectando positivamente la labor que Contreras realiza al regresar a México. Funda y dirige el taller de *Fundición Artística Mexicana* en la capital del país (misma que también cuenta con el apoyo económico de funcionarios e inversionistas y con el patrocinio del gobierno, todos encabezados por el propio Porfirio Díaz) y se dedica a producir cuantiosas esculturas para los múltiples monumentos que estaban por erigirse en plazas y avenidas²¹³.

Cabe mencionar que esta visión, enteramente moderna del quehacer del artista, tiene su correlato estilístico en el gusto de Contreras por trabajar las superficies escultóricas a la manera del Impresionismo Simbolista de Rodín, es decir, con varias y bien pensadas irregularidades y fallas que modelan y le regalan una riqueza estilística a la pieza, haciendo

²¹¹ Ramírez, F. (2008). *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

²¹² *Ibíd.*

²¹³ *Ibíd.*

también los contornos más expresivos. Esto demuestra que Contreras es el resultado de la vinculación a la más genuina vanguardia escultórica de su tiempo²¹⁴.

Igual que los poetas del modernismo hispanoamericano, escultores, dibujantes y pintores, por primera vez pretenden romper con el tradicionalismo conservador y actualizarse con las tendencias de mayor vanguardia en Europa. Estos cambios significativos, redefinen los propósitos de los artistas modernistas²¹⁵.

Las pensiones, que al final de cuentas eran para artistas que aún se encontraban en formación, a pesar de que pocos fueron los que se aventuraron a entrar a un plano más profesional y también no muchos regresaron a Europa, bien dejaron la puerta abierta al arte mexicano para renovarse y romper con el tedio del clasicismo.

Después de Jesús Contreras, otros jóvenes escultores, también pensionados, viajaron a París y se sujetaron a la línea del rodinismo, corriente que era fundamental para quienes pretendían mantenerse en la vanguardia. Tal es el caso de Arnulfo Domínguez Bello, Agustín Ocampo, Fidencio Nava y Enrique Guerra.

El monumento sepulcral de Julio Ruelas (Lámina 52), hecha por Arnulfo Domínguez Bello; fue encargada por Jesús Luján, el mecenas de Ruelas, donando parte de su capital para que Domínguez Bello trabajara un monumento simbólico, que se erigiría sobre la tumba de Julio Ruelas.

²¹⁴ *Ibíd.*

²¹⁵ *Ibíd.*

Más tarde, Emilio Valenzuela en 1910 diría de la obra de Domínguez Bello: “*Mitologías personalizadas, erotismo y muerte... el escultor Domínguez Bello acertó al escoger semejante simbología para rendirle homenaje al más expresivo ilustrador del imaginario modernista*” (Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*, pág. 176).

Así como sucedió con los escultores también en los pintores y dibujantes, pensionados por parte del gobierno para completar sus estudios en Europa, la estética modernista llegaría a marcar un cambio radical a estas formas de llevar a cabo los estudios. Ahora se prefería hacer a un lado la severidad inflexible de las academias formales, para quedar bajo la dirección de maestros específicos²¹⁶.

Así es como Roberto Montenegro estudiaría en Madrid y se vincularía con el taller del pintor catalán Hermen Anglada y gracias a estos nexos, en 1917 Montenegro logra que se le encomiende la decoración del mural de una sala del *Círculo Mallorquín* (Lámina 53)²¹⁷.

Ya con Ruelas, la iconografía decadentista típica de fin de siglo europeo, se naturaliza en el arte de México y es llevada a unos niveles más elevados e inusitados²¹⁸. Julio Ruelas tenía un estilo impregnado de aquellos tintes típicos del pesado Simbolismo germánico, mismo que él asimiló durante sus años de estudio en la Academia de Karlsruhe.

La temática de Ruelas se centró en los estigmas de la sociedad burguesa y los expresó tanto de manera directa como indirecta. En sus representaciones veladas, utiliza personajes que son mitad humanos y mitad animales; en estas imágenes se hace

²¹⁶ Ramírez, F. (2008). *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

²¹⁷ *Ibíd.*

²¹⁸ *Ibíd.*

manifiesta la sexualidad en sus expresiones más instintivas, ejercida con total libertad. Ruelas utiliza una iconografía muy afín con la de Arnold Böcklin, artista admirado por varios artistas modernos mexicanos²¹⁹.

Utiliza la idea de la regresión como un estado de naturaleza (mismo que está asociado a la sexualidad de la mujer) que es capaz de incitar al hombre a renunciar a su inteligencia para degradarse hacia una condición de animalidad; Ruelas la expresó recurriendo a las antiguas historias moralizantes, como en la viñeta *Sócrates* (Lámina 32), donde pone al viejo en cuatro patas, siendo montado por una cortesana moderna.

Otro artista que figura en esta corriente simbolista es Germán Gedovius, que si bien su nombre aparece en los panoramas históricos del siglo XIX, cierto es que se ha convertido en esos artistas de los que se conoce no más de dos o tres obras.

El paso de Gedovius por la Academia de San Carlos fue transitorio y más tarde se iría hacia Alemania, donde se instaló en Hamburgo e ingresó en la Real Academia de Pintura de Munich. Los años que Gedovius permaneció en Alemania, aprendió a hablar alemán pero también podría decirse que aprendió a pintar en alemán²²⁰.

La pintura *Desnudo Barroco* (Lámina 54) de Gedovius, es su obra más famosa, pero también es un claro ejemplo del misticismo y la sensualidad que la corriente simbolista encierra. Se muestra a una mujer tendida en escorzo, que evoca un aire de erotismo, el velo que la modelo tiene en su rostro y su cuerpo insinúa una caricia, provocando en el

²¹⁹ *Ibíd.*

²²⁰ *Ibíd.*

espectador la sensación de ser invitado al lecho. Jugando así con el deseo culposo del público al ver e imaginar que toca a la mujer de la pintura.

Por otro lado, Saturnino Herrán con su dibujo *Autorretrato con calavera* (Lámina 55), hace referencia al trágico sentimiento de la vida que los simbolistas compartieron. Su dibujo hace referencia al despojamiento absoluto, sobre el fondo blanco resaltan los contornos del rostro en tres cuartos de Herrán. Esta posición le da un extraño aspecto, como si estuviese decapitado. La calavera que aparece detrás de la cabeza del autor, da la impresión como si estuviera hablándole al oído. Esta convivencia con la muerte que presenta en su dibujo, sugiere que el artista tomase su inspiración de tales revelaciones.

El legado que el Simbolismo deja en México es el de renovar al arte que se había impuesto durante el Porfiriato. Los artistas deciden abandonar el estilo europeo, para buscar su propio lenguaje estético. La exaltación de los sentimientos permite la liberación espiritual del artista, abriendo paso a las diversas manifestaciones artísticas que más tarde se convertirían en vanguardias²²¹.

²²¹ | Fernández, J. (1983). *El Arte del siglo XIX en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

CONCLUSIONES

Comprender el impacto que tuvo el Simbolismo en el mundo del arte, durante los primeros años del siglo XX y la influencia que ejerció en las vanguardias que se desencadenaron a lo largo de este siglo, lleva a reconocer la trascendencia que, a pesar de haber desaparecido, dejó huella en el arte.

Con los escenarios y atmósferas que se crearon en las pinturas de este movimiento, el Simbolismo no sólo se convirtió en la corriente que traza una línea precedente al Surrealismo. Proyecta la relevancia que adquirió, al establecer una división con directrices opuestas en el arte contemporáneo: la primera, identificada con el Impresionismo y el Cubismo, que consideran a la imagen como un hecho ya existente; y la perteneciente al Simbolismo, del que se deriva el arte abstracto, (que interpreta a la imagen como la expresión de algo interior, mostrando imágenes relacionadas con una idea o sentimiento que tiene que ver con la personalidad y con la expresividad del artista).

Varios artistas de distintas corrientes y épocas, como Kurt Schwitters, que llena de cargas simbólicas sus *collages* o que el artista pop Richard Hamilton, se valen del símbolo para hacer que su trabajo plástico adquiriera otro sentido y, por lo tanto, otra forma de ver la obra de arte.

En México, el Simbolismo significó la ruptura de la imitación del estilo estético europeo, especialmente el francés. Surge en los artistas la necesidad de forjar una identidad propia valiéndose de la influencia a la que se niegan. Retoman los cánones europeos y los reinterpretan, agregándoles la carga simbólica mexicana. Se abre también el paso al

nacionalismo y artistas como el Dr. Atl o Saturnino Herrán, conciben al indígena como la imagen que marca la identidad del mexicano ante el mundo. Esta idea es retomada por los muralistas, en especial por Diego Rivera.

Otros artistas como Ocaraza, Ruelas, Gedovius o Domínguez Bello, siguen la línea de su formación clásica en el extranjero, para después transgredirla con su lenguaje personal.

A pesar de la corta vida del Simbolismo como movimiento, en Enrique Guzmán se hace evidente que es un artista que está compuesto de símbolos: destruye, los hace propios y construye un nuevo lenguaje simbólico.

Artistas surrealistas, como Leonora Carrington, Remedios Varo y Katy Horna, con sus recetas para los sueños, construyen también su propio lenguaje. Las atmósferas que logran los artistas del expresionismo abstracto con el color y el *action painting* es también símbolo.

La obra de artistas más contemporáneos como Julio Galán, que toda su obra está repleta de símbolos específicos; Daniel Ledesma, con su mujer purificada en fuego; con Gabriel Orozco y su pieza de la bola de plastilina que representa el símbolo de sí mismo, lo que pesa y lo que vive, el registro de su paso por la calle es como el registro de las vivencias que uno tiene como persona a lo largo de su vida. Es así como el Simbolismo se mantiene vigente, aunque no en estilo sí en esencia.

ILUSTRACIONES



Lamina 1. Gustave Moreau, *Orfeo*. Óleo sobre tela, 1865



Lámina2. Edward Burne-Jones *La seducción de Merlín*. Óleo sobre tela, 1874

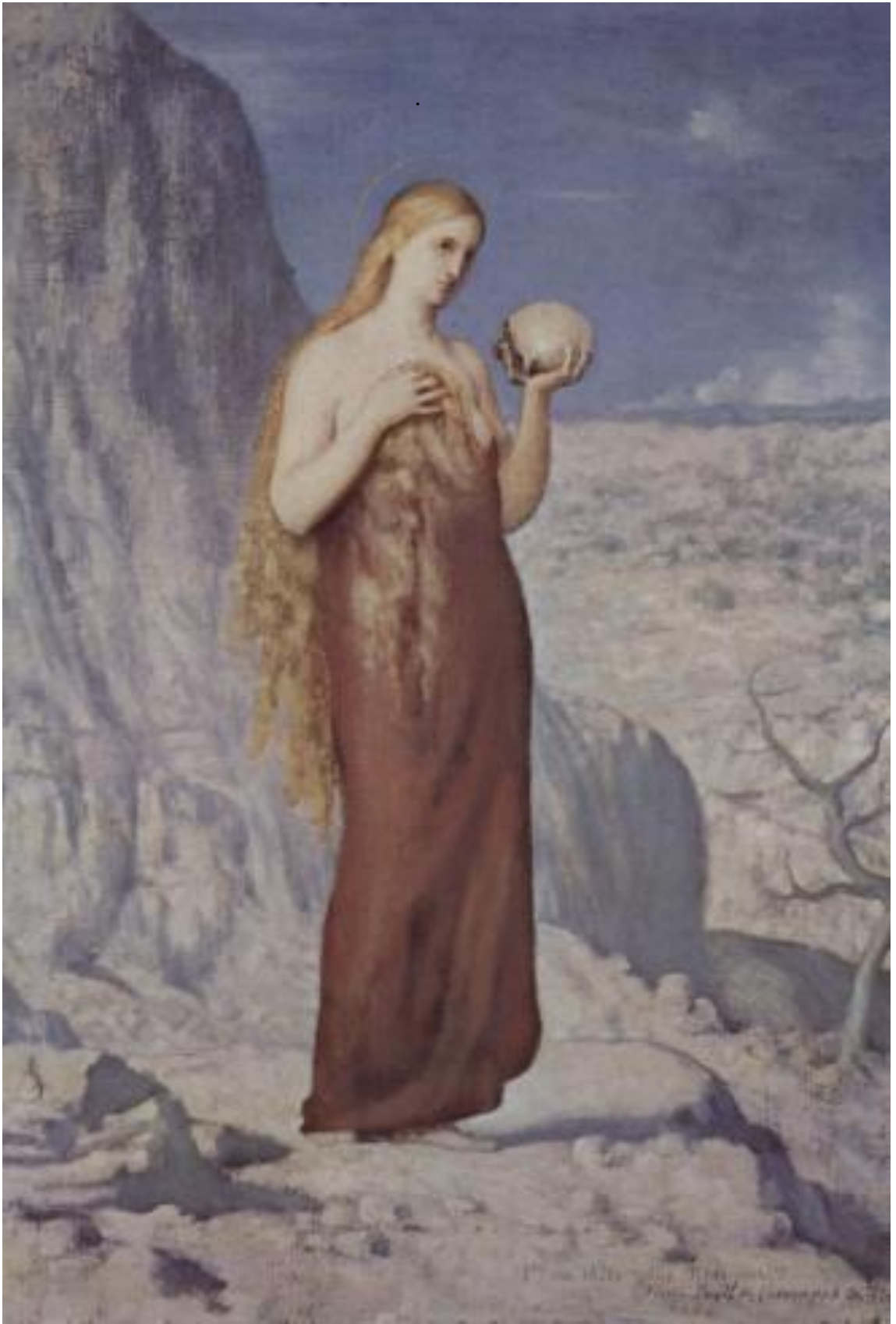
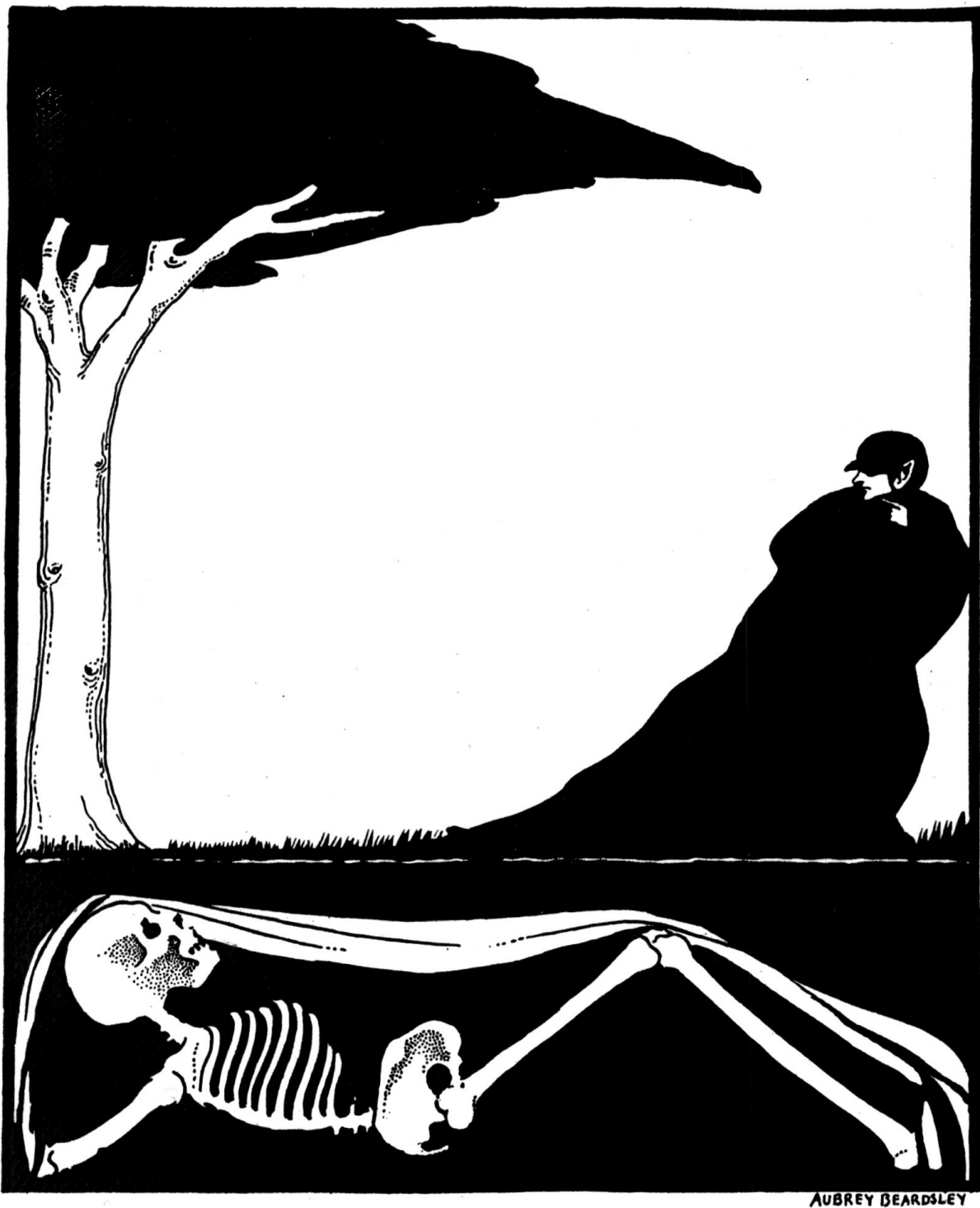


Lámina 3. Pierre Puvis de Chavannes, *Magdalena en el desierto*. Óleo sobre tela, 1869



Remorse.

Lámina 4. Audrey Beardsley, *Remorse*. *Jonh y Salomé*, Ilustración del libro de Oscar Wilde *Salomé*, 1894



Lámina 5 .Gustave Courbet, *La Fuente*. Óleo sobre tela, 1868



Lámina 6. Nadar. Retrato del compositor Claude Debussy.



Lámina 7. Henri Toulouse-Lautrec, *Au Moulin Rouge*. Óleo sobre tela, 1892, 1895

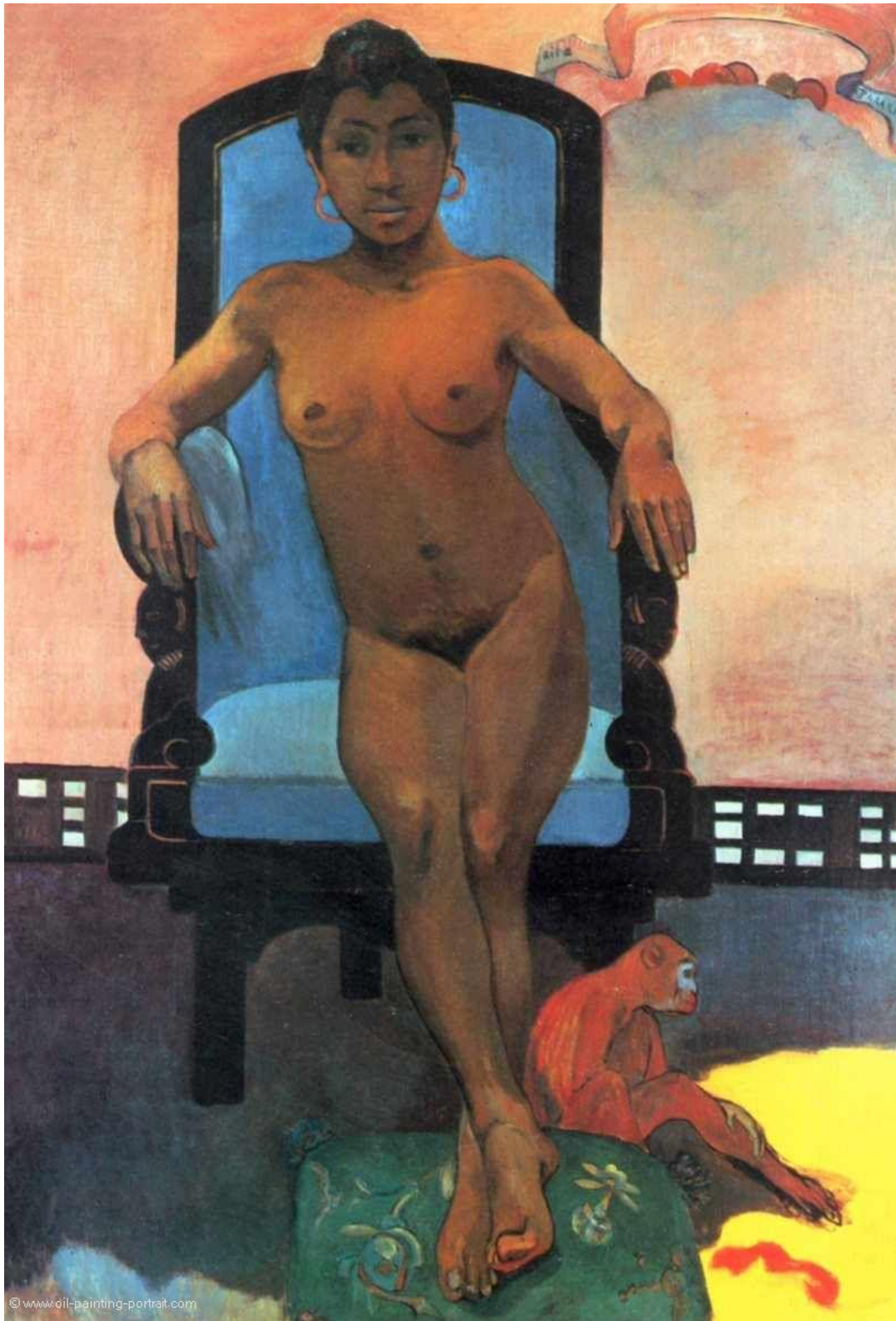


Lámina 8. Paul Gauguín. *Annah la javanesa*. Óleo sobre tela, 1863



Lámina 9. Vincent Van Gogh *Calavera con cigarrillo*. Óleo sobre tela, 1885, 1886.



Lámina 10. William Blake. *Pietà*. Acuarela, 1795



Lámina 11. Johann Heinrich Fusli. *Sueño del Pastor*. Oleo sobre tela, 1793



Lámina 12. Francisco Goya. *Saturno devorando a sus hijos*. Óleo sobre tela, 1820, 1823.



Lámina 13. Rodolphe Bresdin. *The good samaritan*. Litografía, 1861



Lámina 14. Fotografía de William Henry Jackson, 1880-1897



Lámina 15. Ramón Rodríguez Arrangoyti, *Monumento a Colón*, en Paseo de la Reforma



Lámina 16. Miguel Noreña y Jesús F. Contreras, *Monumento a Cuauhtémoc*, 1887



Lámina 17. Gerardo Murillo *Autorretrato*. Pastel, 1899



Lámina18. Jesús Contreras, *Malgré Tout*, 1889.

PEARSON'S MAGAZINE

VOL. XIX

MARCH, 1908

NO. 3



Photographed by Felix Cox, Mexico

THE MEETING OF TWO CIVILIZATIONS IN MEXICO TO-DAY

PRESIDENT DIAZ

Hero of the Americas

By JAMES CREELMAN

In this remarkable article the greatest man of the continent speaks fully to the world through Pearson's Magazine. By previous arrangement Mr. Creelman went to Mexico and was received at Chapultepec Castle. He had unusual opportunities for conversation with President Diaz and has brought out with great clearness the dramatic and impressive contrast between his stern, autocratic government and his stirring tribute to the democratic idea. Through Mr. Creelman the President announces his unchangeable intention to retire from power, and predicts a peaceful future for Mexico under free institutions. The story of a nation-maker.—Editor.

FROM the heights of Chapultepec Castle President Diaz looked down upon the venerable capital of his country, spread out on a vast plain, with a ring of mountains flung up grandly about it, and I, who had come nearly four thousand miles from New York to see the master and hero

of modern Mexico—the inscrutable leader in whose veins is blended the blood of the primitive Mixtecs with that of the invading Spaniards—watched the slender, erect form, the strong, soldierly head and commanding, but sensitive, countenance with an interest beyond words to express.

A high, wide forehead that slopes up to crisp white hair and overhangs deep-set, dark brown eyes that search your soul, soften

Copyright, 1908, by the Pearson Publishing Company. All rights reserved

231

Lámina 19. Portada del periódico *Pearson's Magazine* n° 3, marzo 1908, donde se publica la entrevista hecha por James Creelman a Porfirio Díaz.

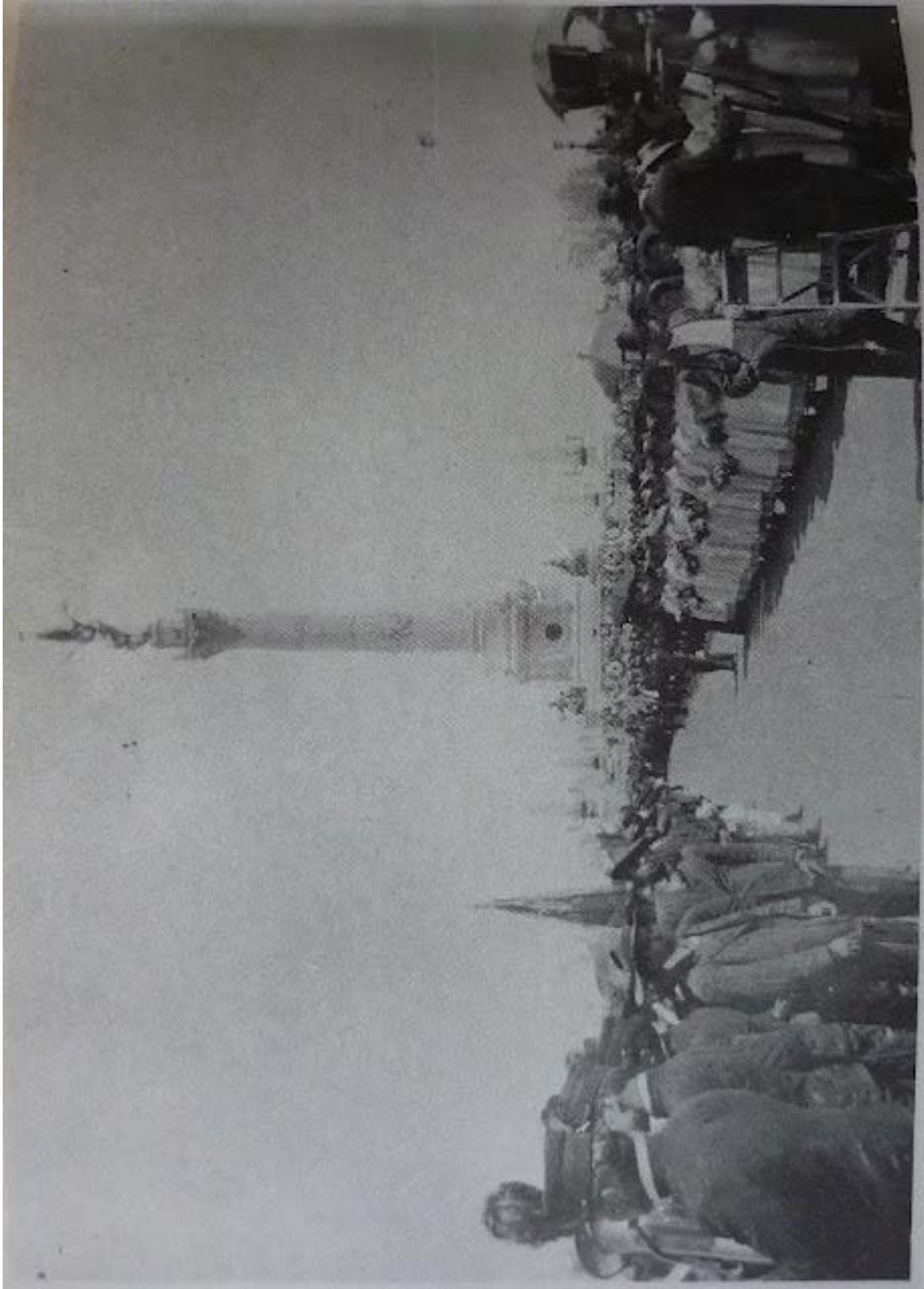


Lámina 20. *Inauguración de La Columna de la Independencia. 1910*



Lámina 21. Porfirio Díaz y el ministro de Francia se dirigen a colocar la primera piedra del monumento a

Pasteur. 11 de septiembre 1910



Col. Arq. Martín Juárez Carrejo

EL RELOJ OTOMANO CON EL BANCO INTERNACIONAL E HISTÓRICO AL FONDO. LOS COBIERTOS QUE EXISTERON ANTES
CONSTRUYERON PROCEDIAN DEL LIBANO, QUE EN ESE ENTÓN EN UNA PARTE DEL IMPERIO OTOMANO.

Lámina 22. *Reloj Otomano*. 1910

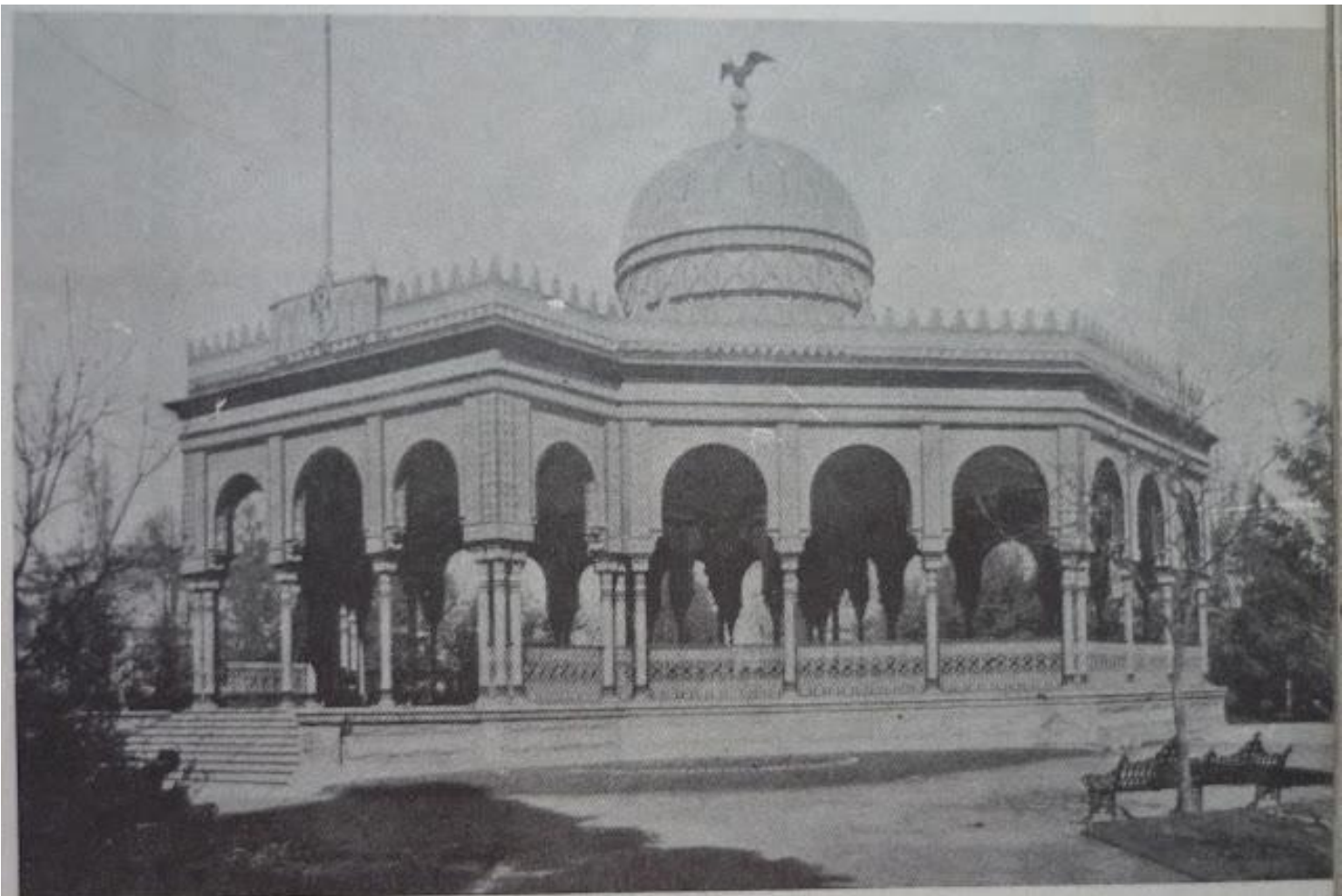


Lámina 23. *Pabellón Morisco*. 14 de septiembre 1910

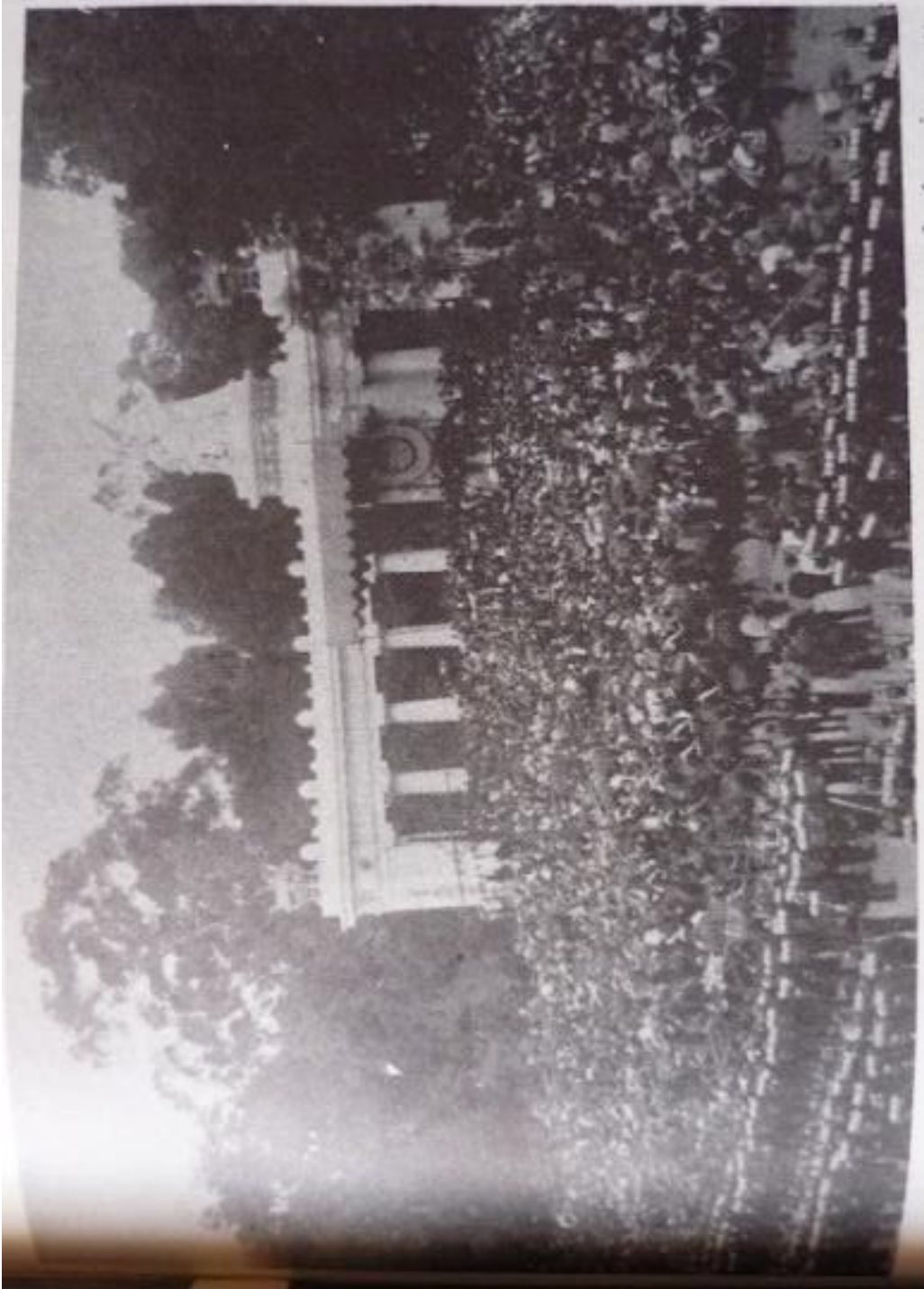


Lámina 24. *Inauguración del Monumento a Juárez*. 18 septiembre 1910

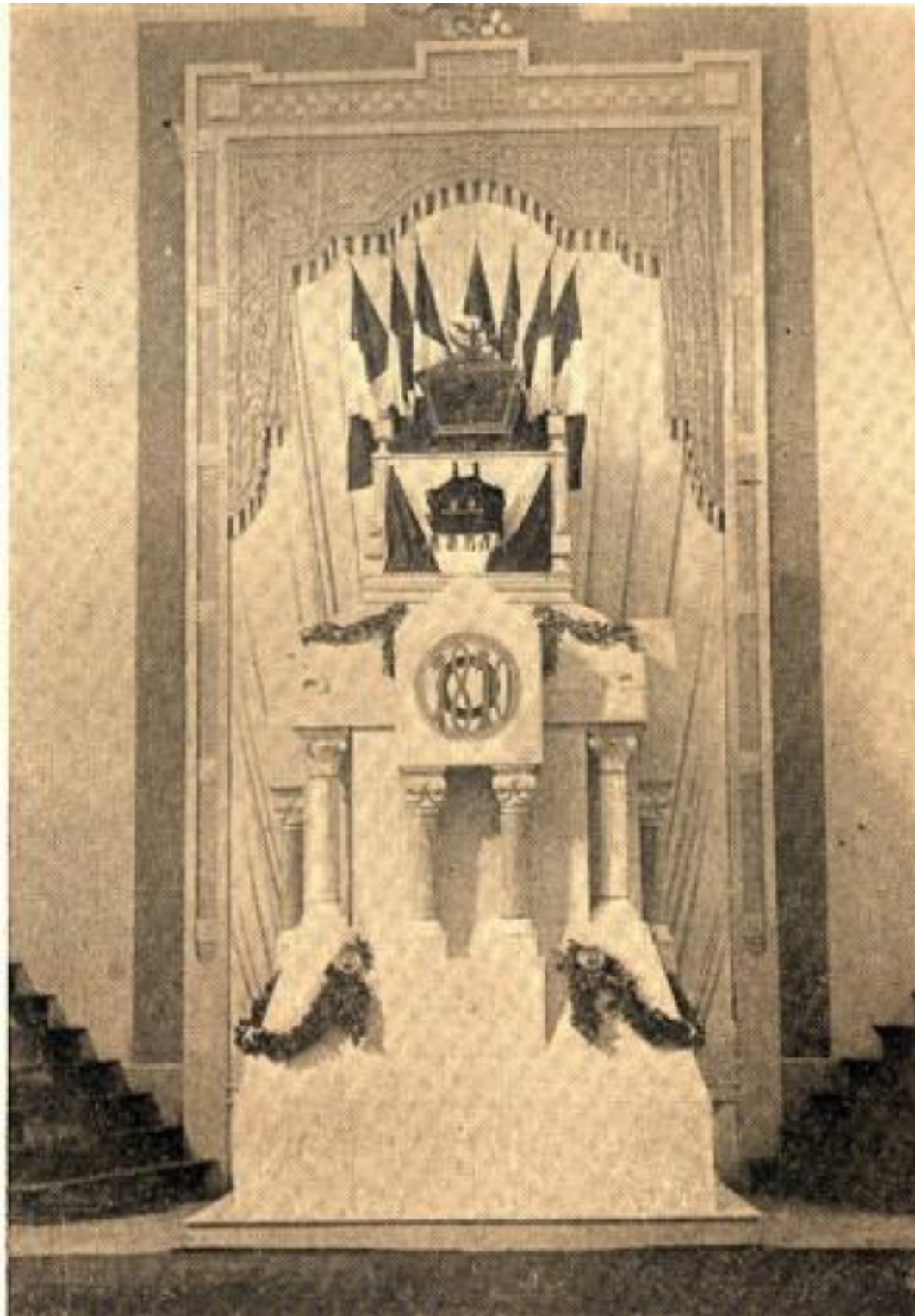


Lámina 25. *Catafalco de los Héroes de la Independencia*. 1910



Lámina 26. *Escuela Normal Primaria para Maestros (hoy Colegio militar)*. 12 septiembre 1910



Lámina 27. Porfirio Díaz y su comitiva realizando el recorrido de inauguración del Manicomio General.



Lámina 27. Manicomio General "La Castañeda". 1 septiembre 1910

R 48414'

Carlos Baudelaire

Las Flores del Mal

Spleen é Ideal ⊙ Cuadros de la ciudad, en París
El Vino ⊙ Rebelión ⊙ La Muerte

————— POESÍAS —————

Precedidas de una noticia Traducidas en verso
— biográfica por ——— castellano por ———
Teófilo Gautier. Eduardo Marquina

Segunda edición, corregida

FRANCISCO BELTRÁN
LIBRERÍA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA
PRÍNCIPE, 16, MADRID



REVISTA MODERNA

ARTE Y CIENCIA.

DIRIGIDA POR JESÚS EL VALENZUELA. DEPENDIÉNDOLA: JESÚS CRISTÓBAL.
Dir. de Public.

AÑO VI MÉXICO, 1.ª QUINCENA DE JUNIO DE 1906 N.º 11

MASCARAS.



J. N.
(1906)
AMADO NERVO.

Tercer grupo de versos recién publicado desde el día en que se escribió, debidamente censado, y traspa-
 sado la frontera americana.

Por las Negras basta que sean una vez más para el espíritu de tales cosas indicaba que era un mar
 melancólico el mar que las producía, y un hueso afinando el tono que las arroba al misterio de las
 ondas.

Otra de explorar fue la obra de una primera obra y con ella, desafortunadamente, parece volver
 la al instante de los recuerdos de su aislamiento, desde que comenzó

«una noche que pasaba
 por santa y que se llamaba
 la hermana Melancolía»

semejante que ya en una obra se venía el admirable poeta del presente.

Después de Por las Negras viene un Melancolía, un verso o dos y por la noche almas del mel-
 ánc. De estas formas profanas también conviene presentar lecturas al calor y al aroma. Nada de esto
 en "El Canto de la Noche" de Cervera.



Lámina 30. Fidencio Lucano Nava, *Ariadna abandonada*. 1898

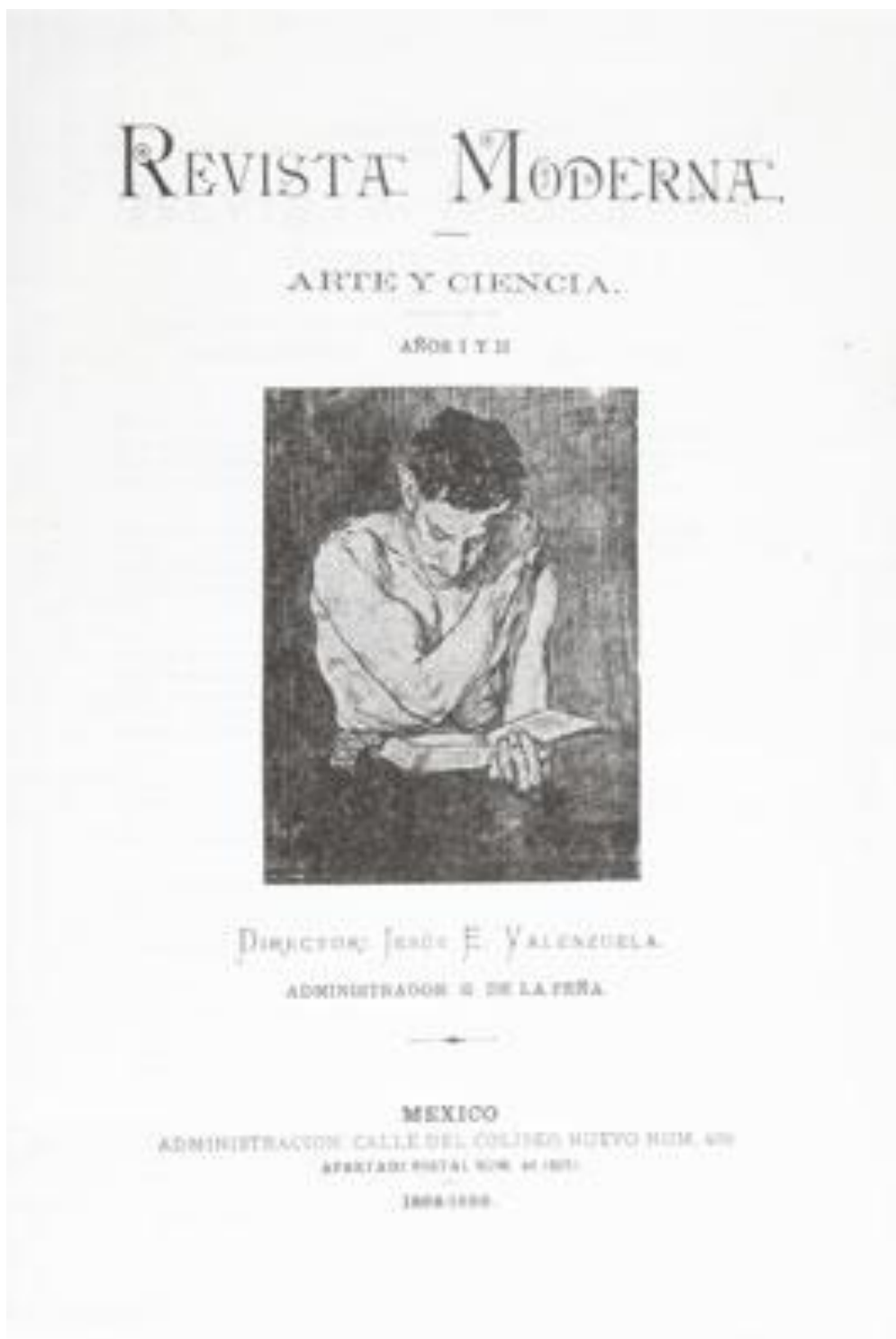


Lámina 31. Portada de la Revista Moderna



Lámina 32. Julio Ruelas, *Sócrates*. 1902

REVISTA AZUL

EL DOMINGO DE "EL PARTIDO LIBERAL"

NUMERO 100 - AÑO 10 DE MARZO DE 1894 - 1894

AL PIE DE LA ESCALERA



¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas?

En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas.

¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas?

¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas? ¿Por qué no se puede hacer un programa de reformas?

En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas.

En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas.

En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas.

En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas. En la política no se trata de hacer un programa de reformas, sino de hacer un programa de reformas.

Lámina 33. Revista Azul. 1894



Lámina 34. Portada de la revista *El Mundo Ilustrado*

• MODAS •

Las modas de este año son muy sencillas y elegantes. Se ven mucho los sombreros de paja y de mimbre, con adornos de plumas y flores. Las faldas son anchas y caídas, con volantes y adornos en los bordes. Los vestidos son sencillos y prácticos, con botones y cintos.

ARTE y LETRAS

Semanario Ilustrado

Publicado por la "Compañía Editora Nacional," S. A.
 Calle de Alcalá, 10. MADRID, M. D. 1900.

Director	Don D. D.
Editor	Don D. D.
Administrador	Don D. D.
Redactor	Don D. D.
Impresor	Don D. D.

SEMANARIO DE LAS ARTES Y LETRAS





Lámina 36. Portada de la revista *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*. Junio 1921

BOHEMIO

Agencia Literaria, México, 19 de Agosto de 1906.

VOL. I.

Directores: ENRIQUE FERNÁNDEZ LEÓN y FELIX DE BLAS

NÚM. 2

Misión.

(De un álbum de autógrafos)

Hay una flor que crece en los jardines de la Vida; que embalora á todo lo que le rodea; que embalsama con su delicatísimo perfume el ambiente que respiramos. Esta flor singular se cultiva desde los primeros albores de la juventud, mejor dicho, más y otros con puntillamente. Por ella es un cielo el mundo de los niños; paraíso de los adolescentes; el sol de los jóvenes, consuelo de los que sufren y esperanza de los desahucados. Cultívalla con amor y cuidado; tened vuestras vidas y sus nobles valores, aspirad con firmeza sus glorias primaverales, deleitad con sus misteriosas y reproducidas, grand con un perfume; pero no guardad de que vuestra vida empale el bello momento de su vida, de que el polo de sus aventuras de oro se separe por el ambiente y quede en vuestros dedos. No queráis descubrir sus misterios ni sus secretos arrancando sus pétalos, porque una pedruzcita puede causar infelicidad.

La flor misma, vive en la Misión; cuidad que no se corrompa en su vida. Y si queréis, por ser la Misión se corrompa en grande obediendo sus reglas.

En México

Manuel Amador.

Al Hogar.

De "Mis Cartas a los Niños"
Por "BOHEMIO"

Algunos pasan largos los horas;
Y otros pasan largos los días;
Los niños pasan largos los años;
Y otros pasan largos los siglos;
Algunos pasan largos los siglos;
Y otros pasan largos los milenios.

Y los árboles secos y muertos
Con tristeza á la tierra se inclinan.
¿No hay un árbol? Tendiendo las alas
Van buscando el calor de una vida.
El invierno terrible que llega
Al hogar, al hogar, alma sola.

Manuel José Domínguez.



Lámina 38. *Savia Moderna*. México, 1906



Lámina 39. Portada de la revista *Pegaso*. Marzo, 1917

<p> BOTICA DE "LA SALUD" <small>SECCION DE LA SALUD</small> JUAREZ Y ALLENDE, 28 <small>TELEFONO 84</small> <hr/> <small>EFICIA Y SEÑOR</small> <small>HERNANDEZ</small> MANUEL RIZO. </p>	<h1>EL OBSERVADOR</h1> <p> SEMANARIO INDEPENDIENTE de información política, literaria, social, artística y comercial. </p>	<p> BOTICA DE "LA SALUD" <small>SECCION DE LA SALUD</small> JUAREZ Y ALLENDE, 28 <small>TELEFONO 84</small> <hr/> LA QUE SESE MIS RIZO <small>Servicio a todo hora, vigilado por</small> <small>el personal responsable.</small> MANUEL RIZO. </p>
<p>4ª Época. Año 4º</p>	<p>Aguascalientes, 24 de noviembre de 1966.</p>	<p>Núm. 11.</p>

Lámina 40. Portada de *El Observador*.



Lámina 41. *Rotonda de los Hombres Ilustres* en el Panteón Municipal de Dolores, D.F.



Lámina 42. Portada del periódico *El hijo del Ahuizote*. 1901



Lámina 43. *Gran panteón de calaveras*, José Guadalupe Posada.



Lámina 44. Capilla Capuchina de los Huesos, Évora, Portugal.

**Calaveras de ciclistas,
de sportmen y de aviadores,
de jóvenes motoristas
y de viejos conductores.**

**¡Abran paso, que aquí van
los ciclistas de la muerte
a arropellan al que encuentran
porque así sería su suerte.**



Lámina 45. José Guadalupe Posada, *Las bicicletas*



Lámina 46. Julio Ruelas, *Friso con mujer amarrada y perro*. Noviembre 1901.



Lámina 47. Félix Parra, *Galileo en la Escuela de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas*. Óleo sobre tela



Lámina 48. Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*. Óleo sobre tela. 1876.



Lámina 49. Manuel Ocaranza, *La flor Marchita*, Óleo sobre tela, 1968.



Lámina 50. Manuel Ocaranza, *Travesuras del amor*. Óleo sobre tela



Lámina 51. Jesus Contreras, *L'Éveil*. Mármol blanco, 1900.



Lámina 52. *Monumento sepulcral de la tumba de Julio Ruelas. Cementerio de Montparnasse, París, 1907*



Lámina 53. Roberto Montenegro, *Mural del Círculo Mallorquín*, Palma, 1917



Lámina 54. Germán Gedovius, *Desnudo Barroco*, óleo sobre tela.



Lámina 55. Saturnino Herrán, *Autorretrato con calavera*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arteaga, A. e. (1999). *Un siglo de Arte Mexicano 1900-2000*. Italia: CONACULTA y Landucci Editorial.
- AAVV. (2004). *El espejo Simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACUITA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Patronato del Museo Nal. de Arte.
- Cárdenas Piña, G. (2009). *Apuntes de la clase de Seminario de Arte Contemporáneo*. México: ENAP/UNAM.
- de Riquer, M., & Valverde, J. M. (2002). *Historia de la Literatura Universal. La entrada en el siglo XX* (Vol. 8). España: Barsa Planeta.
- Delevoy L, R. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino.
- Delevoy L., R. (s/f). *Diario del Simbolismo*. España: Ediciones Destino.
- Fernández, J. (1983). *El Arte del siglo XIX en México*. Méxco: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Frostburg State University . (s.f.). Recuperado el 4 de julio de 2011, de <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Zarathustra.htm>
- Goldwater, R. (1979). *symbolism*. United States of America: Icon Editions.
- Hauser, A. (2007). *Historia social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*. México: Libro de Bolsillo.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la Muerte en México*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, F. (1990). *Crónica de las Artes Plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México: UNAM.
- Ramírez, F. (2008). *Modernización y Modernismo en el Arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Schopenhauer, A. (2009). *El amor, las mujeres y la muerte*. México: Ediciones Tomo.
- Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo como Voluntad y Representación*. México, D.F: Porrúa.
- Xirau, R. (2005). *Introducción a la historia de la Filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía Digital

<http://amediavoz.com/denerval.htm>

http://artesdemexico.com/adm/09/index.php/adem/cont-ed/la_catrina/

<http://www.artelista.com/simbolismo.html>

<http://beardsley.artpassions.net/>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/623056/vanitas>

<http://dark-walk.blogspot.mx/2010/06/atlas-group-de-walid-raad.html>

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_herrera01.html

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_guzman01.html

<http://epdlp.com/escritor.php?id=2085>

<http://es.scribd.com/doc/100413116/Natur-Philosophie>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Naturphilosophie>

http://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_ruso

<http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Zarathustra.htm>

http://www.eurochannel.com/index.php?option=com_content&view=article&id=523%3AAbiografay-jules-amedee-barbey-daurevilly-&catid=11%3AAllcontent-from-the-old-site&lang=es

<http://www.hofmannsthal-von-hugo.com/>

[http://motivosdelamarea.wordpress.com/2010/07/05/las-mazurcas-y-evocaciones-de-otras-
artes/](http://motivosdelamarea.wordpress.com/2010/07/05/las-mazurcas-y-evocaciones-de-otras-
artes/)

<http://www.msemanal.com/node/5261>

<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/titulares/actualites/el-prerrafaelismo.html>

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/>

<http://translate.google.es/>

Bibliografía de Imágenes:

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/lopezvelarde/pcuartonivel.jsp?conten=imagenes&pagina=imagenes11.jsp

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/lopezvelarde/pcuartonivel.jsp?conten=imagenes&pagina=imagenes11.jsp

<https://www.google.com.mx/imghp?hl=es&tab=wi>

<http://memoriaurbana.foroactivo.com/t200p20-centenario-de-la-independencia-de-mexico?highlight=mexico>

<http://wikimexico.com/wiki-mexico/el-manicomio-de-la-castaneda/>