



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

JULIO RUELAS Y EL OBJETO DEL DESEO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

MTRA. KHARLA GARCÍA VARGAS

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

TUTORES:

DR. ENRIQUE X. DE ANDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRO. FAUSTO RAMÍREZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. MARISELA RODRÍGUEZ LOBATO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicada a:



JULIO RUELAS.

In memoriam

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi alma mater. A los integrantes de mi comité tutorial: A mi directora, la Dra. María Rosa Palazón, por su confianza, apoyo y paciencia, al Mtro. Fausto Ramírez por su rigor y disposición a compartir su conocimiento, al Dr. Enrique X. de Anda por ser mi mentor, siempre estricto. A la Dra. Julieta Ortíz por ser mi cómplice, y a la Mtra. Marisela Rodríguez Lobato por su dedicación, afecto y esmero. También gracias a la Dra. Meri Torras de la Universidad de Barcelona por su apoyo a este proyecto. Al posgrado de Historia del Arte de la UNAM, por su eficiencia y amor a su trabajo. A CONACYT por haberme otorgado la beca mixta, la cual me permitió hacer mi estancia de investigación en Barcelona.

Al Instituto de Educación Media Superior del GDF por su apoyo real y efectivo para la realización y conclusión de este proyecto doctoral. A mi madre y amiga Yolanda Vargas, amigos, colegas y compañeros. Muchas gracias por iluminar mi camino.



Kharla García Vargas

Contenido

INTRODUCCIÓN	3
PRÓLOGO	8
1. Masculinidad finisecular	24
1.1 Torres de Dios o sobre los estetas	26
1.1.1 Entre lo sacro y lo profano	26
1.1.2 El esteta y el caso de la <i>Revista Moderna</i>	31
1.2 Erotismo y deseo masculino	36
1.2.1 Iconografía del deseo	39
1.2.2 Rituales de la sexualidad masculina	43
2. Erotismo femenino	52
2.1 Desde la ficción	55
2.1.1 Desde la ficción literaria	56
2.1.2 Desde París	63
2.1.3 Julio Ruelas ¿y el amor?	69
2.2 Desde el cuerpo	74
2.2.1 Cuerpos al servicio	76
2.2.2 La mujer de revista	82
2.2.3 La imagen publicitaria de Julio Ruelas	83
3. La belleza artificial: Sexualidades perversas	88
3.1 ¿El andrógino, una respuesta?	89
3.1.1 Andrógino o hermafrodita	93
3.1.2 El andrógino de la ciudad de México.	102
3.2 La <i>femme fatale</i> como una reconstrucción de la belleza artificial	113
3.2.1 La <i>femme fatale</i> es una construcción de la estética siniestra	122
3.2.2 La <i>femme fatale</i> de Julio Ruelas como un objeto de deseo	126
3.3 Las Bellas Híbridas	129
3.3.1 La Esfinge	140
3.3.2 Medusa	148
3.3.3 La mujer alacrán	154



3.3.4 La mujer vampiro	162
4. Recodificación del objeto del deseo	172
4.1 Sexualidad abyecta	172
4.1.1 El desplazamiento del sujeto al objeto del deseo	175
4.1.2 Lo monstruoso del objeto del deseo.	187
4.2 Formas del deseo	192
4.2.1 El horror del suplicio	201
4.2.2 La muerte como sujeto del deseo	204
CONCLUSIONES	213
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	225
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES de Julio Ruelas publicadas en la <i>Revista Moderna</i> .	238
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	241
ANEXO: Ilustraciones	243



INTRODUCCIÓN

El deseo de ceñir el cuerpo encorsetado de una mujer seductora y dominante. Un cuerpo vibrante que baila ritmos delirantes y candentes a los oídos de la sociedad mexicana. Ese deseo de lo prohibido, de lo que no es parte de la vida cotidiana, es el placer del minoritario grupo de artistas que publicó en la *Revista Moderna*. Consumos de una sexualidad oculta que se desbordó en las casas de citas, los burdeles, las tabernas y también en el arte.

El objetivo general de esta tesis doctoral es discurrir, descubrir y recorrer, a través de las obras de Julio Ruelas, aquellos conceptos iconográficos¹ y estéticos que intervinieron en la creación artística del objeto del deseo, mismos que se fueron generando y contextualizando en el marco de la publicación periódica de la *Revista Moderna*. Delimito el periodo de esta revisión desde los inicios de dicha publicación, en 1898, hasta 1907, cuando se llamaba *Revista Moderna de México*, año en el que Julio Ruelas dejó de publicar e ingresó a su venerado mundo de los muertos.

La investigación se inscribe en la historia del arte moderno finisecular desde los contextos artísticos plásticos del simbolismo, el decadentismo y el modernismo literario y pictórico. Se trata de realizar un análisis que permita indagar en las temáticas de la sexualidad, el deseo, el dolor, el horror y lo monstruoso, para lo cual

¹ El análisis iconográfico que se sigue en esta investigación doctoral es el propuesto por el historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968), en su libro *Estudios sobre la iconología*, en el cual propone comprender el significado de la obra a partir de sus contextos y de aquellos elementos figurativos que ayudan a su clasificación dentro de la historia del arte.



se examina la obra de arte a través de las categorías de la estética del erotismo y de aquella que conduce al horror. Cabe destacar que Julio Ruelas ha sido estudiado por diversos historiadores del arte, entre ellos Fausto Ramírez,² Teresa del Conde,³ Jorge Crespo de la Serna⁴ y Marisela Rodríguez Lobato,⁵ quienes han aportado publicaciones de gran interés sobre el artista que apoyan la discusión de esta tesis doctoral. En todas las investigaciones queda de manifiesto la relación de Julio Ruelas con el grupo de artistas de la *Revista Moderna*, así como el carácter que distingue a Ruelas del resto de sus miembros, al considerar que la obra de Julio Ruelas en ocasiones ilustra textos literarios, pero en otras el artista crea una particular y oscura propuesta estética.

² Fausto Ramírez, "El simbolismo en México", en *El espejo simbolista. México y Europa, 1870 - 1920*, (Catálogo de exposición diciembre, 2004 – abril, 2005) México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de Arte/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas; y "Crímenes y torturas sexuales; la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y criminalidad en el Porfiriato", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

³ Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

⁴ Jorge Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

⁵ Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1998; y *Julio Ruelas: una obra al límite del hastío*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997 y *Las Ilustraciones de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, tesis de Licenciatura en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1978.



El laborioso trabajo de Teresa del Conde es, sin duda, un punto de partida para entender el arte de Julio Ruelas. Su reconstrucción historiográfica deja un camino abierto a la reflexión, cuando se trata de un estudio psicológico acerca de la obra y del autor.⁶ Crespo de la Serna avanzó más sobre el análisis historiográfico e iconográfico.

Mi línea de trabajo comparte la postura de Fausto Ramírez, quien ha propuesto un giro a la mirada en torno del arte de Julio Ruelas, ya que desde la distancia logra valorar al artista como parte del arte moderno y destaca cómo Julio Ruelas se adelantó, de alguna manera, a la creación de su época.

Por su parte, Marisela Lobato llevó a cabo el extraordinario trabajo de indexar la obra de Julio Ruelas⁷ que ofrece en su libro *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía*, el cual facilita el recorrido por la obra del artista en relación con su contexto artístico.

Para esta tesis de historia del arte consideré la pertinencia de consultar otras disciplinas y enfoques teóricos, que ampliaron el panorama de la presente investigación. Las fuentes revisadas provinieron de la literatura, de los estudios culturales sobre el cuerpo y la sexualidad, así como de la estética. Además, para

⁶ Realizar un psicoanálisis del arte respecto a la obra de Julio Ruelas no es una línea de investigación que se haya propuesto esta tesis doctoral.

⁷ Con el propósito de la localización de la obra de Julio Ruelas utilizamos el catálogo *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía*, de Marisela Rodríguez Lobato. Las referencias correspondientes se señalan en las notas a pie de página con el formato [cat.]. Por otro lado, aquellas imágenes que no fueron incluidas en dicho catálogo o se refieren al marco historiográfico aparecen numeradas de manera consecutiva con el formato [il.].

este trabajo se eligió una serie de dibujos realizados por Julio Ruelas que se relacionan con aspectos históricos, artísticos y literarios de la época finisecular.

Se desea lo que no se tiene. Julio Ruelas nos presenta consumos del erotismo como reflejos del mundo moderno y que dejan al hombre lleno de sí mismo, inmerso de una profunda soledad y su tormento. George Bataille explica que el erotismo es aquella vivencia que contiene lo sagrado en su primitiva gestación, más allá de los dogmas o ritos; se trata de una combinación que une el deseo con el pavor, el placer con la angustia: —Este modo de ver es difícil, en el sentido de que lo sagrado designa al mismo tiempo dos contrarios [prohibición y trasgresión]. De esta manera fundamental, es sagrado lo que es el objeto de un interdicto.”⁸ El terror del hombre y la estética del horror con que se representa el cuerpo femenino en este periodo histórico es, por otro lado, el objeto del deseo voraz y extasiado que objetiva al otro, dejando vacíos los espacios de relación, los cuales —efímeros, apasionantes y dolorosos— son parte del discurso de la erótica de la época, una experiencia de la que Ruelas ofrece su testimonio.

La tesis se inicia con un prólogo en el que se proporciona un marco teórico del erotismo prevaleciente a finales del siglo XIX, así como conceptos que se relacionan con la estética que provoca el efecto de horror creado por Julio Ruelas.

⁸ Georges Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets, 1997), 96. El concepto del interdicto se entiende como aquel que experimenta el deseo y la prohibición del mismo, condición contradictoria que George Bataille asocia con la experiencia erótica, pues para que surja el erotismo se requiere de la prohibición.



El resto del presente trabajo está compuesto por cuatro capítulos. El primero trata el tema de la masculinidad finisecular, desde el enfoque del esteta y con base en su creación artística literaria y pictórica; como se ilustra en el dibujo *Job* de Julio Ruelas, al quedar a la deriva el hombre, este estado y la sensación de hastío gestaron nuevos rituales asociados a la corrupción del espíritu y del cuerpo femenino para encontrar el deseo, el placer masculino, surgido de la transgresión y el horror.

El segundo apartado analiza el conflicto que representaron la sexualidad femenina y el nuevo papel de la mujer que empezaban a despuntar con el siglo xx. Contextualizar la representación del cuerpo femenino en distintos formatos, como el publicitario, el artístico y el literario, permite explicar la sensación del horror masculino, de su necesidad por dañar o exaltar a la mujer llevándola a representaciones indómitas del deseo, que Julio Ruelas convierte en iconografías fantásticas, cuerpos sinuosos y activos sexualmente.

El capítulo tres está dedicado a la estética de lo siniestro y lo sublime. Su eje temático son las sexualidades perversas y monstruosas, en las que se discurre sobre la posibilidad erótica del andrógino, la creación siniestra de la *femme fatale* y lo monstruoso de las bellas híbridas, entre ellas la Medusa y la Esfinge, prototipos ilustrados por Julio Ruelas.

En el cuarto y último capítulo se busca dilucidar cómo se recodifica el objeto del deseo en Julio Ruelas; esto es, de qué manera se gesta un éxtasis erótico a partir de una representación tortuosa y dolorosa del cuerpo femenino o de la promesa del amor, en una escena circundada por la muerte y el horror.



PRÓLOGO

Julio Ruelas (1870-1907), dibujante, pintor y grabador. Nació el 21 de junio de 1870, en Zacatecas, y se trasladó a la ciudad de México con su familia en 1875.⁹ Ingresó al Instituto Científico e Industrial de Tacubaya, donde conoció a José Juan Tablada (1871-1945); después ambos ingresaron al Colegio Militar de Chapultepec, de donde aparentemente fueron expulsados. En esta época publicaron *El sinapismo*, editado por Tablada e ilustrado con viñetas y estampas a pluma por Ruelas.

Tablada refiere los inicios del mundo imaginario de este artista y sus diseños de los —*tríamundos*—:

Eran los tales artefactos extraños cuadriláteros de papel, a cuyo centro en cabalísticos dobleces, convergían cuatro triángulos, cubiertos con raros dibujos, humanos y zoológicos, que al conjugarse engendraban grotescos personajes. Como en la comedia shakesperiana, tenían a veces cabeza de burro y otras, como en la teogonía egipcia, testas bovinas y eran siempre semianimales como sátiros y centauros.¹⁰

⁹ Julio Ruelas tuvo familiares de oficio militar. Su padre, quien lo dejó huérfano a los 10 años, fue el general Miguel Ruelas, un hombre de espíritu liberal, diputado en los tiempos de Juárez y director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. En tiempos de Porfirio Díaz fungió como ministro de Relaciones Exteriores, de 1879 a 1880, y su hermano Miguel Ruelas fue comandante de la escuela militar con grado de ingeniero.

¹⁰ José Juan Tablada, *La feria de la vida* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), 162.



Los artísticos híbridos de Julio Ruelas habrían de ser característicos de su creación estética, como un registro de la relación extraña entre el ser humano y lo animal.

Finalmente, en 1885 ingresó a los 16 años a la Academia de Bellas Artes, donde estudió con el profesor Rafael Flores, discípulo del español Pelegrín Clavé (1810-1880).¹¹

La atracción que experimentaba por las ideas de la estética simbolista y el modernismo pictórico¹² se acrecentó en Alemania, adonde viajó en 1892 becado por su madre, doña Carmen Suárez.¹³ Allá ingresó a la Academia de las Artes Karlsruhe, donde tuvo como profesor a Meyerbeer. De regreso a México,¹⁴ en 1895, inició su relación con el mundo de las letras, primero con el grupo de la *Revista Azul*¹⁵ y dos años después con la *Revista Moderna*,¹⁶ época en la que muere su madre.

¹¹ En la Academia de Bellas Artes de México, “uno de los primeros maestros fue el español Pelegrín Clavé, quien impuso en sus enseñanzas la pintura clásica española a la manera del pintor francés Ingres.” Antonio Toussaint, *Resumen gráfico de la Historia del Arte en México* (México: G. Gili, 1986), 148.

¹² En el Modernismo el movimiento de las “Arts and Crafts” surgió en Inglaterra a mediados del siglo XIX, tuvo sus bases en las ideas de Augustus Pugin (1812-1852) y John Ruskin, bajo los principios de la objetividad, la sencillez y la proporción. A fin de un diseño único mediante el uso de la línea modernista, que tomada de la naturaleza, alcanza cierta elegancia.

¹³ La familia Ruelas Suárez, “conforme a los principios liberales profesados por don Miguel Ruelas, todos sus hijos (excepto Julio) siguieron profesiones bien remuneradas, respetables y tradicionales en la época. [Alejandro, médico; Aurelio, arquitecto, y Miguel, ingeniero.] La única hija del matrimonio, Margarita [...], contrajo nupcias con un acaudalado extranjero radicado en México: Pablo Alexanderson, conformando una típica familia de la burguesía mexicana.” Teresa del Conde, *Julio Ruelas*. (México: UNAM/ IIE, 1976), 11.

¹⁴ Su taller estaba ubicado en la calle Indio triste, en la ciudad de México.

¹⁵ Las revistas importantes de la época fueron las siguientes: *El Renacimiento* (1869; 2ª época, 1894), de Ignacio Manuel Altamirano; la *Revista Azul* (1894-1896), de Manuel Gutiérrez Nájera; *Savia*



El artista zacatecano realizó más de 400 dibujos para la *Revista Moderna*¹⁷ e ilustró poemas de Amado Nervo (1870-1919), José Juan Tablada, Efrén Rebolledo (1877-1929) y Jesús Valenzuela (1856-1911),¹⁸ entre otros. Estas ilustraciones aparecieron publicadas en distintos formatos impresos, ya fueran libros y revistas o periódicos.

En 1898 Julio Ruelas participó en la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes e inició su colaboración como el principal ilustrador de la *Revista Moderna*.¹⁹ En esta publicación Ruelas dejó un legado artístico en el que podemos ver los temas de horror, deseo y muerte.

Quizá su relación con la generación que le seguía se debió a que en 1903 fue profesor de dibujo en la Academia de San Carlos. Además, en 1904 se fue de México para nunca volver. Marchó a Francia, pensionado por Justo Sierra, entonces subsecretario de Instrucción Pública, y con el apoyo económico de Jesús Luján.

Moderna (1906), de Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón; la *Revista Moderna* (1898-1903), de Jesús Valenzuela, que a partir de 1903 recibió por nombre *Revista Moderna de México*, dirigida por Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo hasta 1911.

¹⁶ El primer dibujo que Julio Ruelas realizó representa a un joven con rasgos de fauno y un libro en la mano. Fue publicado en la portada de la *Revista Moderna*, vol. 1, núm. 1, 1º de julio de 1898.

¹⁷ Marisela Rodríguez Lobato reporta más de 400 dibujos en su libro *Julio Ruelas... siempre vestido de una huraña melancolía*.

¹⁸ Libros de poemas ilustrados por Julio Ruelas: *Almas y Cármenes*, 1904, de Jesús E. Valenzuela; *El florilegio*, 1899, de José Juan Tablada, y *Los jardines interiores*, 1905, de Amado Nervo, en el que alternó sus ilustraciones con las de Roberto Montenegro.

¹⁹ Ilustradores de la *Revista Moderna*: Alberto Fuste (1870-1922), Germán Gedovius (1867-1937), Enrique Guerra (1871-1943), Leandro Izaguirre (1867-1941), Roberto Montenegro (1886-1968) y Ángel Zárraga (1886-1946).



Durante esa época exploró técnicas pictóricas como el óleo, la tinta con gouache y el aguafuerte, que estudió con el grabador francés Joseph Marie Cazin.

En París, instalado en el Hotel Suez del Boulevard Saint-Michel, en el barrio latino, la salud de Julio Ruelas se quebrantó debido a sus vicios.²⁰ En 1906 tuvo su última exposición en vida, la Exposición Anual de la Galería Nacional de Artes Plásticas, que dedicó una sección a los pintores pensionados en Europa. Un año después, en 1907, murió el 16 de septiembre de un espasmo en la laringe, última complicación de la tuberculosis pulmonar que padecía. Sus restos reposan en el cementerio de Montparnasse,²¹ donde en 1909 el escultor Arnulfo Domínguez Bello dejó la escultura de una hermosa mujer al cuidado mortuario.²²

La idea central para comprender la propuesta estética de Ruelas es reconocer que dejó de producir un arte bello y académico, y, en vez de eso, creó un arte feo destinado a provocar el efecto del horror, ya que la fealdad es un fenómeno de rebeldía que da indicios de la llegada del arte moderno. Esta categoría estética de lo feo no se opone a lo bello, sino que se trata de una belleza que se encuentra en la

²⁰ Derivado de su vida disipada y debido a sus frecuentes recaídas de salud, Julio Ruelas se ausentaba y viajaba por temporadas a Saint Malo, Francia, espacio del que realiza algunas marinas.

²¹ La última voluntad de Julio Ruelas, que le cumplió Jesús Luján, fue que sus restos reposaran en el cementerio de Montparnasse, desde donde escucha el taconeo de las muchachas. Al respecto, Amado Nervo describe: “La tumba, que es también de granito, y sobre la cual se ve, desolada, vencida, trágica, una mujer de mármol, una larga mujer yacente, cuyas piernas se medio encogen con flexión angustiosa, cuya cabeza se hunde en no sé qué *mare tenebrarum*, cuya cabellera cae revuelta y desesperada hasta confundirse con el carrara.” *Apud.* en *Crítica del arte en México. 1896-1921, t1*, coord. Xavier Moyssén, colab. Julieta Ortiz Gaitán (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 452.

²² Cabe señalar un claro parecido de la mujer de mármol blanco en el monumento de Arnulfo Domínguez Bello con las esculturas de *Malgré tout* y *Desespoir*, de Jesús F. Contreras.



creación intelectual. El arte que rompe con lo bello representa el elemento que da la pauta al movimiento de las vanguardias, bajo la premisa de “el arte por el arte”.

Notas sobre el arte y el erotismo de finales del siglo XIX

El erotismo abre las puertas a las perversiones y a la erotización de las prácticas sexuales relacionadas con la prohibición. Si concebimos la pulsión del deseo como un eje conductor del arte y la cultura, podríamos encontrar, en palabras de Michel Foucault, un —nosotros, nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestra individualidad, nuestra historia— bajo el signo de una lógica de la concupiscencia y el deseo.”²³ Por ello considero que el erotismo puede ser un eje de análisis de la obra de arte.

El deseo como principio generador: como el alma da forma al cuerpo, pero simultáneamente aquélla se viste con el cuerpo y queda sujeta dentro de ella, entonces el deseo es prisionero del cuerpo. —El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.”²⁴ Esta gramática reguladora del concepto alma/deseo opera sobre la construcción del sujeto, ofreciendo un escenario más para su representación. Por otro lado, este lenguaje del deseo se puede encarnar como un cuerpo sexuado, asexuado o sexuado en negativo, pero a su vez

²³ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad, t.1.*, trad. Tomás Segovia (México: Siglo XXI, 2011), 74.

²⁴ Foucault, *Historia de la Sexualidad t. 1*, 36.



contiene la experiencia erótica, aunque la experiencia sexual transcurra al margen de lo convencional o normativo. Ello nos lleva a pensar en un cuerpo libre.

De esta manera, del extenso mundo de la sexualidad, el artista zacatecano tomó como punto central el que pertenece al interdicto.²⁵ Considero que Julio Ruelas tiene la actitud del interdicto y la expresa por medio de la estética de la monstruosidad y la permisión del mito. De allí emergen Medusa, la *femme fatale* y el andrógino como parte de la iconografía del deseo rueliano, personajes llevados a los espacios de la fantasía, el dolor o la tortura. —D ahí que la apreciación de éste [arte], deba atribuirse a las inteligencias cultivadas, y en razón directa de su cultura.”²⁶ En ese sentido, la temática de la sexualidad humana adquirió un sello particular a finales del siglo XIX al abandonarse a las perversiones, lo que rompió con los parámetros establecidos por la moral de la época y sus usos y costumbres, aunque esto conllevara una experiencia dolorosa del deseo.

Un referente importante para los artistas que cambiaron los rituales de la masculinidad fueron los —poetas malditos”,²⁷ movimiento artístico cuyo sistema óseo elaboró Charles Baudelaire (1821-1867) y en el que encarnaría el arte de fin de ese

²⁵ Interdicto, el que experimenta un deseo y la prohibición del mismo.

²⁶ D. Alfredo Opisso, Estética 104, *Estudios de estética* (Barcelona, José Gallach, s/f), 107.

²⁷ Entre los poetas malditos destacan las ideas de Charles Baudelaire sobre la naturaleza del mal. El poeta veía en la decadencia un alivio y en la muerte una bendición. En 1857 publicó *Las flores del mal*, que son 12 poemas sobre los 12 apóstoles del diablo. Arthur Rimbaud, en *Una temporada en el infierno* (1873), narró su vuelta al cristianismo por medio de una serie de tormentosas confesiones. Por su parte, Stéphane Mallarmé (1842-1898) consideraba que nombrar el objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema. Lo que importaba para los autores era el lenguaje simbólico y la exaltación de las sensaciones.



siglo para preservar sus ideales,²⁸ mismos que proclamaron una sensualidad artificial. Los poetas malditos Arthur Rimbaud (1854-1891) y Stéphane Mallarmé (1842-1898) fueron guiados por Charles Baudelaire y sus propuestas artísticas. El nombre del grupo Poetas Malditos se debe a un ensayo homónimo de Paul Verlain.

Además, los artistas de aquel entonces fomentaron el satanismo, e incluso a finales de esa centuria se usó el calificativo —~~sat~~ánico” en relación con el decadentismo.²⁹ Si bien no podemos llamar —~~sat~~ánico” a Julio Ruelas, sin duda sí era decadentista, por su hastío y desencanto de la vida. La acepción empleada del término —~~sat~~ánico” muy poco tenía que ver con su significado real, pues en rigor se aplicaba a quienes mantenían un estado de conciencia y rebeldía en contra de la moral de la época.

En los himnos dedicados por los poetas al ángel caído —por ejemplo, en los *Himnos a Satán* de Charles Baudelaire— observamos devoción. Jesús Valenzuela, en su poema *Balada a Satán*, dice: —Eres bueno, Satán, porque eres malo.”³⁰ Versos a los que Julio Ruelas diseñó hermosos demonios. Lo anterior nos conduce a pensar en el

²⁸ Hay que destacar que el mal descrito y venerado por los “poetas malditos” es un concepto literario y pleno de conciencia, como una forma de revelarse contra la burguesía y a sus valores morales respecto a la familia y la sexualidad.

²⁹ Respecto al decadentismo, Arnold Hauser (1892-1978) —quien en 1951 publicó *Historia social del arte*, obra que dio un enfoque social al estudio de la historia del arte— encuentra en el comportamiento de los decadentistas un sentimiento de culpa que se percibe mejor en el tema del amor; menciona que para Charles Baudelaire, “el amor es la cosa prohibida por excelencia, el pecado original, la pérdida nunca ya reparable de la inocencia.” Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine* (Barcelona: Debate, 2003), 441.

³⁰ Jesús E. Valenzuela, “Balada a Satán”, *Revista Moderna 5*, núm. 20 (2ª quincena de octubre, 1902), 313.



culto al mal como una actitud de rebeldía. También se llamó arte satánico a la música de Wagner.

Desde otra perspectiva, lo macabro imprime un énfasis particular a la obra de Julio Ruelas. El crítico del arte Mario de Micheli, en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, menciona que el decadentismo comparte el alma revolucionaria de las vanguardias, pero con una actitud de aquiescencia, por su gusto por una civilización desaparecida o que está a punto de desaparecer, y por tanto, al gozo macabro por lo que revela en sí los signos fatales de la muerte.” Esta añoranza de la civilización desaparecida expresa en los dibujos de Julio Ruelas la presencia de los jardines olvidados; por ejemplo, *El jardín gris*³¹ o *Lirio*.³² El tratamiento tenebroso de las ruinas y la recodificación de antiguas culturas forman parte de esta iconografía macabra.

Mario de Micheli enlista los elementos del decadentismo:

Los elementos en que se basa su poética son siempre los mismos: espiritualismo, misticismo erótico, simbolismo, crueldad y rechazo romántico a la chata “normalidad” burguesa. Un mundo de flores venenosas, de lívidos mohos, de maniqués de cera, de espectros sulfúreos, de mitos orientales, de pálidos, ambiguos y extenuados amantes dominaba los versos y los lienzos de estos fieles oficiantes de la perdición decadentista.³³

³¹ *El jardín gris*, 1903, cat. 257, ilustración al poema homónimo de Manuel Machado.

³² *Lirio*, 1903, cat. 251, ilustración al poema homónimo de Manuel Machado.

³³ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel Sánchez Gijón. (Madrid: Alianza Forma, 2006), 56. El autor de Micheli menciona a que a su criterio los literatos y artistas que



Pareciera que la cita anterior de Mario de Micheli describe el carácter de la obra de Julio Ruelas, pues el artista pertenece a la época de los artistas que vivieron en el estado que define Otto Weininger: —Meleta; estar indeciso entre bien y mal, entre placer y dolor.”³⁴

Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), editor, poeta y crítico del arte de vanguardias e interesado por el estudio de los símbolos y su relación con la tradición, refiere que los artistas finiseculares cultivaron prácticas místicas y esotéricas. El misticismo, entendido como la comunicación entre el hombre y la divinidad a partir de las revelaciones o el éxtasis, está presente en las letras e imágenes de la *Revista Moderna* y es una pieza clave para entender el erotismo, ya que permite considerar el arte como un espacio de lo sagrado donde, en ocasiones, se sublima la libido por algo de orden superior. Tal es el caso del poema *Misa Negra* de José Juan Tablada, que describe el acto sexual en un atrio, transgresión en la cual deviene lo erótico. Una puerta —~~la~~ libertad sexual, *la carne* es la expresión de un retorno a esta libertad amenazadora.”³⁵ Por ello el erotismo mantiene una relación directa con lo sagrado, pues en la profanación de lo sacro surge el erotismo y se crea al ser interdicto.

forman parte del Decadentismo europeo son numerosos: “poetas como Stefan George en Alemania, Swinburne y Oscar Wilde en Inglaterra, Sologub y Zinaida Gippius en Rusia; pintores como Félicien Rops o los prerrafaelistas Rosetti, Hugues o Millais.” Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 56.

³⁴ *Apud.* Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Ciruela, 2006), 603.

³⁵ Bataille, *Erotismo*, 129.



El deseo tiene muchos rastros y rostros que podemos apreciar en la gráfica del artista mexicano. Su objeto del deseo es propio de lo que he llamado *estética de la repulsión*.³⁶ Ruelas rebasó la pulsión carnal porque dio un tratamiento particular a la erótica perversa, en la que intervienen el dolor y el horror. Algunas de sus obras dejan ver el deseo no asible; se trata de manifestaciones de la negatividad pura, de un deseo no satisfecho, sino atormentado. Quizá el artista representó esa negatividad como una forma más del hastío que inundó su alma bohemia.

En las características antes mencionadas, encontramos elementos que componen la obra de Julio Ruelas, los cuales podrían inscribirla entre los decadentistas por los rasgos artísticos y por la actitud. No obstante, en su arte influyen también el simbolismo y el modernismo³⁷, sobre todo por sus elementos temáticos y formales; además, dichos movimientos artísticos guardan una estrecha relación con la estética y la erótica.

Tal concepción de la erótica contenía los componentes que Eugenio Trías concebía como necesarios para lograr el efecto del horror; esto es, lo siniestro y lo sublime,

³⁶ La estética de la repulsión es una categoría en la cual considero que convergen lo sublime y lo siniestro. Éste fue el tema de mi tesis de maestría en Historia del Arte, titulada *Estética de la repulsión: Lo siniestro y lo sublime en Julio Ruelas*.

³⁷ El modernismo fue un movimiento literario finisecular que en México tuvo dos etapas: la primera, con Manuel Gutiérrez Nájera, quien fue su representante, la cual se nutrió del eclecticismo, la renovación verbal, el cosmopolitismo, la búsqueda de la belleza como ideal supremo y el intimismo; el segundo periodo del modernismo, que es en el que encontramos a Julio Ruelas, se inició con José Juan Tablada y los decadentistas, y se distingue por representar el hastío del fin de siglo, por la actitud de estetas de sus integrantes, por su forma de socializar y por su intención de exaltar los placeres; rasgos de conducta que llegaron a delinear o enfatizar la temática de sus creaciones artísticas. El término modernismo se emplea también en las artes visuales y corresponde al estilo *art nouveau* que se produjo en Hispanoamérica.



elementos que dan al arte la opción de abordar cualquier asunto. El filósofo cita: —Kant dice en la *Crítica del juicio* que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar.”³⁸ Así, el arte que busca expresar el eros y la sexualidad humana necesita del horror para poder abarcar la gama de posibilidades del erotismo, pues el erotismo pretende la trascendencia de la sexualidad, pero además requiere inventiva, transgresión y artificio; por ello su dimensión es más refinada y se permite ciertas licencias. De ahí que el arte de Julio Ruelas, pese a parecer tormentoso, resultaba de interés para sus contemporáneos; esto, a su vez, le permitió coincidir más con las vanguardias y el arte moderno.

Otro criterio del arte erótico es el valor didáctico o de consumo erótico; por ello se promueve una serie de documentos que presentan una didáctica del sexo y un ejemplo de ello está en la producción literaria del Marqués de Sade, quien dirige la mirada del cuerpo a través de una reconstrucción que requiere de una serie de atributos que darán a la sexualidad una carga erótica, —deslizándose desde la sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzante.”³⁹

Respecto a este adoctrinamiento, también se la ciencia ocupa un lugar importante, ya que desde mediados del siglo XIX, inició un allanamiento del cuerpo femenino y masculino, que se transforma y se coloca bajo la mirada científica, definido como un

³⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ariel, 1992), 11.

³⁹ Bataille, *Erotismo*, 47.



conjunto de células, órganos y conductas. El caso es, que en el porfiriato⁴⁰, ya no se creía que se traía al diablo en el cuerpo, ya que sale del espectro de la religiosidad para entrar en la ciencia y su control se establece a partir de su anatomía, su biología y su función. Quizá el imaginario de los modernos llega al nivel de crear un objeto de deseo, esto es, un otro que es mirado como distinto a uno, como manipulable y reductible, a fin de dar placer. Sin importar el grado de sometimiento o vejación hacia el otro.

El erotismo y lo exótico también se relacionan con el arte visual y literario del Modernismo, por decir en el ensayo *El Monstruo* (1899)⁴¹, Tablada refiere leyendas extrañas de tres personajes femeninos de la mitología japonesa: Kasané, quien asesinó a su marido; La —Mjjer macrocéfala” con la boca hendida (Kuchisake-Onna)⁴², mujer infiel a quien su marido le cortó la boca; y Okuki⁴³, una sirvienta que al romper uno de los platos que cuidaba y Aoyama, su jefe, la amarra y cada día le

⁴⁰ En el porfiriato se conservó la filosofía de los positivista, el gabinete estaba compuesto por “un grupo de jóvenes, exalumnos del introductor del positivismo en México, don Gabino Barrera, cuyos nombres eran: José Yves Limantour, Pablo y Miguel Macedo, Joaquín Casasús, Francisco Bulnes y Rafael Reyes Spíndola. Años después, cuando formaron el grupo de la Unión Liberal, a este grupo se le empezó a llamar ‘los científicos’”. (Carlos San Juan / Salvador Velázquez, “El Estado y las políticas económicas en el Porfiriato”, en coord. Ciro Cardoso, *México en el siglo XIX 1821 – 1910. Historia económica y de la estructura social* (México: Nueva Imagen (1992), 280-281.

⁴¹ José Juan Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, *Revista Moderna* 2, núm. 4 (abril, 1899): 100-102.

⁴² La leyenda dice que Kuchisake deambula por las calles llevando una máscara y pregunta a los jóvenes - ¿Me veo bonita?- Se quita la máscara y vuelve a preguntar. -¿Y así también me veo bonita? Si se le responde que sí, les corta la boca, y si le responden que no; los mata. La leyenda ha sido llevada a la pantalla grande en distintas ocasiones como una película de terror, por ejemplo *Kuchisake Onna*, dirigida por Koji Shiraishi (Japón, 2007).

⁴³ Okuki ante la tortura logra escapar y se tira al pozo desde el cual se oye que cuenta el número de platos que cuidaba, 1,2,3... y al llegar al 10 da alaridos espantosos.



corta un dedo. Lo insólito de dichas narraciones orientales nos permite apreciar su carácter exótico y cruel como un elemento más de la época.

Dichas leyendas integran el arte gráfico japonés, al igual que la imaginería obscena de Kitagawa Utamaro⁴⁴ y de Katsushika Hokusai (1760-1849)⁴⁵. Ambos japoneses influenciaron a los artistas decimonónicos y modernos, como en: Aubrey Beardsley, Gustav Klimt y Pablo Picasso, entre otros, quienes fueron coleccionistas de este arte erótico, el cual también fue conocido en México por un pequeño sector. Para entender el erotismo finisecular es importante comprender los imaginarios y sus consumos, por ello el arte japonés es un referente importante.

Los japoneses trabajaron el arte *Ukiyo-e*⁴⁶, que significa —“~~las~~ estampas del mundo flotante”, este tipo de arte encierra una filosofía acerca de la visión del mundo como un artificio o como una ilusión. El periodo Edo es una etapa comercial y de influencia

⁴⁴ Kitagawa Utamaro realizó grabados para ilustrar una novela prohibida llamada *Hideyoshi y sus 5 concubinas*, el protagonista era un militar, quien acusa al artista de insultar su dignidad. “Este artista es censurado en el año 1 de Bunka (1804) a causa de dos estampas donde aludía a la figura de Toyotomi Hideyoshi, y por las cuales fue confinado a 50 días de prisión domiciliaria esposado.” Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX* (México: El Colegio de México / Centro de Estudios de Asia y África, 2005), 115.

⁴⁵ Katsushika Hokusai un prolífico ilustrador realizó 15 álbumes sobre el tema erótico. En 1814 realizó una ilustración erótica, *El sueño de la esposa del pescador*, con el tema de la mujer víctima del placer sexual que le proporcionan dos pulpos.

⁴⁶ Cuando aparece la hoja impresa independiente, el arte *ukiyo-e*, consideraba la imagen como una narración y difundió principalmente tres temas: el sexo, las bellas mujeres y los actores del *kabuki*. Véase: *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX* de Amaury A. García Rodríguez.



occidental en el arte japonés. También Utamaro y Hokusai⁴⁷ trabajaron en género *Shunga*⁴⁸, que ilustra escenas con temática de sexo y que se comercializaron y distribuyeron en Europa y América.

El arte erótico japonés influyó la literatura Modernista. José Juan Tablada y Efrén Rebolledo dedicaron poemas a esta cultura, la engalanaron con tintes exóticos y eróticos: —Yas monstruosas imaginaciones eróticas de Utamaro? Sería escabroso describirlas aquí. Huysmans las califica de ‘ espantosas y admirables’ .”⁴⁹

Notas sobre la estética del horror

En 1850, Karl Rosenkranz publicó *Estética de lo feo*⁵⁰, libro que propone el *System der Wissenschaft* y plantea la categoría estética de lo repugnante, la cual incluye lo tosco, muerto y horrible, que a su vez pertenecen a lo feo. En este tratado de la estética alemana, Rosenkranz propone la necesidad de una valoración estética de lo

⁴⁷ José Juan Tablada dedica unos versos al arte japonés en *El poema de Okusai*, dedicado a Alfonso Cravioto, “Hokusai lo dibujó todo... ¡Oh poetas, seguid sus huellas / de la tierra en el triste lodo y en los campos de las estrellas!”. Tablada, *Los mejores poemas*, 50.

⁴⁸ La temática *Shunga*, también conocidas como *makura-e*, significa estampas eróticas, y pese a que estaban prohibidas se comerciaban en grandes cantidades.

⁴⁹ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 102.

⁵⁰ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, trad. Miguel Salmerón. Madrid: J. Ollero, 1992.



feo dentro del arte, entendiendo la fealdad no en oposición de la belleza, sino como una forma de la negatividad de lo bello; al partir de lo monstruoso y la repulsión, ello crea valores estéticos distintos, más cercanos al efecto del horror.⁵¹ El concepto de repulsión obliga al espectador a ser activo, a reflexionar sobre lo que mira, relacionándolo con lo siniestro, que es aquello que nos espanta, pero, al mismo tiempo, nos resulta familiar; por su parte, lo monstruoso es terrorífico y amenazante. Otro concepto estético asociado es la experiencia de lo sublime como una amenaza inmensa, pues alude a lo indómito y muestra la vulnerabilidad humana.

El arte de Julio Ruelas podría pertenecer a la categoría estética de lo feo, en cuanto a que rompe con los cánones estéticos del clasicismo; pero el efecto que desprende su obra se acerca más a lo sublime,⁵² categoría estética que alcanza mediante la configuración de la fealdad y el terror, como diría Kant. El terror, un miedo extremo y amenazante a la condición humana, creo que es el objeto del deseo de Julio Ruelas: pareciera que a él le causa placer el espanto que logra con sus diseños, pues el terror que provocan es inmenso, indómito e incontenible, sobrepasa la estabilidad psíquica y mental de quien lo experimenta. De modo semejante, el deseo saca al

⁵¹ El efecto de la repulsión lo define Julia Kristeva de la siguiente manera: “Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa.” Julia Kristeva *Poderes de la perversión, Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline*, trad. Rosa de Nicolás y Viviana Ackerman (México: Siglo XXI, 2006), 9.

⁵² Julio Ruelas logra en algunas composiciones una estética sublime, la cual define Kant como “la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto que el sentimiento de lo sublime puede ser desarrollado por objetos sensibles naturales que son conceptualizados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos.” Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 20.



hombre de su cómoda estabilidad y lo conduce por rumbos desconocidos e insaciables.

En los paisajes creados por Ruelas apreciamos formas vegetales que se desbordan o generan híbridos, y estas deformidades fortalecen el carácter de espanto del que emerge la idea de lo sublime que está en la forma temática —es decir, cuando el artista expone la fragilidad y vulnerabilidad del hombre— y también en el análisis iconográfico, pues evoca espacios informes. Entonces, podemos considerar que algunos de sus ambientes lóbregos son la causa del efecto de lo sublime y el espanto. Por estas razones estéticas se ha llamado a Ruelas —un viajero lúgubre del reino del espanto”.⁵³

La propuesta estética de Julio Ruelas nos habla de la desproporción y la desmesura que remiten a un orden, a una armonía oculta a la razón. Lo sublime es una categoría estética más elevada que la belleza porque estimula la imaginación; por ejemplo, como parajes el artista eligió escenarios con espinas, frondas o árboles inmensos, quizá vivientes, en los que llegó a colocar ojos y extremidades. Tales figuras siniestras acosaron y torturaron al hombre; en *Bárbara labor*,⁵⁴ por ejemplo, el tronco del árbol pareciera animado de vida, vulnerable al hombre que le hiere con un hacha. Estas formas orgánicas, que Julio Ruelas llevó hasta los marcos de los dibujos o a las cabelleras femeninas, generan espanto ante lo indomable.

⁵³ Primer verso del poema que Enrique González Martínez dedicó “A Julio Ruelas”, *Revista Moderna* 9, núm. 1 (septiembre, 1908): 16.

⁵⁴ *Bárbara labor*, 1902, cat. 221, ilustración al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.



1. Masculinidad finisecular

De cosas eternas, heroicas y religiosas, pareciera que fue construida, la masculinidad decimonónica. En su búsqueda permanente y hacia sí misma, salvándose de la identidad femenina, recorriendo experiencias osadas, que le permitían no ser un simple mortal, un vulgar ser humano. El hombre moderno estaba en reconstrucción permanente, creándose modas y rituales que lo afinaran, que le dieran la distinción y el agrado social.

El artista finisecular descontento e inconforme ante los cambios sociales y económicos que trajo la Revolución Industrial, buscó la trascendencia divina. John Ruskin⁵⁵ (1818-1900), un teórico de la época, consideraba que el artista era un profeta y en su rechazo a los cambios producidos por la modernidad, promulgó la necesidad de regresar al arte puro del medievo, para hacer arte manufacturado por las manos del artista y no de la industria masiva, buscando la originalidad en cada pieza y la pureza del artista,⁵⁶ dichos principios formaron parte de la Hermandad Prerrafaelita,⁵⁷ que evocó a los temas medievales, el ideal del caballero generoso y

⁵⁵ El libro *Pintores Modernos* de John Ruskin fue un texto de consulta entre los Modernistas, José Juan Tablada llama a Ruskin “maravilloso paisajista á quien Huysmans llama ‘el gran poeta sublimador de la Naturaleza.’” José Juan Tablada, “Sir John Ruskin”, *Revista Moderna* 3, núm. 4 (2ª quincena febrero,1900), 54.

⁵⁶ John Ruskin, bajo los principios de la producción en masa, la objetividad, la sencillez y la proporción, impulsó un diseño muy particular sobre el objeto artístico, sin embargo estética compleja que adquirió la joyería y artesanía fueron de su adquisición, un privilegio de pocos.

⁵⁷ La Hermandad de los Prerrafaelistas estaba integrada por un grupo de artistas ingleses, iniciado por: William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, quienes ante el desaliento de su



noble, que persigue un amor fiel e inmaculado. Lo anterior generó un conflicto entre la carne y el espíritu, porque en artista buscaba trascender y no caer en la tentación, sobre el tema el historiador del arte Fausto Ramírez analiza *La tentación*⁵⁸ de Jesús Contreras:

El conflicto entre la carne y el espíritu, aquí simbolizado por el muy difundido *topos* finisecular de la mujer desnuda que intenta seducir a un renuente monje. De hecho, el erotismo y la religiosidad (y, no pocas veces, su consabida amalgama) forman los ejes iconográficos sobre los que se articula una porción mayoritaria de la plástica en el cambio de siglo. Julio Ruelas y Roberto Montenegro lo demuestran con creces en sus dibujos y Ángel Zárraga en una pintura tan sorprendente como *Ex voto* o *San Sebastián* (1910).⁵⁹

Julio Ruelas presenta el problema de la espiritualidad y el deseo carnal, como uno de los conflictos de la masculinidad finisecular. Ilustró cristos, a veces sordos y pasivos,⁶⁰ o bien monjes atormentados por el deseo y su pérdida de fe, acompañada

época, a mediados del siglo XIX, aspiraban alcanzar la sinceridad y sencillez del primitivo arte italiano, es decir anterior a Rafael (considerado como fuente del academicismo).

⁵⁸ La escultura *La tentación* de Jesús Contreras “Pese a estar hoy perdida (los descendientes del artista conservan una fotografía).” Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 25.

⁵⁹ Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 25.

⁶⁰ Por ejemplo en la imagen de *La tristeza del converso*, 1901, cat. 138, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.



del sentimiento de orfandad de quien deja la —santidad” para recuperar la vida mundana. Así, el esteta finisecular diseñó un mundo de ficciones para salvarse de las pasiones mundanas, y sin duda uno de los sitios de resguardo fue el medioevo, el mundo mitológico y las artes.

1.1 Torres de Dios o sobre los estetas

1.1.1 Entre lo sacro y lo profano

El siglo XIX fue un periodo de revolución intelectual y artística, donde se crearon ideas exóticas y apremiantes. Retadoras y muy elaboradas, sin dejar sitio a los lugares comunes. La artificialidad dominó el arte y en ello se entiende su lejanía con el retrato social. El Decadentismo y el esteticismo como estilos de vida y objetivos artísticos, llevó a crear un arte simbólico e inmerso en rituales. Ricardo Chaves considera que se generó una nueva mística, mediante el uso de un lenguaje religioso en un contexto cotidiano⁶¹. Los artistas fueron “torres de Dios”, como los llamó Rubén Darío a los poetas en busca de la paz de su espíritu. Entre sus referentes encontramos un artículo publicado en la *Revista Moderna* realizado por Edmundo

⁶¹ Véase, José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007 [1997])



Alkalay, lleva por título *Reformadores y apóstoles. Ruskin y Tolstoy*,⁶² quienes consideraron la riqueza y la ciencia como las causantes de adormecer las conciencias. El capital, el trabajo, el gobierno, la religión y la moral se consideraron factores causales de la crisis de la época, por eso como rebeldía surgieron distintas expresiones artísticas como el Simbolismo, el Modernismo y el Decadentismo.

En México el Decadentismo no fue muy bien aceptado, pero José Juan Tablada anunció en un artículo de 1893 que los artistas apoyarían la escuela del Decadentismo y con éste comunicado inició una discusión pública acerca de la validez del Decadentismo en el contexto porfiriano, el escritor defendió su postura en el artículo *Cuestión literaria. Decadentismo* menciona: —Anuestros cerebros han penetrado como un claustro la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que llora y duda [...] Presos de un sistema filosófico, que como la teogonía cristiana, tiene su infierno.”⁶³

La sensación de encontrarse un —infierno —finisecular, es el hastío, el cual forma parte de la simbología del mal que ilustra Julio Ruelas, quizá como una actitud de rebeldía, los artistas hicieron uso del lenguaje profano, al recurrir a símbolos religiosos dentro

⁶² El autor desarrolla su argumentación del porqué los artistas son profetas: “Como los profetas del Antiguo Testamento, como los monjes de la Edad Media, espantados de la corrupción de su época, píntanla á sus contemporáneos con los colores más foscros. Apóstoles de un Nuevo Evangelio, tienen el valor de combatir contra todo un mundo prejuicioso; y en la lucha por su fe sacrifican su propio bienestar y adoptan el método de vida que predicán [...] Tolstoy renuncia sus grandes comodidades y se hace campesino. Ruskin sacrifica á sus ideas la máxima parte de sus bienes. ” Edmundo Alcalay, “Reformadores y Apóstoles. Ruskin y Tolstoy”, *Revista Moderna* 6, núm. 11 (1903): 171-172.

⁶³ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo [1893]”, en *La construcción del Modernismo* (Antología) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 107-108.



de contextos mundanos, incluso el lenguaje religioso y literario se utilizó en contextos científicos, lo identificamos con el criminólogo Luis Lara y Pardo, quien para hablar de sanidad pública y prostitución femenina en México, señala: —~~S~~ diría que todas ellas, si hubieran tenido un oficio que les permitiera satisfacer sus necesidades, jamás hubieran llamado á esa puerta lúgubre de la Inspección de Sanidad, donde cabría muy bien la fatídica leyenda que Dante Alighieri⁶⁴ coloca en la puerta del Infierno.⁶⁵

Dios estaba ausente:

—~~N~~ por cierto: es *su* cadáver,
el cadáver de Dios en las esferas⁶⁶

De esta forma el arte para los modernistas, quizá fue un mecanismo de salvación ante lo mundano y lo frívolo que surgía con el crecimiento económico e industrial. En su libro *Otras de las direcciones del Modernismo* Ricardo Gullón subraya el estudio de la mística y entre los autores relacionados menciona a José Martí, Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera, de quien da testimonio —Isaac Goldberg, que entre las lecturas que modelaron sus pensamientos iniciales figuraban los escritores místicos Juan de Ávila, San Juan de la Cruz, los dos Luises, Santa Teresa y Malón de

⁶⁴ Se refiere al poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), quien publicó en 1300 la *Divina Comedia* dividida en tres cantos: Infierno, Purgatoria y Paraíso.

⁶⁵ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México* (México-París: Vda de Ch. Bouret, 1908), 37.

⁶⁶ Amado Nervo, "Implacable", *Revista Moderna* 4, núm. 19 (1ª quincena octubre, 1901), 305.



Chaide.”⁶⁷ Este dato lo confirma José Juan Tablada cuando refiere que entre los libros de los místicos de Gutiérrez Nájera encontró: *Las moradas interiores* de Santa Teresa, las *Fioretti* de San Francisco y otros iluminados.”⁶⁸

La necesidad de la experiencia mística se relaciona con el mal⁶⁹ y el erotismo porque ambos se vinculan con lo sagrado, lo cual facilita el lenguaje para una creación llena de contradicciones, el objetivo fue la desacralización de los elementos sacros para liberar al hombre de una moralidad castrante y también para construir malsanos paraísos. Quizá se puede pensar el arte moderno como un arte de sacralización profana. Mario Praz relaciona el misticismo con el exotismo porque gracias a su experiencia el artista logra trascender, —se transporta con la fantasía fuera del tiempo y del espacio actuales e imagina ver el pasado y en lo remoto el clima ideal para la felicidad de los propios sentidos.”⁷⁰

La orfandad de lo divino se percibe en la recurrencia del mito de Job, como un síntoma de la crisis existencial finisecular. Julio Ruelas en su *Job*⁷¹ da forma a la

⁶⁷ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo* (Madrid: Alianza, 1990), 24.

⁶⁸ Tablada, *La feria de la vida*, 130.

⁶⁹ A la violación de un código moral se le considera un mal; que en un lenguaje religioso se le llama pecado. “Así pues, por medio de un solo hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado entró la muerte, y así la muerte pasó a todos porque todos pecaron” (Romanos, 5, 12) El castigo a la desobediencia de Adán es la muerte espiritual que aleja a hombre del bien, la inmortalidad y la bondad de Dios.

⁷⁰ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura Romántica* (Barcelona: El Acantilado, 1999), 369.

⁷¹ *Job*, 1902, cat. 228.



derrota existencial, a la calamidad y la catástrofe. En el libro de Job se narra su historia, el patriarca es condenado a los castigos más severos, debido a que el demonio había retado a Dios diciéndole que sus siervos no lo adorarían con desinteresado amor. Dios castiga a Job le retira todo lo material, a sus hijos y sus logros.

Arturo Noyola nos demuestra a través de la comparación iconográfica entre el Job⁷² de amor incondicional ilustrado por el jesuita Gonzalo Carrasco (1860-1936), quien en 1884 dejó el arte para ordenarse como sacerdote, aunque más adelante, retomó la pintura, en su percepción Job recibe la caridad de Dios; en cambio —los alimentos del personaje bíblico, en la representación de Julio Ruelas, son las heces del cuervo, y es víctima hasta del escarnio de los perros.”⁷³ El Job de Julio Ruelas ilustra el olvido de Dios en la tierra, consideremos que —Job es un personaje más complejo, que desafía a Dios. Algunos lo han llamado —el primer existencialista” porque cuestionó la soledad y el aislamiento humanos en un universo hostil y luego descubrió que no había respuestas.”⁷⁴ Quizá este olvido de lo divino es el vacío en el que habita la maldad descrita por el artista finisecular y que refleja una inadaptación de su entorno material. Herbert Spencer en *La Estática social* en 1850 —describía la

⁷² Gonzalo Carrasco, *Job en el estercolero*, il. 1.

⁷³ Arturo Noyola, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 4, núms 1 y 2 (primer y segundo semestre de 1999)(México: UNAM, 1999),95.

⁷⁴ Kenneth C. Davis, *Para empezar a entender la Biblia*, trad. Teresa Arijón. (Buenos Aires: Sudamericana, 2000 [1998]), 229.



maldad simplemente como la no adaptación de la constitución a las condiciones’.”⁷⁵
O como diría Sigmund Freud “El Diablo sería el mejor expediente para disculpar a Dios.”⁷⁶ A lo anterior podemos concluir que el mal en el ámbito del arte finisecular respondió a la vinculación entre el hombre y lo sacro.

1.1.2 El esteta y el caso de la *Revista Moderna*

Desde la perspectiva de John Ruskin hay una relación entre artista y mago, así lo menciona en *Pintores Modernos* (1843), conocido como el apóstol de la “Religión de la Belleza”, el crítico de arte se convirtió en un parámetro a seguir entendiendo el culto a la belleza por sí misma como la premisa de “Arte por el arte.” El 8 de enero de 1893 en el periódico *El país*, apareció publicado el poema *Misa negra* de José Juan Tablada, el poeta escribió sobre el deseo profano mediante símbolos del ritual católico, como lo se aprecia en los siguientes versos:

¡Noche de sábado! En tu alcoba
hay un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbra de sagrario
Con el murmullo de los rezos
quiero la voz de tu ternura,
y con el óleo de mis besos
ungir de diosa tu hermosura;

⁷⁵ *Apud.* Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. Vicente Campos Gonzáles (Barcelona: Debate, 1994), 161.

⁷⁶ Sigmund Freud, “Fetichismo (1927)” *Obras completas*, t. 21. (Argentina: Amorrortu, 1992), 116.



...

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer el ara de tu pecho
y de caoba la capilla...
Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo
¡la Misa Negra de mi amor!⁷⁷

El poema *Misa negra* fue censurado y José Juan Tablada fue despedido,⁷⁸ tiempo después el autor memora: —“Elifiqué de fecundo y aciago mi poema ‘Misa Negra’ que provocó el escándalo burgués y la reacción de un vivaz grupo literato para defender los fueros del arte fundando un órgano que al fin apareció, bajo el nombre ya ilustre en nuestras letras, de *Revista Moderna*.”⁷⁹ Sobre dicha publicación Tablada sustenta en *Notas de la semana* su pronta aparición y nombra a los integrantes del grupo que dice conformará la redacción: —Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino

⁷⁷ José Juan Tablada, *Los mejores poemas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 22-23.

⁷⁸ Tiempo después José J. Tablada se enteró de que la censura se la debió a Carmelita Romero Rubio, esposa de Porfirio Díaz. En una conversación se lo dijo Jesús Valenzuela “-Recuerdas bien que tu poesía ‘Misa negra’ escandalizó a los burgueses y sobre todo a los mochos, a los fanáticos? ... Pero no sabes que cuando publicaste Rosendo se lo llevó a Carmelita y exagerándola y torciéndola consiguió exaltar en tu perjuicio los sentimientos católicos de la señora... ¡Por eso al llegar a cierta altura se han nulificado tus propios merecimientos y los esfuerzos de tus amigos!” Tablada, *La feria de la vida*, 303.

⁷⁹ Tablada, *La feria de la vida*, 300.



Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto [Castillo], Rafael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos.”⁸⁰

El primer número de la *Revista Moderna* se publicó en julio de 1898 y su producción culminó hasta julio de 1911,⁸¹ el grupo de artistas que colaboró estuvo integrado por escritores, músicos y artistas plásticos.⁸² El *magazine* recolectó el desaliento del fin de siglo. Alberto Leduc comenta:

Hay un grupo de escritores, para quienes escribir es una manera de aceptar la vida y nada más; su objeto único es avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad. La vida real les hiere y les oprime, y la literatura es para ellos la venganza que toman de las humillaciones con que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a

⁸⁰ José Juan Tablada, “Notas a la semana [11 de junio de 1898]”, en *La construcción del Modernismo* (Antología) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 315. Algunos integrantes de la *Revista Moderna* son: José Juan Tablada (1871-1945), Jesús E. Valenzuela (1856-1911), Jesús Urueta (1867-1920), Balbino Dávalos (1871-1923), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), Rafael Delgado (1853-1914), Alberto Leduc (1867-1908), Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Rubén M. Campos (1876-1945).

⁸¹ La publicación tuvo dos periodos, el 1º fue bajo el nombre de: *Revista Moderna. Arte y Ciencia* de julio de 1898 a agosto de 1903, y el 2º, *Revista Moderna de México. Magazine Mensual, Político, Científico, Literario y de la actualidad* de septiembre de 1903 a julio de 1911. Los autores fueron nacionales e internacionales, vivos y muertos; los géneros literarios que se cultivaron fueron: el artículo-ensayo, la crónica, el cuento-novela, la poesía, la miscelánea, el discurso y el teatro. Su tiraje de 1903 a 1911 fue de 5000 ejemplares. Véase “Estudio introductorio” de *Revista Moderna de México 1903-1911*, t.II, coord. Belem Clark y Fernando Curiel, 2002.

⁸² Algunos artistas que colaboraron con la *Revista Moderna* fueron de la corriente literaria Modernistas y otros Decadentistas; aunque también podríamos considerar a algunos como: artistas modernos.



obtener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad.⁸³

La cofradía de bohemios de la *Revista Moderna* era parte de una sociedad porfiriana que mantenía una vida licenciosa de doble moral, por un lado eran hombres de familia, y por otro, —er secreto”; llevaba una vida sin límites en tabernas y burdeles, pero cabe señalar que no toda la población entendía estos nuevos consumos del vicio, si bien podían ser parte de un cotidiano, eran incomprensibles en el arte, por ejemplo Amado Nervo (1870-1919) narra en su crónica *El desnudo*, la queja de una madre burguesa ante la desnudez de la estatua de la Venus⁸⁴ en la Alameda, —si trapo en el cuerpo” [...] usted porque ya su relajación es profunda [...] pero mis hijos no deben ver esas cosas”. A lo que el poeta responde: —Permítame que le diga, señora, que sería un crimen enseñar a sus hijos a escandalizarse de una estatua, cuando no los enseña a huir de las pantorrillas de las zarzueleras en las tandas... Crea usted que de las últimas hay que cuidarse mejor.” A lo que la dama responde: —Se como fuere, el Ayuntamiento debía vestir a esas estatuas”.⁸⁵

La narración anterior nos deja ver que Julio Ruelas y los integrantes de la *Revista Moderna* pertenecían a la bohemia finisecular e hicieron arte por el arte; por y para

⁸³ Alberto Leduc, “‘Decadentismo’. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel y Luis Vera [29 de enero, 1893]”, en *La construcción del Modernismo* (Antología) (México: UNAM, 2011), 134-135.

⁸⁴ Venus, diosa de la belleza en la mitología griega, se creía que nació del semen de Urano después de que su hijo Cronos lo castró. Su hijo era el Eros griego, Cupido para los romanos; se le representa como un arquero y tiene dos tipos de flechas, las de oro para encender el amor y las de plomo que hacían que el amor desapareciera.

⁸⁵ “El desnudo [9 de octubre de 1896]”, en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, (México: UNAM, 1993), 115-116.



intelectuales, pues la dificultad estaba en contar con un público, como lo expuso Amado Nervo en *Fuegos Fatuos. Nuestra literatura*: —En general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gros public*, como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe.”⁸⁶

Sin duda la *Revista Moderna* fue uno de los medios que favorecieron en la creación de un imaginario erótico del México decimonónico, hecho por hombres y para los intelectuales y artistas. Ellos se regocijaron de la lectura y de las imágenes eróticas y perversas, de una producción iconográfica hecha por y para el placer masculino, aunque este deseo es también una condena, como lo menciona Joséphin Péladan: —el vicio supremo era la corrupción del espíritu, y la mujer, como encarnación del deseo animal, el instrumento de esta depravación, quien, esclavizando al hombre con sus pasiones, lo apartaba de su búsqueda de un ideal espiritual.”⁸⁷

⁸⁶ Amado Nervo, “Fuegos fatuos. Nuestra Literatura [15 de junio de 1896]”, en *La construcción del Modernismo* (Antología). (México; UNAM, 2011), 164.

⁸⁷ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, (Madrid: Cátedra, 2004): 351-352.



1.2 Erotismo y deseo masculino

Hay en la *Revista Moderna* y su dibujante una consonancia pasmosa. Es la *Revista* como un ramillete de poesía sutil, formas exquisitas, vocablos extraños, sentimentalismo neurótico, erotismo triste, ensueño vago, confusa melancolía y tenue e inconfesable esperanza, y el arte de Ruelas, impregnado de todos esos matices de pensamiento y efectos, es docto, refinado, sensual, sobrio y delirante.”⁸⁸

Jesús E. Valenzuela recuerda el espíritu inquieto de Julio Ruelas, quien llevó al arte iconografías del deseo finisecular y fortalecieron la creación de ficciones que develan las prácticas sexuales y eróticas inaceptables para la moralidad de la sociedad burguesa. Otro interés de Julio Ruelas por buscar la experiencia estética del erotismo fue el sentido revolucionario, el ir contra los tabúes de la sociedad y la normatividad establecida.

Es importante entender la diferencia entre erotismo y sadismo, ya que éste último busca un daño, mientras el erotómano debe comprender el sentido de la soberanía. —La soberanía real no es lo que pretende ser, nunca es más que un esfuerzo que tiene como fin desprender a la existencia humana de su sometimiento a la necesidad.”⁸⁹ El daño queda, pues, en la ficción, ya que es la experiencia estética lo que genera el gozo.

⁸⁸ Jesús E. Valenzuela, “Mis recuerdos”. *Excélsior*, México, 14 de enero de 1946, *apud*. Teresa del Conde, *Julio Ruelas*. (México: UNAM/ IIE, 1976), 23.

⁸⁹ Bataille, *Erotismo*, 242.



Para hablar de sensualidad en el arte, un movimiento artístico de gran importancia es el Simbolismo,⁹⁰ que floreció entre 1880 y 1890, principalmente en Francia y Bélgica, relacionado con la poesía francesa y con el propósito de encontrar en el símbolo la idea del artista, por ello como lo menciona el pintor y crítico del arte Albert Aurier, la obra simbolista es: —~~su~~jetiva, porque el objeto jamás será considerado como objeto, sino como signo de la Idea percibida por el sujeto.”⁹¹ Considero que Julio Ruelas es un artista simbolista, además, los colaboradores de la *Revista Moderna* mantuvieron interés en la literatura y el arte simbolista francés por ello publicaron y realizaron algunas traducciones.

Entre el catálogo de los artistas eróticos de la época, el más destacado fue Félicien Rops⁹² (1833-1898) belga, quien creó un erotismo abyecto y diabólico, uno de sus personajes recurrentes fue la *femme fatale*. Por su parte Aubrey Beardsley⁹³ (1872-1898) inglés, diseñó un erotismo mórbido estilizado con elementos iconográficos del

⁹⁰ Algunos integrantes del Simbolismo son Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustav Klimt (1862-1918), Franz von Stuck (1863-1928), Jean Delville (1867-1953), Alfred Kubin (1877-1959), Lucien Lévy –Dhurmer (1865-1953), Odilon Redon (1840-1916) y, Auguste Rodin (1840-1917). Algunos de los cuales serán citados como referentes de la obra artística de Julio Ruelas.

⁹¹ *El Simbolismo en la literatura francesa* (catálogo de exposición, diciembre – Enero 1972- 1973) (Barcelona: Museo de Arte Moderno (Parque de la ciudadela), 1973), 27.

⁹² Félicien Rops, artista gráfico e impresor de su propio diario satírico *Uylenspiegel*; fue miembro del grupo de vanguardistas de Bruselas *Les Vingts*. Sobre la relación entre este artista y Julio Ruelas habla José Rojas Garcidueñas en “Julio Ruelas y Félicien Rops”.

⁹³ Aubrey Beardsley ilustró la versión inglesa de *Salomé* de Oscar Wilde y fue director artístico de la revista trimestral *Yellow Book*, su influencia se percibe en la obra del mexicano Roberto Montenegro, contemporáneo de Julio Ruelas.



Modern Style, Martín Van Maele (1867-1926)⁹⁴ trató el tema del erotismo con sarcasmo y humor, y Franz von Bayros⁹⁵ (1877-1822) vienes, recreó un erotismo con la estética afrancesada de Luis XV. El mexicano Julio Ruelas creó un erotismo macabro, que induce a una experiencia estética del horror y lo siniestro.

Entre los rituales de transgresión se encuentra el éxtasis religioso en la obra de Julio Ruelas, en el ámbito literario en el libro *Cuarzos* de 1902, Efrén Rebolledo en su poema *Santa Teresa* de nos narra una experiencia erótica de la religiosa en su lecho inmaculado:

tanta meditación y tanto ayuno
corre el sudor en transparentes lágrimas;
sus ojos siempre abiertos por el éxtasis
se entornan abatiendo las pestañas;
en sus labios enjutos y apacibles
perfumados con mirras de plegarias
se despiertan los besos voluptuosos,
y sus brazos, más blancos que las sábanas,
queriendo rodear algo invisible,
se retuercen, se agitan y se enlazan.⁹⁶

⁹⁴ Martín Van Maele, artista francés que realizó *La Danza macabra de los vivos* (1907-1908) y trabajó con el editor Charles Carrington como ilustrador de distintas obras como: *Las Flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire y *La trilogía erótica* de Paul Verlaine (1844-1896). Su arte erótico se distingue por el uso de la ironía, el sadismo y lo macabro.

⁹⁵ El marqués Von Bayros, artista croata que realizó *Dibujos eróticos del marqués Von Bayros* e ilustró su versión de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Su estilo se distingue por el uso del *art nouveau* y su carácter irónico y estilizado.

⁹⁶ Efrén Rebolledo, *Obras completas* (México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004), 44.



El éxtasis religioso separa al ser de sí mismo, el hombre se pierde para entrar en un estado discontinuo e inmediato, de aquí su relación erótica, George Bataille considera el erotismo como —un aspecto de la vida interior, si se quiere, de la vida religiosa del hombre” y lo describe: —~~Ø~~ me pierdo. Sin duda no es una situación privilegiada. Pero la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante.”⁹⁷ En ese instante de la pérdida de la conciencia y del cuerpo, es cuando el éxtasis religioso y el sexual, pudieran generar una experiencia semejante.

1.2.1 Iconografía del deseo

Algunos escritores de la *Revista Moderna* hicieron versos inquietantes y contaron historias depravadas, provocaron la débil frontera entre la ficción literaria y el hecho real. La situación social era que, —al igual que en Londres, en la ciudad de México, en las márgenes del río consulado, aparecieron los cadáveres de más de 10 prostitutas, quienes habían sido empuñadas y degolladas. Se rumoraba que el culpable era un hombre apodado “El Chalequero”. Este personaje fue un criminal, sobre él se publicó el 21 de Junio de 1908, en el periódico *El imparcial* una carta dirigida al asesino:

[...] (en esta categoría) desfilas tú, pobre “Chalequero”, grotesco Sade, misérrimo protagonista de una bestia humana sin líricos descarrilamientos, ni ardientes amores,

⁹⁷ Bataille, *Erotismo*, 48.



ni blancas y bellas carnes femeninas. Tú no eres un refinado; eres un ignorante, oscuro hijo de la miseria y del delito. Te engendraron allá abajo en las tinieblas del fondo social [...] Tus sentimientos son rudimentarios, tu ciencia confusa. Tu niñez fue probablemente maliciosa y taimada; tu juventud desenfrenada y ardiente. Eres un epiléptico, un degenerado alcohólico [...] Tu sombrío histerismo te asedia por intermitencia. La obsesión libidinosa y bestial, después de que cometes un crimen, duermes como un alma torpe [...] y cuando comienza a desperezarte te sientes molesto. Sin embargo la víbora despierta y tú cedés. Para cobrar valor tú bebes. Y la llama del alcohol es la lámpara de Aladino. Entonces te sientes fanfarrón y seductor y dominador. Gustas de que las mujerzuelas se te entreguen [...] Entonces robas, violas, hieres y matas.⁹⁸

En el documento anterior, que fue tomado por la antropología criminal de la segunda mitad del siglo XIX en México, hace referencia del Marqués de Sade, un referente literario. Begoña Sáez explica: —El alma fin de siglo se regodea en cultivar su propio desequilibrio con una búsqueda sistemática de lo anormal, ya sea desarrollando desmesuradamente el espíritu, la vida cerebral, en detrimento del cuerpo, ya sea optando por otras ‘anomalías’ como el incesto, la homosexualidad, lo equívoco y ambiguo.”⁹⁹ El conflicto del deseo genera la supuesta denuncia masculina dentro de la sociedad del fin de siglo justifica la asunción por parte de las heroínas del

⁹⁸ Elisa Speckman Guerra, *Crimen y castigo: legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1782-1910)* (México: Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 186.

⁹⁹ Begoña Sáez Martínez, “La literatura decadentista: esferas temáticas y gesto ideológico”, en *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004), 64-65.



Simbolismo con una serie de características masculinas: por la voluntad obsesionada de su deseo.”¹⁰⁰

Nuevamente el tema religioso nos habla de las iconografías del deseo. El poema *Auto de fe*¹⁰¹ de Enrique González Martínez describe el impacto que le causa a un fraile el desnudo de una mujer, quien quemó la imagen de la fémina y lloró tristemente a solas con su Dios y su consciencia.

Cuentan que un fraile, en su misal, un día
Halló en una mayúscula de ornato
Un cuerpo de mujer, desnudo y grato,
Que artista ignoto dibujado había.¹⁰²

Al poema anterior Julio Ruelas realiza un óleo, coloca al centro la pila de donde surge el fuego purificador y el cuerpo de mujer en miniatura que se eleva por las llamas, mientras en primer plano un demonio, que parece estar de rodillas, sufre herido por una flecha y el sentimiento de culpa ante la desnudez, inducen al fraile a ocultarse. Julio Ruelas castiga a la mujer seductora con un acto violento, que no describe el poeta.

Félicien Rops también recurre a elementos bíblicos e incluso satánicos para hacer de la mujer el objeto del deseo, por decir en *Tentación de San Antonio*.¹⁰³ Rops

¹⁰⁰ “*La pretendue démission masculine dans la société de la fin du siècle justifie l’assomption par les héroïnes du symbolisme d’un certain nombre de caractères masculins: par le volontarisme obsessionnel de son désir*”. Texto en original [la traducción al interior de la tesis es mía] en Guy Cogeval, “Les cycles de la vie”, *Paradis Perdu. L’Europe Symboliste*, (Catálogo de exposición, 8 junio – 15 octubre) (Canadá : Musée des Beaux Arts de Montréal, 1995), 306.

¹⁰¹ *Auto de fe*, 1905, cat. 337.

¹⁰² Enrique González Martínez, “Auto de fe”, *Revista Moderna 4*, núm. 30 (febrero, 1906), 340.



coloca a la mujer semidesnuda y lasciva, quien pareciera reír complacida desde la cruz. En esta sátira, el diablo es una burla, una carcajada del titiritero. Julio Ruelas es más atormentado ante el tema de “la tentación”, en su óleo, ya mencionado, *Auto de fe*, el sentimiento de culpa del clérigo se debe al cuerpo de la mujer desnuda, la tentación de la carne estaba en el mismo espacio de la fe, compartiendo tentación y culpa. En una recodificación de los espacios rituales interviene el mal, hermoso y deseable como versa Jesús E. Valenzuela:

Eres bueno, Satán, porque eres malo;
el Bien sin ti antójase quimera,
como el azul de la anchura esfera
que sin alientos con el alma escalo.¹⁰⁴

Julio Ruelas dibuja para este poema *Balada a Satán*,¹⁰⁵ en un marco de vibrantes líneas con ojos, un hermoso demonio de cuerpo fornido y armónico con aura, está sentado y reflexivo sobre su trono de espinas, pisa un cráneo y la serpiente le recorre el cuerpo sin afecto alguno.

¹⁰³ Rops, Félicien, *Tentación de San Antonio*, 1878, il. 2. La tentación de San Antonio también fue un tema recurrente en el arte del siglo XIX, en 1874 publicó *La tentación de San Antonio* Gustavo Flaubert, libro que figuró entre el índice de libro prohibidos al igual que *Madame Bovary* (1887-1893)

¹⁰⁴ Valenzuela, “Balada a Satán”, 313.

¹⁰⁵ *Balada a Satán*, 1902, cat. 229, dibujo al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela. Otro Satán pensativo fue ilustrado en *Piedad (Satán)*, 1901, cat. 109, dibujo al artículo-ensayo homónimo de Jesús E. Valenzuela.



1.2.2 Rituales de la sexualidad masculina

En la literatura, la presencia de la imaginería erótica se lee en el artículo-ensayo *El Monstruo (Fantasías estéticas)* dedicado a Bernardo Couto Castillo, José Juan Tablada dice: —no untábamos con unguento de perversión, y nuestras fantasías era el macho cabrío que nos llevaba hasta la Misa Negra. Queríamos el opio de lo extraño, las mentas más picantes, las belladonas más turbadoras.”¹⁰⁶ Este fragmento del texto nos habla del interés de experimentar el deseo masculino perverso.

La sexualidad finisecular incursiona en un erotismo, ya perverso, ya prohibido, ya diabólico. George Bataille considera el erotismo —al mismo nivel que la religión, una cosa, un objeto monstruoso.”¹⁰⁷ El eros requiere de una experiencia interior, que se funde con el deseo de la transgresión. Así lo perverso permanece quieto hasta que lo avivamos. Por otro lado la mirada sobre lo perverso provoca el deseo y somete al otro para su propio gozo, si la posesión tiene la singularidad de ser a lo que aspira todo amante, los autores de la *Revista Moderna* responden con cierta perfidia al tema de la violencia a la mujer, ya que en dicha publicación se leen temas como el acoso sexual, la violación, la necrofilia, el adulterio¹⁰⁸ y la tortura.

¹⁰⁶ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 100.

¹⁰⁷ Bataille, *Erotismo*, 54.

¹⁰⁸ El adulterio fue un tópico de la literatura modernista, véase a Ciro, B. Ceballos, *Un adulterio*. México: Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, 1982.



Ahora bien, lo perverso es aquello que contiene lo ominoso y que altera un orden establecido por la moral dominante, respecto al erotismo finisecular dice Ricardo Gullón: —Lasensualidad deja de ser inocente para sentirse perversa y, en esa perversidad metafísica. Ceder a ella es abrir la puerta del campo al satanismo, abandonarse a las fuerzas en que el Yo se diluye.”¹⁰⁹ El erotismo exaltado se convierte en los bosques poblados por sátiros, centauros y ninfas, en que el YO de Julio Ruelas se diluye, por decir, Efrén Rebolledo en su libro de poemas *Hilo de corales*, dedicado —Anis amigos los redactores y dibujantes de la *Revista Moderna*” expone el erotismo masculino en el poema *De los sátiros traidores*:

Derribando en las quebradas
A las ninfas espantadas,
restregando los vellones
de mi barba en sus pezones,
y mis cuernos aguzados
en sus muslos torneados
de lunar cristal de roca
que lustraba con mi boca.
Yo fui el más enamorado,
el más tierno y más osado
de los sátiros traidores
de las selvas moradores.¹¹⁰

¹⁰⁹ Gullón, *Direcciones del Modernismo*, 86.

¹¹⁰ Efrén Rebolledo “*De los sátiros traidores*”, *Revista Moderna*, México, año VI, núm. 16 (2ª quincena de agosto, 1903): 250.



Así bajo esta profanación escribieron versos y prosas que exponen perversos recintos de la sexualidad humana. Mediante el despertar de la libido, que hechiza la mente y el cuerpo. José Juan Tablada afirma: —¿ no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moral existimos larvas de monstruos.”¹¹¹ Incluso varias de las composiciones de Julio Ruelas son de un erotismo perverso, como se observa en algunas de sus féminas víctimas de la miseria o de la violencia, quienes en ocasiones llevan los vestidos desgarrados y dejan ver parte del cuerpo desnudo.

Por ejemplo en el aguafuerte de *Caridad*¹¹² de 1907, Julio Ruelas presenta un escenario desolado a la orilla de una barda, vemos a una joven madre sentada en el suelo con la mano extendida para recibir unas monedas del anciano que proporciona la caridad, él viste un atuendo un tanto germánico, lleva un jubón y un gorro, logra avanzar con la ayuda de un bastón y un niño lazarillo. Al fondo a la izquierda vemos alejarse a un jinete que viste como un caballero medieval. El cuerpo de la joven madre lleva un vestido desgastado, su hijo duerme entre sus piernas y un perro se

¹¹¹ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 102.

¹¹² *Caridad*, 1901, cat. 366, (s/t), aguafuerte, “En el Catálogo Exposición Homenaje Julio Ruelas I.N.B.A. 1965 esta obra aparece con el título Caridad, No. De Catálogo 3. Al pie de la ilustración dice: Aguafuerte de Julio Ruelas.” Rodríguez, *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía*, 180. Encontramos una semejanza iconográfica al aguafuerte *Caridad*, 1901, cat. 366, (s/t), pertenece a los *Tres sonetos, I Fe, II Esperanza III Caridad* (15 octubre, 1899) de José López Portillo y al cual Julio Ruelas ilustra *Caridad*, 1901, cat. 107, cruda inspiración a los versos: “Señor, concede sombra al peregrino./ Amparo al niño sin hogar ni madre. / Y paz á todo aquél que sufre de angustia.” José López Portillo y Rojas, “Tres Sonetos [15 de octubre de 1899]”, *Revista Moderna* 4, núm. 5 (1901), 88.



acurruca a su costado, es la mirada de alerta del perro lo primero que nos llama la atención. El ominoso anciano tiene una actitud amenazante ante el cuerpo devastado de la mujer, quien cierra los ojos y pareciera que, en su abnegación o rendición,⁶ podría permitir cualquier tipo de violencia.

En esta obra Julio Ruelas, al igual que George Bataille considera que el erotismo está en ese rodeo a la violencia, de aquí viene la importancia del valor seductor del objeto, el filósofo lo define así:

No habría erotismo si no hubiese en contrapartida el respeto por los valores prohibidos. (No habría pleno respeto, si la ruptura erótica no fuese, ni posible, ni seductora.) El respeto sin duda no es más que el rodeo de la violencia. Por un lado, el respeto ordena el medio en el que la violencia está prohibida; por el otro, abre a la violencia una posibilidad de irrupción incongruente.¹¹³

El erotismo requiere de la prohibición, la violencia que aplica Julio Ruelas a algunas de sus féminas, es este espejo de creación repulsiva y paradójicamente seductora, de tal efecto da cuenta José Juan Tablada, dice que Ruelas —~~da~~ ora a la mujer y es misógino, y él, príncipe del Ideal, oficia con ritos de la más carnal alquimia y cánones de fetichismo y de pecadora latría.”¹¹⁴ Lo anterior podría deberse a que el cuerpo puro de la mujer, a diferencia del cuerpo de la pecadora, es más atractivo para una experiencia perversa porque crea una imagen mórbida que se produce en la imaginación licenciosa.

¹¹³ Bataille, *Erotismo*, 133-134.

¹¹⁴ José Juan Tablada, “Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas”, *Revista Moderna* 9, núm. 2 (octubre, 1907), 81.



Un contemporáneo de Julio Ruelas fue José Guadalupe Posada¹¹⁵ (1851-1913), si bien sus expresiones artísticas son diferentes, ambos son un registro de la época del porfiriato, quizá Ruelas es más íntimo, pero ambos reflejan en su gráfica la transgresión de su época.

Es extraño, pero lo que más acerca a Ruelas y Posada, es el sentido de violencia que corre a individuo y sociedad. En Ruelas, la violencia es de autoconsumo mental, en Posada es de consumo social. En ambos se purga un pecado no cometido: en Ruelas un arcaico conflicto interior, que lo desplaza de la mujer, de la vida, de la sociedad y de sí mismo; en Posada un pecado original, bíblico, corroborado en la experiencia social; hay en él un sentimiento de destrucción que es respuesta justa y sobrenatural a todas las transgresiones de orden moral.¹¹⁶

En una atenta lectura, como dice Ricoeur, «una vez suprimida la violencia, quedaría al desnudo el enigma del verdadero sufrimiento, del sufrimiento irreductible.»¹¹⁷ La angustia que exponen los artistas, ya sea íntima como la de Julio Ruelas o social como la de José Guadalupe Posada queda expuesta, por decir, en el caso de la representación femenina, Ruelas elige transgredir un cuerpo idealizado o llevarlo a la

¹¹⁵ José Guadalupe Posada, originario de Aguascalientes, fue un artista de la gráfica popular que trabajó por el pueblo y para el pueblo; reveló las contradicciones del gobierno y la violencia social de la época. Su humor irónico y mordaz se distingue en la gran cantidad de dibujos, caricaturas y grabados. Guadalupe Posada ha sido un paradigma importante para entender la relación del mexicano con la muerte, pues sus calaveras y catrinas forman parte de la identidad de México.

¹¹⁶ Francisco Reyes Palma, “Dos contemporáneos de Nervo: Julio y José Guadalupe”, *Revista de la Universidad de México* 24, núm. 12 (1970), 25.

¹¹⁷ Paul Ricoeur, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 67.



tortura. Para Posada la violencia en la mujer es social, la corporiza de forma popular, a veces la ilustra con sitúela de” S” o bien regordetas, las presenta bailando o bebiendo con un arrebatado de ser salvaje, esto es, hace uso de un lenguaje primitivo¹¹⁸ para hablar de la regresión social e incluso el grabador ridiculiza en algunas caricaturas el atuendo femenino como en aquel dibujo *Realismo*,¹¹⁹ en el cual la dama exageradamente acinturada, se quita la peluca y queda calva.

Por otro lado, el erotismo que está en el rodeo a la violencia, es el caso del acoso o persecución,¹²⁰ Julio Ruelas creó una imagen que pareciera tener la óptica de un sótano, vemos a través de la ventanilla a ras del suelo, pies, calle y animales. Pese a que Ruelas no ilustra la mirada de acoso del hombre, nos da un elemento de tensión: la forma atropellada e inquisitiva de seguir a la joven de zapatillas, este tema del acoso sexual, también Bernardo Couto Castillo lo narra en su cuento *El poseído*:

¡La mujer, glorificación de la carne, mi sola dominadora, y ahora comienzo á temerla, comienzo á verle no sé qué de diabólico y maldito, siento miedo, y sin embargo, no puedo, no puedo huírle, me tiene entre sus garras, su imagen se ha hecho la soberana de mi pensamiento! Mira, no es gloriosa la forma de esa cadera? no sientes que tus manos tienen prisa por rodearla, no te atrae ese cuello?..... Se encendió su

¹¹⁸ Como arte primitivo, término que se aplica al arte que refleja sociedades no civilizadas, pero no necesariamente carecen de formación artística, sino que el artista buscan deliberadamente dar una visión espontánea, ingenua o primaria. El término primitivo se utiliza en ocasiones como sinónimo del arte *Naïf* que es una corriente artística.

¹¹⁹ *Realismo*, de José Guadalupe Posada, il. 3, en *La patria ilustrada* 13 de enero de 1890. *Apud.* Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 114.

¹²⁰ *s/t (Acoso o persecución)*, 1902, cat. 193.



mirada y abandonándome se alejó con paso precipitado y desapareció yendo en pos de la gloriosa forma de esa cadera [sic].”¹²¹

Otro personaje ominoso y perverso que ilustró Ruelas es al voyerista, tan discreto que siempre logra esconderse para no ser visto, algunos son sátiros,¹²² otros personas que miran el amor, la seducción, la belleza, el más significativo es el de los binoculares que mira a la Bella Otero,¹²³ quien mira desde un palco a la bailarina extasiada. Los voyeristas son entrometidos y punzantes, símbolo de un erotismo oculto y que rodea la violencia pues no es una transgresión directa.

En relación con las perversiones sexuales que manifiesta el Modernismo encontramos la afición al fetiche, el cual es un mecanismo de sublimación que supera cualquier necesidad de obtener sexo, es como la resonancia decadente, por ello el fetiche adquiere una importancia simbólica. Para Sigmund Freud el fetiche sustituye la ausencia del pene simbólico y es soportable como objeto sexual, porque es un sustituto de la genitalidad y —pr— dura como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella.”¹²⁴ Por otro lado considera que el fetichismo es una perversión.

¹²¹ Bernardo Couto Castillo “El poseído”, *Revista Moderna* 3, núm. 4 (2ª quincena de febrero, 1900): 57.

¹²² Por ejemplo: *La vejez del sátiro*, 1901, cat. 110, ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo; o en el dibujo *s/t* (Mujer coqueta), 1901, cat. 166.

¹²³ *s/t* (*La bella Otero*), 1906, cat. 343, segunda ilustración al poema *La bella Otero* de José Juan Tablada.

¹²⁴ Freud, “Fetichismo (1927)” (1992),149.



Un fetiche con su carga pulsional brindaba un placer perverso, por ejemplo: La ropa íntima femenina, los guantes, las zapatillas o la cabellera femenina, todo aquel instrumento que el hombre eligiera para hacerlo su objeto de deseo. El tema inspiró cuentos simbolistas, como *La robe*¹²⁵ de Remy de Gourmont (1858-1915), la historia narra el deseo del joven por el vestido encarnado y por ello, si la dama se despojaba de éste, era justo acribillarla.

Otro fetiche erótico, llevado a una forma aérea como símbolo seductor, es la cabellera, considerando que el cabello suelto era una prohibición, un símbolo de mujer disoluta, es un elemento femenino que en el arte de Julio Ruelas se pierde y renace en formas vivas, líneas ilimitadas, vibrantes y aterradoras, que en ocasiones se confunde y son extensión de la mujer, de los árboles, de la oscuridad, de la bruma o de la nube de opio. Efrén Rebolledo en su cuento *La cabellera* describe a un hombre que tras el acto de amor, mira a su amada dormida y la fémica cabellera se anida como si fueran serpientes; la cabellera viva, autónoma y amenazante, le causan terror, entonces amarra la larga melena para hacer una cuerda y se asfixia.

La lujurante cabellera se torció entre sus manos hábiles; se enroscó como una víbora; le dio miedo; la volvió a torcer; la desplegó como un manto; la sacudió como el follaje de un sauce; la retorció de nuevo, y de nuevo se le figuró una víbora; la estiró; así se asemejó a una soga; se le enredó en el cuello horrorizado pensando en las ondas pérfidas, imaginando una presión invencible, mirando la horca [...] En sus manos se retorció la cabellera siniestra, lóbrega, tentadora. Entreabrióse la boca de

¹²⁵ Remy Gourmont, "La robe", en Mireille Dottin, *La Mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.): 102.

la bella amante dormida; temió que despertara, y ese temor lo decidió. Anudó la cabellera en torno de su cuello, y la apretó, la apretó furiosamente hasta estrangularse con la cuerda de azabache.¹²⁶

Sobre este cuento que comenta Ricardo Chaves refiere la relación entre Efrén Rebolledo y el fetiche. —El caso del cuento *La cabellera*, dedicado al pintor Julio Ruelas y aparecido en la *Revista Moderna* ese año [1900], y recogido en el volumen *El desencanto de Dulcinea*, o de la novela corta *Salamandra*, publicada 19 años después. En ambas narraciones el motivo de la cabellera tiene un papel central.”¹²⁷

¹²⁶ Rebolledo, *Obras completas*, 239.

¹²⁷ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 107.



2. Erotismo femenino

Mujeres nocturnas por las calles húmedas del París de fin de siglo XIX, la época de las grandes cortesanas comparte contexto cultural con el México nocturno del porfiriato. La Ciudad de México tenía calles húmedas, malsanas, llenas de basura y podredumbre, pero también espacios de recreación como teatros y parques. El arte como un registro del eros femenino de la época, en el que observamos algunas representaciones de la mujer como objeto del deseo, la vemos en la producción literaria y visual, donde pareciera, más bien, un objeto de placer y no un sujeto de amor.

A fin de explicar esta objetivación de la representación femenina iniciaré por la descripción de la mujer seductora o coqueta, constreñida a un sistema social en el que la mujer no podía caminar sola por la ciudad porque ello la colocaba en una situación delictiva, pero la seducción y coquetería no se pueden sujetar. Los artistas representaron la seducción femenina, como lo vemos en la viñeta de 1901 de Julio Ruelas que representa a una *Mujer coqueta*,¹²⁸ seductora y poseedora de un cuerpo sexuado, ya que expone su sensualidad en su actitud y demás atributos como el vestido y el calzado, lo cual hace de su sexualidad un artificio que seduce al hombre.

Julio Ruelas a la *Mujer coqueta* la viste a la moda, ella porta sombrilla y sombrero con flores, se encuentra sentada en la banca de un jardín, a su izquierda dos

¹²⁸ s/t (*Mujer coqueta*), 1901, cat. 166.



hombres caen de bruces, como sí en su distracción por la belleza de la dama hubieran chocado uno contra el otro, o bien empezaran una riña por los favores de la dama. Ella les mira atenta. Su gesto responde a una mujer segura de su porte elegante. El artista diseñó las figuras masculinas de manera caricaturesca haciendo así énfasis en la ironía, a la que se suma la presencia de un lascivo sátiro contemplativo, el dibujo da cuenta de algunas causales del deseo por el cuerpo femenino, que en esta ocasión condujo a la riña o la mirada lasciva.

El tema de la coquetería también lo trabaja Félicien Rops, el belga influyó notablemente la obra de Julio Ruelas, así lo comenta Rojas Garcidueña en su artículo *Julio Ruelas y Félicien Rops*, donde realiza un comparativo de vidas y estilos, el cual concluye diciendo que la obra de Rops y la de Ruelas difieren mucho: —~~es~~ seguro de que el aprovechamiento por Julio Ruelas de la obra de Félicien Rops fue parcial y exclusivamente formal.”¹²⁹ Comparto la opinión de Rojas porque el tratamiento temático y estético tiene rumbos distintos. El dibujo *El demonio y la coquetería*¹³⁰ de Félicien Rops, modela una elegante dama. Ella se deja contemplar a espaldas de un lúbrico espejo figurado por un mono que la mira lascivo. La complicidad entre la seducción y el artificio son parte de esta belleza siniestra, debido a que se oculta y se muestra semidesnuda, lo cual atrae la lujuria, simbolizada por el mono. En esta ocasión el estilo erótico de la imagen no refiere una belleza vulgar, sino de un cuerpo con un atributo que lo erotiza, en el caso de Rops es el vestido a

¹²⁹ José Rojas Garcidueñas, “Julio Ruelas y Félicien Rops”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, núm. 43. (México: UNAM, 1974), 112.

¹³⁰ Rops, Félicien, *El demonio y la coquetería*, il. 4.



medio colocar. En Ruelas la coquetería está en los modales, la gracia y el atuendo. La mujer coqueta también fue descrita por la poesía como lo vemos en los versos —El soltera”

entre el lujoso estuche de seda carmesí,
y frente del espejo la epístola de amores
que, al irse para el baile, dejó olvidada allí.¹³¹

Así mismo, otra dama de porte coqueto y seductor, es la silueta de Ruelas diseñó en 1901 para el poema *A una marquesa* de Manuel Ugarte,¹³² nuevamente en una banca, en esta ocasión la dama está recostada, lleva un vestido escotado y zapatillas con cintillas. Mira complacida al hombre que le sostiene la mano y la observa atónito. Dicha composición rueliana conserva similitudes formales con un gravado a color de Félicien Rops *El borracho dandy*,¹³³ la diferencia es que el belga se refiere explícitamente a la banca de un burdel en la cual provocadoras damas esperan e inducen a sus clientes.

¹³¹ José A. Silva, “Sus dos mesas”, *Revista Moderna* 6, núm. 10 (2ª quincena mayo, 1903), 158.

¹³² *A una marquesa*, 1901, cat. 146, dibujo al poema homónimo de Manuel Ugarte.

¹³³ Rops, Félicien, *El borracho dandy*, il. 5.



2.1 Desde la ficción

El deseo que provoca un cuerpo femenino desde la ficción, esto es, en el imaginario, es un deseo mortal, en el cual el hombre pretende no caer. Quizá el dibujo de Julio Ruelas a *Piedad* de Jesús E. Valenzuela es como una metáfora de esta fuga, ya que el hombre de cuerpo inerte es crucificado, busca la redención, pero le acompaña la muerte, que vuela al fondo, surge de una capa la calavera y las manos esqueléticas. Junto a ellos de frente a la cruz, está la joven (símbolo del deseo), sentada sobre líneas flotantes que hacen de la escena un espacio etéreo. Ella lleva el cabello recogido en lo alto de la cabeza, lo que acentúa la desnudez de su cuello y los pechos al descubierto por la caída del vestido hasta su cintura. Por su cuerpo se avecinan dos serpientes; una de ellas mira al crucificado y la otra con hipnótica atención, acerca su lengua bífida a los labios de la mujer.

Ruelas ilustró a pie de la cruz la cola de un anfibio, que se desenrosca de la cruz para perderse en las faldas de la mujer como un símbolo fálico. El artista no ha ilustrado el acto sexual, sino desde la ficción creó un erotismo perverso, pues la serpiente¹³⁴ también es un peligro mortal. La mujer se complace de la caricia y deja su desnudez al servicio de la alimaña. La forma en que la dama está sentada nos

¹³⁴ Julio Ruelas muestra esta relación mujer/serpiente en dos obras. En *Piedad*, cat. 108, dibujo al artículo-ensayo homónimo de Jesús E. Valenzuela, y en el cabezal de la *Revista Moderna*, cat. 232, donde vemos atada a la mujer con una serpiente que se desliza sobre sus piernas y amenaza a la mujer aterrada, de esta imagen se hablará más adelante.

invita a pensar que mantiene sus rodillas en alto, lo que deja su sexo expuesto al reptil que se introduce entre sus piernas.

Quizá Julio Ruelas en esta obra presenta una forma de sacralizar los símbolos de la fe cristiana. No siendo parte de una —~~La~~ negra”, como lo mencionó José Juan Tablada, ni demostrando el deseo carnal de monjes y monjas, Julio Ruelas sacraliza el descenso de lo divino para ser carne. El acto sexual no se concluye, sólo se desea y deja presente la posibilidad de su consumación. La repulsión se introduce al considerar lo abyecto de la relación erótica entre la mujer y la serpiente. En este sentido podemos identificar el tono siniestro de la obra y un erotismo lleno de ficción.

2.1.1 Desde la ficción literaria

La prostitución femenina quedó atrapada en los detalles sórdidos de la literatura naturalista, realista y costumbrista del siglo XIX, su producción tenía un fin social, aleccionador y moralizante. El mercado del cuerpo femenino se institucionalizó, se considerada un delito al que se le aplicó un reglamento, impuesto por autoridades sanitarias¹³⁵ y de hacienda.

¹³⁵ La higiene pública fue uno de los intereses del mundo moderno y los científicos, era indispensable la inspección que “deberían hacer que todas las prostitutas se pusieran al abrigo de un reglamento más que paternal que, á cambio de tamañas de franquicias, no se les pide sino ir de cuando en cuando á sujetarse al examen instantáneo, en la cama de reconocimientos” Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 28.



Desde la ficción literaria la prostituta fue vista como un personaje legado de la novela *Naná*¹³⁶ de Emile Zola (1840-1902), que en su relación con *Santa* de Federico Gamboa,¹³⁷ demuestran cómo —al novela romántica ha hecho de la prostituta, sobre todo en los países de temperamento latino, una heroína.”¹³⁸ Otro tanto puede decirse de la literatura modernista,¹³⁹ donde el espacio de ficción se cobija por lo exótico, el ensueño, el deseo, el dolor y la displicencia, un ejemplo de ello es *Fragatita* de Renato Leduc, donde la heroína resulta ser asesina. La propuesta literaria de los autores que publicaron en la *Revista Moderna* fue influenciada por *Santa* de Federico Gamboa, José Juan Tablada comenta su impresión de la lectura: —Descubrí en su estilo que me cautivó por ciertos caracteres ajenos a la literatura de entonces, los prestigios de las modernas escuelas francesas que ya me eran familiares, y como sucede siempre que el arte toca la realidad, la ciudad y la vida metropolitana me revelaron nuevos encantos.”¹⁴⁰ Dichas palabras también nos hablan de su conocimiento de *Naná* de Emile Zola.

¹³⁶ La aparición de *Naná* provocó un escándalo social, los adversarios de Emile Zola aprovecharon la ocasión para acusarlo de escritor pornográfico. Emile Zola respondió a la acusación hablando de la pureza y la castidad de sus costumbres, de sus estudios de anatomía y del deber del novelista por tener el conocimiento psicofisiológico en un siglo de ciencia y democracia. *Naná* fue escrita entre 1871-1893 y fue uno de los libros que alcanzó mayor venta. Véase *Escritores Cebres I*, dir. Perla Minuchin de Breyter (Lima: Central Peruana, 1955), 267-268.

¹³⁷ Federico Gamboa, *Santa*. México: Porrúa, 2011.

¹³⁸ Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 54.

¹³⁹ Véase la antología *La Construcción del Modernismo*, 2002. (introducción y rescate, Belén Clark y Ana Laura Zavala) Publicación que reedita documentos originales que discurren sobre el Modernismo y el Decadentismo en México.

¹⁴⁰ Emile Zola, *Naná*, trad. Carlos Viana (Barcelona: Edicomunicación, 1999), 145.



En 1902 Julio Ruelas dedicó un dibujo al autor francés de *Naná*, Emile Zola.¹⁴¹ En su composición dispuso a una joven vestida a la moda del siglo XIX, postrada bajo el retrato del literato, una daga asesina fue la causante de su muerte y lleva en su rostro la agonía. Una serpiente la abraza y surge de entre sus piernas para alcanzar su mirada. Quizá este atributo de la serpiente es un símbolo de seducción, ya que el personaje de *Naná* era una cortesana, así que podríamos inferir que se trata de un símbolo que representa el deseo. —Entonces, Naná se hizo mujer, elegante, rentista de la necesidad y de la lascivia de los varones, marquesa de las más elegantes ceras.”¹⁴² Al igual que Julio Ruelas, Emile Zola castiga a su protagonista, después de encumbrarla con lujos y belleza, el autor destruye su hermosura con la enfermedad y la deja morir en soledad.

Naná quedaba sola, con la boca abierta hacia arriba, a la claridad de la bujía. Era un osario, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí, sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido todo el rostro, tocándose unas con otras; y marchitas hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un enmohecimiento de la tierra sobre aquella papilla informe, donde ya no existían rasgos.¹⁴³

¹⁴¹ *Emilio Zola*, 1902, cat. 226, dibujo al artículo- ensayo homónimo de autor anónimo.

¹⁴² Emile Zola, *Naná*, 248.

¹⁴³ Zola, *Naná*, 379.



El escritor Federico Gamboa en su novela *Santa*, narra la historia de una prostituta¹⁴⁴ de la ciudad de México que se inició en el “vicio”, cuando su familia la corrió de su casa, por haber perdido la virginidad fuera del matrimonio. La madre de Santa comenta esta deshonra:

No la maldecía, porque impura y todo, continuaba idolatrándola y continuaría encomendándola a la infinita misericordia de Dios... pero sí la repudiaba, porque cuando una virgen se aparta de lo honesto y consiente que la desgarran su vestidura de inocencia; cuando una mala hija mancilla las canas de su madre, de una madre que ya se asoma a las negruras del sepulcro; cuando una doncella enloda a los hermanos que por sostenerla trabajan, entonces la que ha cesado de ser virgen, la mala hija y la doncella olvidadiza, apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y rezar por ella...¹⁴⁵

El autor mexicano dedicó largas descripciones sobre los pesares de Santa, humillada y violentada por su miserable situación y aunque logra un prestigio entre las prostitutas, pronto otra desgracia le aparecía. La prostituta enferma y va descendiendo de categoría hasta quedar imposibilitada para trabajar a causa del cáncer. Hipólito, el pianista ciego del prostíbulo, quien decía amarla, buscó poseerla estando ella muy enferma: —a pesar de la adoptada resolución de sacrificarse, de morir a ser preciso con tal de que Hipólito gozara, fue tan espantoso su dolor, que se

¹⁴⁴ La prostituta se llegó a considerar como una mujer con un desorden mental y emocional, así como un posible foco de infección, puesto que la sífilis y otras enfermedades venéreas ocupaban la mayoría de las consultas médicas.

¹⁴⁵ Gamboa, *Santa*, 79.



encabritó [...] y en llanto y en sudor bañada, repelió la embestida: □ No puedo, Hipo, no puedo... ¡mejor mátame! □ .¹⁴⁶ La cita anterior descubre que aquel amor “puro” del único amigo de Santa, en realidad era deseo. El ciego pagó la operación de Santa, pero ella murió en la cirugía, entonces Hipólito se hizo cargo de sepultarla.

El castigo a la adúltera es un tópico finisecular, fue un encantamiento y amenaza a la masculinidad, por ello le daban un castigo aleccionador, no sólo la muerte, sino la transgresión a la femineidad. Una historia similar es el caso de la Chiquita,¹⁴⁷ una prostituta que mata en un ataque de celos a la supuesta querida de su amante. La noticia trajo el morbo de la prensa, y la Chiquita sabía que ahora lo había perdido todo, ella misma sabía que no era nadie.

A finales del siglo XIX la prostituta fue vista como un parásito social, al nivel de los delincuentes. El historiador del arte Fausto Ramírez las llama entidades marginadas, considerándolas vulnerables al castigo y al rechazo social, pese a que sabían que eran “un mal necesario.” Los científicos a la mujer que cometía el “delito de incontinencia—esto es el adulterio,¹⁴⁸ la llamaron histérica, bajo las teorías de la neurosis femenina y psicología de Sigmund Freud.

¹⁴⁶ Gamboa, 396.

¹⁴⁷ Véase el libro de Rafael Sagredo Baeza, *María Villa (a), La Chiquita, no. 4002. Un parásito social del Porfiriato*, México: Cal y Arena, 1996.

¹⁴⁸ A finales del siglo XIX se abrieron “Casas de Recogidas” y una de sus funciones fue guardar a las mujeres para que no cometieran adulterio- Véase Ana Lidia García Peña, *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*.



Sin embargo, los hombres continuaron con sus visitas a los burdeles, Julio Ruelas dejó dos imágenes de su interior. Una fue realizada para el cuento *Un noctámbulo*¹⁴⁹ de Rubén M. Campos y la otra es un retrato realista hecho en la propia paleta de Ruelas, técnica usada por los artistas de la época. Ruelas opta por enmarcar el sitio del deseo en su instrumento de representación. En el óleo, *La paleta*,¹⁵⁰ con un estilo al natural, el artista retrata un cuadro de costumbres, el interior de un burdel. Se identifica a —Rubén M. Campos, frente al piano y con las manos al teclado, el cuentista precoz —precoz hasta en la muerte— Bernardo Couto Castillo, el barroco y muy letrado Ciro B. Ceballos, el administrador de *Revista Moderna*, Peñita, José Juan Tablada, en el único sofá, y el propio Ruelas, —le hacia actitud melancólica”, de pie, pegado al piano.”¹⁵¹

En la imagen de *Un noctámbulo*¹⁵² de Rubén M. Campos, Ruelas sólo ha corrido una cortina para dejar ver el interior de la casa de citas. La historia habla del engaño de la mujer, uno de los dos dibujos plasma la última escena en la que se descubre que ella se desnuda frente a otros, la afrenta al joven es ilustrada por dos mundos el interior y el exterior, el primero es el espacio del burdel (el del deseo) que ocupa la parte

¹⁴⁹ Rubén M. Campos, “Un noctámbulo”, *Revista Moderna* 4, núm. 22 (2ª quincena de noviembre, 1901): 353-356.

¹⁵⁰ Ruelas, Julio, *La paleta*, 1900, il. 6.

¹⁵¹ Antonio Saboit, “El Modernismo y los espacios interiores”, en *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm 27 (Octubre 1991-Marzo 1992), 157.

¹⁵² *Un noctámbulo*, 1901, cat. 174, dibujo al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.



derecha de la composición y al otro lado vemos (la ficción), donde un verdugo insecto atormenta al engañado.

Sin embargo, el interés por la mujer, sucumbía pronto y los artistas regresaban a sus mundos de ficción, por ello eligieron por compañera a la Musa, como un símbolo del amor fiel e inmaculado, este aborrecimiento lo explica Amado Nervo en el poema *El prisma roto* de 1898. Que en una primer parte narra un encuentro amoroso y el reproche de la Musa, a lo cual él le responde:

Tu amor [de musa] es mi heredad y mi corona,
mi cielo está en tu rostro sin mancilla;
pero ella es mujer de mi costilla,
la carne de mi carne, mi varona¹⁵³.

Julio Ruelas dedicó seis ilustraciones a dicho poema.¹⁵⁴ La primera imagen es el título enmarcado y antecedido por una calavera de ave; en las primeras imágenes visualizamos un mundo idílico y mitológico, pero el cuarto dibujo es de tipo realista. En la alcoba está sentado el amado de musculoso torso, se dirige a la Musa, coronada con una estrella. La última escena es después de la relación amorosa en la alcoba. Él se levanta del lecho y mira a su amada acostada a su lado con los senos descubiertos y se da cuenta de que su interés por la mujer ha culminado, —el prisma yace roto.... el amor se ha ido—. El amado la desprecia y ella muere de desencanto,

¹⁵³ Amado Nervo, “El prisma roto”, *Revista Moderna* 3, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1900 [1898]), 93.

¹⁵⁴ *El prisma roto*, 1900. Cat. 55, pertenece a las seis ilustraciones al poema homónimo de Amado Nervo, Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, cat. 51, 52, 52, 53 y 54.



entonces la Musa regresa al amado y él se siente lejos del mal y la angustia. La Musa le aclara:

La mujer es carne, que fulgura
con fulgor de ilusión, mientras resiste.
después... ido el fulgor, sólo persiste
el dejo del pecado y de la hartura.
Llora, llora tu sueño hecho pedazos
y luego ven y duérmete en mis brazos;
yo soy la sola esposa que no hastío,
yo soy la sola flor nunca marchita.
Hero, Laura, Julieta, Margarita:
yo soy! Ven á las nupcias, dueño mío!¹⁵⁵

A través de los ejemplos literarios y sus imágenes se reconocen los espacios de ficción, creados para hablar del deseo y la sexualidad. Así como el interés por mujeres imaginarias o por la muerte. Julio Ruelas prefirió su mundo lúgubre de ficción y eligió a la muerte como fiel compañera.

2.1.2 Desde París

Las cortesanas, también reconocidas como mujeres fueron sexuadas de forma activa y pública, pero a diferencia de la prostituta, la cortesana era una acompañante culta y

¹⁵⁵ Nervo, "El prisma roto", 96. De las mujeres mencionadas observamos las distintas musas de la literatura. Francisco Petrarca (1305-1374) concibe a la mujer "Laura", como una mujer de carne y hueso que es la perfección, lo que dio al culto a la mujer un ideal más moderno, esto es como criatura generadora de pasiones. "Julieta" la musa de William Shakespeare (1564-1616), "Margarita" es la figura femenina y el símbolo de la condenación en *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832).



conocedora de los placeres. En ocasiones las actrices o bailarinas aceptaban ser —compañeras” de algún hombre adinerado. Iconografías de estas damas fueron los dos dibujos realizados por Julio Ruelas para el poema de José Juan Tablada *La Bella Otero*, Ruelas, los cuales realizó mientras estaba en París, en la época en que la afamada artista española: La Bella Otero, realizaba espectáculos costosos, eufóricos y excitantes, quizá Ruelas fue espectador y trae a cuenta los diseños del cuerpo punzante de la gallega.

En la primera viñeta a *La Bella Otero*,¹⁵⁶ el artista le agrega la nota funesta, colocando calaveras a los pies, Fausto Ramírez refiere la carga erótica de la imagen: —Ostea en todo su vigor la exuberancia animal de las mujeres dominadoras, tal como Ruelas las concebía: el magnetismo sensual emana de sus ojos, de su larga cabellera y, sobre todo, de entre sus faldas como una fuerza materializada y visible, incontrastable y mortal.”¹⁵⁷ En la segunda ilustración la danza erótica de la actriz es observada por un voyeurista,¹⁵⁸ que usa binoculares para verla bailar, desde un palco figurado como un casco de caballero.

La propagación de dichos imaginarios eróticos se observan también en la novela *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos, quien dedica paisajes delirantes a las

¹⁵⁶ *La bella Otero*, 1906, cat. 342, ilustración al poema homónimo de José Juan Tablada.

¹⁵⁷ Fausto Ramírez, “El Simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas/ Consejo Nacional para la cultura y el Arte / Museo Nacional de Arte, 2004), 53.

¹⁵⁸ *s/t* (*La bella Otero*), 1906, cat. 343, segunda ilustración al poema, *La bella Otero* de José Juan Tablada.



cortesanas de la capital de la ciudad de México y refiere prototipos de prostitutas de alta nota de París. Describe a la escandinava Wilhelmine Bjorn: —al hiperbórea criatura de soñadores ojos infantiles, transparentes y límpidos, por cuyo azul de cielo parecía imposible que hubieran huracanado tantas pasiones,”¹⁵⁹ Oronoz la llamaba Walkiria y la miraba como una niña enamorada. —Pre en las noches, insomne, febril y delirante, jera la vampírica, la poseída, la licenciosa más perversa que ha florecido como flor preciosa en los pantanos del mal, la reveladora tremenda de voluptuosidades dolorosas, de goces martirizantes, de divinos suplicios sin nombre!”¹⁶⁰

Rubén M. Campos describe a otras mujeres que iban servidas de sus —~~ca~~alleros privados” a la ópera, eran: Clara la implacable enlutada, la cubana de ojos de gacela, Belén la —ajonería” viviente, la exuberante Sarah, la californiana marmórea y Elena la dolorosa blanquísima.¹⁶¹ Pareciera que las descripciones se tiñen del artificio de un erotismo exótico y es que —al belleza importa porque no se puede ensuciar la fealdad y la esencia del erotismo es la mancha. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha.”¹⁶² Lo anterior refiere a la carga erótica que contiene un

¹⁵⁹ Rubén M. Campos, *Claudio Oronoz* (México: Secretaría de Educación Pública / Publicaciones y Bibliotecas Cultura, 1906), 47.

¹⁶⁰ Campos, *Claudio Oronoz*, 49.

¹⁶¹ En relación a la ficción literaria que narra Rubén M. Campos, en el registro real, Lara y Pardo en *La prostitución en México*, 1908, reporta mujeres extranjeras registradas de los países de: Argentina, Colombia, Perú, Cuba, Estado unidos, Transvaal, España, Francia e Italia. Seguramente trabajadoras en casas de citas de alta nota.

¹⁶² Bataille, *Erotismo*, 142.



cuerpo hermoso al ser ensuciado por el deseo; entonces se hace un cuerpo lúbrico y erótico.

En el ámbito privado poco se habló de la sexualidad femenina. La editora de *Álbum de la Mujer*,¹⁶³ Concepción Gimeno, consideró que la condición de las mujeres era más espiritual y entendió la institución de la familia como una de las virtudes, por ello la autora desfavoreció la ley del divorcio. En el ámbito público de las prostitutas la familia y la espiritualidad eran conceptos ajenos a su vida, por decir, Federico Gamboa en *Santa* cuenta que cuando Rubio saca del burdel de Elvira a Santa, pasado un breve tiempo y su relación amorosa fracasa y Santa regresó al —negocio”, pero no entra a —al Casa de las caras” donde hay americanas, y —contra toda probabilidad, —la Tosca’, competidora, paisana y enemiga de Elvira, no admitió a Santa por la especie de francmasonería en que agitan inquilinas de los prostíbulos.”¹⁶⁴

Ahora bien, en 1905 la cifra de prostitutas inscritas era de 9742, así lo mencionó el Dr. Luis Lara y Pardo en su libro *La prostitución en México*,¹⁶⁵ y continúa: —La cifra es sumamente alta, de una manera absoluta, pues en París Fregnier encontró 4000m

¹⁶³ La publicación semanal, *Álbum de la Mujer* (1883-1890), es un reflejo cultural de la época porfiriana, editado por la escritora española Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919). Publicación de carácter didáctico, moral y cosmopolita que contenía imágenes, retratos, consejos literarios, artículos y reseñas históricas. Contó con la colaboración de hombres y mujeres.

¹⁶⁴ Gamboa, *Santa*, 348.

¹⁶⁵ Véase, estudios sobre la prostitución y el crimen en México en la época del porfiriato a Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, París-México: Librería Viuda de Ch. Bouret, 1908 y Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de la Psiquiatría social*, 2a ed., México, Porrúa, 1977.



prostitutas para una población cinco veces mayor que la nuestra.”¹⁶⁶ Para un control de la salud pública las prostitutas registradas fueron obligadas a llevar la libreta roja de la revisión sanitaria semanal y por otra parte el burdel debía cumplir con requisitos discrecionales.

Otro espejo del erotismo femenino en la vida mundana está capturado en la colección de fotografías de *La casa de citas en el barrio galante*,¹⁶⁷ publicado por Ava Vargas, quien considera que las imágenes fueron tomadas entre 1900 y 1920, debido al mobiliario, la decoración, los relojes, la moda, y los peinados. En las páginas del libro se puede apreciar la construcción artificial de escenarios y modelos afrancesados y exóticos:

En algunos de los estereotipos las mujeres usan tocados de inspiración árabe, así como prendas y brazaletes que denotan la intención de evocar un harén, aunque también es evidente que este “exotismo” deliberado de la atmósfera no llega a proponer nada abiertamente sexual ni “sugere”, aparte de la desnudez natural y relajada de las modelos.¹⁶⁸

La industria de la seducción comparte el imaginario de los artistas, en la pintura *Desnudo Barroco*¹⁶⁹ de Germán Gedovius (1867-1937), un artista mexicano que tuvo

¹⁶⁶ Lara y Pardo, *La prostitución en México, 19-20*.

¹⁶⁷ Véase Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, prologado por Carlos Monsiváis. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. Este libro de Ava Vargas es la secuela de la publicación *La Casa de Cita. Mexican photographs from the Belle Epoque*, Inglaterra, Quartet Books, 1986.

¹⁶⁸ Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, XVIII.

¹⁶⁹ Gedovius, Germán, *Desnudo Barroco*, s/f, óleo, il. 7.



una estancia en Alemania, nos presenta una composición exótica y sensual, diseño de una erótica artificialidad, las translúcidas telas doradas que caen y cubren la piel blanca de la mujer, el tratamiento de las texturas de las telas de los cojines y las flores, cada detalle forma un ambiente exótico. —Es un cuadro de arreglo pintado en el taller del artista, quien tenía acumulados allí un par de columnas salomónicas y otros fragmentos de retablos de madera dorada. Gedovius colocó a la modelo yacente sobre un lecho paralelo al plano pictórico, delante de aquel fondo de áureos despojos.”¹⁷⁰

La construcción artificiosa de la pintura es la misma que apreciamos en algunas fotografías de *La casa de citas en el barrio galante*; por ejemplo en una foto está la mujer ataviada de exóticas telas¹⁷¹, se encuentra en una habitación con un decorado excesivo, su actitud es plácida y relajada, no sonrío ni coquetea al espectador, permanece ahí colocada, como un objeto más del decorado del burdel de alta nota.

¹⁷⁰ Ramírez, “El Simbolismo en México”, 46.

¹⁷¹ Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, foto, il. 8.



2.1.3 Julio Ruelas ¿y el amor?

La mujer idealizada está presente en el catálogo de mujeres no erotizadas por Julio Ruelas, son objetos del deseo no mundano, sino más cercano al ideal de la musa, que se asocian a la idea de la pureza, o bien a las vírgenes con hábitos, aureolas y cuerpos velados, ya que no logramos identificarlos dentro de los ropajes o túnicas. Sólo percibimos rostros angelicales y piadosos,¹⁷² un ejemplo de dicha feminidad lo vemos en la virgen que ilustra el artista para el poema de Balbino Dávalos *Apostasía de Navidad*.¹⁷³

La representación de las Musas, etéreas y volátiles, que pertenecen más al mundo de la inspiración que de la carne, son aquellas que su silueta de mujer queda oculta tras la túnica y sus largos cabellos dan a los dibujos ambientes de ensueño o tortura, un ejemplo de la mujer etérea está en la viñeta *Romería*.¹⁷⁴ El artista presenta en un marco de líneas vivas un paraje como el del camino que debía emprender un caballero o romero hacia un santuario para purgar sus pecados o crímenes y hacerse digno del perdón. La mujer etérea e ideal surge del aire como un sueño que inspira amor caballeresco, en busca de una relación amorosa e irrealizable porque es un

¹⁷² Julio Ruelas también dibujó ángeles, aunque son personajes que conservan el carácter del doble, incluso de una corporeidad más andrógina, este tema se retoma más adelante.

¹⁷³ *Apostasía de Navidad*, 1899, cat. 13, ilustración al poema homónimo de Balbino Dávalos.

¹⁷⁴ *Romería*, 1904, cat. 376, ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo.



amor idílico, perteneciente al mundo del caballero medieval. —En su libro *Die Präraffaliten*, G. Metken considera este arte como surgido de la ‘angustia vital y la melancolía’, como una huida a la Edad Media provocada por el miedo ante la naciente era industrial de la época victoriana.”¹⁷⁵

Algunos de sus contemporáneos vieron en Julio Ruelas a un solitario ser hurafío. Rubén M. Campos en su libro *El bar*, lo describe: —es un joven cetrino y ceniceño, siempre vestido en negro, con la nariz de cigüeña en un rostro dantesco cual de visionario que acabara de salir del infierno, sin hablar ni reírse jamás, silencioso y taciturno, pero de un bello corazón martirizado por una fantasía demoniaca.”¹⁷⁶

Ninguno refiere si Julio tuvo algún amor o amores. Me parece que Ruelas amó en el sentido más complejo, que surge entre la admiración y el desprecio, y que desde ahí reelabora la imagen de la mujer una y otra vez, nunca definitiva, con distintos contextos, cuerpos, situaciones y relaciones. Ángel Zárraga describe el mundo hiriente y doloroso de Julio Ruelas:

[...] aprende que la mujer gusta del dinero y de la fuerza del macho, y él no es rico ni es fuerte, y entonces piensa en torturas horribles para las mujeres, esas horribles torturas de algunas de sus viñetas, y entonces crea un mundo suyo, una mujer suya que hace nacer con la punta de su lápiz, y en la que puso todo lo que él hubiera querido con toda la fuerza de su alma atormentada para él en una extraordinaria fiesta de amor, en que con todo el ímpetu de un río despeñado que entra en el mar, él

¹⁷⁵ Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María T. Martínez (Madrid: Taurus, 1980), 118.

¹⁷⁶ Rubén M, Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prologado por Serge I. Zaitzeff (México: UNAM, 1996), 38.

hubiera entrado en la carne de la Eterna Tentadora. Pero las mujeres no saben comprender que su corazón es sencillo como el de un colegial; no saben ver la timidez de su cuerpo pequeño, ni ver tampoco la poesía lejana de su mirada; y él ocultó su derrota en las lides de amor, con una pena serena y con una sonrisa amarga, que floreció á flor de labio, bajo el bigotillo irónico.¹⁷⁷

La tensión de su alma atormentada llevó a Julio Ruelas a buscar un amor ausente, como si se contuviera en la grieta de la espiritualidad y la castidad del caballero medieval en busca del santo Grial. Como si siguiera la vida ejemplar del héroe Parsifal, quien corre por el mundo dando muestra de su aleccionadora conducta caballeresca, con su profunda moralidad y firmeza del carácter, el respeto a las mujeres y la fidelidad al amor. Parsifal siente dolor por la falsedad en las mujeres y la virtud la encuentra sólo en Siguna, quien llora inconsolable ante el cadáver de su amado y muere. Al igual que Parsifal Ruelas espera un amor puro e irrealizable, apenas dibujado en temas e iconografías medievales o en tímidos encuentros de miradas, así son las escenas del amor evasivo de Julio Ruelas.

La escena del amor caballeresco forma la parte inferior de la composición *Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, reina del torneo*.¹⁷⁸ Julio Ruelas presenta una historia de amor con personajes vestidos a la

¹⁷⁷ Ángel Zárraga, "Julio Ruelas", *Revista Moderna* 9, núm. 2 (octubre, 1907), 72-73.

¹⁷⁸ *Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, Reina del torneo*, 1902, cat. 216.



usanza medieval, quienes plácidamente viven su amor en el bosque, el trovador¹⁷⁹ toca el arpa a su doncella, la imagen deja inquietud ante la melancolía por el ayer, predomina el decoro, un concepto erótico que se manifiesta en la tensión entre lo animado y lo vano.

Este amor irrealizable lo vemos ilustrado en el poema *Ingenua*¹⁸⁰ de Amado Nervo, Julio Ruelas eligió un paseo en barca, donde una pareja joven se abraza y besa; la escena amorosa lleva al frente una calavera, el énfasis macabro de Ruelas para la escena de enamorados. Al inicio coloca a la muerte, de las oquedades de los ojos salen llamas, y desde lo alto de la misma surge el halo de luz que circunda la escena de amor. Mientras el poeta le canta a la vida: —¿Dnde están las lunas? tú mueres, yo muero! Oh! Mis dieciocho años, oh! Mi novia ida! Mi amor á la vida... mi amor á la vida....”¹⁸¹ Julio Ruelas enmarca el amor con la muerte, su único amor.

¿Ruelas, habla del amor? Marisela Rodríguez Lobato encuentra ecos en los versos del poema —“tanto de amores y de besos” de Álvaro Gamboa Ricalde y a la explicación de dichas escenas considera, que el hombre encuentra un refugio en su amada, aunque el diseño de Julio Ruelas es peculiar:

Sólo a la luz de la decadencia finisecular es posible explicar la extraña posición de los amantes: a una mujer dominante (*¿femme fatale?*) recostada, que sostiene en sus

¹⁷⁹ Julio Ruelas retoma el tema del trovador en distintas composiciones, por ejemplo en la ilustración de *La canción del trovero* de Efrén Rebolledo, 1901, cat. 169.

¹⁸⁰ *Ingenua*, 1903, cat. 248, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.

¹⁸¹ Amado Nervo “*Ingenua*”, *Revista Moderna* 6, núm. 10 (2ª quincena de mayo, 1903), 152.



brazos la cabeza de un hombre contorsionado para besarla. Sugiere un amor tranquilo pero con cierto predominio femenino, asunto que se descubre también en el dibujo *Lejos*¹⁸², reproducción póstuma de unos dibujos inéditos, hechos para un libro de versos. Aquí, un hombre aprisionado a medias en oquedades vegetales voltea la cabeza hacia arriba, donde una mujer, seductoramente recostada, lo mira impávida.¹⁸³

Impávida y muerta es la imagen de la mujer de Julio Ruelas, Juan García Ponce en su artículo *Muerte y Lujuria en la obra de Julio Ruelas*¹⁸⁴ refiere que entre las obsesiones más secretas del zacatecano: –al muerte y, como sentimiento paralelo a ella, la lujuria. No el sexo, que en este terreno tendría una función muy diferente, sino la lujuria misma, dirigida muy correctamente a la mujer, que se convierte en su objeto y no tiene ninguna realidad en sí misma.¹⁸⁵ Creo que Julio Ruelas buscó el deseo macabro, ese instante de posesión en que la muerte rodea y arranca la vida.

¹⁸² *Lejos*, 1903, cat. 386. Publicada en 1908 “al pie de la ilustración dice: Ilustraciones inéditas para un libro de versos. Julio Ruelas” Rodríguez, *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía*, 186.

¹⁸³ Rodríguez, *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía*, 140-141.

¹⁸⁴ Véase, Juan García Ponce, Juan, “Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 3 (mayo-junio, 1965): 87-90.

¹⁸⁵ Juan García Ponce, Juan, “Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas.”



2.2 Desde el cuerpo

La profesión del padre es un detalle que, bien interpretado, da á conocer la situación social de las mujeres”¹⁸⁶

Hablar del cuerpo femenino finisecular en la Ciudad de México, es hablar de lo que no está presente. Es durante el siglo XIX el valor del cuerpo se dio por su función biológica y social, pensamiento del modelo darwinista. En esta época la mujer fue diseñada y elaborada de acuerdo a las necesidades del sistema patriarcal. La sexualidad femenina estaba encorsetada, ya que un corsé limitaba la movilidad de su cuerpo, que vivía prisionero, y pese a que hubo denuncias acerca del daño a la anatomía de la mujer, la moda prevaleció. —Recordemos que en nuestro país la publicidad aumentó su presencia en revistas ilustradas a través de anuncios que proporcionaban una rica información sobre las incipientes sociedades de consumo. Uno de los rubros más favorecidos por este tipo de promociones fue, sin duda, la moda femenina.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 41.

¹⁸⁷ Para el tema del uso del corsés y vestimenta femenina en México a finales del siglo XIX; véase a Julieta Ortiz, “El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina” en *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 287.

Las aleccionadas mujeres burguesas y sus familias adquirieron estereotipos de comportamiento y de belleza¹⁸⁸ a través de los medios impresos. La imagen femenina fue reelaborada “En el México del esplendor y ocaso del porfiriato, la imagen de la mujer □ cuya principal característica es su silueta en S, muy relacionada con el *art nouveau* □ .¹⁸⁹ Así el dominio masculino daría cause al progreso.

Julio Ruelas realizó con un realismo naturalista algunos retratos de la mujer de la burguesía mexicana, la imagen ya comentada, como los dos óleos dedicados a su hermana Margarita Ruelas y *Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, reina del torneo*¹⁹⁰ 1902, en los cuales el artista destaca los atributos de la vestimenta y la joyería. La señorita Limantour luce una gargantilla alta que acompaña con un peinado alto. Lleva un vestido escotado que cubre con el abanico colocado con una grácil elegancia sobre el pecho. La dama se enmarca de un juego de formas orgánicas, creadas por líneas sinuosas y asimétricas, propias de

¹⁸⁸ También existió la prensa directamente dirigida a las mujeres como: *El Álbum de la mujer* 1883-1886, *Violetas de Anáhuac* 1887-1889, *La Ilustración Española y Americana* 1890-1896 y *La Mujer Mexicana* 1904-1907. Todas ellas con el enfoque de propagar el ideal de la mujer moderna, fueron parte de un gran escaparate del cómo debía ser la mexicana, plagadas figurines, ilustraban la nueva moda parisina y londinense y consejos sobre la conducta de la mujer moderna.

¹⁸⁹ Ortiz, “El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina”, 273-274.

¹⁹⁰ *Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, Reina del torneo*, 1902, cat. 216. Julio Ruelas realizó el retrato de damas escrupulosamente vestidas como Juana González de Valenzuela, *In memoriam*, cat. 36, ilustración al poema esquila homónimo de Jesús E. Valenzuela, y dos retratos a su hermana: *Margarita Ruelas Suárez en traje propio para salir*, 1897, óleo y *Margarita Ruelas Suárez en traje de luto*, 1897, óleo, cat. 5 y 6 respectivamente.



un estilo *art Nouveau*.¹⁹¹ Recurrencia del estilo que en el porfiriato la vemos en las algunas ilustraciones de publicaciones periódicas, por ejemplo en la *Revista Moderna* con Leandro Izaguirre¹⁹² y en el periódico *El Mundo ilustrado* algunas fotografías presentan marcos ornamentales con este estilo. Julio Ruelas usó la línea del estilo *art Nouveau* como un recurso formal, al interior del dibujo o en sus marcos, técnica que genera una sensación sublime y de inquietud.

2.2.1 Cuerpos al servicio

La burguesía en el porfiriato significaba, quizá, una posibilidad de demostrar un país en progreso.¹⁹³ Sus mujeres aprendieron el francés, leyeron manuales de

¹⁹¹ *Art Nouveau*, estilo decorativo que tomó su nombre en 1895 de una galería parisina llamada *L'Art Nouveau*, la cual apertura el marchante de arte Siegfried Bing. Fue principalmente un arte del ornamento con intención de crear un nuevo estilo, su predominio era el sentido estético impregnado de la naturaleza en contraposición del estilo académico del siglo XIX. También se le conoce por el nombre *Modern Style* en Inglaterra; *Jugendstil* en Alemania; *Sezessionstil* en Austria; *Stile Liberty* en Italia y Modernismo en España.

¹⁹² Izaguirre, Leandro, 1901, il. 9, dibujo que ilustra *Cuento de abril* de Rubén M. Campos en la *Revista Moderna*, vol. IV, núm. 10, 2ª quincena de mayo de 1901, p.154. (la imagen se repite al interior de la publicación.)

¹⁹³ Respecto a la representación de las mujeres en las exposiciones internacionales: “Las participaciones de México en las exposiciones dedicadas a la mujer en Filadelfia 1876, Nueva Orleans 1884 y Chicago en 1893 ilustran el crecimiento de la aristocracia porfiriana femenina. Mientras que a Filadelfia y París (1889) no pocas mujeres mexicanas enviaron a título personal muestras de sus tejidos y bordados, en Chicago se creó una Junta de Señoras a cuya cabeza iba nada menos que Carmen Romero Rubio, esposa del general Díaz.” Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la Nación Moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 45.



comportamiento editados en Francia e Inglaterra,¹⁹⁴ y si bien no todos los textos estaban dirigidos exclusivamente a mujeres, fue su adoctrinamiento ético y moral, lo que estableció un canon del buen comportamiento.¹⁹⁵ Las mujeres burguesas gustaron de la ópera, las mascaradas y los paseos por Plateros y la Alameda. Por otro lado el movimiento de la emancipación femenina¹⁹⁶ creó ecos en México y fue parte de la discusión entre los intelectuales de la época. En 1900 publicó Justo Sierra en la *Revista Moderna*:

¡Oh! No, señora [María Guerrero],¹⁹⁷ ni vos ni yo somos feministas, 'no es cierto? es decir, sí lo somos en el sentido genuino de la palabra, porque deseamos que la mujer

¹⁹⁴ El comportamiento disciplinado respondía a distintos patrones. “Del modelo francés se apreciaba el refinamiento de las costumbres, que seguían a través de las prácticas cortesanas, de los siglos anteriores, y en tanto que de Inglaterra, los educadores valoraron el modelo conservador, austero, recatado y religioso de la corte victoriana del siglo XIX.” Valentina Torres Septién, “Un ideal femenino: Los manuales de urbanidad: 1850-1900”, en coord. Gabriela Cano/ Georgette José Valenzuela. *Cuatro estudios de Género en el México Urbano del siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género, 2001), 106.

¹⁹⁵ El *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño de 1874 influyó en México al aconsejar sobre el cómo disciplinar la conducta y al cuerpo. El venezolano induce al lector: “Los principios que los presentamos, son los más sanos principios de religión y de moral, tomados de muy graves autores, y sobre todo, del rico y precioso tesoro del Evangelio. Ellos se convertirán para vosotros en una fuente inagotable de sólida y duradera felicidad.” Antonio Manuel, *Manual de Urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos* (México: Nacional, 1979), 10.

¹⁹⁶ En 1879 se publicó *Casa de Muñecas* del dramaturgo noruego Enrique Ibsen (1828-1906), un referente para hablar de la liberación femenina, puesto que la obra culmina cuando Nora deja a su esposo e hijos en busca de una vida en la que ella tome las decisiones.

¹⁹⁷ La *Revista Moderna* en 1900 dedica la publicación Núm. 5 a María Guerrero y en su portada vemos la fotografía de la actriz española, quien inspira artículos a José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Justo

siga siendo mujer, mientras el feminismo es la doctrina que enseña el modo de convertir á la mujer en hombre, lo que debe ser por todo extremo molesto y feo. ¡Oh! no; ¿para qué queréis ser iguales al hombre, si les sois superiores? Yo no sé si en vuestra patria se verifica y que, moralmente, diez mexicanos no valen una mexicana; yo al menos, no haría el cambio. Pero sin ser feminista, habrá que convenir en que es preciso facilitar á la mujer la modificación del hombre.¹⁹⁸

El ideal feminista, no alcanzó un desarrollo en una sociedad en que la mujer se sujetó a la normatividad patriarcal,¹⁹⁹ para Edmund Burke la sociedad de los dos sexos con fines de la propagación, es aquella que conserva los principios de la virginidad, la fidelidad y la familia, conceptos cultivados por las mujeres modernas, quienes cambiaron sus hábitos²⁰⁰ y costumbres respecto a la feminidad, la

Sierra y poemas de Enrique Fernández Granados, Rubén. M. Campos, y Juan de Dios Peza le dedicó versos en *A María Guerrero* “¿Qué el arte está en agonía? / Quien tal dice nos engaña: / El arte vive en España / Porque vives todavía!” Juan de Dios Peza, “A María Guerrero”, *Revista Moderna* 3, núm. 5 (1ª quincena de marzo, 1900), 75.

¹⁹⁸ Justo Sierra, “Fragmento de un discurso. (A María Guerrero)”, *Revista Moderna* 3, núm. 5 (1ª quincena marzo, 1900), 77.

¹⁹⁹ Véase, *Enjaular los cuerpos: normatividad decimonónica y feminidad en México* (México: Colegio de México/ Programa Estudios interdisciplinario de la mujer, 2008) Libro que compila Julia Tuñón, se trata de un extraordinario trabajo de archivos jurídicos, religiosos, históricos y del arte que ayudan a identificar cómo la feminidad finisecular se convirtió en un tema de discusión, desde el ámbito moral hasta el legal, su tesis es que los cuerpos femeninos fueron enjaulados por los mecanismos del poder del patriarcado.

²⁰⁰ En el anuncio, *Molino perfección*, il. 11, es un ejemplo del cambio de actitudes de la mujer moderna. Julio Ruelas dibujó a una mujer moliendo maíz en la parte inferior del diseño publicitario y en la parte superior izquierda hay una mujer que da vueltas a un molinillo sin ningún esfuerzo corporal, como una imagen de la mujer práctica y elegante.



maternidad²⁰¹ y su labor como fieles esposas. La esposa se veneró como un ideal cercano a lo divino, como lo menciona Alejandra Núñez, la esposa virtuosa fue descrita con metáforas religiosas: "el ángel del hogar, la sacerdotisa del matrimonio, la familia como templo de virtudes y bastión de la decencia."²⁰² Además, —etulto al modelo mariano, cuya función era venerar la maternidad, puede entenderse como una estrategia política para asegurar la reproducción de la fuerza del trabajo, transmisión de la herencia e ideología."²⁰³ Algunos poetas de la época nos hablan de la maternidad como un elemento de felicidad y por el contrario, causa tristeza en la prostituta:

Viendo niños lloraba □ ¡oh desventura
De la que vive en el pantano inmundo! □
Ser hembra y no ser madre; ser impura,
Y sufrir ante un niño la tortura
De un vientre ya estrujado é infecundo!²⁰⁴

²⁰¹ Véase; *Educación de las madres de familia o de la civilización del linaje humano por medio de las mujeres [sic]*, Barcelona, 1870).

²⁰² Alejandra Núñez Becerra, *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (Siglo XIX)* (Barcelona: Gedisa, 2002), 92.

²⁰³ Oliva López Sánchez, *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México.* (México: Plaza y Valdés, 1998), 64.

²⁰⁴ Luis G. Urbina, "Carmen (Poemas Crueles)", *Revista Moderna* 4, núm. 13 (1ª quincena julio, 1901), 213. Julio Ruelas ilustró el poema de Luis Urbina *Carmen* con dos dibujos: cat. 152 y 153. En el primero están los amantes en la calle y en el segundo en la alcoba, quizá después del coito, ya que el hombre duerme, mientras ella se incorpora inquieta.



Julio Ruelas fue atroz y cruel con el tema de la maternidad, baste recordar a la mujer amarrada de los tobillos²⁰⁵ presenciando el asesinato de un bebe o la condición miserable de la joven madre de *Caridad*,²⁰⁶ quien lleva un bebé en brazos. Como si los infantes no tuvieran mayor protección, quedaban como alimento de buitres y perros, como se observa en el dibujo de un niño cadavérico.²⁰⁷ Este tema lo desarrollaré más adelante, cuando hable del efecto del suplicio en la obra de Julio Ruelas.

Ahora bien, en relación con el cuerpo al servicio de la sexualidad masculina, un cuerpo accesible, podría ser el de las “*caídas*”, ya que algunas fueron burladas por los jóvenes que buscaban iniciar su vida sexual. —*La misma María [la Chiquita] avaló esta versión cuando en 1903 declaró que “su primera lección le fue dada por el hijo de sus patrones”, teniendo ella 13 años y su seductor veintidós.*”²⁰⁸ También el tener relaciones sexuales con la servidumbre les servía para cuidarse de las enfermedades “*secretas*”. Aunque la mirada sobre de ellas era de desprecio y las llamaron mancebas, según el Doctor García Figueroa, eran las más peligrosas porque no se tenía ningún control sanitario, policiaco y administrativo sobre de ellas; por su parte el Dr. Luis Lara y Pardo comentó, —*que la mayoría de esas mujeres han*

²⁰⁵ *s/t* (Mujer atada de los tobillos), 1901, cat. 173.

²⁰⁶ *Caridad*, 1901, cat. 366, (s/t), aguafuerte.

²⁰⁷ *s/t* (Cadáver de un niño comido por un perro), 1902, cat. 194.

²⁰⁸ Sagredo, *María Villa (a), La Chiquita*, no. 4002, 32.



perdido su virginidad voluntariamente, en esa terrible promiscuidad en que viven las gentes de nuestras clases inferiores.”²⁰⁹

El cuerpo femenino de las clases inferiores podía ser amarrado como un puerco y a su vez ser exhibido y violentado públicamente. Ricardo Pérez refiere el uso de estas imágenes transgresoras en la prensa del portirriato, cita la nota publicada en *El hijo del Ahuizote*: —En octubre de 1897, los gendarmes arrestaron a ‘ una mujer del pueblo’ borracha y escandalosa que, al resistirse, fue sometida por la fuerza, y en el proceso la dejaron totalmente desnuda. Para el ‘ bochorno general’ , la mujer fue trasladada a la inspección ‘ amarrada de los pies, como quien lleva un cochino.’ ”²¹⁰

La violencia a la mujer fue tema y escándalo de la prensa y en el arte, la tragedia de la mujer pobre fue un tema de José Guadalupe Posada, uno más, para desairar el México moderno y dar testimonio de la violencia social.

El cuerpo y la sexualidad femenina eran un tema impensable en el mundo cotidiano, sin embargo el registro del cuerpo femenino formó parte de las medidas higiénicas y de salud. Por decir, el obstetricio,²¹¹ suplió la función de la partera,²¹² e iniciaron a fin de siglo una serie de medidas higiénicas para las mujeres, impuestas por hombres.

²⁰⁹ Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 58.

²¹⁰ Ricardo Pérez Montfort /Alberto Castillo, *et. al., Hábitos, Normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el portirriato tardío* (México: Plaza y Valdés, 1997), 84.

²¹¹ Obstetricio: Barbarismo de tocólogo, un especialista en obstetricia.

²¹² En México las parteras son una tradición desde las culturas prehispánicas, en el siglo XIX fueron desplazadas por hombres de ciencia dedicados a la obstetricia y la ginecología, quienes aceptaron la participación de la mujer preparada como enfermera. Laureana Wright (1846-1896) menciona en su libro *Mujeres notables mexicanas*, a la primera doctora mexicana: Matilde P. Montoya, quien se



2.2.2 La mujer de revista

La mujer burguesa buscó cumplir un ideal de belleza²¹³ establecido por la moda, aunque el cuerpo de la mexicana se caracteriza por su tez morena, amplias caderas y grandes senos, hicieron uso del corsé, pelucas, postizos, maquillajes y tintes, que algunas mujeres compraban en los almacenes de dueños franceses e ingleses o compraban telas exóticas del oriente y pagaban a la costurera para tener un vestido único. Entre sus costumbres sociales, las damas formaron parte de las tertulias y compartieron la conversación con los artistas y pensadores de la época, pese a que pocas sabían leer, sin embargo tenían acceso a las revistas y libros que obtenían por suscripciones. —Estos medios divulgaron profusamente dicha imagen en el imaginario colectivo; sin embargo, es lógico suponer que el impacto en los ámbitos rurales y populares fue restringido, si no es que nulo.”²¹⁴

Podemos apreciar en *Revista de Revistas*, una serie de retratos de estas damas de la alta burguesía mexicana que lograron alcanzar un estereotipo europeo tan de moda en la época porfiriana. La representación de la mujer como símbolo sexual se descubre en la publicidad de la época. Los diseñadores crearon un prototipo del

recibió el 25 de agosto de 1887. Véase *Mujeres notables mexicanas*, Laureana Wright de Kleinhans, México: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

²¹³ Un espacio dedicado a la belleza mexicana en el periódico *El Mundo, Semanario Ilustrado*, fue el apartado llamado: “Galería de Bellezas Mexicanas” que publicaba diversos fotograbados de las mujeres consideraban las más bellas.

²¹⁴ Ortiz, “El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina”, 273-274.



cuerpo femenino con una vaporosa y sensual belleza, de largos cabellos, adornados con flores, diademas o sombreros.

Diseños que podemos apreciar en Alphonse Mucha²¹⁵ (1860-1939), de quien se reconoce su dominio para el diseño de *afiches*, en el cual identificamos elementos iconográficos que influyen en las composiciones de Julio Ruelas; ya que ambos artistas hacen uso de las formas orgánicas del *Art Nouveau*. Creando una sensualidad viva con el uso de la línea.

2.2.3 La imagen publicitaria de Julio Ruelas

Al hablar de la publicidad encontramos en los anuncios diseñados por Julio Ruelas elementos del arte simbolista como son seres fantásticos y mitológicos: hadas, duendes²¹⁶ y monstruos²¹⁷, también presentó personajes literarios y exóticos, así

²¹⁵ Alphonse Mucha artista checo, su labor en el diseño publicitario a finales del siglo XIX deja una estela de seguidores. La mujer para Mucha es una metáfora de belleza y sensualidad, muestra de ello son los carteles de 1890 que diseñó para la famosa actriz Sarah Bernhardt (1844-1923) en París. Aunque en sus pinturas, el artista denota más los rasgos ominosos de la *femme fatale*. La fama de Sarah Bernhardt fue conocida en México. José J. Tablada en *La Feria de la vida* describe la casa de Gutiérrez Nájera: “En las paredes, sobre el sofá, había dispuestas en mesa revuelta, cromolitografías de cubiertas de *Le Figaro* de París, siendo una de ellas el retrato de Sarah Bernhardt por Bastien Lepage.” Tablada, *La feria de la vida*, 130.

²¹⁶ *Anuncio para la Compañía industrial Jabonera de la Laguna S.A*, 1903, cat. 208 y *Anuncio para la Unión*, 1903, Cat. 409.

²¹⁷ Portada de la *Revista Moderna*, 1903, cat. 399.



como prototipos mexicanos como el indio y el campesino. El discurso publicitario tenía la licencia de la fantasía, de la producción de la época. La historiadora del arte Julieta Ortiz ha dado cuenta en su libro *Imágenes del deseo*²¹⁸ el cómo una imagen política y civilizatoria. —Avanzar el siglo XIX se acrecentó la importancia de la prensa como portavoz de una cultura urbana que se configuraba paralela a la modernidad.²¹⁹ La proliferación de anuncios a nivel internacional y la entrada del arte para su factura, hizo que estas propuestas de anuncios publicitarios dejaran una huella del diseño gráfico. Julio Ruelas también compartió arquetipos publicitarios y semejanzas estilísticas con José Guadalupe Posada, Roberto Montenegro (1887-1968) y Germán Gedovius.

El estereotipo femenino publicitario presenta a una joven ensoñadora, consumidora y dueña de sí, puede fumar, anunciar maquillajes, aceites, vestidos, corsés y zapatillas. Julio Ruelas realizó ilustraciones de los anuncios publicitarios: *La droguería de la Profesa L. Labadie Sucs. y Cia.*, *La Esmeralda. Gran joyería y relojerías* y *La cristalería de Plateros, E. Hillebrand y Cia. Sucs.* El artista creó ficciones espléndidas y muy particulares, como muestra, el anuncio de la zapatería, *La Unión*.²²⁰ Ruelas trae de un mundo mágico de hadas una fémina de alas angelicales y distinguidos zapatos tipo botines; su encorsetada silueta y revuelo de holanes acompaña un

²¹⁸ Véase, Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada*. y *La casa de citas en el barrio galante*, comp. Ava Vargas.

²¹⁹ Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Estudios de posgrado: 2003), 40

²²⁰ *Anuncio para la Unión*, 1903, cat. 409.



peinado de tipo francés, en su mano una varita mágica y a sus pies un anciano duende zapatero la atiende; al fondo entre sombras miramos otro hombrecillo atento a la confección del calzado, Julieta Ortiz observa que:

Fiel a la noción finisecular de la mujer, el pintor [Julio Ruelas] impregna un cierto sentido ambiguo al personaje femenino ya que siendo las hadas espíritus del bien que derraman sus dones entre los hombres, ésta en particular logra inquietar con una sensualidad desusada y una actitud más bien mundana alejada de toda espiritualidad.²²¹

De esta forma se recuerda la relación entre las artes plásticas, la literatura del mundo feérico y el cotidiano, por un lado la recuperación del artista, de la narrativa medieval, pero por otro iconográficamente encontramos hadas, caballeros y dragones, para hablar de la añoranza. El hada es un símbolo de la evasión, por el contrario las figuras masculinas son terrenales, Ruelas trazó cuerpos masculinos con marcadas musculaturas, llevan sólo un taparrabos; su postura es firme y robusta como los que anuncian el Banco Minero de Chihuahua.²²² Aunque también dibujó hombres de fisonomía delgada y postura relajada como el cartel que protagoniza un joven campesino²²³ sentado ante un paisaje boscoso en compañía de un perro.

²²¹ Julieta Ortiz, "Ruelas, publicista", Conferencia en el Museo Nacional de Arte, 11 de octubre de 2007.

²²² *Anuncios para el Banco Minero de Chihuahua*, s/f, cat. 406, con semejanzas iconográficas con un anuncio para la misma compañía, Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, cat. 407.

²²³ *Anuncio para La Compañía Industria Jabonera de la Laguna S. A.*, 1900, cat. 404.



En el *Anuncio de la Cervecería Toluca*, 1900²²⁴, Julio Ruelas no eligió a una mujer como imagen del vicio, como era el diseño publicitario de la cigarrera *El Buen Tono*,²²⁵ sino que eligió a Falstaff²²⁶ usando un retrato previo de 1998; el personaje principal es uno de los pícaros más audaces en la historia del teatro, a quien William Shakespeare le dio la habilidad de la palabra y la gracia para crear un personaje carismático, ruin, embustero y gran bebedor,²²⁷ —lo que conduce a un tipo simpático, pero vicioso. —La cerveza y el licor son productos difíciles de anunciar por razones obvias de salud y moral públicas.”²²⁸ Así el real interés de Ruelas fue promocionar el bar que frecuentaban los integrantes de la *Revista Moderna*, Rubén M. Campos en su libro *El bar. La vida literaria de México en 1900*, cuenta el motivo de pintar al cantinero.²²⁹

²²⁴ (*Falstaff*), *Anuncio de la Cervecería Toluca*, 1900, cat. 400.

²²⁵ En la iconografía de la mujer finisecular se observan algunas representaciones publicitarias en las que se les da connotaciones negativas, como lo menciona Julieta Ortiz: “En este temprano anuncio de “El Buen Tono” vemos cómo subyace cierto erotismo y sensualidad en la figura femenina que se muestra llena de plenitud y éxtasis en el acto de fumar.” Ortiz, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada*, 115.

²²⁶ John Falstaff personaje de William Shakespeare en las obras: *Enrique IV* y en *Las alegres comadres de Windsor*.

²²⁷ Rubén M. Campos también refiere el retrato realizado por Julio Ruelas de *madame Faucon*, 1998, cat. 6., “la propietaria de otro bar de la calle 5 de Mayo, al que Valenzuela también solía concurrir para codearse con magistrados, senadores y diputados, y a la que igualmente Ruelas había pintado con su ancha faz fresca y rubicunda, bajo el disfraz de una alegre comadre de Windsor.” Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, 49.

²²⁸ Ortiz, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada*, 124.

²²⁹ *Falstaff*, 1998, cat. 4.



Stanislao Wondracek era un polaco rosado y fresco como una manzana de California, con un abdomen que parecía que se hubiese comido la mesa redonda, según decía Pancho Banuet; portaba una camisa albeante siempre, sobre la cual puso Ruelas la armadura de Falstaff en un retrato que publicado en *la Revista Moderna* corrió de bar en bar e hizo célebre al cantinero polaco, el cual se bebía cinco cocteles seguidos uno tras otro y se quedaba tan fresco como si hubiese bebido uno solo.²³⁰

²³⁰ Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, 49.

3. La belleza artificial: Sexualidades perversas

La pluralidad del cómo se vivieron los nuevos estados del deseo logra reflejarse en la gráfica de Ruelas y en los textos de los Modernistas y los Decadentistas, el prototipo más siniestro es la *femme fatale* y a su costado se colocó al andrógino. Considero que el arte brindó la posibilidad del discurso laico y los símbolos religiosos fueron usados por los artistas para desacralizar y crear su propia estética. José Juan Tablada en su poema – artículo *Marginalias 4*, presentó las nuevas formas de lo que llamó arte sagrado y refiere:

Vivir artísticamente de sí y para sí; ser como ciertas flores que se fecundan á sí mismas; tener la rara virtud de esos moluscos que llevan en un solo organismo los dos poderes sexuales y las dos esencias genitoras y que en las mañanas de estío, en el cáliz nupcial de un floripondio, se cambian y se prodigan el abrazo agresivo del macho y el ósculo paciente de la hembra... Ese es el afán de Lugones, y por eso él, como ciertos poetas franceses y como D'Ánnunzio, ve en Narciso el símbolo de la autonomía individual artística.²³¹

En este contexto de la secularización y los nuevos rituales se inserta la labor del artista decimonónico, en el que dialogaba con el Simbolismo, con el Modernismo y con el Decadentismo. Ninguna de estas partes negó la otra y todas fueron parte de un romanticismo que permeaba el alma masculina. Si bien la cultura judeo – cristiana estableció el principio de la humanidad:

²³¹ José Juan Tablada, “Marginalias 4”, *Revista Moderna 1*, núm. 5 (octubre, 1898), 68.

Entonces Yahvé Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Le quitó una de las costillas y relleno el vacío con carne. De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: ‘ Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada. ’ Por eso deja el hombre a su padre y a su madre, y se une a su mujer, y se hacen una sola carne.²³²

3.1 ¿El andrógino, una respuesta?

El hombre melancólico del romanticismo fue encriptado en la mirada perdida de los andróginos del Simbolismo y de las corrientes artísticas relacionadas al mismo. ¿El andrógino, entonces vendría a salvar la masculinidad del hombre, al darle otra posibilidad? ¿El andrógino sería una respuesta al hombre decimonónico? El andrógino como una potencial identidad divina gozó de ser un personaje principal en la escena del ambiente intelectual y artístico. Su ingreso se debe a la muerte de Dios y la presencia de Satán, ya que en esta encrucijada gobernó un ambiente de secularización, entendamos esta idea como un parámetro de relación entre el hombre y el cosmos, así como el sitio que ocupó y los elementos divinos.

El andrógino dio a los artistas la posibilidad de permanecer entre lo terrenal y lo divino. Consideremos que el andrógino es venerado por distintas religiones

²³² Génesis 2:21 2:24.

politeístas, también en la Gnosis, la Cábala y la Alquimia. Como el enigma de la bisexualidad original, tanto en Dioses como en hombres, generó un legajo de imágenes arquetípicas que respondían a un deseo colectivo de la unidad.

El andrógino, que caracteriza la obra del francés Gustave Moreau, permanecerá firme en el espíritu inquieto de los simbolistas y será la lánguida sombra del decadentista. Así, pues, la identidad andrógina tiene sus variables de representación para el fin de siglo, pero todas ellas fueron vistas, habitadas, representadas y reproducidas en imagen y textos literarios. Podríamos considerar que el andrógino decimonónico posibilitó la experiencia de un —tercer género”, pero. ¿Cómo definir la categoría de la androginia?

En el salón de la *Rose et Croix*,²³³ se promovieron principios que perfilaban el arte de la época, en la galería expusieron artistas como: Carlos Schwabe, Ferdinand Hodler, Theodoor Toorop, Fernand Khnopff y Jean Deville,²³⁴ fueron autores que tomaron la iconografía del andrógino y crearon versiones particulares que compartían sólo la noción de la comunión de los dos géneros, aunque estilísticamente no compartieron la propuesta, cabe señalar que Gustave Moreau y Odilon Redon (1840-916), artistas afamados de la época y que adoptan al andrógino no participaron en el salón. Como una metáfora, una posibilidad de habilitar la frontera, de obtener un poder seductor

²³³ El salón de la *Rose et Croix* era una exposición de arte anual en París entre 1892 y 1897, organizada por Joséphin Péladan y la hermandad de los Rosacruces, de estrecha relación con el movimiento simbolista.

²³⁴ Carlos Schwabe (1866-1926), Ferdinand Hodler (1853-1918), Felix Vallatton (1865-1925), Jan Theodoor Toorop (1858-1928), Fernand Khnopff (1858-1921) y Jean Deville (1867-1953).



que encierra el enigma del placer desconocido, así el hombre decimonónico estuvo deseoso de paraísos artificiales, de identidades sexuales intermedias, aquellos placeres que endulzaba el simbolista francés, Charles Baudelaire.²³⁵

Joséphin Péladan (1859-1918),²³⁶ el gran ideólogo entre los artistas del salón *Rose et Croix*, que tuvo una notable influencia en la época fue el principal impulsor del androgynismo literario. No sólo el argumento de sus novelas se centra en este tema, sino que también sus escritos teóricos parecen cantos de alabanzas a esta figura mítica. De entre ellos cabe citar el ' Himno al andrógino' de la novela *El andrógino* (1891).²³⁷ Este ser intermedio se encuentra en la literatura desde la primer parte del siglo XIX. Elémire Zolla publicó la novela *Androgynia*, Honoré de Balzac (1799-1850), *Serafita*.²³⁸ (1835). En México Ciro de Ceballos en un texto la *Revista Moderna* de habla de este personaje:

Y es que en el alma del artista, no puede anidar el amor llevando en el plumón de sus alas las huellas del mal, es que el verdadero poeta, tiene sueños abstrusos, sidéreos, concebibles sólo en las religiones de la imaginación, cuya nostalgia enferma

²³⁵ Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, autores simbolistas, refieren la relación erótica y sexual como un estadio del placer, sin su obligatoriedad reproductiva. Enuncian y potencian la posibilidad de la exaltación del placer desde distintas posibilidades y en este sentido las coberturas de la androgynia son una exquisitez, así como el homoerotismo masculino.

²³⁶ Joséphin Péladan fue un filósofo ocultista que trató de dar un sentido filosófico al Simbolismo y administró el Salón de Rosacruz, uno de los espacios más emblemáticos de exposiciones simbolistas. La interacción entre arte y ocultismo se puede observar como una constante en las biografías de los artistas.

²³⁷ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 308.

²³⁸ Serafita es el nombre de una de las dos máscaras del Dios Jano, quien tenía la mitad del rostro femenino y la otra parte masculino (Serafita y Serafitus).



y mata á todos los que persiguen una silueta femenina de esencia fantástica y sin consistencia corpórea (...) llámese ella Beatrice, ó Ligeia, ó Seraphita: Ofelia, Beatriz y Seraphita- Seraphitus!²³⁹

La andrógina aparece rodeada de elementos de la mitología como lo refiere el crítico José Juan Tablada en la biografía de Sir John Ruskin, —La Ninfa de los Bosques, ’ esas vírgenes que parecieran recelar el alma de las Seraphitas y de las Ligeias, han de agravar sus melancolías extraterrestres y han de verter un llanto de diamantes sobre la fresca tumba de Ruskin que tanto las amó.”²⁴⁰

En este momento histórico la sexualidad inicia una relación entre el género, el sexo y la conducta,²⁴¹ y el hombre comienza a darle nombre y presencia a lo innombrable, por ello buscaron con las ciencias darle un sentido a la existencia humana. Aunque debido a la misoginia de la época se originaron dos prototipos la *femme fatale* (La domadora del hombre) y la mujer frágil (Dijkstra). La polarización de la condición femenina se emparenta con el conflicto de la masculinidad, lo que crea fisuras por las que transita el deseo y las prácticas homoeróticas femeninas y masculinas; también el sadismo y el masoquismo.

²³⁹ Ciro de Ceballos, “Seis apologías. Balbino Davalos” *Revista Moderna* 1, núm. 1 (10 de julio, 1898), 12.

²⁴⁰ Tablada, “Sir John Ruskin”, 54.

²⁴¹ San Agustín afirma que los hombres son mejores porque Jesús fue hombre.



3.1.1 Andrógino o hermafrodita

El andrógino contiene el elemento femenino y masculino en *Simposio (Banquete) o de la erótica* de Platón, explica su origen Aristófanes:

Primero había tres clases de hombres: Los dos sexos que hoy existen y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito.²⁴²

Así se forma el tercer sexo: el sol produce al hombre, la tierra a la mujer y de ambos surge el andrógino formado por la luna. En la respuesta de Sócrates en el *Banquete* diserta sobre el amor que aprendió de Diótima,²⁴³ una mujer ideal, quien considera que Eros es falto de lo bello y de lo bueno y lo cuestiona —¿Cómo entonces – repuso Diótima- es posible que Eros sea un dios, estando privado de lo que es bello y bueno?²⁴⁴ Lo cual hace dudar a Sócrates respecto a Eros como mortal y la extranjera le contesta que el eros es lo intermedio entre lo mortal y lo inmortal. —b

²⁴² Platón, “Simposio (Banquete) o de la erótica”, en *Diálogos* (México: Porrúa, 1984), 362.

²⁴³ Diótima, única mujer que tiene voz en los diálogos de Platón, llamada la extranjera, es una mujer que no es alejada de la conversación como lo las otras mujeres. Diótima representa un ideal de la feminidad.

²⁴⁴ Platón, “Simposio (Banquete) o de la erótica”, 371.



gran demonio, Sócrates; porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres [...] El que es sabio en todas las cosas es demoniaco.”²⁴⁵

A continuación Sócrates explica el mito de Eros²⁴⁶ hijo de los sueños y que forma parte de una explicación del erotismo en el orden de lo filosófico, fuera de la corporeidad. Entre el legado de imágenes arquetípicas que responden a la colectividad está el andrógino, como un símbolo de perfección, la unión de los dos sexos en un cuerpo y entendimiento, pero esta forma armónica del andrógino fue dividida por los dioses. En castigo de la insubordinación de los hombres que querían subir al Cielo, los dioses deciden separarlos, así el semen ya no sería tirado a la tierra, sino depositado uno en otro, para generar hijos (Platón), De este mito del andrógino nace la idea de la búsqueda de su otra mitad para regresar a la unidad.

El artista —~~io~~ en el andrógino, o en su equivalente el hermafrodita, la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia

²⁴⁵ Platón, “Simposio (Banquete) o de la erótica”, 371. *Daimon*: genio o espíritu intermedio entre los hombres y los dioses, es distinto del concepto demoniaco, utilizado para nombrar todo aquello que es el inspirado por un demonio.

²⁴⁶ En el *Banquete* se describe a Eros, hijo de Poros (abundancia) y Penia (Pobreza) “Por una parte es siempre pobre, y lejos de ser bello y delicado, como se cree generalmente, es flaco, desaseado, sin calzado y sin domicilio, sin más lecho que la tierra, sin tener con qué cubrirse, durmiendo a la luna, junto a las puertas o en las calles; en fin, lo mismo que su madre, está siempre luchando con la miseria. Pero, por otra parte, según el natural de su padre, siempre está a la pista de lo que es bello y bueno, es varonil, atrevido, perseverante, cazador hábil; ansioso de saber, siempre maquinando algún artificio, aprendiendo con facilidad, filosofando sin cesar; encantador, mágico, sofista. Por naturaleza no es ni mortal ni inmortal, pero en un mismo día aparece floreciente y lleno de vida, mientras está en la abundancia, y después se extingue para volver a revivir, a causa de la naturaleza paterna.” Platón, “Simposio (Banquete) o de la erótica”, 372.



y la estética.²⁴⁷ Pensó reproducir al andrógino como un ideal de perfección. Friedrich Nietzsche, filósofo y educador que aparece publicado en las páginas de la *Revista Moderna* como una constante referencia, en una de sus biografías, cita:

Terminaremos diciendo que la crítica de Nietzsche ataca principalmente los vicios de la democracia, heredera de las doctrinas judío-cristianas, y a su moral que califica una verdadera *moral de esclavos*, y que en cambio de lo que intenta demoler su piqueta, su ariete formidable más bien nos presenta un ideal sobrehumano que es un verdadero tipo de perfección. (*Revista Moderna*, 1900:18)

El ideal del sobrehumano se colocará como una de las metas del hombre moderno, así como la consigna de construir una nueva moral, que no sea aquella que esclaviza al hombre y su deseo. En este contexto de conflictos latentes sobre una sexualidad por un lado amputada y por la otra degenerada, podríamos preguntarnos ¿por qué buscar la androginia y no una identidad abierta a la homosexualidad masculina o femenina? —Erlos Roumagnac enumera toda una serie de pormenores de carácter sexual, impensables en otro contexto (sus libros no escatiman las referencias a erecciones, derrames seminales, poluciones nocturnas, masturbaciones, prácticas carcelarias de —*mayates*” y —*aballos*”, relaciones sáficas, etc.).²⁴⁸

Ante la nota anterior queda evidente que el mexicano —*moderno*” toleró lo exótico, pero no se aceptó una abierta preferencia sexual entre hombres o mujeres, ya que la relación sexual entre los mismos era inimaginable, por ello, sin duda, el concepto

²⁴⁷ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 307.

²⁴⁸ Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 147.



homosexualidad no es una categoría que se pueda aplicar para la sociedad de esta época. Recordemos el escándalo de la redada de los 41²⁴⁹, perpetuado por el dibujo que publicó José Guadalupe Posada,²⁵⁰ lustró el más irónico detalle de los hechos, una fiesta de hombres vestidos de mujeres; atendamos a que es una idea exótica, hasta podríamos llamarse entusiasta. Lo que evidencia la experiencia homoerótica que se vivió en el contexto de la prohibición, de lo perverso y libertino, como un gusto por lo ajeno, por lo prohibido y lo festivo, todo dentro de un juego que la reciente burguesía podía costear. Las fantasías eran parte de los juegos sexuales como es el homoerotismo entre mujeres, se vio y consumió por un público masculino, esto es, como fervientes y voyeristas espectadores.

²⁴⁹ Como en la fiesta estaba el yerno de Porfirio Díaz casado con Amanda Díaz, sólo atraparon a 41, Así lo reporta Carlos Monsiváis en *Los 41 y la gran redada*, dando cuenta de una nota periodística de *El Popular. Diario independiente* de la mañana del 21 de noviembre de 1901." Notó el gendarme de la Cuarta Calle de la Paz que en una accesoria se efectuaba un baile a puerta cerrada, y para pedir la licencia fue a llamar a la puerta. Salió a abrirle un afeminado vestido de mujer, con la falda recogida, la cara y los labios llenos de afeitado y muy dulce y melindroso de habla. Con esa vista, que hasta al cansado guardián le revolvió el estómago, se introdujo éste a la accesoria, sospechando lo que aquello sería y se encontró con cuarenta y dos parejas de canallas de éstos, vestidos los unos de hombres y los otros de mujer que bailaban y se solazaban en aquel antro." Carlos Monsiváis, "Los 41 y la gran redada", *Letras Libres 4*, Núm. 40 (2002), 22. Ilustración de José Guadalupe Posada, *La redada de los 41*, 1901, il. 12.

²⁵⁰ Fausto Ramírez observa en la gráfica de José Guadalupe Posada una estrategia para invertir o subvertir el orden establecido, menciona un: "... aspecto muy destacado de la singular comicidad gráfica de Posada que también tiene que ver con el ya aludido proceso "carnavalesco" de inversión popular de los valores de la cultura elevada, y es la frecuente referencia de los desahogos del cuerpo." Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 115.



Ricardo Chaves en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo*, considera que los artistas vivían la angustia de la castración y —en el fin de siglo XIX el efebo, y no la mujer, había llegado a ser el ideal de belleza, nada raro entonces que para algunos se convirtiera también en ideal de deseo y amor.”²⁵¹ Otro tema que se asocia al andrógino es la mutilación sexual o los eunucos, su creencia es a la deidad de origen semítico: Atis. —En el mito en su forma frigia dice que los dioses castraron a Agdistis, andrógino, y arrojaron sus órganos masculinos. De ellos brotó un almendro y comiendo su fruto Nanna tuvo por hijo a Atis. Agdistis se enamora de él y lo obliga a castrarse para que le sea fiel.”²⁵² Atis fue amigo y amante Agdistis, quien en su representación femenina es la diosa de Cibeles y en su culto, quienes deciden ser sus ministros sacrifican su virilidad en un ritual.

Otra sexualidad transformada a capricho de los dioses es el mito sobre Tiresias y su mutación de género. —En el monte Cilene, Tiresias había visto dos serpientes mientras copulaban. Cuando ambas lo atacaron, las golpeó con su bastón y mató a la hembra. Inmediatamente Tiresias fue transformado en una mujer y llegó a ser una célebre ramera; pero siete años después acertó a ver el mismo espectáculo y en el mismo lugar, y esta vez recuperó su virilidad matando a la serpiente macho.”²⁵³

²⁵¹ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 166.

²⁵² Ángel María Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes* (México: Porrúa, 2003), 81.

²⁵³ Roberto Graves, *Los mitos griegos, 2*, trad. Esther Gómez Parro. (España: Alianza, 2001), 10.



Por su parte Estrella de Diego en su libro *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*,²⁵⁴ establece una diferencia entre andrógino y hermafrodita. El primero revela una mirada femenina, es un ser pleno de ausencia, es asexual; es puro deseo.²⁵⁵ Por otra parte, sin ser opuesto, el hermafrodita presenta una mirada un poco ambigua, es lo masculino, la presencia de lo plurisexual, de un erotismo que simboliza el placer. Esta explicación explicaría la razón por la cual algunas obras de arte de la época fueron tituladas —“Hermafrodita”, por ejemplo el inglés Aubrey Beardsley, dado a conocer en México por los Modernistas, realizó una serie de dibujos para ilustrar *Salomé* de Oscar Wilde (1854-1900).²⁵⁶ En el primer dibujo que realiza para la obra deja ver al hermafrodita con la potencial sexual, vibrante y activa.²⁵⁷ También en la escultura *Hermafrodita*,²⁵⁸ observamos este erotismo explícito y palpitante, dada por la actitud plácida del hermafrodita que al mirarse por la espalda se aprecia un cuerpo delicado y de curvas pronunciadas, pero de frente al espectador, deja ver su miembro varonil.

²⁵⁴ Estrella de Diego Otero, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.

²⁵⁵ El cuerpo y actitud del andrógino se puede observar en la obra *Las caricias de la esfinge*, 1896, il. 10 de Fernand Khnopff.

²⁵⁶ Oscar Wilde fue sentenciado a pasar un tiempo en la cárcel acusado por ser homosexual (1895), al igual que el simbolista inglés Simón Solomon (1884-1905).

²⁵⁷ El cuerpo sexuado hermafrodita de Aubrey Beardsley, s/t, ilustración a la obra de *Salomé* de Oscar Wilde, 1894, il. 13.

²⁵⁸ *Hermafrodita*, escultura, il. 14. El modelo del andrógino puede apreciarse en distintas obras de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne Jones.



El estereotipo hermafrodita no es adoptado en la imaginería mexicana finisecular, es la plasticidad del andrógino la que se veneró e ilustró.

La androginia rechaza el cuerpo, dice no al deseo efímero de la pasión para más bien consumarse en el gozo de lo atemporal, en una pretendida superación de los sexos, en su trascendencia, a veces en su (con) fusión. Lo suyo tiene que ver con la mí(s) tica coexistencia y superación de los opuestos, la famosa *coincidentia oppositorum*.²⁵⁹

En la mitología la creación del hermafrodita surge cuando el joven Hermes, protector de los viajeros, se detuvo en una fuente donde habitaba la ninfa Salmacis, ella se apasionó por la belleza del efebo y lo sujetó en un furioso abrazo, a la vez que engañaba a los dioses, quienes confundieron los dos cuerpos en uno sólo, pero el hermafrodita al ver su virilidad debilitada, implora a los dioses que ellos también recibieran la misma represalia. Ovidio habla en *Las Metamorfosis* de la unión de los nombres de la deidad, la palabra Hermafrodito es la unión de Hermes y Afrodita.

La belleza perversa del imaginario finisecular es descrita como una experiencia estética, por Joris-Karl Huysmans (1848-1907), un importante autor del Decadentismo, en su novela *A Contrapelo* da cuenta sobre Salomé, como un hechizo de mujer que es bestia del fin del mundo y su monstruosidad está en el dominio, debido a que tiene el poder sobre el otro, es ingobernable, insensible y amenazante. Su belleza es sublime porque es monstruosa y aterradora a la vez. Joris-Karl

²⁵⁹ José Ricardo Chaves *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005), 25.

Huysmans describe en texto literario experiencias estéticas y la exaltación de los placeres llevados a la explosión y al exceso.

Quizá el andrógino se hubiera quedado ahí, parado, en un escaparate francés, siendo una entidad seductora y salvadora de toda exigencia de género. El andrógino se convirtió en el deseo, en la belleza absoluta, por encima de la mujer. Ella era naturaleza, en cambio el andrógino mantenía un interés latente por su origen oculto, desconocido y lleno de mitos. —No es fácil imaginar algo más arrebatador que esos dos cuerpos perfectos armónicamente fundidos; que esas dos bellezas iguales y distintas pero que sólo forman una, superior a ambas; porque se atemperan y se destacan recíprocamente.”²⁶⁰

—El andrógino permite habitar una identidad intermedia, cercana a lo poético, la seducción y los placeres. (Sexo refinado, exótico y perverso).”²⁶¹ Se presenta una identidad que ocupa un espacio en el imaginario de un reducido grupo de —estetas”; la bohemia mexicana improductiva, desarticulada y desinteresada por su sociedad; que lejos de ser un buen burgués, eran libertinos y decadentes buscó la experiencia estética de los distintos placeres.

La influencia literaria que trae consigo al andrógino llega ante todo debido a la correspondencia entre los Modernistas, quienes mantuvieron lazos con países latinoamericanos y con Europa. Ricardo Chaves menciona a los autores que influyeron en México e importan el tema del andrógino: Honoré Balzac (1799-1850),

²⁶⁰ Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, 332.

²⁶¹ Chaves, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica.*, 12-13.



Théophile Gautier (1811-1872),²⁶² Joséphin Péladan y Rachilde. Así como por el guatemalteco Arévalo Martínez, el colombiano Porfirio Barba Jacob, el uruguayo Roberto De las Carreras, el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y los españoles Juan Valera (1824-1905), Antonio de Hoyos y Vinent. En la producción mexicana destacan Amado Nervo y José Juan Tablada.

La *Revista Moderna*, medio de difusión y de comunicación entre México, Europa y América Latina, puede ser un registro de los tópicos de la sexualidad finisecular. Bajo el cobijo del arte se plasmó una visión de un conflicto de identidad sexual en el porfiriato, contenidos que fueron leídos y llevados a la tertulia de la burguesía mexicana. Por su parte, el Decadentismo fue un síntoma de la bohemia mexicana, que abrió un debate de la objetividad del quehacer del artista y el tratamiento de temáticas positivistas.

Lo que posibilita el imaginario de la androginia es el Decadentismo en México y aunque mantuvo una riña abierta entre los artistas afiliados a la academia,²⁶³ sin

²⁶² Véase, Ricardo Chaves, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, 2005. *Mademoiselle de Maupin*, novela de Théophile Gautier (1811-1872), fue un libro de cabecera para los románticos y decadentistas. Sobre el andrógino también escribió Marguerite Eymery-Vallete, bajo el seudónimo de Rachilde a sus veinte años publicó *Monsieur Venus*, 1884. Véase “Rachilde. ‘Mosieur Vénus’” en Mario Praz *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*.

²⁶³ El prototipo de masculinidad para un pintor de la Academia como Leandro Izaguirre era un indio, fuerte y robusto, mismo que podemos apreciar en *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1892. También identificamos el ideal masculino en la obra de Eugenio Landesio (1810-1879), interesado por la realización de un retrato idealizado y saturado de una belleza que cumplía exigencias del arte clásico y un ejemplo de ello es su *Autorretrato* (1873).



embargo también trabajaron en la Academia de Arte y cubrieron plazas del gabinete de Porfirio Díaz, el mismo Julio Ruelas fue maestro en San Carlos.

3.1.2 El andrógino de la Ciudad de México.

El andrógino que pudiera caminar por los empedrados de la Calle de Plateros, muy catrín, muy gentil, quizá se vio como un francés (aunque fuera mexicano) o como un extranjero muy refinado y robaría la admiración de algunos y la extrañeza de otros, pero nadie le negaría el paso ni le trataría de una forma salvaje, ya que eran de costumbres —“finadas”, y de —“buenos modales”; artistas del —“progreso” y con conocimiento del arte europeo. En este sentido el andrógino era de actitud. Aunque la búsqueda del refinamiento pudiera ser una tarea de los artistas. Por decir, Julio Ruelas ilustra a sus personajes poetas con este carácter enfermizo y malsano, mas su iconografía no es andrógina, sus cuerpos portan una masculinidad propia de la bohemia, el vestir impecable, el cuidado del bigote, el cabello, el sombrero, el artista construyó su personaje y se rebosaba en el artificio. Quizá el Pierrot es una metáfora del poeta, diseñado visualmente por Ruelas y literariamente por Bernardo Couto Castillo, consagra la idea del ilustrado artista melancólico, como lo podemos apreciar en la serie de dibujos que ilustran a Pierrot.²⁶⁴ Ruelas coloca al bohemio artista en la taberna, en el burdel, en el paseo, el jardín, en la habitación, sus poetas

²⁶⁴ s/t, *Pierrot*, cat 40, ilustración del cuento-novela *El gesto de Pierrot* de Bernardo Couto Castillo.



melancólicos son sexuados y pasivos. Sus musas los visitan, ellos eligen a las musas o a las prostitutas, por lo cual sus acompañantes féminas les superan en espiritualidad o en carnalidad: Los ilustres compañeros de Ruelas son parte de esas “lóres del mal”.

En este contexto cultural un tercer género es una identidad que se asocia a la belleza sublime, a la posibilidad de contener, como su nombre lo indica, los dos sexos. El andrógino del siglo XIX no guarda sus raíces en dichas identidades, porque la belleza andrógina se asocia al efebo, al hombre de facciones tiernas, adolescentes; de un rostro puro y de mirada de ensueño, un cuerpo lánguido, sutil, sofisticado, frágil y en ocasiones doloroso. Es una antítesis del cuerpo viril, fuerte y salvaje.

Julio Ruelas diseñó un cuerpo masculino híbrido de la naturaleza que nos recuerda la simbología de Orfeo,²⁶⁵ por ejemplo en *Increpación*²⁶⁶ presenta un torso desnudo que surge de una natura arbórea, sus brazos alzados culminan en ramas que hacen de caja de la lira. Orfeo lograba con su música amansar a la fieras; las montañas y los árboles se movían al ritmo de su música²⁶⁷ Orfeo es la

²⁶⁵ El tema del árbol ominoso que crea con sus ramas una caja de lira o prisión aparece el dibujo de Julio Ruelas, *Crótalos*, poemario homónimo de José F. Elizondo, il.21.

²⁶⁶ *Increpación*, 1903, cat. 240, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.

²⁶⁷ Orfeo, argonauta y poeta, quien buscó liberar a Eurídice, su esposa, por ello logró seducir con la música de su lira a Plutón, pero perdió la posibilidad de salvarla, entonces Orfeo regresó al mundo y despreciaba a las mujeres. Orfeo fue un tópico simbolista, ilustrado por diversos artistas como Gustave Moreau, Odilon Redon (1840-1916) y Jean Delville.



personificación de un modelo de belleza masculina y de la repulsión a las mujeres. En continuidad con esta idea Ruelas hace al hombre-árbol sostener una mujer ahorcada, aunque el autor, Amado Nervo en sus versos habla de un ahorcado enamorado:

Mi alma es como la higuera por el Señor maldita,
Que no presta ni fruto ni sombra, que no agita
Sus abanicos de hojas... Sus ramas, ay! desnudas,
Servirán á la desesperación de algún Judas,
De algún ideal tráfuga que me besó con dolo
Y que por fin se ahorca desesperado y solo.²⁶⁸

En el contexto de Julio Ruelas esta referencia es constante para hablar del hombre y su espiritualidad. El mito cuenta que Orfeo se enamora de la ninfa de los bosques, Eurídice, quien mordida en el tobillo por una serpiente, cae muerta. Desesperado, el amante de la música, desciende al inframundo por la ninfa; logra un pacto con Hades para que Eurídice regrese al mundo de los vivos. Orfeo, temeroso, voltea tras él buscando a su esposa, entonces, se rompe el pacto y ella muere por segunda ocasión. El tema lo retoman los artistas finiseculares, se trata del hombre que desciende al infierno por la mujer y la vida posterior de Orfeo,²⁶⁹ quien se negaba al contacto con las féminas.

²⁶⁸ Amado Nervo, "Increpación", *Revista Moderna* 6, núm. 4 (2ª quincena de febrero, 1903), 53.

²⁶⁹ Orfeo fue atacado por las furiosas mujeres de los Cícones porque el poeta las despreciaba, por eso lo mataron. "Al divisar la multitud enardecida huyeron [los labriegos] abandonando los instrumentos



-Orfeo había rehuido todo contacto con las mujeres, ya porque había sufrido, ya porque había empeñado su fe; pero muchas anhelaron unirse al poeta, numerosas las que se dolieron al ser rechazadas. Fue él el que enseñó a los pueblos de la Tracia a dirigir el amor hacia los tiernos jóvenes y a recoger la breve primavera de esos años y sus primeras flores”²⁷⁰

Por otro lado, Santiago Argüello H. dará el efebo el carácter de guía para entender los placeres y deberes del hombre finisecular, este personaje estará presente en la narración epistolar “Viaje al País de la decadencia” y nos describe al efebo:

Entonces vi a mi guía en toda su verdad. Las formas de un efebo, pero sin materia real, impalpable y etéreo como yo. En sus labios había ortos de genio. Sus labios – tan frescos que todos los juzgaran recién apartados del materno seno- eran hechos para la Gran sabiduría. Cada una de sus sonrisas eran una luz de ciencia. En sus labios estaba la clave de los oscuros enigmas.²⁷¹

de trabajo. Diseminados por el campo yacían los escardillos, los pesados rastros y las largas azadas. Apodéranse de ellos las enfurecidas mujeres, despedazan a los bueyes de amenazadora cornamenta y se precipitan de nuevo hacia la destrucción del poeta. Y mientras éste tendía sus manos y pronunciaba palabras inútiles entonces por primera vez, sin que su voz las conmoviera, estas mujeres sacrílegas lo matan, le dan el último golpe. Por esta boca, ¡oh Júpiter!, que se hizo oír de las piedras y se hizo comprender de las bestias salvajes, exhala su alma, que vuela a las regiones etéreas.” Ovidio, *Las Metamorfosis*. (México: Porrúa, 2004), 202.

²⁷⁰ Ovidio, *Las Metamorfosis*, 184.

²⁷¹ Santiago Argüello, “Viaje al País de la Decadencia II. En Stambul”, *Revista Moderna* 4, núm. 14 (2ª quincena de julio, 1901), 227.



Quizá el efebo de Ruelas es una de las construcciones más sublimes respecto a —mediar la naturaleza y el espíritu” (Kant), que a su vez deleita, porque versa sobre la pena y es bastante diverso de todas las ideas de placer positivo.”²⁷² Para Ruelas, al igual que Edmund Burke, lo sublime es todo aquello que causa un deleite que oscila con la idea de la pena y lo siniestro.

La plástica más efímera, sublime y grácil del andrógino fue creación del simbolista francés Gustave Moreau. Sus personajes reposan sobre su vaporosa estancia, sus cuerpos se disuelven y reaparecen, su mirada llena de pena. Sus largos y ondulantes cabellos acechan al alma y nuestra atención, es una experiencia sublime que podemos apreciar en *Orfeo en la tumba de Eurídice*,²⁷³ 1885. Este artista fue conocido en México. Quizá sus ecos efébricos se observan años después, en el arte moderno en México, por ejemplo en las obras: *Vulnerant omnes ultima ne cat* (*San Sebastián*) de Roberto Montenegro, el *Ex voto o Martirio de San Sebastián* de Ángel Zárraga (1886-1946), *Nuestros dioses (Estudio)* de Saturnino Herrán (1887-1918) o la escultura *Volupté (o El beso)* de Enrique Guerra (1871-1943)²⁷⁴ y quizá la

²⁷² Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. Don Juan de la Dehesa (Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1985), 105.

²⁷³ Gustave Moreau, *Orfeo en la tumba de Eurídice*, 1885, il. 15.

²⁷⁴ El arte Moderno en algunos diseños matizó y suavizó el cuerpo masculino, quizá como un eco del andrógino del siglo XIX. Encontramos cuerpos más efébricos, por ejemplo en las obras de: Herrán Saturnino, *Nuestros dioses (Estudio)*, 1916-18, il. 16; Ángel Zárraga, *Ex voto o Martirio de San Sebastián*, 1910, il. 17; Enrique Guerra, *Volupté (o El beso)*, escultura, 1906, il. 18 y de Roberto Montenegro *Vulnerant omnes ultima ne cat (San Sebastián)*, 1908, il 19.



iconografía del ser efébo de Ruelas sea un antecedente, que si bien no guarda las formas de este prototipo andrógino francés; el cuerpo que construye Ruelas es más cercano al de los prerrafaelistas, en cuanto a es la unión de elementos que da cuenta de la coexistencia de los dos sexos, es un cuerpo intermedio e indefinido, pasivo, contemplativo y asexuado. Ruelas diseña algunos rostros de hermosos perfiles y largas melenas, deja el cuerpo desnudo, les traza senos de curvas femeninas y les da carne mediante un cuerpo atlético. El andrógino convive en el ser, como un tercer sexo, sin negarse, sino deslizándose uno en otro como una caricia, como un beso a la manera de Fernand Khnopff, quien en su obra *Estudio de la mujer*²⁷⁵ ilustra un perfil de ángulos recto que mira con sus ojos vacíos y besa un espejo que se desdobra, es el otro de vaporosa sustancia que cierra los ojos y se entrega a la caricia de la inerte andrógina.

Los andróginos de Ruelas habitan en algunas letras capitulares de diseño tan pequeño que es difícil identificar el sexo, son un tercer sexo, como la capitular “L”²⁷⁶ el jovencito sentado sobre una serpiente dragón que contempla en la misma dirección que el anfibio, pero su mirada es abstracta y apenas atenta a lo que sucede permanece inerte y pasivo. En la capitular —D²⁷⁷ el cuerpo se contornea en un juego

²⁷⁵ Fernand Khnopff, *Estudio de la mujer*, 1896, il. 20.

²⁷⁶ s/t (Capitular “L”), 1901, cat. 165.

²⁷⁷ s/t (Capitular “D”), 1901, cat. 126.



con la serpiente que le abraza y en una de las capitulares de la letra “E”²⁷⁸ le miramos de espalda posa de forma femenina con manos en la nuca y un pie al aire.

En 1903 Julio Ruelas ilustra un poemario de un importante dramaturgo mexicano José F. Elizondo (1880-1943), poeta modernista que publicó *Crótalos*,²⁷⁹ nombre que el artista diseñó en la parte superior de la imagen. Podríamos ver en este híbrido, parte naturaleza, parte arpa²⁸⁰ y parte humana, una constante de los elementos iconográficos del andrógino Orfeo de Ruelas, pues este torso desnudo brota de una forma orgánica de la que surge una lira tan grande como el humano, instrumento que le constituye al ser unido por la parte superior con su brazo izquierdo. Una serpiente rodea el cuello de un ser de perfil masculino y larga melena, el animal enrosca su cola entre las lianas que hacen de cuerdas de la lira. Así este torso de mujer se une a una cabeza masculina y da con ello una forma andrógina.

El modelo andrógino que encontramos en la elegancia y distinción de Dorian Gray de Oscar Wilde, quizá fue vista en las bellezas extranjeras y dieron posibilidad a la tinta, a la pintura y a la experiencia homoerótica, en tanto que la sexualidad llega al cuerpo desde su imaginario, por ello la andrógina decimonónica se vivió más cercana a una experiencia mística, lejana del deseo carnal. Podríamos ver como ejemplo las

²⁷⁸ s/t (Capitular “E”), 1901, cat. 133.

²⁷⁹ Julio Ruelas, *Crótalos*, poemario homónimo de José E. Elizondo, il. 21.

²⁸⁰ El arpa de Orfeo, a manera de árbol con cuerdas, es una constante en las imágenes de Julio Ruelas.



pinturas de Saturnino Herrán, en la piel morena y los rasgos característicos no sólo de un cuerpo mexicano, sino de una combinación mística del indígena.

Julio Ruelas para el poema *Angelus Domini* de Manuel José Othón, realiza tres dibujos para cada apartado.²⁸¹ En un ambiente indómito y con la muerte presente, los ángeles de cabellera inmensa crean el marco a cada dibujo. En el primero el ángel es de rostro femenino, en el segundo el ángel es dominante y de cuerpo masculino, el último dibujo contiene brazos y rostro femenino, pero de piernas musculosas. El poeta lo describe:

Ondulante y azul, trémulo y vago,
el ángel de la noche se avecina,
del crepúsculo envuelto en la neblina²⁸²

Quizá la seducción del andrógino llegó por Oscar Wilde y su obra el *Retrato de Dorian Grey*. Es justo en un artículo titulado —“Aurey Beardsley” de Tablada, donde su descripción habla de una sexualidad intermedia:

¿Fuiste hermano de “Dorian Grey” de Wilde? La orquídea de tu ojal, fuiste el núcleo de las admiraciones en el Derby? ¿Cuántos siglos viviste en tu vida intensa y breve de veinticuatro años? “Arbúscula”, la inquietante mujer creada por ti, ¿fue tu querida?

²⁸¹ *Angelus Domini*, 1902. Tres dibujos al poema homónimo de Manuel J. Othón, cat. 217, el ángel presentan semejanzas iconográficas las siguientes dos ilustraciones, véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, cat. 218 y cat. 219.

²⁸² Manuel José Othón, “Angelus Domini [Del libro ‘Poemas Rústicos’]” *Revista Moderna* 5, núm.12, (2ª quincena junio, 1902), 186.



Sus ojos de esfinge, el libertino lunar de su mejilla, los orbes plenos rebosando el corsé de blondas negras, su talle largo como el fuste de un Hermes, ¿fueron tuyos?... La leyenda te hace morir en una satánica hoguera de amor. Dicen que te mató el mal del silencioso Narciso.²⁸³

Y es entre las órbitas del corsé de blondas negras y el talle largo, como el fuste de un Hermes, que aparece el andrógino como una corporeidad que requiere también del artificio para seducir; Charles Baudelaire considera que la mujer era como la naturaleza, abominable, simple y vulgar, idea que el autor reitera en *Elogio al maquillaje*, donde describe que ella se simula y recrea un garbo femenino, una carcajada, un giro de manos. De igual manera el andrógino se adorna de aquello que le dé a su imagen ligereza, fugacidad y deseo, por ello es una inquietud de degenerados y refinados, transgresores del orden sicossexual y se puede o no asociar al deseo homosexual, ya que su consumación no es de índole carnal. La descripción que realiza José Juan Tablada sobre el deseo podría adquirir una condición andrógina, en tanto que el deseo del que mira, está permanente, es un deseo sin demanda de saciarse; es la contemplación hacia Dorian y sus encantadores gestos.

Charles Baudelaire en su ensayo *.El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño*, llama al artista *dandi* porque la palabra *dandi* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otra parte, el *dandi* aspira a la insensibilidad.”²⁸⁴

²⁸³ José Juan Tablada, “Aubrey Beardsley”, *Revista Moderna de México* 2, núm. 14 (octubre, 1904).

²⁸⁴ Charles Baudelaire, *Cuadernos de un disconforme* (Argentina: Errepar, 1999), 149.



Ahora bien, otra posibilidad del *dandi* es el catrín, como el catrín o el —calera”, sólo que este hombre es de aspecto cuidado y detallado, pero a diferencia del *dandi* el catrín desea a las mujeres, en cambio el *dandi* fue una posibilidad para experimentar los placeres, de renunciar a la heterosexualidad como única fuente de placer para dedicarse a los goces de la diversidad sexual.

Iconográficamente el andrógino en México es inconcebible, sin embargo el cuerpo efébo empieza a aparecer y será hasta siglo XX que lo podemos mirar más definido. Iniciemos con la pintura del mexicano Ángel Zárraga en *La femme et le pantin*,²⁸⁵ 1909. El artista coloca en un primer plano una *femme fatale*, mujer enigmáticamente seductora que cumple con cánones de una estética europea, es blanca lleva el cabello corto y su cuerpo es trazado mediante curvas largas que dan al contorno a su desnudez, lleva de vestimenta un velo que le cubre el cuello y en su mano izquierda sostiene las cuerdas del andrógino títere masculino.

Él lleva el doliente rostro maquillado en blanco con colorete rojo en las mejillas, los ojos que saltan de terror se enmarcan en negro y la boca roja, torcida con las comisuras hacia abajo, enseña una agresiva dentadura. Viste con una túnica con motivos rosas; la otra extremidad que deja el pintor a la vista es un brazo regordete, que concluye con una mano crispada y desarticulada. La tensión que presenta la imagen nos habla sin duda de un conflicto hombre-mujer bajo una iconografía de la *femme fatal* y quizá del andrógino/asexuado. Es importante señalar que Ángel Zárraga al igual que Julio Ruelas fueron pensionados mexicanos que vivieron en

²⁸⁵ Ángel Zárraga, *La femme et le pantin*, 1909, il. 23.



París y estas imágenes sin duda hablan de la influencia del Simbolismo francés y alemán, en este sentido podemos apreciar que Ruelas, estando en México era un lector de revistas alemanas y entablaba el diálogo en alemán según lo consta Juan Sánchez Azcona. A lo anterior es importante atender que el estilo simbolista de Ruelas es más cercano al alemán.

Amado Nervo —desarrolla la temática andrógina en varios textos, siendo el más importante, en prosa, la noveleta *El domador de almas*, y en verso *Andrógyna*.²⁸⁶

Amado Nervo en la novela retoma la historia de *Metamorfosis* de Ovidio y cambia el final para darle un giro al relato, concluyendo así en una creación de un nuevo ser con una conciencia. Amado Nervo, en su poema *Andrógyna* (1897), asocia al andrógino con la belleza efébrica y el sombrío encanto:

Por ti, por ti clamaba, cuando surgiste,
infernál arquetipo, del hondo Erebo,
con tus sombríos encantos, tu faz de efebo,
tus senos pectorales, y á mí veniste.²⁸⁷

Amado Nervo llama en este poema al andrógino —“síntesis rara de un siglo loco”, como si el andrógino fuera un sitio de síntesis, de meta intelectual que abraza lo profano, lo mundano, lo laico y secular, es pues una invitación a la sexualidad abierta y a su vez, un control de la sublimación del deseo, porque es una frontera del deseo.

²⁸⁶ Chaves, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, 275.

²⁸⁷ Chaves, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, 278.



Dicha entidad se cuela para ser una presencia y formar una categoría de la diversidad sexual, ante todo porque el andrógino y el hombre que gustaba del andrógino buscaba la experiencia estética, en ese sentido el andrógino en México es más cercado a una identidad asexuada, ya que gustar de esta preferencia les colocaba en un estadio superior, un estadio asociado a lo espiritual, a lo místico.²⁸⁸ La representación de la espiritualidad es lo que enmarca el quehacer del artista finisecular. Este raptó de lo terrenal requiere del mito para alcanzar una explicación de la inquietud espiritual.

3.2 La *femme fatale* como una reconstrucción de la belleza artificial

La *femme fatale* es un prototipo de la representación finisecular de la mujer que pertenece al legado de imágenes arquetípicas que responden a la colectividad, porque representa el temor ante el dominio de la mujer sobre el hombre. Los artistas desde una larga tradición la inscriben en la historia del arte y su iconografía ha

²⁸⁸ El andrógino es asociado a la teosofía de Emmanuel Swedenborg, pensamiento místico del que se tuvo noticia en México.



transitado por diversos momentos históricos y corrientes estéticas. Por otro lado la sexualidad de la mujer representada a finales del siglo XIX está ligada a cierta perversión porque cumplió con las fantasías y fabulaciones del hombre. Esto es, la sexualidad de la *femme* no fue propia, sino atribuida a través de la historia y el pensamiento masculino, por ello el eros de la mujer fue recodificado por los artistas y la hizo objeto de sus deseos, que quedaron en postales, fotografías, catálogos e ilustraciones de antologías eróticas.

El arte finisecular recobra a la mujer letal poseedora del cuerpo sinuoso, la fémina buscaba corromper al otro y llevarlo a su funesto fin, ya sea perder su vida, su fortuna o su valor moral, ya que un síntoma de la perversidad finisecular es hacer del objeto de deseo un cuerpo erotizado, revestido de cierto efecto nocturno, fúnebre y siniestro.

Erika Bornay, en relación con las identidades de la *femme fatale*, señala que el enfoque misógino en los miembros de la sociedad masculina se acentúa en la segunda mitad del siglo XIX. La autora considera en su libro *Las hijas de Lilith* que el personaje mitológico de Lilith es el origen de la *femme fatale*. En el campo de las representaciones del deseo sexual, este modelo de mujer simboliza un deseo decadente y siniestro, ya que surge su erotismo produce un efecto de horror y seducción a la vez.



La primera mujer fue Lilith,²⁸⁹ el mito narra que se creó en igualdad con el hombre y que reclamó tener derecho al placer sexual, ella creada por Dios antes que a Eva, según la tradición judía Lilith, fue descrita como una mujer libre y soberana, dueña de su cuerpo y su deseo. De este mito y su relación con Eva nace la estrecha relación de la mujer y la serpiente, el animal que es un símbolo sexual y pertenece a la erótica de la época. La serpiente, símbolo de la seducción, se desliza, retuerce, acaricia y amenaza el cuerpo femenino, por ejemplo en el óleo *El pecado*²⁹⁰ (1893) de Franz von Stuck, sobre la cual, José Juan Tablada en su poema- artículo *Marginalias 1* describe y menciona su experiencia —en que el busto desnudo de una enigmática mujer emerge entre los flojos brazos de una enorme boa, de una boa que apoya su chata cabeza de gato degollado sobre la garganta de la hermética mujer ... y un terrible espasmo de amor sacude aquellos versos, un espasmo arrebatado y furioso.”²⁹¹

²⁸⁹ Respecto al mito de Lilith: “El Alfabeto de Ben Sira, un documento del Medioevo, refiere que Lilit fue creada del lodo, igual que Adán. En el Talmud – vasta colección de enseñanzas y comentarios sobre la ley y las escrituras judías- Lilith también es creada del barro, pero su crimen es más específico: protesta contra la manera de hacer el amor de Adán, ya que él desea estar siempre “arriba”. Cuando Adán se rehúsa a tratarla como su igual – es decir, a “intercambiar lugares”- , Lilith lo abandona. Luego pronuncia el indecible nombre de Dios y es enviada a vivir con los demonios.” En Davis, *Para empezar a entender la Biblia* (Buenos Aires: Sudamericana, 2000 [1998]), 67.

²⁹⁰ Franz von Stuck, *El pecado*, 1893, il. 24.

²⁹¹ José Juan Tablada, “Marginalias 1”, *Revista Moderna 1*, núm. 2 (agosto, 1898), 19.



En *El Pecado*, el uso de la luz²⁹² sobre el cuerpo voluptuoso de la mujer, obliga a recorrerlo: el acento está en la mirada fría y los negros ojos femeninos. Es así que la experiencia fulminante es la invitación a entrar en la oscuridad, haciendo un recorrido por el cuerpo luminoso de la fémina y bajo la conciencia de la amenaza mortal del veneno, lo anterior ayuda a reconocer la experiencia del pecado finisecular, una tentación, invitación a entrar en la oscuridad, habiendo el recorrido por el cuerpo luminoso y bajo la conciencia de la mortalidad del reptil ponzoñoso. El pecado puede verse considerarse como la carne que significa lo fatuo en la humanidad, lo que nos hace mortales y nos aleja de la divinidad. Así la carne recuerda la presencia del tiempo y de aquello que no se puede olvidar, lo que permanece en la mente y en el cuerpo como deseo puro.

En la historiografía de la *femme fatale* se encuentran las mujeres bíblicas, mujeres fatales, seductoras asesinas, como: Salomé, Judith y Dalila. En la historia de Salomé, hija de Herodías, pide la cabeza del predicador Juan Bautista a su padrastro Herodes, por su parte la asesina Judith decapita al jefe del ejército asirio Holofernes y Dalila²⁹³ es la mujer pagada por los filisteos para destruir a Sansón y ella aniquila su fuerza extraordinaria cuando le corta la cabellera.

²⁹² El deleite que se experimenta al ver la obra *El pecado* de von Stuck se debe a la dosificación de elementos compositivos, a la oscuridad y lo inmenso que llevan al horror y al infinito; de esta belleza sublime surge el sentimiento del deleite.

²⁹³ Dalila fue tema de Max Lieberman, *Sansón y Dalila*, 1901, óleo.



Otra mujer causante del mal del hombre es Eva,²⁹⁴ la primera mujer según la biblia, a quien se le debe haber perdido el paraíso por desobedecer y comer del fruto prohibido. En cuanto a la mitología pagana encontramos a: Venus,²⁹⁵ Pandora,²⁹⁶ Medea,²⁹⁷ Astarté,²⁹⁸ Proserpina,²⁹⁹ Circe³⁰⁰ y la hermosa Helena de Troya.³⁰¹

²⁹⁴ Eva fue tema de Lucien Lévy-Dhurmer, *Eva*, 1896, pastel y gouache; de Max Klinger, *Eva* y *La serpiente* ambos grabados de 1880; Edvard Munch, *Adán y Eva*, 1908, óleo y Félicien Rops, *Eva-Tapicera*, s/f, grabado.

²⁹⁵ Venus fue tema de Audrey Beardsley, ilustración para la novela inconclusa: *La historia de Venus y Tannhäuser* del mismo A. Beardsley, 1894, tinta. Y Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, óleo.

²⁹⁶ Pandora fue modelada de arcilla por Vulcano con el fin de castigar a Prometeo por haberse robado el fuego de los dioses, Prometeo la hizo su esposa y ella por curiosidad abrió una caja de donde empezaron a salir todos los males a la tierra; se le relaciona con el mito de Eva, ya que representa la tentación y la caída del hombre. Tema de Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1874-1878, óleo.

²⁹⁷ Medea era una hechicera enamorada del Héroe Jasón, a quien ayuda a recuperar su trono, entonces el rey la abandona y se casa con la hija del rey de Corinto. En su venganza Medea mató a sus propios hijos, a la esposa y al padre de Jasón. Tema de Frederick Sandys, *Medea*, 1868, óleo. Y de Gustave Moreau, *Jasón*, 1865, óleo.

²⁹⁸ Astarté o Ishtar diosa de la fertilidad, la guerra el amor y el placer en la mitología asirio-babilónica.

²⁹⁹ Proserpina se identifica con la diosa griega Perséfone, hija de Zeus y Deméter, diosa del maíz. El dios Hades la raptó llevándola al mundo de los muertos donde vive seis meses y en la tierra los otros seis. Tema de Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1873-1877, óleo.

³⁰⁰ Circe era una diosa hechicera de la mitología griega, gobernaba la isla Eea, hija de Helio y Perse, era hermana de Eetes, terrible rey de Cólquide.

³⁰¹ El mito de Paris y Helena inicia cuando Afrodita, con la intención de que Paris la elija como la diosa más bella, propicia la relación amorosa, dice al amante: "Helena tiene una tez bella y delicada, pues



De esta manera se descubre la presencia de la *femme fatale* a lo largo de la historia, ellas consideradas peligrosas destructoras del hombre, representaban intereses distintos entre los artistas literarios y visuales, Erika Bornay destaca que para los simbolistas realizaron un producto de oscuras pulsiones al crear una genealogía, bajo el eje rector de mujer-sedución-perdición:

Si en un principio, en Dante Gabriel Rossetti y Gustave Moreau, fueron producto de eruditas fantasías canalizadoras de oscuras pulsiones sexuales, más adelante, cuando el mito femenino por ellos creado, fue recogido por los “baudelerianos”, éstos lo recrearon agregándole los rasgos de las *femmes damnées* y las *femmes stériles* del poeta.³⁰²

Lo anterior explica la significación de intereses particulares en la *femme fatale* y porque fue ilustrada con distintas temáticas y estéticas. Los artistas rediseñaron a una perversa mujer seductora como un objeto del deseo y le otorgaron una belleza artificial, tal cual: un producto de mercado de la época, propio de los estándares impuestos sobre el cuerpo y la sexualidad.

nació del huevo de un cisne. Puede asegurar que su padre es Zeus, le gustan la caza y la lucha y provocó una guerra cuando era todavía una niña. Y al llegar a la mayoría de edad todos los príncipes de Grecia fueron sus pretendientes.” Graves, *Los mitos griegos*, 2, (2001), 367. El tema de Zeus que en forma de cisne que extasió a Leda, lo representaron Dante Gabriel Rossetti, *Helena de Troya*, 1863, óleo y fue tema de Gustave Moreau, *Helena de los muros de Troya*, 1885., acuarela.

³⁰² Bornay, *Las hijas de Lilith*, 19.



A mediados del siglo XIX Charles Baudelaire se convirtió en una figura de pensamiento y de su obra se desprenden conceptos estéticos que permearon la creación artística de la época. Así define su concepto de belleza desde su poema homónimo:

pues tengo, para fascinar a estos dóciles amantes,
puros espejos que hacen todo más bello:
¡mis ojos, mis grandes ojos, los de claridades eternas!³⁰³

El reflejo de la belleza descrita por Charles Baudelaire es la misma que inspira al poeta Joris-Karl Huysmans, quien creó el personaje Des Esseintes en su novela, *Contrapelo* (1884). Un dato a considerar es que de las experiencias estéticas y de la forma de vida de este personaje se inspiraron espiritualidades, vidas y obras de arte finiseculares. Es así, que a través de su experiencia estética ante la imagen de la letal bailarina Salomé, que pintó Gustave Moreau en su óleo *La aparición*, Joris-Karl Huysmans enuncia y construye a la *femme fatale*.

Des Esseintes por fin veía realizada a la Salomé, extraña y sobrenatural, que él había soñado. Ya no era simplemente la joven bailarina que arranca un grito de lujuria y concupiscencia de un viejo con las contorsiones lascivas de su cuerpo, que acaba con la voluntad y domina la mente de un rey con el temblor de sus senos, el movimiento de su vientre y las sacudidas de sus muslos. Ahora se revelaba como la encarnación del viejo Vicio del mundo, la diosa de la Histeria inmortal, la Maldición de la Belleza suprema sobre todas las demás bellezas con los espasmos catalépticos que agitan su carne y endurecen sus muslos – una Bestia del Apocalipsis monstruosa, indiferente,

³⁰³ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. y notas de Enrique López Castellón (España: M. E. Editores, 1995), 103.



irresponsable, insensible, envenenando, como la Helena de Troya de las viejas fábulas clásicas, todo lo que se le acerca, todo lo que la ve, todo lo que la toca.³⁰⁴

La razón de esta estética es la complicidad entre la seducción y el artificio como parte de una belleza siniestra, ya que en el ocultamiento se encuentra una posibilidad erótica desconocida y apocalíptica. De esta evocación a la mujer, Joris-Karl Huysmans da un sentido al mito de la *femme fatale*, es importante atender a que dicha descripción de la *femme* surge de un cuerpo representado, esto es, de una obra de arte ya codificada y diseñada por el imaginario de Gustave Moreau. El artista frente al deseo se sitúa en una frontera entre la admiración y el desprecio, por ende el deseo es siniestro, además el impacto de la construcción estética es amenazante y lascivo, por ello el objeto del deseo que representa la *femme fatale* es abyecto porque se trata de la representación de un cuerpo femenino sexuado en una encrucijada, creando un efecto de placer ajeno, ficticio y aterrador.

Ishtar, Astarté en griego, *femme fatale* de la mitología pagana, era el culto a la prostitución sagrada. (Venus y Afrodita, según la mitología griega), —Afrodita surgió de un mar impregnado por los genitales amputados de Urano.³⁰⁵ Así nació la diosa, de la mutilación viril y representa el amor carnal. Astarté³⁰⁶ fue representada por el prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti en 1877.³⁰⁷

³⁰⁴ Apud. Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, 382.

³⁰⁵ Robert Graves, *Los mitos griegos, 1*, trad. Esther Gómez Parro. (España: Alianza, 2013), 54.

³⁰⁶ Astarté es el nombre peyorativo de la diosa cananea. Dijo Samuel a todos los israelitas: “Si os volvéis a Yahvé con todo vuestro corazón, retirando los dioses extraños y las Astartés que tenéis,



La diosa Ishtar es un misterio, una belleza aterradora que lleva a la destrucción porque la diosa asesinó a sus amantes, hombres, dioses y tuvo por consortes un pájaro, al león y al caballo. Fernand Khnopff en 1888 realiza una representación de Ishtar de gran complejidad erótica. *Istar*³⁰⁸ de cuerpo desnudo y extasiado con los brazos en alto y de pie al que se introducen al sexo femenino tentáculos, que parecen producto de una cabeza medusea que contiene en su rictus masculino un alarido exhausto, pareciera el gesto de una vida consumida. En su análisis de esta obra Bram Dijkstra la llama Venus bestial y dueña de sí misma, relaciona la voracidad de la vagina con el poder fálico de Medusa, —~~cuy~~ agresiva *vagina dentata* se pretendía que era la cabeza de Medusa con sus poderes casi masculinos, fálicos, aunque hipnóticamente absorbentes.³⁰⁹ Con esta asociación entre Medusa y el mito de Ishtar se identifica el carácter monstruoso de las mujeres fatales.

Finalmente aquellos elementos iconográficos figurativo y compositivo que dan un parámetro del uso de la imagen *femme fatale* en cuanto a sus coincidencias y semejanzas, generan el factor de lo fantástico, por ejemplo la semidesnudez es una

fijando vuestro corazón en Yahvé y sirviéndole a él solo, entonces os libraré de la mano de los filisteos.” Samuel 7:3.

³⁰⁷ *Astarté Syriaca (1875-1877)* de Dante Gabriel Rossetti es una inquietante mujer seductora, que lleva el hombro desnudo y la túnica se ciñe a su cuerpo, dejando percibir su silueta; a sus espaldas la custodian dos mujeres aladas que claman levantado rostros y manos; llevan antorchas, pues pareciera que la diosa está dentro de una cueva y la parte superior está llena de una luz proveniente de un sol dorado del fondo.

³⁰⁸ Fernand Khnopff, *Ishtar*, 1888, sanguina, il. 25.

³⁰⁹ Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, 310.



constante iconográfica, en el ocultamiento está la carga erótica y siniestra, otros elementos son los atributos: la cabellera, el maquillaje, las zapatillas, los ligeros, la gargantilla; el listón, las medias negras y los guates.

El asunto era colocar aquel elemento simbólico que le diera su carácter erótico y —se tiene el efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado.”³¹⁰

3.2.1 La *femme fatale* es una construcción de la estética siniestra

La fascinación de la *femme fatale* se debe al velo siniestro que la hace siniestra, un ser doble, sin escrúpulos, y es que en realidad es una imagen grotesca la que acompaña a la heroína simbolista, por ejemplo el caso del degollamiento hecho por Judith o Salomé, en su iconografía lleva en la bandeja o en la mano, la cabeza de Holofernes o la de San Juan. Lo inquietante de la representación de la decapitación, no es que pudiera considerarse un acto de justicia o venganza, sino el contenido erótico que encierra la cabeza degollada, ya que las asesinas son ilustradas por los simbolistas con su gesto triunfante o plácido y en la cumbre del éxtasis en su cuerpo seductor.

³¹⁰ Sigmund Freud “Lo ominoso (1919)” *Obras completas, t. 17.* (Argentina: Amorrortu, 1980), 244.



Con respecto al símbolo del degollamiento, hay que hacer notar que significa la sexualidad masculina amputada, ya que es la pérdida de la razón, de la cabeza, en otras palabras, la pérdida del dominio. Así, el efecto artístico de la *femme fatale*, se expone como un deseo peligroso e indómito. —Lo que hace una obra de arte una *forma viva*, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia [*sic.*] y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo,³¹¹ por ello la *femme fatale* es una entidad velada y lo importante estará en el velo que la cubre, en la forma en que se transforma dando sentido a la maldad.

La iconografía de la decapitación³¹² fue tema de diversos simbolistas como: Gustave Moreau (1826-1898), Aubrey Beardsley, Émile Fabry (1865-1966), Lovis Corinth, Lucien Lévy –Dhurmer, Georges Privat Livemont, Franz von Bayron, Edvard Munch (1863-1944), Gustav Klimt y Franz von Stuck (1863-1928). El acto de la decapitación entre los simbolistas es lo bello de lo oculto, o como diría Rilke —Lo bello es el

³¹¹ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 42.

³¹² Respecto al tema de Salomé: Gustave Moreau, *Salomé danzante*, 1874-1876 y *La aparición*, il. 26; Aubrey Beardsley, *El clímax (El beso)*, 1894 y *El momento supremo*, 1894 (ilustraciones para *Salomé* de O. Wilde); Émile Fabry, *Salomé*, 1892; Lovis Corinth, *Salomé*, 1900; Lucien Lévy –Dhurmer, *Salomé*, 1896; Georges Privat Livemont, *Salomé* 1900-1910; Franz von Bayron, *Salomé con la cabeza de san Juan*, Franz von Stuck, *Salomé*, 1906; Edvard Munch, *Salomé*, 1903 y *Salome II*, 1905. Respecto al tema de Judith: Gustav Klimt, *Judit I*, 1901 y *Judit II*, 1909, Franz von Stuck, *Judith*, 1893.



comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar,³¹³ de modo que es una construcción artística que provoca un encanto inescrutable.

Asimismo el tema de la decapitación se tiñe de cierta perversidad erótica, Sigmund Freud ha considerado la decapitación como una simbología de la castración, —Decapitar = castrar. El terror a la Medusa es, pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo.³¹⁴ Por su parte Bataille relaciona el sacrificio con el erotismo. —Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*.³¹⁵ Como se ha mencionado revelan el deseo, por ello el cuerpo femenino y la sexualidad ocuparon escenarios de los rituales profanos, como se aprecia en el poema *Heródias* de Mallarme.

Me place el horror de ser virgen y quiero
Vivir inmersa en el pánico de mis cabellos
Para, reptil inviolado, sentir por la noche,
En la alcoba,
La inutilidad de mi carne,
El frío centelleo de tu pálida claridad,
Tú que mueres, que te consumes de castidad,
Noche blanca de carámbanos y de nieve cruel.³¹⁶

³¹³ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 29.

³¹⁴ Sigmund Freud “La Cabeza de Medusa (1922) [1940]” *Obras completas 3* (Argentina: El Ateneo, 2003), CXXIII.

³¹⁵ Bataille, *Erotismo*, 129.

³¹⁶ *Apud.* Robert L. Deleroy, *Diario del Simbolismo*, trad. Francisco A. Pastor Llorián. (Génova: Skira, 1979), 41.



El poema nos habla del horror que sublima el deseo insatisfecho porque la mujer sexuada era marfil, nieve y símbolo de una belleza inviolada. Esto es, el deseo masculino fue de alguna manera la negación del deseo mismo, como un deseo no realizable, ya que no se requería la posesión, sino cosificar y transgredir. Tal y como ilustra el objeto del deseo Julio Ruelas, La representación del cuerpo de la *femme fatale* y su perversa carga erótica responde a lo que es el objeto del deseo, o sea su placer está en la ausencia del sujeto.

Sigmund Freud, en relación a lo siniestro, lo define lo como *das Unheimliche*³¹⁷, en tal sentido —el ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde tiempo atrás.”³¹⁸ Se puede entender lo siniestro en la seducción, porque es una experiencia familiar y además contiene lo doble como recurso.

Finalmente, retomando la observación del autor Joris-Karl Huysmans la *femme fatale* apocalíptica es la síntesis del conflicto del deseo, en tanto que es un símbolo luz-oscuridad, seducción-peligro, crueldad-encanto, belleza-perversión. La mujer finisecular fue codificada bajo estas premisas y representó el cuerpo carne, por su parte el artista seducido temió y se horrorizó ante el poder del deseo.

³¹⁷ Opuesto a íntimo, doméstico o familiar.

³¹⁸ “Lo ominoso (1919)” (1980), 220.



3.2.2 La *femme fatale* de Julio Ruelas como un objeto de deseo

La *femme fatale* es representada con un cuerpo lleno de pulsión, mismo que encanta, se mueve, se contorsiona, se arquea, serpentea y usa ritmos entrecortados. Julio Ruelas acompaña a algunas de sus mujeres seductoras con el símbolo de la serpiente que, como una cómplice, rodea los cuerpos femeninos. De este símbolo se obtienen dos lecturas, así lo refiere Teresa del Conde:

La serpiente, símbolo cristiano de procedencia judaica, identificado con el mal, la soberbia y la lascivia, es empleado por Ruelas en dos aspectos: por un lado es un símbolo fálico, la mujer toma a la serpiente en sus manos y acerca los labios a ella para besarla o bien la serpiente se enrosca entre sus piernas y está a punto de morderle el sexo.³¹⁹ Por otro lado, la serpiente es a la vez símbolo femenino o al menos se encuentra en complicidad con la mujer para atormentar al hombre quien trata en vano de librarse de ella, como si fuera un nuevo Laocoonte.³²⁰

En el caso de la representación de la serpiente como el símbolo fálico Julio Ruelas también la representa en su dibujo para el poema *Piedad*,³²¹ donde serpiente y mujer se encuentran ensimismadas frente al hombre, y como serpiente cómplice al

³¹⁹ *Revista Moderna*, 1903, cat. 232, dibujo.

³²⁰ Teresa del Conde, *Julio Ruelas*. (México: UNAM/ IIE, 1976), 54.

³²¹ *Piedad*, 1901, cat. 108, dibujo al artículo-ensayo homónimo de Jesús E. Valenzuela.



ilustrar el poema *Salammó*³²² de Jesús E. Valenzuela, donde el animal circunda a la sacerdotisa.

Fausto Ramírez con respecto a la interpretación de la *femme fatale* representada por Julio Ruelas, considera que hay un ajuste de cuentas, ya que —a la mujer fatal trastoca las normas sociales dominantes, y proclama su sexualidad y su poder. Ruelas oscila entre la fascinación y el asco ante ella: a veces la exalta y a veces ajusta cuentas con su maldad y le inflige castigo.”³²³ El suplicio siniestro que le provoca la mujer seductora le condujo a crear el erotismo y la experiencia estética de horror a la vez.

La *femme fatale* forma parte de las iconografías del objeto del deseo de Julio Ruelas, como la causante de una pulsión indómita. En *Judith, holofernes*.³²⁴ el artista colocó a sus personajes pisando un listón y haciendo uso de la filacteria³²⁵ escribió del lado izquierdo el nombre de Judith y al otro extremo Holofernes, la belleza de Judith es de tipo clásico, lleva el cabello recogido en la nuca, un corto vestido de holanes, medias negras y zapatillas. Ella triunfante lleva la cabeza decapitada como si portara cualquier objeto, la heroína bíblica escapa, siendo asesina y habiendo liberado a su pueblo del general asirio, mira al espectador con un gesto impávido. Julio Ruelas revela el *unheimlich*, lo cual hace siniestra la composición porque “lo que estando

³²² *Salambo*, personaje de la novela de Gustavo Flaubert

³²³ Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 143.

³²⁴ *Judith, Holofernes*, 1902, cat. 196.

³²⁵ Filacteria: “Cinta con inscripciones o leyendas en pinturas, esculturas, miniaturas, etc.” En Ian Chilvers, Harold Osborne, et. al., *Diccionario de arte*. (Madrid: Alianza, 1992), 260.



destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz.”³²⁶ Efecto que también describe Schelling: —~~to~~ lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado.”³²⁷

El efecto siniestro se acentúa en el cuerpo masculino que permanece firme, suplicante y fragmentado, es en esta situación de cadáver/suplicante/fragmentado que llena de horror la composición, como si el deseo rebasara a la muerte misma, en un encadenamiento del deseo y la humillación a la vez,³²⁸ quien persiste en el encuentro de su cruenta asesina. Ruelas presenta transparencias del horror, se trata de un imaginario salido de un erotismo sádico y macabro.

Marisela Rodríguez observa en ésta *femme fatale*, —el triunfo de la mujer que, valiéndose de sus encantos, vence al hombre; es el canibalismo sexual, el pervertido erotismo finisecular llevado a un relato de la historia sagrada.”³²⁹ Ruelas perverso comparte el diseño sádico de esta iconografía con Gustav Klimt en *Judith I* (1901) y

³²⁶ Freud, “Lo ominoso (1919)” (1980), 224.

³²⁷ *Apud.* Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 32.

³²⁸ El hombre pecador fuera de Cristo es la concupiscencia. “Entonces, ¿qué podemos decir? ¿Qué la ley es pecado? ¡De ningún modo! Sin embargo, yo no habría conocido el pecado sino hubiera sido por la ley. Seguro que yo habría ignorado qué es la concupiscencia si la ley no dijera: ¡No te des a la concupiscencia!” (Ro 7.7) Judith “Y sacándola de la alforja la cabeza, se la mostró, diciéndoles: ‘Mirad la cabeza de Holofernes, jefe supremo del ejército asirio, y mirad las colgaduras bajo las cuales se acostaba en sus borracheras. ¡El Señor lo ha herido por mano de mujer!’” (Judith 13.15).

³²⁹ Rodríguez, *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía*, 155-156.



Judith II (1909), ya que la cabeza cercenada está junto al pecho y junto al seno desnudo, mientras el resto del cuerpo femenino permanece oculto.

Quizá el simbolismo es un manifiesto de recuperación del cuerpo y el eros de la mujer que nacía con el siglo, porque el artista la dio a conocer de forma pública con su cuerpo sexualmente activo y triunfal, ya que en la arqueología de la *femme fatale*, los artistas de la época dieron cabida a la mujer en la historia, presentaron a la mujer con decisión y poder ejecutante, por ello se entiende que la *femme fatale* es monstruosa porque amenazó al hombre y su dominio masculino.

En el contexto histórico de México finisecular observamos que lo permisible del uso y consumo de la mujer como objeto del deseo fue una peculiar concesión del Porfiriato como ya se explicó en lo referente a los anuncios publicitarios.

3.3 Las Bellas Híbridas

Los artistas de finales del siglo XIX aluden al mito como una forma para representar su realidad y su relación con el universo, para los modernistas, simbolistas y decadentes los mitos son una forma de hablar de la condición humana, así como para establecer una ideología o bien religiosidad que ayudan a dar pauta a una reflexión del comportamiento social de la época.



En su interés de la reconstrucción del mito, podemos observar la habilidad para transformar su entorno en una atmósfera del imaginario. Así realizaron su propia lectura y propuesta respecto a las leyendas basadas en los mitos, que mediante la licencia de la creatividad que facilita la posibilidad de cambiar el final de la historia o incrementar personajes. La lectura de los mitos realizada por los artistas mexicanos fue a partir de distintas fuentes nacionales y extranjeras, ya que mantuvieron una peculiar relación de correspondencia.³³⁰ Lo que permanece en la reconstrucción del mito son las historias comunes, la narración histórica y lo que da origen a las alegorías, en el caso de Venus o Afrodita siempre representan el amor; y Orfeo, la pérdida del amor y su descenso al Hades. El lenguaje artístico para representar los mitos varía, pero la narración le da uniformidad y universalidad.

Visto que Julio Ruelas da cuenta de una reflexión sobre la condición del hombre, construye mundos habitados por monstruos, dragones, hombres decadentes y mujeres monstruosas. Sus personajes en ocasiones son siniestros, grotescos y llenos de contradicciones. El joven de Zacatecas deja un singular registro sobre laberínticos secretos de la humanidad -maldita”.

³³⁰ La *Revista Moderna*, entre otros periódicos, publicaron y tradujeron obras de diversos pensadores franceses, alemanes, ingleses, norteamericanos, además de la correspondencia con Latino América y España. Véase Elisa Speckman Guerra, "La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)" en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002):107-142.



A fin de hablar de las bellas híbrido que han simbolizado los instintos humanos, es importante atender a lo que Edmund Burke considera, el esteta menciona que las pasiones que pertenecen a la sociedad se dividen en dos, la primera refiere a la de los dos sexos para los fines de la propagación, y la segunda para una sociedad más general, es aquella en que —el placer que más directamente corresponde á este fin, es de un carácter vivo, arrebatado, y violento, y manifiestamente el mayor de los sensuales.”³³¹ Elementos que conducen a un lenguaje artístico similar vibrante, fragmentado y violento, como en Julio Ruelas, que usa a fin de para exaltar la sensualidad en la composición y crear un efecto erótico macabro.

Lo anterior nos explica porque el lenguaje artístico del erotismo puede ser grotesco, ya que es una producción artística violenta y exagerada, para John Ruskin el arte grotesco debía ser uno de los lenguajes que se pretendieran por contener lo bizarro, extravagante, fantástico y caprichoso. Como los *Caprichos* de Francisco Goya (1746-1828), que son grotescos al responder a una exageración de las formas y logran un efecto aterrador, de un tipo de terror psicológico, ya que el espectador percibe una afección interna.

Los participantes de la *Revista Moderna* no están ajenos a este lenguaje violento y grotesco, del cual habla José Juan Tablada en 1899, en su ensayo *El monstruo*

³³¹ Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, 93.



(*fantasías estéticas*),³³² donde realiza un recuento de la nueva estética. Respecto al uso de la mitología griega refiere un interés funesto:

La vejez del mármol vino luego; el mármol griego, decrepito y triste, fue el marfil bizantino. Las vírgenes ebúrneas son los cadáveres de las Afroditas paganas. Murieron las Ménades que con la ronda de sus danzas epilépticas abrazaban la píxides y junto á sus cuerpos yacentes aparecieron Orantes de las catacumbas... Murieron los púgiles, y junto al último héroe gladiador, cayó de rodillas el primer mártir cristiano... Teodora, la Emperatriz de los mosaicos de Ravera, es la momia, la momia disecada de la marmórea Juno Ludovisi.³³³

La visión del artista finisecular es sobre el arte que se va desarticulando y regenerando o degenerando, que inserta un gozo estético por lo decrepito, cadavérico y perverso y por otro lado manifiestan el gusto por el tema de la mujer frágil (Dijkstra y Chaves), que lleva al artista a una representación marmórea, cadavérica, blanca y flotante. Incluso, por momentos el hombre deja de ser el gladiador para ser un suplicante mártir. Un dato curioso es el referente de Tablada

³³² Este ensayo, José Juan Tablada lo dedica a Bernardo Couto Castillo, a quien le llama pálido *alter ego*, hermano, abyecto, majestuoso, misógino, y ante quien jura que si el alma del finado prevalece, entonces el monstruo permanecerá en los tiempos modernos.

³³³ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 100.



respecto a la emperatriz Teodora,³³⁴ ya que se trata de una perversa mujer gobernante, que en su pasado fue prostituta.

Quizá la recuperación de la mitología integra un discurso laico, que a su vez, confronta al arte académico, razón por la cual se aleja de toda intencionalidad de imitar a los genios del arte clásico y complacer a la burguesía. De aquí viene el paso al arte moderno, que buscó una estética de la repulsión que favorece el impacto, mismo que se adorna de lo exótico y seductor en la obra de arte. El arte moderno es una propuesta estética que se aleja de la belleza clásica para darle énfasis al efecto de afinidad, que de gran virtuosismo podría alcanzar lo sublime para, en palabras de Eugenio Trías, “llenar el ánimo de aquella especie de horror deleitoso. La uniformidad; porque si se mudan las figuras de las partes, la imaginación halla un nuevo obstáculo en cada mudanza: cada alteración nos presenta la terminación de una idea, y el principio de otra.”³³⁵

Lo exótico es una característica del arte finisecular, que tiene como fin la exteriorización creativa, sensual y artística. A ello se suman el gusto por los temas de la pasión y la muerte, los cuales tiñen al arte moderno de elementos macabros. En

³³⁴ Teodora era emperatriz de Constantinopla del siglo VI, llamada “la emperatriz Teodora, hija de un domador de osos, protectora disoluta y frenética de las prostitutas y las mujeres adúlteras, y adepta de la doctrina monofisita, se exhibía ante masas vociferantes, de rodillas y con las piernas abiertas, mientras ocas cuidadosamente adiestradas picoteaban semillas en su vulva.” Élisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. (Barcelona: Anagrama, 2010), 187.

³³⁵ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 134.



esta fisura se halla lo monstruoso como una construcción que fusiona lo exótico y lo erótico. La fantasía del monstruo zoológico del infierno cristiano, que fue representado, por ejemplo en el *Jardín de las delicias* de Jerónimo Bosco (1450-1516), trata de las consecuencias de los pecados que se vierten mediante una creación fantástica y grotesca, e influyó en Brueghel el Viejo (1525-1569). En el siglo XVIII el monstruo surge desde el tormento interno del artista, su fantasía se desplaza a lo mórbido, lo extraño y amenazante, pero en el siglo XIX el monstruo es interno.

Las mujeres monstruosas revelan la inquietud del hombre que ha dejado de ser el héroe melancólico del romanticismo, para ser larvas de monstruo, en palabras de Tablada —“no hay monstruos en la vida moderna, en la vida práctica cuando menos; pero en el mundo moderno existimos larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el *super hombre*, y entretanto nuestro estado medio, nuestra crisálida será algo así como el ‘ Horla’ de Maupassant.”³³⁶

En el siglo XIX el monstruo adquiere una connotación más interna, por ello el artista busca la explicación a través del mito y el monstruo surge como un símbolo del tormento y el hastío de la época, que tomará historias y cuerpos femeninos o masculinos para hablar de sus pasiones, entre ellas la pulsión erótica. Por tanto el esteta, al igual que Julio Ruelas, sacrifica la forma por el tema, como diría John Ruskin es un arte del pensamiento, así el pensamiento tortuoso de Ruelas es un reflejo de su arte macabro y monstruoso, por consiguiente la unión de la animalidad y la humanidad o la naturaleza viva y la humanidad crea híbridos amorfos y

³³⁶ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 102.



espantosos, pero a su vez el efecto es superior a lo humano porque es amenazante y aterrador para el hombre. Luis Mario Schneider refiere mujeres híbrido o monstruosas, cuando habla respecto a Efrén Rebolledo:

La salamandra [...], mujer-síntesis, una astuta hembra hechizadora como Cleopatra, monstruosa como Medusa, dañina como Salomé e inviolablemente sensual como una hermafrodita. Vive entre las llamas que su amor despierta y a más fuego, más pasión, más se reviste de frialdad, más se acaparazona de hielo. Su existencia sólo se justifica en su vicio: el de la muerte.³³⁷

Este interés por lo monstruoso da pauta a la creación de la mujer-híbrido como una forma más para hablar sobre la relación entre mujer y el instinto animal. Lo monstruoso permite hablar del deseo sexual como una construcción que fusiona lo exótico con lo erótico y pertenece a un mundo no real que contiene el lenguaje de una sexualidad refinada, ya que relaciona el deseo carnal con lo primitivo, dicho de otra manera, el monstruo expuso la sexualidad bestial que, a diferencia de la sexualidad normativa, podía hacerse de forma pública siendo perversa.

Otro factor a considerar es que la mujer de sexualidad perversa era, también, monstruosa moralmente, por ello se representó fuera del su cuerpo real para llevarlo a una corporeidad amorfa y grotesca, o bien para ubicarlo en una situación perversa como el incesto o el bestialismo, de ello se entiende el sentido de las iconografías donde las mujeres se representan como amantes de simios, osos, cisnes, pulpos o perros.

³³⁷ *Apud.* Luis Mario Schneider, "Rebolledo, el decadente [1978]", en *Efrén Rebolledo, Obras reunidas*, comp. Benjamín Rocha. (México: Océano, 2004), 399.



Sólo queda añadir la observación de Carl Vogt de que «siempre que percibimos una multitud con la especie animal, la mujer está más cerca de ella que del hombre», y en esta comparación hombre/mujer «debemos descubrir una mayor semejanza simiesca si tomamos a la fémica como modelo. (Lecciones sobre el hombre).»³³⁸

Por ejemplo, la relación erótica o sexual entre la mujer y algún animal está contenida entre los mitos o rituales, como el que describe Flaubert en *Salambó*. El ritual copular entre la hija de Amílcar Barca y la pitón nos recuerda el símbolo fálico. —La serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados con placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquél peso demasiado acusado, los riñones se le doblaban, se sentía morir. Y con la punta de la cola, la serpiente le golpeaba el muslo muy suavemente. Luego al cesar la música, cayó.»³³⁹ El tema fue llevado a la plástica, Erika Bornay describe la obra de Carl Strahtmann: —Su Salambó, una figura tosca, cuyo cuerpo carece de toda armonía, aguarda con los brazos abiertos y los ojos cerrados el abrazo de la enorme pitón que se acerca lentamente. [...] el francés Gabriel Ferrier escandalizó al público al llevar al lienzo el abrazo erótico de la mujer y el reptil, poniendo el acento en el placer orgiástico de Salambó.»³⁴⁰

³³⁸ Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, 290.

³³⁹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 223.

³⁴⁰ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 234. Carl Strahtmann, *Salambó*, óleo, s/f, il. 27 y Gabriel Ferrier, *Salambó*, 1881, il. 28.



En el caso de Julio Ruelas, muestra a la joven desnuda y rodeada por la pitón, ambas se miran sin temor, el dibujo ilustra *Salammbo*³⁴¹ de J. Valenzuela, poema donde el enamorado cuenta la historia de Salammbo a quien seduce y le dice: —~~Matho~~ Matho es feliz y Salammbo dichosa”, “¿por qué huyes de Matho , Salammbo?”.

La posesión bestial podría conservar las mismas notas inquietantes del tópico de —~~Leda~~ Leda quien se unió a Zeus en forma de cisne en la orilla del río Eurotas, y que puso un huevo del que salieron Helena, Cástor y Pólux.”³⁴² El tema erótico de Leda lo ilustró Gustave Moreau.³⁴³ Ahora bien, el erotismo perverso del bestialismo, contiene lo monstruoso en el acto y aunque es curioso observar que las mujeres monstruosas adquieren rasgos rígidos y duros, y su actitud es dominante, Bram Dijkstra considera que las fantasías masculinas dieron forma a la mujer —~~degenerada~~ degenerada”, lo cual también refleja la lucha interna entre los hombres débiles y los superhombres.

Entonces, encontramos una constante de la iconografía erótica de la época en la relación entre la mujer y el animal, tanto en la literatura como en la plástica finisecular. —~~En~~ un siglo que primero niega la sexualidad femenina y que luego sólo la admite en mujeres degeneradas, que se han salido del molde de la maternidad y de la decencia, es fácil hacer coincidir esta imagen de mujer sexual con la antigua

³⁴¹ *Salammbo*, 1900, cat. 71, dibujo al poema homónimo de Jesús Valenzuela, “Salammbo”, *Revista Moderna* 3, núm. 13 (1ª quincena de julio, 1900): 193-194.

³⁴² Graves, *Los mitos griegos*, 1, (2013), 305-306.

³⁴³ Gustave Moreau, *Leda*, s/f, óleo, il. 29.



creencia de una ferocidad primitiva y elemental.”³⁴⁴ La “degeneración” femenina era aquel síntoma de una mujer sexual no normativa y entre sus representaciones están las bellas-híbridas, quienes ocupan el espacio de la mujer fatal y dominante, ya que su monstruosidad las enaltece. —³ aquí otro rasgo asociado a la *femme fatale*: la crueldad. Esta mujer sexual, animalizada, hermana de la sirena, de la Esfinge y de toda suerte de híbridos, tendrá entre sus objetivos la destrucción de ese hombre débil caído en sus garras de lujuria.”³⁴⁵

De suerte que en una actitud de desprecio hacia la mujer el artista construye la “ginandroide”, como una mujer varonil, Bram Dijkstra cita al historiador Max Nordau (1849-1923), quien exhortaba la veneración por los hombres débiles, y quizá esta postura fortaleció a la mujer porque exalta la feminidad, por su parte, (1891) Joséphin Péladan en *La decadencia latina a La ginandroide*, describe a la usurpadora de la masculinidad: —⁴ la ginandroide, por otra parte, se convirtió en el símbolo de la degeneración absoluta. Era la mujer depredadora, la lesbiana o masturbadora que se asocia con hombres en una tentativa inútil de absorber o chupar sus energías viriles para masculinizarse.”³⁴⁶

Ante lo expuesto por Joséphin Péladan queda evidente la actitud misógina de la época, ya que eran usurpadoras aquellas mujeres que contenían rasgos o actitudes

³⁴⁴ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 87.

³⁴⁵ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 88.

³⁴⁶ *Apud*. Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, 273.



de masculinidad, el término —degeneradas” es de la antropología social y se usó de forma peyorativa para adjetivar a la mujer con ideas de emancipación. Sin embargo se puede considerar a la ginandroide como una imagen arquetípica que responden a la unión de los dos sexos en un cuerpo con capacidades del dominio político.

Los artistas interpretaron a la ginandroide de distintas formas, —Ruelas crea una serie de tipos femeninos fuertes, ágiles, robustos, propios para los sagrados combates del amor. Y esto nos dice que su alma era fuerte, y era grande,”³⁴⁷ pero más allá de su musculatura, creo que la ginandroide de Julio Ruelas está en el diseño de la mujer monstruo y que usurpa la masculinidad desde su carácter siniestro. Quizá el interés por deformar el cuerpo de las mujeres monstruosas, se debió a la amenaza que representaba el deseo de sus cuerpos sexuados y debido a ello lo deformaron, de esta manera quedaría imposibilitada de manipular sexualmente al hombre, por ello la bella híbrido recurre a otras artimañas, como es el engaño, la astucia o la hechicería, en resultado surgen las bellas monstruosas como: La Medusa, las sirenas, la Esfinge y la mujer vampiro.

³⁴⁷ Zárraga, “Julio Ruelas”, 73.



3.3.1 La Esfinge

La Esfinge³⁴⁸ es un monstruo mitológico que pertenece a distintas culturas como la asiria y para los egipcios era una encarnación del Dios solar y su rostro tenía rasgos característicos del Rey Khafra, quien erigió la estatua en Gizeh. Cuando la retomaron los griegos, le dieron el atributo de la sabiduría. Se representa con cuerpo y cola de león; cabeza y pechos de mujer, y alas de ave de rapiña. Es una ogresa que devora a los hombres, su iconografía forma parte del catálogo del arte simbolista, pero se ha representado en distintas épocas y con diversos estilos artísticos visuales y literarios.³⁴⁹ También su mito se relaciona con el enigma y la crueldad femenina, en ocasiones se le da una connotación erótica, debido a que la Esfinge era virginal y seductora. Charles Baudelaire en *Belleza* nos habla de su actitud que la enaltece:

Yo reino en el cielo como una esfinge incomprendida;
uno un corazón de nieve a la blancura de los cisnes;

³⁴⁸ En la mitología se describe a la Esfinge, “este monstruo era hija de Tifón y Equidna, o, según algunos, del perro Ortro y la Quimera, y había volado hasta Tebas desde la parte más distante de Etiopía. Se la podía reconocer fácilmente porque tenía cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila.” Graves, *Los mitos griegos*, 2, (2001), 9.

³⁴⁹ La Esfinge fue un personaje de inspiración para los poetas como Oscar Wilde, Joris – Karl Huysmans y Gustave Flaubert. Quizá una de sus representaciones más conocidas sea la de Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*, il. 30 de 1862, inspirada en un poema de Heine.



odio el movimiento que se sale de sus límites,
y nunca lloro ni nunca río.

Los poetas, ante mis impresionantes posturas,
que parecen tomadas de los más audaces monumentos,
consagrarán sus días a austeros estudios.³⁵⁰

A finales del siglo XIX la Esfinge se convierte en una iconografía recurrente como un símbolo de la monstruosa solemne, fría, calculadora y en ocasiones furiosa y voraz. Por lo que se refiere a su asociación con la mitología griega, es a partir de la leyenda de Edipo, la cual narra que —~~era~~ había enviado hacía poco tiempo a la Esfinge para castigar a la ciudad de Tebas porque Layo había raptado en Pisa a un muchacho llamado Crisipo.³⁵¹ Edipo al llegar a Tebas se enfrenta a la Esfinge y responde a su acertijo: —~~Qu~~éser, con sólo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres, otras veces cuatro y es más débil cuantos más pies tiene?³⁵² Edipo respondió: el hombre, entonces la ogra llena de rabia se tiró desde lo alto del monte Ficio y quedó destrozada sobre el valle. Los tebanos agradecidos hicieron rey a Edipo y se casó con Yocasta (su madre).

Bram Dijkstra considera que la Esfinge representaba la fantasía masculina masoquista de la *dominatrix*, por su parte Erika Bornay la menciona como violadora y asesina de varones, puesto que nunca mató mujeres. Pilar Pedraza describe su forma de matar: —~~é~~st es un íncubo femenino que mata abrazando y sofocando, lo

³⁵⁰ Baudelaire, *Las flores del mal*, 103.

³⁵¹ Graves, *Los mitos griegos*, 2, (2001), 9.

³⁵² Graves, *Los mitos griegos*, 2, (2001), 9.



que viene confirmando, en parte, por la misma etimología de la palabra que significa ‘ la que aprieta’ , ‘ la que oprime’ , ‘ la que ahoga.’ ”³⁵³ Mediante su historiografía se puede confirmar que la Esfinge es una *dominatrix* porque aunque algunos artistas modificaron su corporeidad monstruosa, permanece su actitud asesina y seductora. Por decir, se observan composiciones donde la mujer adquiere la pose de la Esfinge, con un gesto altivo o distorsionado, echada sobre su cuerpo felino. Las asesinas en ocasiones son ilustradas con cadáveres, o bien con su presa hipnotizada.

La esfinge es peligrosa y puede no sólo confundir al hombre sino destrozarlo y devorarlo. La sexualidad femenina híbrida es monstruosa porque representa el deseo indómito que amenaza a la masculinidad, la hace frágil y sin control. El interés por el tema de la Esfinge lo narra José Juan Tablada: —~~quizá~~ quizás por su bestial feminidad, por su misterio interrogante y por su crueldad implacable detenía un momento nuestra atención. La veíamos arrastrarse como una pantera, erigiendo sus senos de hetaira y de un zarpazo derribar al inepto que no lograra desflorar el himen de su misterio hermético.”³⁵⁴ En resultado se convirtió en un tópico finisecular por su naturaleza primitiva, exótica y esotérica; asociada a mitos y cultos secretos.

Lo significativo de su representación decimonónica es que la Esfinge siempre triunfa, ya sea en lucha directa dejando al hombre o a los hombres bajo sus garras, o bien por su posición es superior, colocándola sobre una superficie rocosa para desde

³⁵³ *Apud.* Bornay, *Las hijas de Lilith*, 257.

³⁵⁴ Tablada, “El Monstruo (Fantasías estéticas)”, 101.



arriba preservar su dominio. También se consideran una connotación sexual sus garras como símbolo de amenaza de la seducción felina.

Julio Ruelas dedica tres dibujos a la Esfinge y un aguafuerte. Uno de ellos ilustra el artículo (ya comentado) *El monstruo* de José Juan Tablada. En la ilustración³⁵⁵ a lo lejos se ve una pirámide egipcia; la Esfinge reposa su cuerpo felino, dejando sus patas frontales extendidas, su torso se yergue y se notan sus grandes senos. Su cabeza está en alto y lleva un tocado tipo Egipcio, se observa su dominio en su rostro sereno que mira de frente. Esta actitud de dominio permanece en otro dibujo de 1902, Julio Ruelas retoma el tema en *El éxodo y las flores del camino* de Amado Nervo. La Esfinge³⁵⁶ se halla al fondo, pero puede confundirse con la infinidad de líneas que giran como un remolino del viento, la observa un peregrino. La voz del poeta le habla a la Esfinge:

Amo unos ojos mientras que su matiz ignoro,
amo una boca mientras no escucho sus acentos;
Jamás pregunto el nombre de la mujer que adoro,
del César por quien lucho, del Dios á quien imploro,
del puerto á donde bogo, ni el rumbo de los vientos.³⁵⁷

Amado Nervo se dirige a la amante, a la mujer del enigma, a quien no le exige ni su nombre; sin embargo, se permite ser devorado. —Ermi lecho se desperezará la

³⁵⁵ *El monstruo*, 1899, cat. 29, ilustración al artículo-ensayo homónimo de José J. Tablada.

³⁵⁶ *El éxodo y las flores del camino*, 1902, cat. 209, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.

³⁵⁷ Amado Nervo, "El éxodo y las flores del camino". *Revista Moderna* 5, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1902), 93.



soledad, mi eterna compañera; es que he partido para un viaje más largo, en busca del Enigma: novia esquiva y silenciosa; es que he partido hacia la sombra.”³⁵⁸ El tema de la Esfinge también lo vemos ilustrado en una viñeta de Ángel Zárraga de formato políptico con cuatro tableros,³⁵⁹ el diseño se publicó en distintas ocasiones y concuerda con dos poemas de Amado Nervo que conservan el argumento de la relación entre el hombre y la naturaleza, en *La hermana agua* el poeta se dirige a su lector con estas palabras: —Lo que me ha dicho [el alma del Agua] está escrito en páginas que pueden compendiarse así: *ser dócil, ser cristalino: ésta es la ley y los profetas*,³⁶⁰ y en el poema *Las voces- de los poemas panteístas* Amado Nervo presenta un diálogo entre el ángel y la naturaleza, que al final de la tarde le recibe con una hoguera donde el ser angélico atraído por una fuerza incontenible se arroja. Parecieran voces que condenan al ángel a la muerte. La relación entre el tema panteísta y la Esfinge se debe al enigma que comparten.

Mismos personajes se encuentran en la obra de Fernand Khnopff en *El ángel (Animalidad o el encuentro del ángel con su animalidad)*,³⁶¹ el artista compone el rostro de la Esfinge recto y severo, en semejanza al ángel. Quizá el brillo de los

³⁵⁸ Nervo, “El éxodo y las flores del camino”. 94.

³⁵⁹ La viñeta de Ángel A. Zárraga fue publicada para ilustrar distintos textos como el artículo-ensayo: “Páginas nuevas. Visiones de la India. La serpiente” de Jules Bois en *Revista Moderna*, año V, núm. 18, segunda quincena de septiembre, 1902, 280-282 pp.

³⁶⁰ Amado Nervo, “La hermana Agua”, *Revista Moderna* 4, núm. 12 (2ª quincena de junio, 1901), 193.

³⁶¹ Fernand Khnopff, *El ángel o el encuentro del ángel con la animalidad*, 1889, il. 22. ilustra un ángel vestido como un caballero del Santo Grial y a su lado una esfinge con rostro de mujer. Al igual que este caballero y el ángel de Amado Nervo también busca la purificación de su alma.



labios y la sonrisa casi imperceptible da un carácter femenino a una Esfinge de una fisonomía intermedia. Tiempo después Ruelas dibuja otra Esfinge³⁶² que mira desde su montículo, con su rostro inexorable de trazos masculinos, es por ello que considero que las bellas híbridas de Ruelas son ginandroides. Su cuerpo de leona está en reposo y se levanta el torso femenino. El dibujo se encuentra enmarcado por una base con figuras orgánicas que abrazan y sirven de marco, la composición comparte algunos rasgos iconográficos con *La Esfinge*³⁶³ de Franz von Stuck realizada en el mismo año, quien despoja a la ogresa de sus partes zoomórficas y solo conserva la pose de dominio, su cuerpo es de una mujer joven, se encuentra tendida a ras de suelo y se yergue con su actitud felina.³⁶⁴

Es interesante observar la relación entre el hombre científico y la mujer en el aguafuerte de 1906 *Esfinge*,³⁶⁵ es de considerar que dicha obra surgió del imaginario de Julio Ruelas sin representar ningún texto literario en particular. En esta ocasión, el artista dibuja a una Esfinge anciana que se levanta de un ataúd egipcio con el retrato del difunto. Ella se encuentra furiosa porque le molestan unos hombrecillos vestidos de frac que vuelan a su alrededor. La monstruo alza una garra para tratar de dar un

³⁶² (Esfinge), *La escalera del dragón*, 1904, cat. 363, aguafuerte.

³⁶³ Franz von Stuck, *La esfinge*, 1904, il. 31.

³⁶⁴ Jan Toorop en *La Esfinge y Psique*, 1899, il. 32, también desarrolla la idea de la actitud femenina de la Esfinge, en su composición presenta el busto de la ogresa y, al frente, una joven fantasmagórica, casi traslucida, con gesto grácil.

³⁶⁵ *La esfinge*, 1906, cat. 361, aguafuerte.



zarpazo y lograr liberarse del tormento, pareciera una ironía de la ciencia queriendo desentrañar el misterio. Los escrutadores son hombrecillos con orejas grandes puntiagudas y alas de libélula como si Ruelas hiciera una caricatura de los científicos, todos vestidos con pantaloncillos y largos sacos de cola, llevan un sombrero de copa e investigan a la Esfinge. El que está frente a su cara desde lo alto, se inclina hacia ella para mirarla con unos binoculares, uno mide su cola con un compás, otro se acerca a su cuerpo de león, lleva un cono para escuchar su interior, y desde arriba el que lleva su estetoscopio la observa, uno de ellos toma notas en unas hojas. Al fondo, a lo lejos, se hallan más hostigosos hombrecillos.

Este masculino observador científico de la Esfinge establece un "biopoder"³⁶⁶ sobre el cuerpo (Foucault), además durante el siglo XIX inventaron y descubrieron formas para definir y registra la evolución del ser humano, es de considerar que cuando Ruelas realizó *La Esfinge*,³⁶⁷ estaba viviendo en París, ciudad de la que emanaron las principales publicaciones sobre las medidas del control sobre el cuerpo con base a argumentos médicos, criminalistas, antropológicos y sociológicos, mismos que

³⁶⁶ Michel Foucault considera el "biopoder" un mecanismo político que "las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida." Foucault, *Historia de la Sexualidad t. 1*, 130 y que es en el siglo XIX que la política del sexo es regulada por técnicas disciplinarias por ejemplo "La histerización de las mujeres, que exigió una medicación minuciosa de su cuerpo y su sexo, se llevó a cabo en nombre de la responsabilidad que les correspondería respecto de la salud de sus hijos, de la solidez de la institución familiar y de la salud de la sociedad." Foucault, *Historia de la Sexualidad t. 1*, 137.

³⁶⁷ *La esfinge*, 1906, cat. 361, aguafuerte. Otro ejemplo de la iconografía de la esfinge en la obra de Julio Ruelas es el aguafuerte ya mencionada, *La escalera del dragón*, 1904, cat. 363. Además Montenegro diseñó a la esfinge en *La Reina de Saba*, s/f, il. 33.



condicionaron el pensamiento del hombre moderno. Parecieran que estos científicos decimonónicos son símiles con los hombrecillos de la Esfinge, impertinentes y obsesionados por controlar el cuerpo femenino, con medidas que se aplican incluso, a la ogresa.

Ahora bien la mujer monstruo, —parece con un poder que en la realidad no tiene, lo que es señal de la angustia del hombre histórico por su desposesión, angustia que lo lleva a agrandar los poderes de su enemiga. [...] Aquél podía revestirse de nobles funciones, incluso de tipo místico y estético.”³⁶⁸ Lo anterior explica que extremaba la vigilancia sobre el cuerpo femenino es un síntoma del temor masculino. Es monstruosa porque es indómita y omnipotente como lo podemos observar en la *Esfinge*³⁶⁹ de Félicien Rops, 1879. El belga dibuja un diablo caricaturizado de lasciva mirada, vestido a la manera de los hombrecillos de la *Esfinge* de Ruelas, lleva frac y tiene un monóculo, de su delgada silueta surge un exorbitante y erecto miembro viril, evidente deseo sexual que surge por la mujer que abraza a la estatua de la Esfinge, ambas son el objeto de deseo que pese a su latencia no es realizable.

³⁶⁸ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 126.

³⁶⁹ Félicien Rops, *Esfinge*, 1879, il. 34.



3.3.2 Medusa

Julio Ruelas realizó en 1907, el aguafuerte *Meduse*,³⁷⁰ una Gorgona, comandante y tirana de su propia tierra, un monstruo con cabellera de vivas serpientes amenazantes. El artista presenta la cabeza cercenada de este mítico personaje, la sostiene una mano enguantada que la agarra por la serpenteante cabellera, Medusa mira de perfil y hacia arriba, sus facciones son masculinas. En su análisis Fausto Ramírez dice: —El postrer grito agónico parece haberse congelado entre las mandíbulas abiertas de la Gorgona, de rasgos fisonómicos francamente masculinos, y afines a los del propio Ruelas.”³⁷¹ Pues bien, no será la primera ocasión que Julio Ruelas se ilustra degollado, por ejemplo, lo vemos en la cabeza degollada en un platón con un buitres.³⁷²

El artista da una posibilidad a la mujer de un carácter de virilidad. Lo interesante de este híbrido genérico es que su diseño no ha sido un tránsito de lo masculino a lo femenino, sino a la inversa. Ruelas da igual tratamiento a la Medusa y la Esfinge, sus iconografías no responden al hermafrodita porque su unión no es de dos sexos, sino que las ogresas son ginandroides (de fisonomía femenina y funciones o posicionamientos propios de la masculinidad, Dijkstra). , Las ginandroides fueron representadas por artistas Simbolistas acentuando el rasgo masculino en personajes

³⁷⁰ *Meduse*, s/f., publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.

³⁷¹ Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 35.

³⁷² s/t (Autorretrato, cabeza degollada en platón), 1901, cat. 157.



femeninos, este tratamiento da Fernand Khnopff a *El ángel (Animalidad o el encuentro del ángel con su animalidad)*,³⁷³ el diseño del rostro de la esfinge es recto y severo como el del ángel, quizá el brillo de los labios y una sonrisa casi imperceptible da un carácter de lo femenino a una esfinge de una fisonomía intermedia; ginandroide.

Los simbolistas quienes ilustraron estas sexualidades intermedias, se enamoraron del tópico de Medusa.³⁷⁴ La descripción mitológica de Medusa es como un monstruo marino con alas de cristal y colmillos de jabalí, pero los pintores le diseñaron diversas corporeidades e ilustraron episodios del mito. La leyenda cuenta que Medusa era una de las Gorgonas, por ello también se le da este nombre, solo que Medusa era la única mortal. Se cuenta que era una bella doncella que competía en gracia con Atenea. Poseidón, Dios de los mares, la poseyó en un templo de culto a Atenea, quien consideró el acto como un sacrilegio y castigó a Medusa, —al hija de Júpiter se volvió, cubrió con la égida su casto rostro y, para no dejar impune tal atentado, cambió los cabellos de la Gorgona en serpientes abominables.”³⁷⁵ Transformando su hermosa cabellera la convirtió en un temible monstruo, que con su mirada era capaz de petrificar animales y plantas. El Héroe Perseo tenía la misión

³⁷³ Fernand Khnopff, *El ángel o el encuentro del ángel con la animalidad*, 1889, il. 22.

³⁷⁴ Sigmund Freud relaciona a la Medusa con el temor a la castración. “En las obras de arte suele representarse el cabello de la cabeza de la Medusa en forma de serpientes, las cuales derivan a su vez del complejo de castración. Es notable que, a pesar de ser horribles en sí mismas, estas serpientes contribuyan realmente a mitigar el horror, pues sustituyen el pene, cuya ausencia es precisamente la causa de ese horror.” Freud “La Cabeza de Medusa (1922)” (2003), CXXIII.

³⁷⁵ Ovidio, *Las Metamorfosis*, 83.



de acabar con Medusa y fue ayudado por Atenea y Hermes. Emrende el viaje en busca de la Gorgona, Encuentra a las dos hermanas Erías, quienes compartían un ojo y un diente. Perseo les quita el ojo y condiciona su devolución, en tanto le sea revelado el camino para llegar a las Gorgonas, las mujeres acceden y Perseo continúa su trayecto, pero ahora armado con unas sandalias que le permitían volar, un escudo pulido como un espejo y el casco de Hades que lo hacía invisible.

Al llegar Perseo a la tierra de las Gorgonas se encuentra con animales y hombres petrificados. Medusa dormía cuando el héroe elevándose, fijó sus ojos en el reflejo del escudo mientras Atenea guiaba su mano y cortó la cabeza de Medusa con un solo golpe de hoz. Para su sorpresa, al instante surgieron del cadáver, totalmente desarrollados, el caballo alado Pegaso y el guerrero Crisaor.³⁷⁶ También se cree que nacieron alacranes y alimañas. Perseo a su regreso, se encuentra con otro símbolo femenino que fue representado por los artistas de la época: Andrómeda, desnuda y enjorada, estaba amarrada a una roca, amenazada de ser devorada por un monstruo marino. Perseo enamorado la salva, ya que contaba con las herramientas que le dieron las deidades y también logra vencer al celoso tío de Andrómeda, en el momento en que el héroe saca la cabeza de la Gorgona y petrifica a sus enemigos. Ya cumplida su odisea, Perseo entrega sus herramientas a Hermes y la cabeza de Medusa a Atenea, entonces la diosa insertó la cabeza de la Gorgona a su égida.

En la historiografía de la Medusa se conoce la representación de la Gorgona en cuerpo entero, realizada por Fernand Khnopff, en su pastel *La medusa dormida*,

³⁷⁶ Graves, *Los mitos griegos, 1*, (2013), 353-354.



1896, dibujada de espalda como un ave nocturna de perfil rígido. Sin embargo, se considera que las obras más famosas sobre el tema de la Gorgona las realizaron Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)³⁷⁷ y Sir Peter Paul Rubens (1577-1640), *Medusa*,³⁷⁸ 1618, óleo. Ambas representan sólo la cabeza decapitada coronada de serpientes vivas, dejando ver un rostro aterrador con la mirada desorbitada.

La Medusa se encuentra en las artes visuales, literarias y en las artes decorativas, —como adorno o remate de numerosos collares, broches, brazaletes, etc. (Se sabe que D'Annunzio tenía un cinturón cuyo cierre era la cabeza de una Medusa).³⁷⁹ Los artistas de la época también gustaron del diseño de la joyería y las serpientes eran parte del repertorio zoomorfo. Este uso del símbolo de las serpientes, que se une a la representación de la seducción, en otros casos representa el símbolo sexual de la castración (Sigmund Freud). Sin embargo aunque Medusa es una mujer monstruosa encierra lo sublime, como Edmund Burke lo refiere: —al fealdad es bastante compatible con una idea sublime; pero de ningún modo quisiera dar á entender que la fealdad, por sí misma, es una idea sublime, á menos que se una con algunas

³⁷⁷ John Ruskin veía en Michelangelo Caravaggio “la perpetua búsqueda de horror y aliento de horror y la fealdad, y la obscenidad del pecado.” (en *Pintores modernos*, vol II, 1846, *apud.* Chilvers, *Diccionario de arte*. (Madrid: Alianza, 1992), 132.

³⁷⁸ Peter Paul Rubens, *La cabeza de Medusa*, 1618, óleo, il. 35. y de Caravaggio, *Medusa*, il. 36.

³⁷⁹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 271.



calidades que infundan mucho terror. [sic.]”³⁸⁰ El terror inmenso que provoca la mortal Medusa hace que el efecto de horror sea de una estética sublime.

La nota macabra en *Meduse*³⁸¹ de Julio Ruelas, además del degollamiento, está en la figura de la parte inferior y a la derecha, donde una sirena, que pareciera deslizarse sobre una superficie, lleva cabellera larga y una cola de dragón con aletillas, una referencia un tanto marina. En la parte superior deja la zona en oscuridad total, como si la cabeza de Medusa apareciera frente a una barda con un fondo negro. Esta disposición le da un sentido siniestro, pues existe algo en el fondo que no logramos ver y la profundidad deja una sensación inquietante, pues si la Gorgona está frente al muro, entonces comparte espacio con el espectador, otro elemento más de la composición artística de Ruelas. ya que –al estética de Julio Ruelas (...) no es estética de la belleza, es la estética de lo sublime,”³⁸² que se experimenta por la oscuridad del fondo que le ayuda a crear lo infinito, lo oculto y lo enorme como condiciones para lo sublime. El crítico Ricardo Gómez Robelo llama a Julio Ruelas maestro al dar un lugar único a sus personajes con la actitud necesaria:

En estas tragedias, rara vez es uno solo personaje, y si lo es, Ruelas hace de un accesorio otro personaje; pero de manera tal, que basta para realizar en la obra dibujada, una de aquellas punzantes emociones o de aquellas terribles ironías que

³⁸⁰ Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, 187.

³⁸¹ *Meduse*, s/f., publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.

³⁸² Arturo Noyola “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 4, núms 1 y 2 (primer y segundo semestre de 1999) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 95.



busca presentarnos. Y en unas y en otras hay idealidad profunda y enferma, llena del horror y del asco, que hacía exclamar a Baudelaire: ¡Pronto! ¡Apaguemos la lámpara, para ocultarnos en las tinieblas!³⁸³

En resumen, esta mujer monstruo contiene una belleza sublime porque su fealdad misma la hace inmensa e infinita, su imagen sublima la ficción y causa un efecto aterrador y amenazante a la condición humana. Ruelas como un artista de la estética del horror, logra crear episodios que violentan al espectador, le inyectan el miedo a lo desconocido, el cual les es familiar a la vez, por ello Ruelas logra un impacto siniestro cuando así se lo propone. Este efecto del horror que causa *Meduse* es una experiencia del horror exaltado durante el Romanticismo, un efecto de lo misterioso, fúnebre y nocturno, como lo menciona Mary Shelley (1797-1851) en su poema dedicado a la Gorgona:

Allí estaba, mirando el cielo de medianoche,
Sobre la cúspide nublada de la montaña;
Debajo, la tierra se ve temblorosa;
Sus horrores y su belleza son divinos.
Sobre sus labios y sus párpados parece reposar
Belleza de una sombra de la cual el brillo,
Ardiente y pálido, luchando abajo,
Las agonías del enfado y de la muerte.
Aún es menor el horror que la gracia
Que petrifica el espíritu del observador,

³⁸³ Roberto Gómez Robelo, “La exposición de San Carlos. Las obras de los pensionados. Consideraciones sobre la crítica [diciembre, 1906]”, en coord. Xavier Moyssén, *Crítica del arte en México. 1896-1921, t1* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 263.



Sobre las líneas de esa cara muerta
Están enterradas, hasta que crezcan los personajes
En sí mismos y no puede hallarse otra idea;
Es la forma melodiosa de la belleza lanzada
A través de la oscuridad y el brillo del dolor,
Que humanizan y armonizan el aire.³⁸⁴

3.3.3 La mujer alacrán

De la cabeza de Medusa, de sus hilos de sangre que caen, surgieron, según el mito, alacranes y alimañas. Ruelas crea una híbrido mitad mujer - mitad escorpión, se trata de *Implacable*.³⁸⁵ Una imagen inquietante por la asociación de símbolos religiosos, de seducción y de amenaza, dicha síntesis visual surge del poema homónimo de Amado Nervo. Un agónico poema que habla de la duda acerca de la ciencia y la razón le exige distancia: —¿o ves que te estrangula y te envenena?”. En 1901 el poeta versa:

¿Quién te trajo? ¿qué impulso misterioso
te arrojó á mi camino? ¡qué potencia
infernál te mostró mi obscura vida
y te dijo: Ahí está, tómalá y hiérela?
(...)
Mas naciste á mis pies, germen maldito
y creciste á mi amparo, infame yedra
y enredaste á mi tronco tus bejucos

³⁸⁴ *Apud.* Lewis Spence, *Introducción a la mitología*, trad. Ma. Victoria Tealdo / Diana Gibson. (Madrid: Studio Editions, 1997), 304-305.

³⁸⁵ *Implacable*, 1901, cat. 171, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.



y prendiste festones dondequiera.
Yo dije: Es una hermana, que se acoja
á mi, que se difunda, que florezca!
Y pronto, con tus tallos trepadores,
tentáculos floridos de famélica,
me exprimiste la savia de la vida,
me chupaste los jugos de las venas.³⁸⁶

Recordando la sentencia de Joséphin Péladan en cuanto a que la mujer es la corrupción del espíritu y encarnación del deseo sexual, Julio Ruelas ilustra a ésta perversa monstruosa con su ponzoña. La mujer de *Implacable* está de espaldas, de su cadera surge el cuerpo femenino en el que se distinguen la voluptuosidad corruptiva en la redondez de un seno y sus nalgas. En una actitud de ataque se arquea hacia atrás y su cabellera le cubre la parte superior con rizos largos y abundantes que enmarcan el rostro de la mujer, en su perfil se distingue su gesto inexpresivo. Ella toca con sus tenazas la mejilla del hombre crucificado. El interés del artista dista de quien sufre, habla de la violencia sin desesperación. La *implacable* es una escena de la agonía masculina.

En este caso Julio Ruelas recurre a un insecto para construir el cuerpo monstruoso, motivo que narra José Juan Tablada acerca de su vida conjunta en el Colegio Militar, cuando ambos coleccionaban insectos. De la mujer escorpión surgen dos segmentos superiores, los pedipalpos, que terminan en forma de pinzas, los cuales le sirven al escorpión para cavar, triturar o cazar. En esta ocasión, surgen a partir de los brazos para arrastrar el cuerpo del hombre que descende de la cruz. La mujer atrae su

³⁸⁶ Amado Nervo, "Implacable", 305.



presa ayudada de sus cuatro pares de patas ambulatorias, dos patas delanteras ciñen las piernas del hombre y las otras mantienen el peso del tronco que acaba en un agujón, donde guardan el veneno mortal. Julio Ruelas diseña un cuerpo monstruoso para *Implacable*, como un símbolo de lo aterrador que es el deseo que contiene su cuerpo femenino, ya que desde su mirada la mujer era un ser que contiene veneno, la mortalidad del hombre.

Su iconografía contiene este efecto terrorífico que causan los arácnidos, ya que el escorpión es un animal que provoca pánico por el dolor, la parálisis y el pavor que causa su ponzoña. Se sabe que su veneno es mortal para el hombre y dioses.³⁸⁷ En la religión babilónica y en la mitología griega el escorpión ha sido un protector de los dioses. El híbrido de hombre escorpión y mujer escorpión fueron ilustrados en el poema del *Gilgamesh*.³⁸⁸ El carácter simbólico del escorpión es la traición, es parte de su naturaleza, así, Ruelas atribuye este carácter negativo a la mujer de *Implacable*, su naturaleza es buscar el descenso del hombre, arrastrarlo a su espacio nocturno y a su fatalidad.

³⁸⁷ En la antigua Mesopotamia al alacrán se le consideró un animal de protección contra el mal. Isis, diosa de los fenicios fue protegida por siete alacranes gigantes. En la mitología griega se conoce el mito de Orión, quien trató de violar a Artemisa, diosa de la castidad y la cacería, un escorpión mordió al agresor y por eso se formaron las constelaciones de Orión y Escorpión.

³⁸⁸ En el poema épico de Gilgamesh, el hombre escorpión y la mujer escorpión eran guardianes del monte Mashu: “Los halos alrededor de sus cabezas deslumbraban la misma montaña, y su mirada podía matar a cualquier humano sobre quien sus ojos fijaran. La vista de estos guardias provocaron un desborde de terror en el corazón de Gilgamesh.” (Gilgamesh, Tablilla VI).



Pese a que el canibalismo en esta especie de alacranes es ocasional; culturalmente se cree que después de la cópula el escorpión devora a su pareja e incluso las crías de escorpión se alimentan y matan a la madre mientras se mantienen viviendo en su lomo. También el escorpión se ha asociado a la genitalidad femenina y la fuerza de atracción. En 1919 López Velarde escribe el poema *A las Vírgenes*:

las del nítido viaje de Damasco
y las que en la renuncia llana y lisa
de la tarde, salís a los balcones
a que beban la brisa
los sexos, cual sañudos escorpiones!³⁸⁹

Pareciera que estos versos fueron inspirados por la *Implacable* de Julio Ruelas, ya que la pulsión sexual se considera en dos tipos de mujeres: las que ocultan sus deseos y las carnales, que salen a sus balcones, como dice el poeta, a que beban sus sexos de escorpiones. Sin duda esta es también una asociación con *vagina dentata* y el temor de la castración, idea tan aterradora en los hombres contemporáneos de Julio Ruelas, aunque este cuerpo también mantiene su carácter siniestro, ya que frente al deseo existe cierta admiración y desprecio, por ello atrae y repulsa a la vez, así que el deseo es siniestro, como un hechizo, como un juego de

³⁸⁹ *Apud.* Octavio Paz “El camino de la pasión: Ramón López Velarde” en *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México, Joaquín Mórtiz, 1965), 67-130.



seducción mortal.³⁹⁰ Octavio Paz identifica una relación entre el poeta López Velarde y Julio Ruelas:

—De nuevo López Velarde nos sorprende con una imagen que es un dibujo cruel y exacto. Es imposible no recordar, al leer estas líneas, a los grabados de Julio Ruelas, ese pequeño gran artista que todavía aguarda ser reconocido por nuestra crítica del arte. Punta seca de líneas que se cierran sobre sí mismas para concentrar más la exasperación de la sangre, en esa visión directa de la mujer no hay piedad sino algo que no se si debo llamar complicidad.³⁹¹

Teniendo en cuenta la historiografía de la mujer que provoca el descenso del hombre, se observa este tópico en el arte decimonónico, por ejemplo en las obras simbolistas: *Simbolización de la carne y el espíritu*³⁹² (1892) de Jean Delville y *Las profundidades del mar*³⁹³ (1885) de Edward Burne Jones (1833-1898). Ambas composiciones comparten el tema del descenso de la *Implacable* de Ruelas, pero las híbridas son marinas y arrastran al hombre hacia la profundidad del mar. Cabe hacer notar que en las tres composiciones el cuerpo masculino se encuentra inerte y pasivo, mientras la mujer en forma compulsiva lo tira. Ellas, diabólicas, miran al

³⁹⁰ Véase, “Deseo y represión, mujer y necrofilia en Ramón López Velarde” en eds. Carmen de Mora y Alfonso García Morales, *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Universidad de Sevilla (2003): 111-133.

³⁹¹ Octavio Paz “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, 98-99.

³⁹² Jean Delville, *Simbolización de la carne y el espíritu*, 1892, il. 37.

³⁹³ Edward Burne Jones, *Las profundidades del mar*, 1885, il. 38.



frente llenas de lascivia. Se trata de una simbología del mal: es el pecado que infesta la carne y el espíritu. Ricardo Chaves considera que la mujer en esta época era ilustrada con una parte humana y una parte animal y se podía considerar un híbrido; ejemplifica con la obra de Ruelas:

Un ejemplo de mutación animal es la imagen “Implacable” (1901), de Julio Ruelas, donde la mujer metamorfoseada en escorpio en calidad de verdugo, mientras su víctima –el hombre- aparece literalmente crucificado. Pero a diferencia de la mujer, que sólo es cuerpo, y cuerpo animal, el hombre no es sólo materia sacrificada, es también alma que tras querer trascender, fracasa y regresa a tierra, perdiendo su corona de estrellas.³⁹⁴

Lo anterior explica la búsqueda de la sexualidad mística, donde no es posible una relación hombre mujer, porque de esta relación sólo se deriva el peligro de los ímpetus terrenales y su ser que buscaba la divinidad es obligado a descender. Este tema lo acentúa el halo de líneas que fondean la imagen de *Implacable*. Una madeja caprichosa que parecían subir al cielo y retornan a la tierra, llevando entre sí un hombre barbado, de quien sólo percibimos sus brazos que se estiran hacia abajo, sus manos se crispan y aunque su gesto permanece sereno mientras descende, su corona de estrellas cae. Que terrible es el símbolo de la *Implacable* como maldad femenina.

Nada hay comparable al espanto que pone la maldad humana en las almas ardientes; nada tan infernal como la angustia del enamorado, que hurga con sus caricias un cuerpo hermoso y corrompido en el que la lepra mundial ha desvanecido los divinos

³⁹⁴ Chaves, *Los hijos de Cibeles*, 147.



perfumes del amor y la alegría y ha infiltrado las ponzoñas de la avidez y la maldad sexual, que son las más espantosas de las furias. Y para Ruelas como Baudelaire, ' el amante inclinado sobre su bella, parece un moribundo que acaricia su sepulcro.' ³⁹⁵

Finalmente esta obra de arte contiene la cualidad que señala Edmund Burke respecto a lo siniestro, –als imágenes oscuras, confusas, e inciertas en la naturaleza, tienen mayor poder sobre la fantasía para producir las pasiones grandes."³⁹⁶ El uso del mito en las bellas híbrido es la desacralización de la sexualidad femenina y quizá en ello se revela la angustia masculina de la época porque la naturaleza femenina es de una complejidad tan monstruosa y aterradora que el hombre al caer no abraza a su raptora, sus ojos no la miran: permanecen cerrados. Quizá porque está aniquilado para los combates de amor y un cadáver es lo que la mujer baja, de ahí la rigidez del cuerpo, el desespero ante este objeto del deseo inasible está en palabras de Amado Nervo:

No te puedo dejar: estoy tan solo!
no me puedo esconder porque me encuentras,
no te puedo matar por que me mato,
no te puedo apagar porque me hielas...
Inmortal, ten piedad de mi calvario,
desciñe los tentáculos, ogresa,
que lástima las llagas de mis plantas
clavadas en la cruz de la impotencia...³⁹⁷

³⁹⁵ Gómez Robelo, "La exposición de San Carlos", 263.

³⁹⁶ Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, 117.

³⁹⁷ Amado Nervo, "Implacable", 305.



En 1904 Julio Ruelas nuevamente ilustra a la Mujer escorpión,³⁹⁸ único personaje que se halla sobre una amorfa superficie ovalada. La monstruo conserva el mismo diseño de *Implacable*, donde el cuerpo de insecto es de la cadera hacia abajo. En esta ocasión, el tratamiento del dibujo del cuerpo femenino es más realista, debido al uso del volumen y sombras. También conserva su actitud de ataque y al levantar las tenazas, se dejan ver unas lianas, que se tienden a manera de cuerdas, el recurso de Ruelas podría simbolizar una prisión o bien una lira, puesto que esta mujer monstruo se acompaña de un hombre inactivo sexualmente. La mujer escorpión pertenece a la estirpe de las diosas, quiromantes, místicas y magdalenas. El poema de la *Implacable* concluye:

Y *Ella* dice envolviendo en el escándalo
de sus vastas pupilas mi alma entera:
-Dios ha muerto... hace mucho... lo matamos
Nietzsche y yo, en el azur y en las conciencias.
Ven, levanta tus ojos vacíos:
¿qué ves?"
La vía Láctea, sementera
de soles..."
-No por cierto: es *su* cadáver,
el cadáver de Dios en las esferas".
Y al decir estas cosas naufragaba
mi razón en sus ojos de tinieblas:
esos ojos tan negros tan grandes
con pestañas tan grandes y tan negras!³⁹⁹

³⁹⁸ Julio Ruelas, *Mujer escorpión*, 1904, tinta, il. 39.

³⁹⁹ Amado Nervo, "Implacable", *Revista Moderna* 4, núm. 19 (1ª quincena octubre, 1901), 308.



3.3.4 La mujer vampiro

La mujer vampiro, hermosa dueña de la noche, es la sombra del romanticismo perenne, una de las bellas híbrido y de los ídolos de perversión femenina por su encantador y misterioso cuerpo joven, se presenta como mortuoria seductora y abyecta succionadora de la vida. Este símbolo femenino del vampiro ha atravesado la historia de la humanidad y el arte, un tópico finisecular ilustrado por diversos artistas, que fue tema desde los griegos y el mito de Lamia⁴⁰⁰ diosa que chupaba la sangre y mataba a los niños. En caso de que un murciélago se alimente de sangre humana se convierte en vampiro, por ello en algunos momentos también se les nombra como mujer murciélago, además de que sus alas son similares, este ser híbrido forma parte de diversas culturas y religiones, en su relación al mal que provocan a la humanidad, se les asociada a los demonios, el mundo de los muertos y el misticismo.

⁴⁰⁰ La diosa de Libia Lamia, su nombre viene de *laimos*, que “en el caso de una mujer significa ‘lasciva’” Graves, *Los mitos griegos, 1*, (2013), 304. Lamia era diosa del amor y la batalla, a Zeus, “ella le dio varios hijos, pero todos ellos, excepto Escila, fueron asesinados por Hera en un arrebato de celos. Lamia se vengó matando a los hijos de otros, y llegó a ser tan cruel que su rostro se transformó en una máscara espantosa. Después se unió al grupo de las Empusas, dedicándose a acostarse con hombres jóvenes para chuparles la sangre mientras dormían.” (*op cit*).



Visto que la mujer vampiro es una muerta viviente, también forma parte del repertorio del arte macabro, ya que ella es la amante de Lucifer, estéril y activa sexualmente. Las vampiresas también son personajes literarios,⁴⁰¹ casi siempre como símbolo de la avaricia de la *femme fatale*,⁴⁰² debido a su obstinada búsqueda por el dinero, el sexo y el poder. La leyenda de la bella mujer joven sin metamorfosis y con un par de colmillos viene del mundo eslavo y húngaro⁴⁰³ y sin duda las vampiras guarda un eco de la narrativa llamada novela gótica,⁴⁰⁴ que protagoniza el amor macabro inmerso de misterio y horror en cementerios o castillos en ruinas.⁴⁰⁵ Una de las

⁴⁰¹ La novela *Drácula* fue publicada en 1897 por Bram Stoker, el autor se inspiró en el emperador rumano Vlad Drăculea, conocido por su crueldad. "Dracul" en rumano significa "el Demonio".

⁴⁰² Un cuento de Wilkins Freeman narra la historia de la mujer vampiro: "Luella Miller tenía una manera de sentarse que nadie sería capaz de imitar, ni siquiera estudiándola y practicando durante una semana de siete domingos, decía Lydia Anderson, y era todo un espectáculo verla caminar. Si alguno de esos sauces a la orilla del arroyo pudiera arrancar sus raíces del suelo y echar a andar, lo haría con el mismo estilo que Luella Miller". (Apud. Mireille Dottin, *La Mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996), 63.

⁴⁰³ La mujer vampiro fue protagonista de distintas historias literarias. La primera narración de Goethe fue *La novia de Corinto* (1797). En 1837, Gautier escribe la historia de la *Clarimonde o La Muerta enamorada* y Joseph Sheridan Le Fanu, *Camilla* en 1872.

⁴⁰⁴ Walpole Strawberry Hill escribió *El castillo de Otranto* (1764), la cual es considerada como la primera novela gótica, en donde los personajes femeninos se distinguen por su frialdad y poder de seducción, llamadas también "Viudas negras" o mujeres vampiro.

⁴⁰⁵ Julio Ruelas dibuja un paisaje de *El castillo en ruinas*, 1906, cat. 359, al poema homónimo de Emilio Valenzuela.



composiciones más espeluznantes y siniestras de Julio Ruelas es *El Jardín Gris*,⁴⁰⁶ que ilustra un poema homónimo de Manuel Machado. Y es que los jardines fueron tema de los Modernistas. En primer plano vemos una osamenta que parece surgir de una forma orgánica y volcarse aterrorizado sobre su costado derecho, de aquí formas vivas se enraízan y crecen caprichosas, enmarcan la composición. Al fondo hay una reja vieja y desvencijada, arriba en una de sus punta está atravesado un cuerpo femenino desnudo. Debajo de ella un cuerpo indefinido se encuentra inmóvil. En este jardín no hay flores, plantas, animales o árboles, sólo vemos vegetación informe que avanza desafiante dejando a su paso muerte y tortura.

Jardín sin jardinero,
viejo jardín,
viejo jardín sin alma⁴⁰⁷

Un referente importante es la novela de *Drácula* (1857) de Bram Stoker (1847-1912), el nombre se asocia a los dragones porque *Drak* significa dragón. Respecto a la simbología de la sangre y los mitos en el cantar de Gesta, *Los Nibelungos*, el héroe Sigmund mata al dragón Fafner y se baña con su sangre, lo cual, lo hace invulnerable. Esta leyenda nórdica se asocia al culto del vampiro a finales del siglo XIX, quién busca la inmortalidad y la belleza eterna, como lo buscó el personaje de Dorian Gray de Oscar Wilde.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ *El jardín gris*, 1903, cat. 257, dibujo al poema homónimo de Manuel Machado.

⁴⁰⁷ Manuel Machado, "El Jardín gris", *Revista Modern 6*, núm. 14 (2ª quincena julio, 1903), 213.

⁴⁰⁸ Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*.



El cadáver femenino y la muerte son compañeras de la mentalidad atormentada de Ruelas, la mujer vampiro está presente en el aguafuerte de 1907 *El peregrino*,⁴⁰⁹ el artista realiza esta obra sin relación a algún texto literario, pero contiene una leyenda en el nombre de la obra, ya que los peregrinos son personas que buscan la purificación de su alma a través de peregrinar, nuevamente la purificación está amenazada por una mujer híbrida como la de *Implacable*, el caminante dejará su tarea al ser encontrado por la vampira. En un paraje al costado de un arroyo, el humilde peregrino se encuentra plácidamente dormido a ras de suelo, lleva una guitarra que se encuentra a su costado. Pareciera que Ruelas ilustra lo que Goya creó en sus *Caprichos*, esto es: sueños de la transgresión ficticia que producen las pesadillas reales, ya que este hombre será víctima de una horripilante y decadente mujer. Al fondo se alza la tapia de un cementerio, reconocible por las cruces que coronan los mausoleos o monumentos mortuorios.

Los artistas finiseculares retoman a la vampiro y su ámbito tenebroso, la oscuridad, el ambiente de muerte y de cementerio.⁴¹⁰ En su recodificación, el vampiro, las más de las veces conserva un cuerpo hermoso, casi angelical, son sus alas de murciélago las que delatan el peligro. La mujer nocturna fue ilustrada por Edward

⁴⁰⁹ *El peregrino*, 1907, cat. 378, aguafuerte.

⁴¹⁰ Si bien en *Hamlet* es muy complejo representar al fantasma, Julio Ruelas libra el reto dándole a la ausencia del fantasma del padre la línea en blanco, Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía, s/t (Hamlet)*, 1900, cat.99, ilustración a *Dulcinea prelude* de Jesús Urueta. Por otro lado, lo más cercano que dibujó Julio Ruelas con respecto al mundo de los vampiros es la mujer murciélago, mencionada en el capítulo tres, y en *Fuegos fatuos*, 1908, cat. 391, aguafuerte, diseña una mujer con alas de murciélago.



Burne-Jones en *La vampiro* (1897).⁴¹¹ La escena se da en el interior de una habitación, el cadáver masculino yace sobre el lecho mientras ella se yergue triunfal y demoniaca. Albert-Joseph Pénot en *La mujer murciélago* (1890),⁴¹² presenta una iconografía de la vampira que desciende, extiende sus alas estirando sus brazos a los costados, recoge una pierna, para con la otra preparar el descenso. El fondo es oscuro y el cuerpo desnudo de la mujer es marmóreo y hermoso.⁴¹³

La belleza de las vampiras se puede considerar sublime cuanto logran ser amenazantes y crear un efecto de horror. Julio Ruelas creó imágenes que emergieron del espanto, de lo velado. Se enamoró del artificio que surge entre lo inanimado y lo animado, esto es, el carácter de lo doble, como el de la vampiro. Bernardo Couto Castillo y Efrén Rebolledo tienen narraciones en las que sus personajes femeninos son muertas autómatas, son las que traen bajo el brazo infortunios. Aquello que mejor nos ejemplifica el carácter de lo doble es el personaje de la Olimpia de Hoffman⁴¹⁴ y un cuento que lleva por personaje una autómatas, es *Lo inevitable* de Bernardo Couto Castillo, el autor describe a la mujer frívola: —La flor rara, flor de perfume envenenado como ninguno, sonrió y de nuevo entornó los ojos,

⁴¹¹ Edward Burne-Jones, *La vampiro*, 1897, il. 40.

⁴¹² Albert-Joseph Pénot, *La mujer murciélago* en 1890, il. 41.

⁴¹³ Otro artista que ilustran a la vampiro sin transformar el cuerpo femenino es Odilon Redon, *Les Ténèbres (Darkness)*, 1892, la mujer es ilustrada sólo de la cadera hacia arriba. Surge de un pedestal y su cuerpo gira con coquetería hacia su derecha, sus alas se extienden hacia arriba, en el fondo sólo hay oscuridad.

⁴¹⁴ Véase, Amadeus Hoffmann, *El hombre de arena*, Barcelona: Olañeta, 1991.



los pétalos se cerraron quedando en una inmóvil postura de rica planta decorativa.”

⁴¹⁵ Lo velado del carácter del doble es lo siniestro en esta narración, sin embargo este carácter trae la desventura y las malas noticias, aunque nos es seductor, ya que —si lo bajo no hay nada sublime”.

En la literatura latinoamericana el tema también fue recurrente, por ejemplo un cuento de Rubén Darío, *Thanatopía* de 1893 nos narra el terror que le produce al joven su madrastra que era una mujer vampiro, en el ámbito de la poesía Efrén Rebolledo escribe *El Vampiro*:

Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos
por tus cándidas formas como un río,
y esparzo en su raudal cespío y sombrío
las rosas encendidas de mis besos.

En tanto que descojo los espesos
anillos, siento el roce leve y frío
de tu mano, y un largo calosfrío
me recorre y penetra hasta los huesos.

Tus pupilas caóticas y hurañas
destellan cuando escuchan el suspiro
que sale desgarrando mis entrañas,

⁴¹⁵ Bernardo Couto Castillo, “Lo inevitable” en *Asfódelos*. (México: INBA / Premia, 1984 [1897]), 48.



y mientras yo agonizo, tú, sedienta,
finges un negro y pertinaz vampiro
que de mi ardiente sangre se sustenta.⁴¹⁶

La mujer vampiro es un objeto del deseo que, como lo describe Efrén Rebolledo, en un inicio es seductor, produce calosfríos hasta los huesos, provoca suspiros y luego se muestra mortal, por eso la bella híbrida personificaba lo negativo de la mujer y su sexualidad activa y controladora. A finales del siglo XIX la sexualidad femenina tuvo diversas lecturas e interpretaciones, una de las miradas decimonónicas más misóginas fue la de Otto Weininger, quien manifestó:

En la mujer, la sexualidad no se puede separar de la esfera no sexual ni por una limitación cronológica en su aparición ni por su órgano anatómico. En consecuencia, el hombre conoce su sexualidad, la mujer, en cambio, no es consciente de ella, y de buena fe puede ponerla en duda, porque la mujer no es otra cosa que sexualidad, porque es la sexualidad misma. La mujer por ser sólo sexual no nota su sexualidad, pues para hacer cualquier observación es necesaria la dualidad.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Rebolledo, *Obras completas*, 118.

⁴¹⁷ Otto Weininger, *Sexo y carácter*, trad. Felipe Jiménez de Asúa (Madrid: Losada, 2004), 151.

Weininger, en este libro realiza un tratado sobre la sexualidad en el siglo XIX y mantuvo la teoría de que la sexualidad del hombre es la dominante, ya que “es posible para el hombre, tanto desde el punto de vista psicológico como desde el anatómico, ya que él no es únicamente sexual.” Weininger, *Sexo y carácter*, 151.



Lo dicho antes, Weininger⁴¹⁸ lo publicó (1902), en su libro *Sexo y carácter*, que causó un gran impacto en sus contemporáneos por considerarlo un libro de historia de la sexualidad. El filósofo austriaco redactó un tratado donde la mujer es observada como pura animalidad sexual, y sentenció que la única forma en que la mujer lograba reconocer su sexualidad era cuando está con un hombre. Alois Kolb (1875-1942) en *Jugend*, (1903) ilustra un artículo dedicado a *Sexo y carácter* con un dibujo donde la mujer arrodillada se cubre el rostro, frente a ella, una araña gigante ha lanzado su telaraña para cubrir el cuerpo desnudo de la joven.

Por su parte, la mujer vampiro que ilustró Julio Ruelas en el *Peregrino*,⁴¹⁹ no es una mujer tipo vampiro hermosa y joven, sino lo contrario, monstruosa y anciana.⁴²⁰ Su cuerpo pareciera lleno de un pelaje largo, apenas se distingue su delgada silueta femenina, sólo conserva como atributos los senos colgantes y una mirada desorbitada. Se hinca atrás del hombre y extiende sus alas cubriendo de lado a lado la escena. Sus patas son de animal, pero largas y tiene garras de ave. Este cuerpo femenino deja de ser un objeto del deseo masculino y se transfiere el deseo a la figura masculina. Es el impulso de la vampira que desea al hombre, se alimenta y le mata sin cortejo alguno, él queda totalmente bajo su control.

⁴¹⁸ Otto Weininger se suicidó un año después de publicar *Sexo y carácter*. Al principio Sigmund Freud aceptó algunas de sus ideas, pero consideró que era muy crítico con las mujeres y los judíos.

⁴¹⁹ *El peregrino*, 1907, cat. 378.

⁴²⁰ Julio Ruelas también dibuja un murciélago como un animal surgido de las tinieblas que aterriza a un joven en un dibujo s/t *Un murciélago*, 1903, cat. 317.



Tratamiento que también dio Edvard Munch en *El vampiro*, 1894 (il 11). El artista centra la composición en un hombre que cae en el regazo de una mujer que le succiona o besa el cuello; en el fondo, la oscuridad, la luz sólo permite identificar la vampira amorfa y monstruosa, de cabellera y manos rojizas. Del hombre apenas vemos el perfil.

Julio Ruelas crea un ambiente misterioso en el *Peregrino al hacer* uso de un entramado de líneas cerrado que provoca el efecto de la oscuridad de la noche alrededor del murciélago y genera un aspecto tenebroso con el detallado trabajo de las formas rocosas al frente de la imagen. Julio Ruelas acompaña esta obra con tres viñetas a su alrededor. Abajo coloca una calavera de cabello largo, su esqueleto vuela con sus alas extendidas que salen de sus hombros, se abren y terminan en sus rodillas y. Arriba a la izquierda coloca a una mujer cadáver en un sarcófago abierto.

Su silueta aún se define, pero su rostro ya es cadavérico; lleva las manos cruzadas a la altura del pecho y una red le cubre de la cintura a las rodillas. Finalmente, en el marco de la derecha coloca una cabeza femenina degollada, que se sostiene con sus largos cabellos, amarrada a un gancho; aún brota su sangre. Los cabellos cortos caen ondulados a los costados del rostro cadavérico, del que el artista marca las oquedades de los ojos, la nariz, los pómulos y deja la boca abierta, como dejando ir el último aliento, entrecierra los ojos con gran cansancio y tristeza.

El escenario tenebroso que sirve a sus bellas-híbridos no sugiere una localidad. En ocasiones un elemento mínimo, el sarcófago, la cruz, la noche dan el contexto. La espacialidad rueliana es abstracta, forma parte del terror psíquico o mental, esta idea



queda más ilustrada en *El peregrino*, es un espacio de pesadilla, trazado con apasionados y vigorosos contornos. Líneas infernales en busca de representar una atmósfera inquietante.



4. Recodificación del objeto del deseo

4.1 Sexualidad abyecta

El deseo es perteneciente a un contexto histórico definido. El siglo XIX trata mediante la psiquiatría de esclarecer el significado del deseo, del incesto, de lo demencial o lo monstruoso, como lo muestran los trabajos de Otto Weininger en *Sexo y carácter*. A la par en la creación literaria los artistas estaban atentos de la ciencia, de los nuevos descubrimientos sobre la psique, la conducta y los placeres. El goce de que nos habla Ruelas en relación al cuerpo doloroso, de alguna manera deja fuera todo pensamiento católico o de “~~natura~~”, para ir “~~co~~ma-natura” ante el cuerpo. El artista rompe la estructura del deseo “~~o~~rmativo”, deja de ser el deseo por el placer carnal o de la procreación, por ejemplo en algunas composiciones el cuerpo que ilustra Ruelas presenta un goce místico, en tanto que es ofrendado a un orden divino, sublimado se convierte en la huella del objeto del deseo, porque la ausencia del sujeto crea el deseo, crea su objetivación, no hay placer carnal, sino un efecto de sublimación y abyección a su vez.⁴²¹

⁴²¹ La destrucción del cuerpo, la flagelación y la tortura para ciertos místicos fueron un vehículo para lograr un éxtasis religioso. José Luis Barrios Lara describe en su artículo *El cuerpo doliente*. “La expresión del mártir es el modo en que la carne y el rostro marchan en el delirio del dolor hacia el conocimiento del rostro de Dios. Cuando menos así nos los hace ver la pintura anónima del siglo XVIII, *San Quirino tributo*.” José Luis Barrios Lara, “El cuerpo doliente” en *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI.XX*, (catálogo de exposición, noviembre 1998 – mayo 1999)



Los artistas interdictos de alguna manera desafiaron lo sagrado, porque —El mundo profano es el de los interdictos. El mundo sagrado se abre a transgresiones limitadas. Es el mundo de las fiesta, de los soberados y de los dioses.”⁴²² Algunos Modernistas fueron como los hijos de Job, gritándole a Dios su injusticia por mantenerlos en la miseria, incomprendidos, aunque ellos no recibieron la fortuna ni la salud que regresó Dios a Job, ellos amaron a Dios hasta la humillación y el agravio, buscaron transgredir la ley, lo demoniaco, lo depravado, lo enfermo, lo insano, lo inmoral, lo torturante, lo desahuciado. En su imaginario el mundo era horroroso porque era cruel, por ello la fragilidad del cuerpo humano, su ingenuidad y sus vicios. Es un horror del infierno sin Dios, sin complacencia ni optimismo.

El terror del artista no es por lo externo, es íntimo, inundo, venidero de la conciencia, de un adentro exorbitante e indómito, su deseo masculino es una negación del deseo mismo, es un deseo no realizable ya que el placer no estaba en la posesión sino en la cosificación de su objeto del deseo. En cuanto a —el diabólico es esa instancia que hace de la negación del bien un fin absoluto y demuestra placer en la práctica del mal.”⁴²³ Julio Ruelas no llega a ser diabólico, porque no se dedica a mofarse o a negar el bien: no le interesa; sin embargo su simbología sí contiene el mal como aquel principio satánico que menciona Rosenkranz:

(México: Museo Nacional de Arte / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 170.

⁴²² Bataille, *Erotismo*, 95.

⁴²³ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 72.



La bella náusea en este hastío que intencionalmente sucumbe al pecado para luego degustar la dulce convulsión del arrepentimiento, el desprecio de los hombres, el abandonarse al mal sólo para los hombres de mundo, son cínicos. La figura del diablo aparece como un símbolo efémero y deseoso, un todo poderoso y sereno; al contrario de los frailes conversos o los cristos ajenos que Julio Ruelas dejó en algunas viñetas, parece, creo, más bien la inquietud de Fausto⁴²⁴ de Goethe y su entrega al espíritu del mal. Lo diabólico, pues, es el espectáculo, el proceso de perversión.⁴²⁵

El imaginario de Julio Ruelas se alimentó de creaciones literarias y visuales de su época, diseñó femeninos cuerpos violentados y monstruosos, compartiendo con los suyos imaginarios perversos, en particular el artista fue muy atento a la estilización de la línea y las formas lo que ayuda a su obra para dar énfasis al crimen. El mal es de donde nace lo horrendo, ya en otro apartado hablamos del horror de los escenarios y la tortura, cuando Julio Ruelas buscaba el horror en la forma y el contenido. «Lo horrendo es opuesto a lo atractivo y a la deformación de éste que en su feo movimiento sólo da lugar a nuevas deformidades, disonancias y palabras inconvenientes.»⁴²⁶

⁴²⁴ *Fausto* de Juan Wolfgang Goethe (1749-1832), la primer parte fue publicada en 1808 y la segunda parte se publicó después de su muerte.

⁴²⁵ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 72.

⁴²⁶ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 300.



4.1.1 El desplazamiento del sujeto al objeto del deseo

El deseo de Ruelas es un objeto del deseo que existe en tanto inalcanzable. Representa el deseo ominoso, oculto, insinuante, grotesco, terrorífico, el anhelo puro. También es importante mencionar que en esta nueva dimensión del deseo, las fantasías sexuales pululan en el imaginario del artista y forman parte del consumo del arte de la época, incluso parecía haber más transgresión en acudir a las casas de citas que en lo que se hiciera en la alcoba. En esta inquietante época el grupo de los Modernistas recrea sus propios mitos y líneas de reflexión, Julio Ruelas, no ajeno, a la creación literaria y artística de sus compañeros, construye un diálogo que acompaña y manifiesta un aterrador sentido del deseo humano.

Hablar de la violencia en el cuerpo representado en el arte, es también hablar de una experiencia en el cuerpo del espectador al posibilitar la viveza de la sensación, considerando que, quien mira revive, y quizá se replantea sus sentidos. Pareciera que tanto para Bernardo Couto Castillo como para Julio Ruelas la violencia de la sensación es aquella que no soporta la idea del asesinato, sino que habita en el cuerpo que se surca, que se ahorca, se viola; se priva de la vida. La sensación se narra en la historia y la brutalidad anunciada en la nota roja, por lo anterior podríamos considerar que dichos artistas dejan un registro de la violencia atrapada en una experiencia estética y sus metáforas. Dichos ejemplos nos hacen considerar la relación entre violencia y erotismo que plasmaron algunos escritores decimonónicos, como lo menciona Ricardo Gullón:



El erotismo supone una exaltación de los sentidos, estimulada por la excitación cerebral, creciente con la práctica de lo que se imagina. Imágenes de la destrucción final aparecen con tintes seductores y crueles. Marta. «La fiera rubia» de Víctor Hugo (en *La légende des siècles*), alzándose desnuda entre rosas y sangre, es el tipo de imagen que recurrirá una y otra vez en la poesía □ y quizá en los sueños □ de los modernistas.⁴²⁷

Por ejemplo, entre los motivos por los cuales se representó a la mujer con un erotismo lleno de crueldad, se deben al terror al sexo femenino, como se describe en la novela de la *Historia del Ojo*, George Bataille cuenta que de la entrepierna de la mujer se ve un ojo de la cabeza degollada, como si en el coito la mujer hubiera degollado al hombre, a nivel visual la metáfora de este terror la representa Alfred Kubin⁴²⁸ en *El salto mortal*⁴²⁹, donde al fondo vemos una vulva gigante y al diminuto hombre que salta desde uno de los muslos a la entrepierna. Sin duda esta poderosa representación nos habla del terror hacia el sexo de la mujer, de hecho Sigmund Freud encuentra una asociación siniestra en los genitales femeninos, dice: «es ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar, en que cada quien ha morado al comienzo. Amor es nostalgia», se dice en broma [...] me es

⁴²⁷ Gullón, *Direcciones del Modernismo*, 89.

⁴²⁸ Alfred Kubin (1877-1959) artista gráfico australiano obsesionado por el tema de la sexualidad femenina como símbolo de muerte; creo un mundo macabro, de pesadilla y demente. Su arte guarda referencias de Francisco Goya, Félicien Rops y Aubrey Beardsley.

⁴²⁹ Alfred Kubin, *El salto mortal*, il. 42, y del mismo autor de una manera más expuesta y burda queda como ejemplo de la obsesión del sexo masculino *Lubricidad*, 1902, il. 43.



familiar, ya que una vez estuve ahí.”⁴³⁰ Esta sentencia nos evidencia el carácter doble de la mujer en lo familiar y amenazante a la vez. El objeto del deseo que diseña Ruelas existe como ausencia del sujeto porque la mujer no ama, solo contiene deseo y su cuerpo es el objeto que pervierte y corrompe.

Lo anterior expone la situación masculina y su sentir de fragilidad ante la amenaza a su amor caballeresco, Julio Ruelas expone en una serie de imágenes la derrota del hombre vestido como caballero medieval, pero el agravio es más profundo cuando puede venir de la traición del animal. El ejemplo se mira en la imagen donde una jauría de perros rabiosos se acerca intempestivamente para atacar a un hombre de vestimentas medievales,⁴³¹ el cuerpo derrotado⁴³² a ras de suelo e impotente encara en defensa propia un puñal, arma vana para su defensa ante el ataque de los seis caninos. Ya uno, traicionero, le ataca por la espalda y le muerde el hombro, mientras otro se lanza a su rostro sin alcanzarlo. La muerte lenta y dolorosa es el presagio que

⁴³⁰ “Lo ominoso (1919)” (1980), 244.

⁴³¹ s/t (Hombre amenazado por perros), 1901, cat. 123. No ilustra ningún texto en particular, sin embargo en algunas de las siguientes ilustraciones conserva el mismo tópico del caballero medieval amenazado de muerte. Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, cat. 124 y cat. 128.

⁴³² s/t (Hombre amenazado por perros), 1901, cat. 123.



se representa. Los perros bajo una actitud siniestra no salvaguardan.⁴³³ La amenaza al caballero queda expuesta.

Quizá es por ello que algunos de sus contemporáneos valoraron en Ruelas su habilidad para exponer los deseos más profundos. Carlos Díaz Dufoo, contemporáneo de Ruelas, nos aclara la experiencia creadora: "Nos hemos formado nuestros mundos angustiosos, nuestros antros de tortura, en los que nos complacemos en habitar por una coquetería de sufrimiento, por una suerte de exquisitez de sensibilidad refinada."⁴³⁴

Artistas de una sensibilidad refinada y amantes de la eterna juventud que buscaron excesos, algunos alcanzaron su fin a temprana edad, como Julio Ruelas, finalmente estos comportamientos son un síntoma del hastío que les provocaba su entorno social, como si en esta protesta a la vida estuviera el estigma del poeta, cabe señalar que la mayoría de los artistas eran pertenecientes a la naciente burguesía mexicana, que daba cabida a sus excentricidades y pese a este cobijo los artistas dejaron algunos registros de transgresiones ante las costumbres normativas de la burguesía, aunque pareciera que lo anormal en el ámbito sexual, puedo llegar a ser fascinante. Como lo expone Tablada:

⁴³³ Cabe señalar que en otros dibujos el perro es un acompañante del hombre, por ejemplo en los dibujos. Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, cat. 37 y cat. 103.

⁴³⁴ Carlos Díaz Dufoo, "El dolor de la producción". En *Revista Azul*, t. III, núm. 14, 4 de agosto de 1895, p. 209, *apud*. Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 34.



¡Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella!
Con el espanto de los abismos y la fragancia de los jardines,
pasas devastadora como una plaga, fatal y bella,
y en carne urente clavan huella
tus escarpines...⁴³⁵

Pero, la experiencia lujuriosa que impregna esta transgresión es un deseo exquisito, exótico e irrealizable, es un deseo ilimitado, un estado de excitación, pero no llega a ser la lujuria del libertino, tal como lo describe el Marqués de Sade: —Un eunuco, un hermafrodita, un enano, una mujer de ochenta años, un pavo, un mono, un dogo enorme, una cabra y un niño de cuatro años, bisnieto de la anciana, fueron los objetos de lujuria que nos presentaron las damas de compañía de la princesa.”⁴³⁶ Cabe mencionar que la ausencia de la descripción fotográfica del coito aleja a la producción de los modernista mexicanos de un sesgo pornográfico.

Con respecto a sus iconografías, el cuerpo doloroso, lleno de llagas, descompuesto y lastimoso, se convirtió en un tópico que les permitió acercarse al cuerpo místico, sacrificándose ofrece su dolor, su carne por la redención. Esta pareciera la forma de exonerar el pecado de la carne, de sacar el deseo del cuerpo. En la creación artística tanto Julio Ruelas como Roberto Montenegro relacionaron el erotismo al dolor y al placer. En Roberto Montenegro en —~~es~~ diseños que envió a la *Revista Moderna de México* acusan un erotismo que combinaba la sexualidad y la muerte, el goce y el dolor como dualidad del placer modernista. Montenegro representa la sensualidad

⁴³⁵ Tablada, *Los mejores poemas*, 33.

⁴³⁶ Roudinesco, *Nuestro lado oscuro*, 53.



con tintes orientales, en ambientes malditos y prohibidos. La gran mayoría de estas primeras ilustraciones tienen una relación importante con los pintores europeos decadentes, como Aubrey Beardsley y Amédée Ozenfant, así como de algunos simbolistas alemanes modernos como Max Klinger y Hans von Marées.”⁴³⁷

En resumen el dolor provocado por el sujeto por sí mismo, por ejemplo la flagelación como el acto de disciplinar el cuerpo corrupto y como una actitud perversa.

Observemos el dolor como un objeto del deseo latente en los cuerpos. El cuerpo de *Job* presenta llagas, el cuerpo maternal fue amarrado del tobillo, el cuerpo femenino de la *Esperanza*⁴³⁸ atravesado, los cuerpos muertos amenazados, distintas figuras femeninas ahorcadas o cercenadas. Los cuerpos masculinos insertados en púas gigantes.⁴³⁹ Todos ellos son cuerpos dolorosos en sus frisos, viñetas o letras capitulares que muestran hombres atravesados por púas, muertes que cabalgan en la nada, son recortes de escenas de la tortura.

Julio Ruelas como sus contemporáneos ilustra el placer perverso, representa un dolor expiatorio del cuerpo místico, en ofrenda fúnebre a un dios sordo. De esta manera transgrede el orden social, no respeta la integridad del cuerpo humano, no les ofrece salud ni les da halo de vida. Con su arte es capaz de ir “contra natura”, lo

⁴³⁷ Ana María Torres, Ana María, “Dibujos y grabados de Roberto Montenegro” en *Roberto Montenegro: Donación Doctores John y Marie Plakos a la colección Andrés Blaiste* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 23.

⁴³⁸ *Esperanza*, 1902, cat. 234.

⁴³⁹ *s/t* (Cuerpos masculinos en púas), 1901, cat. 121.



cual lo hace ser un perverso⁴⁴⁰ y sádico. Pareciera que al someter a los cuerpos a un gesto del dolor o tormento, los integrara a un orden divino, así el dolor sería el único sitio del sujeto en el mundo, de ahí viene el tormento de Ruelas, en la inevitable presencia del dolor íntimo.

Acerca del dolor, el esteta José Luis Barrios Lara considera que es una experiencia solitaria, en este sentido el cuerpo doloroso carece de representatividad, ya que no hay significante que le contenga la decodificación del dolor no tiene de donde asirse, esto es, se conoce el gesto, el grito, el llanto, el desorbitar de los ojos; o bien, los puños que se aprietan en una resignación del sufrimiento. El dolor no tiene cara, es polimorfo y pendiente del contexto que le contenga. Así lo describe José Luis Barrios Lara en su artículo *Cuerpo doliente*:

Los gestos del dolor son el modo mismo del dolor. El dolor no se puede comunicar sino a través de sus gestos; se trata de un lenguaje hecho de expresiones y sonidos prelingüísticos que recuerdan el lugar originario y primitivo al que pertenece el cuerpo del ser humano. El lenguaje no alcanza a transmitir el sufrimiento del cuerpo.⁴⁴¹

El dolor como un producto cultural nos queda evidente, en tanto que, a partir de nuestra memoria sensitiva y corporal, puede o no afectarnos alguna experiencia. Lo

⁴⁴⁰ El criminal perverso busca la aniquilación de lo humano en el ser. "Al cometer los crímenes sexuales – es decir, crímenes perversos o 'contra natura', crímenes inútiles y de puro goce-, que no perseguían ni destruir a un enemigo ni eliminar a un adversario, sino más bien aniquilar cuánto hay de humano en el hombre ." Roudinesco, *Nuestro lado oscuro*, 46. Un ejemplo del criminal perverso lo encontramos en Gilles de Rais (1404-1440), quien mató, sodomizó y torturó a trescientos niños. Sus crímenes dieron origen a la leyenda de Barba Azul.

⁴⁴¹ Barrios Lara, "El cuerpo doliente", 165.



que sí llega para permanecer es aquello de lo que obtuvimos una experiencia viva o estética como la que ofrece el arte, por ello podemos hablar de una estética del horror siniestro en el sufrimiento del cuerpo lacerado, surcado, amputado, acribillado o destazado, son experiencias que quedan dormidas en la negación, pero reviven a flor de la piel al volver a tener contacto con algo similar y surge la experiencia terrible y dolorosa.

El dominio femenino está en *La domadora*,⁴⁴² óleo que pintó Julio Ruelas en 1897. Se trata de una escena que pareciera recordar un mito o un ritual. La verde vegetación del paisaje de pinceladas libres y vibrantes contrasta con el redondeo de tierra, el cerdo y el tono rosado de la piel desnuda de una joven. Ella porta un sombrero *canotier*, medias negras, zapatillas y listones; apreciamos su perfil con el cabello recogido en la nuca. La mujer mira atenta hacia el fondo, ve correr al cerdo, que lleva encima un mono. Ella, la domadora, lleva un látigo con el que pareciera conducir el ruedo de los animales.

Algunos estudiosos de la imagen (Teresa del Conde y Rafael Sagredo, entre otros) ven en *La domadora*, el mito de Circe, personaje de la *Odisea* de Homero.⁴⁴³ El mito cuenta que cuando llegó Odiseo y su tripulación a la isla de Eea, Circe, —La diosa sirvió una comida a base de queso, cebada, miel y vino para los marines hambrientos; pero la comida estaba drogada, y, en cuanto empezaron a comer, les

⁴⁴² *La domadora*, 1897, il. 44, óleo sobre cartón.

⁴⁴³ Odiseo, el héroe griego, se quedó en la isla Eea y junto a Circe compartió lecho y reino. Tuvieron tres hijos: Agrio, Latino y Telégono, pero él deseó continuar su viaje y Circe lo dejó partir.



tocó en el hombro con su varita y los transformó en puercos. Luego abrió la portezuela de la pocilga, esparció unos puñados de bellotas y frutos de cornejo en el suelo fangoso y los dejó allí revolándose.”⁴⁴⁴

Los artistas retomaron el mito de la diosa, —Circé los convertía materialmente en animales. No es extraño pues que muchos pintores *fin-de-siècle* vieran en el personaje de esta maga un claro ejemplo de los peligros del sexo femenino y desearan representarla en sus obras.”⁴⁴⁵ Iconográficamente el cerdo⁴⁴⁶ es uno de los animales que en forma recurrente acompaña al mito de Circe,⁴⁴⁷ como símbolo de la lujuria, representa el hombre convertido en deseo.

Efrén Rebolledo vio este peligro femenino, la llamó la *Nueva Circe*, como titula a su poema que publicó en su libro *Estela* de 1907 e inicia con los siguientes versos:

Maligna como Circe la encantadora,
el pecho con tus artes hieres traidora,
pero no satisfaces ansia ninguna,
porque siendo como eres, provocadora,
eres inaccesible como la luna.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Graves, *Los mitos griegos*, 2, (2001), 487.

⁴⁴⁵ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 171.

⁴⁴⁶ Entre los significados, “a los cerdos también se les clasificaba como glotones e iniciadores de la lujuria”, en Sara Carr.Gomm, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*. (México: Tomo, 2003), 57.

⁴⁴⁷ Bram Dijkstra en *Ídolos de la perversidad*, publica obras artísticas del periodo, en las cuales identificamos al cerdo como un atributo al mito de Circe: Arthur Hacker (1858-1919), *Circe*, óleo, 1893; Louis Chalon (1866-?), *Circe*, 1888; Alice Pike Barney (1860-1931), *Circe*, pastel, 1895, y Félicien Rops, *Pornócreates*, grabado, 1878; este grabado lo comentaré más adelante.

⁴⁴⁸ Rebolledo, *Obras completas*, 82.



El historiador del arte Fausto Ramírez lee en *La domadora* de Julio Ruelas la presencia de símbolos bíblicos.⁴⁴⁹ —Acerca también sea una Eva puesta al gusto del día: no en balde la cobija un árbol, que evoca el bíblico árbol paradisiaco.”⁴⁵⁰ Por su parte Rops en su obra *Pornocrates*⁴⁵¹ coloca a la mujer caminando sobre la cornisa, a sus pies, en el friso, vemos a manera de bajo-relieves las artes: la escultura, la música, la poesía o la pintura, sólo la mujer semidesnuda, cubierta de ojos, con guantes, medias y sombrero *canotier* negro, conducida por un cerdo, pareciera proveer de toda experiencia estética. Se trata de una mujer muy amenazante, desprende más deseo que cualquier otra aspiración humana. —La palabra ‘*pornocràtes*’, en griego ‘*pornocràcia*’, en catalán, es referida a un régimen en el cual las cortesanas tenían el poder de dirigir las acciones políticas. Rops se basa en esta tradición histórica para hacer de ‘*pornocràtes*’ el tipo de mujer moderna.”⁴⁵²

⁴⁴⁹ Cuando Yahvé habló a Moisés y a Aarón sobre los animales que comerían, menciona al cerdo, entre otros, como impuro: “ni cerdo, pues, aunque tiene la pezuña partida, hendida en dos mitades, no rumia: lo consideraréis impuro. No consumiréis su carne ni tocaréis sus cadáveres.” Levítico: 11.

⁴⁵⁰ Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 135.

⁴⁵¹ Rops, Félicien, *Pornócrates*, il. 45.

⁴⁵² Cita original: “La paraula ‘pornocràtes’, en grec o ‘pornocràcia’, en català, fa referència a un règim en el qual les cortesanes tenien el poder de dirigir les accions dels polítics. Rops es basa en aquesta tradició històrica per fer de ‘pornocràtes’ el tipus de dona moderna.” En *Félicien Rops (1833 – 1898)* (catálogo de exposición, 30 septiembre – 12 octubre) (Barcelona: Espai cultural/ Caja Madrid, 2004), 78.



Fausto Ramírez refiere que en *Pornocrates* de Rops, la obra fue —my probablemente inspirada en un texto de Pierre-Joséph Proudhon publicado a mediados del siglo XIX: *La pornocratie ou les Femmes dans les temps modernes*” (2008: 38), aunque se tiene noticia de una minoría de acallados pensadores de la época realizaron investigación y publicaron sobre la capacidad de la mujer para gobernar.⁴⁵³

Por decir, la capacidad de dominio femenino también está en *Sócrates*⁴⁵⁴ la mujer parece golpear con su fuste a un sabio anciano, él pareciera incómodo, sin embargo se deja montar y conducir su cuerpo desnudo por la joven, este objeto de castigo, el fuste, también está en *La Domadora* que disciplina al cerdo y al mono para que sigan el recorrido. Sin duda el Dominador es una recurrencia que forma parte de los consumos sexuales de la época, quizá como un acto de burdel o en un sitio de ficción, ya que conocemos que entre sus lecturas, los modernistas conocían la literatura producida por el Marqués de Sade. Ambas mujeres son el símbolo de la *dominatrix*, que se define como hembra que somete, es la —ma”, gobierna al hombre a través del dolor al que lo somete y mediante el cual vive su excitación sexual.

Por su parte, Rafael Sagredo considera que la pintura de *La domadora* simboliza una clara intención moralista y represiva sobre la mujer presente en Ruelas y la filosofía

⁴⁵³ Así lo reporta en su artículo Carmen Ramos, en el que cita la tesis (1891) “La desigualdad de la mujer” de Genaro García para obtener el título de licenciado en derecho.

⁴⁵⁴ *Sócrates*, 1902, cat. 223.



sobre la sexualidad. Una teoría que no se aleja mucho del pensamiento de los criminalistas de la época como el Dr. Luis Lara y Pardo y Julio Guerrero.

Es de notar que lo que hace que Ruelas gane el respeto de los Modernistas es su mente criminal y atormentada, que sorprendía en la revelación de aquellas pulsaciones latentes de sus compañeros, ya que de alguna manera Ruelas testifica la historia de un deseo latente. El deseo de doblegar el cuerpo, del dominio y escarnio, quizá la metáfora de este terror es el miedo a ser un animal en el ruedo de *La Domadora* como un simio o un puerco, siendo un amante ciego. Este terror al deseo indómito, también lo leemos en cuentos de *Lo inevitable* de Bernardo Couto Castillo⁴⁵⁵ o *La Cabellera* de Efrén, como también lo leemos en el poema de *Amantes* de Charles Baudelaire. Pero este deseo además adquiere unos tintes de refinamiento de narcisismo e indiferencia hacia el otro; como una especie de indolencia, que hace una operación de objetivación al otro, por ello le codifica como objeto del deseo.

⁴⁵⁵ Véase, Bernardo Couto Castillo, "Lo inevitable" en *Asfódelos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Premia, 1984 [1897].



4.1.2 Lo monstruoso del objeto del deseo.

El cuerpo violentado puede facturarse desde un parámetro de lo perverso, ya que abre una fisura para dar posibilidad a lo irrepresentable como una ficción que oculta una crueldad humana. Entendida la crueldad desde Antonin Artaud⁴⁵⁶ (1896-1948), quien busco la catarsis, llevando la violencia sobre el público, apelando a la respuesta del inconsciente, donde el encarnizamiento rebasa la mascarada del artificio y se desborda en la brutalidad del gesto en busca del verbo, de la acción. Lo malévolo es su uso para el castigo aleccionador, esto es, un uso político o social mediante un escenario del espectáculo.⁴⁵⁷ La experiencia del castigo como los linchamientos, las muertes lapidarias, la lección romana de las crucifixiones o los

⁴⁵⁶ Antonin Artaud en 1938 publicó *El teatro y su doble*, donde propone romper la barrera entre el público y el espectáculo, a través de una confrontación violenta, generando una catarsis que conduzca al espectador a la liberación de su instinto.

⁴⁵⁷ El poder aleccionador no está en la ejecución, sino en los mecanismos de representación, por ello el ultraje al cuerpo es aleccionador, deja una experiencia que recorre cuerpo y mente, establece el borde entre el bien y el mal. Deja en evidencia el dolor como menciona José Luis Barrios en su artículo *Cuerpo doliente*. "El rostro doloroso al que quisiéramos darle la espalda, sin duda, pone en tela de juicio lo arbitrario de nuestra sociedad." Barrios Lara, "El cuerpo doliente", 165.



ahorcados a las orillas de los caminos, son ejemplos del escarnio, el uso del cuerpo arruinado en el ámbito público.

El castigo aleccionador crea este espectro de horror en obras de Ruelas como la constante del cuerpo acribillado, por ejemplo, una escena que recuerda el infierno de Dante Alighieri, se trata de un friso de largas púas⁴⁵⁸ en el que se insertan cuerpos sin vida, algunas cruzan por las cuencas de los ojos, otras por el cráneo. El dolor nos es ajeno porque ver el dolor en el otro es estar al borde del beneficio, ya que no es mi cuerpo al que le han encadenado o atormentado. En este abrigo de lo ajeno que bordea el concepto del morbo, se encuentra en el placer de mirar el dolor ajeno estando consiente.

La transgresión sexual violenta el cuerpo y busca lo corrupto en el acto sexual, como el sexo público, el incesto o el adulterio, esto no tiene como fin destruir al otro, ya que el artista que estiliza la erótica y el erotómano buscan transgredir la norma, el sentido y el respeto a la vida es por ello que Ruelas alcanza a provocar la sensación de lo erótico perverso. Entre las prácticas sexuales del sadismo, encontramos el ahorcamiento en el momento de la cópula, experiencia orgánica que guardan similitud con respuesta corporal, Félicien Rops, uno de los principales ilustradores del arte erótico de la época, influyó en Ruelas, tanto en lo formal como en algunas temáticas de sadismo macabro.

⁴⁵⁸ s/t (Cuerpos masculinos en púas), 1901, cat. 121.



Una de las escenas más lascivas y demoniacas para analizar el castigo del sátiro (metáfora del deseo masculino) es *Calvario*⁴⁵⁹ de Félicien Rops. La escena sacrílega se presenta sobre un fondo rojo sangre, una cortina de velas y un altar sarcófago, al centro vemos la crucifixión del sátiro con sus brazos clavados a la cruz y sus patas de cabra que maniobran para ahorcar a una mujer, quien cubre parte de su cuerpo con una túnica negra y por su expresión del rostro la sabemos en trance, su mejilla acaricia unos testículos grandes que soportan el pene erecto del sátiro. Se trata de una situación abyecta porque la posesión es sádica y erótica a la vez; la excitación masculina surge de la asfixia a la mujer.

En lo temático me parece que Julio Ruelas fue un creador tan lascivo y siniestro como Rops, y sus contextos dan potencialidad e individualidad a sus respectivas creaciones, por ejemplo el caso del sátiro ahorcado de Ruelas en el óleo de *La llegada de Luján a la Revista Moderna*,⁴⁶⁰ de 1904, J. Tablada en su artículo *Exégesis de un capricho al óleo, de Julio Ruelas* lo describe —pendiendo de una rama del árbol, estrangulada por eficaz soga, contraída en rictus agónico, entrega su putrefacción á las brisas oceánicas, la espantable carroña de un sátiro, la vera efigie

⁴⁵⁹ Rops, Félicien, *Calvario*, il. 46. Ilustración que forma parte de la serie que realizó Rops para el libro *Diabólicas* de Bardey d'Aurevilly (1808-1915).

⁴⁶⁰ *La llegada de Luján a la Revista Moderna* (Retrato de los colaboradores de la Revista Moderna), 1904, cat. 303. “Al pie de la ilustración dice: Capricho al óleo de Ruelas (en poder de nuestro director Jesús Valenzuela)” Rodríguez, *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía*, 152. La importancia de Jesús Luján se debe a que fue protector y mecenas de la *Revista Moderna*; amigo y benefactor de Julio Ruelas.



de maese Julio Ruelas,⁴⁶¹ Él mismo con su diseño de cadáver mitológico, a diferencia del sátiro potencialmente sexuado en el *Calvario* de Rops, el sátiro del mexicano presenta un cuerpo inactivo. La metáfora del deseo en Julio Ruelas en el sátiro ahorcado es una forma de sublimar el deseo incontrolable con un fin trágico.

Retomando el mito de los Cibeles, Ricardo Chaves llamó a los artistas decimonónicos —Sacerdotes de los Cibeles,⁴⁶² siempre oficiando el rito de la castración, y es que la lascivia les lleva a nuevos artificios de la sexualidad masculina exaltada o impotente, como lo vemos en el diseño de los sátiros de Ruelas, algunos son sexuales y viriles, pero otros son viejos, ahorcados o ahogados. Por ejemplo mientras en el poema *El Éxtasis* de Leopoldo Lugones⁴⁶³ el sátiro parece parte de una fuente, está petrificado en una columna, sólo su vivo busto mira a la pareja enamorada en la banca del parque quienes parecen recitar los versos de Lugones:

Mientras en las espumas del torrente
Desojaba tu amor sus primaveras
De muselina, reveló el ambiente
La armoniosa amplitud de tus caderas.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Tablada, “Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas”, 80.

⁴⁶² Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007)

⁴⁶³ *El Éxtasis*, 1903, cat. 259, dibujo al poema homónimo de Leopoldo Lugones, autor argentino.

⁴⁶⁴ Leopoldo Lugones, “El éxtasis”, *Revista Moderna* 6, núm. 15 (1ª quincena de agosto, 1903), 238.



De esta forma Lugones habla del deseo, mientras Ruelas paraliza al sátiro,⁴⁶⁵ diseñado para una lascivia contemplativa y quieta, que si bien el artista comparte elementos formales con los sátiros que elaboró Arnold Böcklin (1827-1901),⁴⁶⁶ como es el sentido glorioso del fauno; también es una metáfora de la imposibilidad del amor, pues, aun siendo sátiro no logra consumir su deseo, se mira cómo la muerte o la vejez se lo impiden, como lo ilustra Julio Ruelas,⁴⁶⁷ lo versa Efrén Rebolledo:

Hoy el soplo glacial de los inviernos
ha doblado las puntas de sus cuernos,
su flauta de carrizo está muda
Y lleno de pesares y congojas,
al mirar una náyade desnuda
suspira de impotencia entre las hojas.

⁴⁶⁵ Sátiros ahorcados, agotados y paralizados encontramos en: *La vejez del sátiro*, 1901, cat. 110, ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo; *El Éxtasis*, 1903, cat. 259, dibujo al poema homónimo de Leopoldo Lugones, autor argentino y en *La llegada de Luján a la Revista Moderna* (Retrato de los colaboradores de la Revista Moderna), 1904, cat. 303.

⁴⁶⁶ Böcklin, Arnold, suizo, pintor simbolista, el más influyente en Alemania, realizó estudios en la Academia de Düsseldorf desde 1841 a 1847. En 1848 viaja a París. Residió principalmente en Italia, pobló sus telas de alegorías con faunos, sátiros, ninfas, náyades y tritones; logró su prestigio con *Pan entre juncos* en 1857; en un segundo periodo se hizo más sobrio y místico, su obra más famosa de este periodo es *La isla de los muertos*, 1880. Los contemporáneos y estudiosos del arte de Julio Ruelas han señalado la influencia de Böcklin por la recurrencia de los seres mitológicos y la carga erótica que estos representan en diversas escenas.

⁴⁶⁷ *La vejez del sátiro*, 1901, cat. 110, ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo.



4.2 Formas del deseo

El horror que recrea Julio Ruelas se encuentra tras la línea de lo espectral, lo cual entendemos cuando aquello muerto va contra su naturaleza y conserva aún elementos de vida. —Después de hojear las figuras de Ruelas, queda en el alma una impresión helada, de vaga angustia, como la sensación de vértigo que experimenta el viajero...⁴⁶⁸ El horror como si fuera lo viviente, un estado penosamente intermedio. Ruelas logra el efecto de lo tenebroso cuando la oscuridad domina, cuando es abierta la amenaza sobrenatural. Parecieran más espectrales sus seres vivientes que fantasmas, y es que los fantasmas contienen cierta benevolencia, regresan para arreglar o demandar cuentas pendientes. Los espectros de Ruelas no tienen mayor interés en lo humano. —La inspiración de Ruelas complácese en la sombra, en la angustia, en el tormento. Es dantesca por excelencia. Viene del infierno, á través de Goya...Nadie como él ha sabido traducir el dolor, un dolor que eriza los cabellos, que hace pensar en un universo fantasmagórico de suplicios.⁴⁶⁹

Pareciera que en el suplicio estuviera la sublimación del objeto del deseo y bajo esta economía del suplicio surgiera la perversión sexual, por ello el acto se hace monstruoso, ya que el registro del dolor, el suplicio o la agonía conducen a un efecto de horror y si la situación abyecta llegara a crear un horror amenazante que

⁴⁶⁸ Arturo R. de Carricarte, "Julio Ruelas, silueta", *Revista Moderna de México* 2, núm. 6 (agosto, 1904), 107.

⁴⁶⁹ Amado Nervo "Julio Ruelas, Máscaras", *Revista Moderna* 6, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1903), 82.



condujera a la infinitud y la desmesura, la obra de arte lograría un efecto sublime.

Edmund Burke considera que:

Las pasiones que pertenecen a la propia conservación versan sobre la pena y el peligro: son penosas simplemente, quando *sic* nos tocan de cerca: son deleitosas [*sic*], quando tenemos una idea de pena y de peligro, sin hallarnos en tales circunstancias: no he llamado placer a este deleyte *sic*, porque versa sobre la pena y porque es bastante diverso de todas las ideas de placer positivo. Llamo sublime a todo lo que causa este deleyte.⁴⁷⁰

Ruelas fue un transgresor meditado y cerebral, logró ser un verdugo inexorable, como lo pondera George Bataille: para alcanzar el sentido de la transgresión se requiere dar valor a la soberanía en la violencia; esto es un resultado de procedimiento que surge de la consciencia y el razonamiento, por ello la soberanía sobre el otro es razonada en busca de lograr la necesidad de someterse.

Considero que Julio Ruelas buscó la soberanía del dolor, —~~que~~ el placer vitando convirtiéndose en morboso, y de morboso transformóse en sádico; así las mujeres de Ruelas, amorosamente dibujadas antes para el amor, lo fueron después fervorosamente para la tortura...⁴⁷¹ Esta coquetería del placer y el dolor lo leemos en el poema llamado *Hoffman*, publicado en el libro *Hilo de corales* de Efrén Rebolledo en 1904. Aquí la tortura es la crucifixión de la mujer:

⁴⁷⁰ Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, 105.

⁴⁷¹ Rubén M. Campos, “El arte de Ruelas”, *Revista Moderna* 4, núm. 5 (octubre, 1907), 91.



Manchan dos gotas de sangre la blancura de tu pecho,
tus pies se unen cual si un clavo se tuviera en ellos fijo,
y al abrir tus finos brazos retorciéndote en tu lecho
reproduces la figura de un exangüe crucifijo.⁴⁷²

Por su parte la tortura a la que sometió Ruelas a sus féminas fue en el orden de lo erótico, esto es, nunca las desfiguró o destazó, no ilustró con escarnio: diseñó un cuerpo sufriente ya muerto, ya delirante; entre el límite de lo cercano y lo amenazante. Presentó un cuerpo agraviado y lo colocó en altares del dolor. Si esta simbología de la tortura nos presenta un cuerpo femenino libre de ser poseído, quizá entonces, también es un cuerpo social libre, dicho de otra manera, Ruelas deja huella de un cambio de los usos, hábitos y costumbres de la sexualidad.

Por otro lado esta —“coquetería del sufrimiento” en Julio Ruelas y la estilización de las figuras orgánicas y el cuerpo de la mujer están presentes en el *art nouveau*, algunas de sus composiciones podrían ser piezas para medallones, broches⁴⁷³ y sellos, estilizó la línea hasta hacerla vibrante e inquietante, porque la imagen se desborda y no concluye. Algunas de sus viñetas, ilustraciones de formato pequeño que se sitúan al final de un texto y que fueron repetidas sin asociación al tema, sino como elementos decorativos fueron realizadas por Ruelas con rasgos de tortura como el

⁴⁷² Rebolledo, *Obras completas*, 70.

⁴⁷³ Por ejemplo los dibujos del catálogo: *s/t* (Cabeza femeninas degollada), 1901, cat. 140 o *s/t* (Capitular “A”), 1901, cat. 112.



diseño de la hilera de cabezas degolladas⁴⁷⁴ y sangrantes sostenidas por sus vivas cabelleras en un ramal de púas; los rostros son masculinos y femeninos, el primer que mira al frente es demoniaco, pero los demás parecen suplicantes y martirizados. Otra cabeza torturada forma parte del diseño de la tipografía de la capitular “A”,⁴⁷⁵ La cabeza femenina se sostiene por su larga cabellera estilizada a manera de listones, el rostro parece haber concluido su suplicio, de su boca y su cuello aún cuelgan hilos de sangre. Ruelas ilustra el tema del sufrimiento mediante la fragmentación y el tormento, llevados a un terreno sórdido y estilizado.

Sobre las fragmentaciones del cuerpo, Julio Ruelas al igual que los simbolistas Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Gustave Klimt, Max Klinger,⁴⁷⁶ Franz von Stuck, Lord Bayros; gustó de los degollamientos,⁴⁷⁷ sin duda es un tópico finisecular que remite a Holofernes y a Juan el Bautista, forma parte de la iconografía de la *femme fatale*, sus asesinas Judith y Salomé, fueron eróticamente presentadas con su deseo

⁴⁷⁴ *s/t* (Hilera de cabezas degolladas), 1901, cat. 113. Comparte elementos iconográficos con la *s/t* (Hilera de cráneos que se sostienen por un ramal), 1901, cat. 111.

⁴⁷⁵ *s/t* (Capitular “A”), 1901, cat. 112.

⁴⁷⁶ Para saber más sobre la relación entre Julio Ruelas y Max Klinger véase *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*: Museo Nacional de San Carlos, 17 de mayo al 25 de septiembre de 2006 / México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes: Patronato del Museo de San Carlos, 2006.

⁴⁷⁷ El espectáculo de la decapitación es mordaz y aleccionador, es una práctica del terror y del poder para dar orden social. En México en 1811 el gobierno español hizo colgar cuatro cabezas enjauladas, entre ellas la de Miguel Hidalgo y la de Allende, una en cada esquina de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.



necrófilo. Ruelas viste a las asesinas como mujeres cortesanas, por ejemplo su diseño de Judith, lleva liguero y el cabello recogido en la nuca, En la primera viñeta de la Bella Otero⁴⁷⁸ una cabeza rueda entre sus piernas, así mismo leemos en el poema de José Juan Tablada una manifiesta relación entre la Bella Otero y Salomé: —Cando bailas y tus piernas entre espumas de batista/ dejas ver, ¡oh Salomé!./ con un beso entre los labios la cabeza del Bautista / cae sangrando hasta tu pie...⁴⁷⁹ En la segunda ilustración a la bailarina, las cabezas degolladas, ya son calaveras de las que emergen halos que la impulsan sobre la espuma del mar.

La necrofilia se destila bajo este deseo de arrancar el último aliento al cuerpo, como un deseo por el cadáver tibio que permanece latente desde el imaginario romántico y atraviesa los intereses de los artistas finiseculares. El deseo del cadáver no acaba en su posesión o registro, se acompaña de un ritual macabro, ante el placer por contener la agonía, como un gesto de la fragilidad humana ante el poder que le condena. También la necrofilia puede contener un lenguaje místico,⁴⁸⁰ debido a su ritualidad, por decir, en algunas congregaciones religiosas o místicas, se olvida la carne, se deja de alimentar, de dormir, de tener deseos sexuales, incluso se puede mutilar, lacerar, torturar o quemar, como pactos de la ritualidad en vías de expiación,

⁴⁷⁸ *La bella Otero*, 1906, cat. 342, ilustración al poema homónimo de José Juan Tablada.

⁴⁷⁹ Tablada, *Los mejores poemas*, 33.

⁴⁸⁰ Joris-Karl Huysmans, en voz de Des Esseintes decía, “junto con la oración, constituye la única eyaculación limpia del alma.” *Apud*. Roudinesco, *Nuestro lado oscuro*, 29.



como es el caso del devoto, quien recurre a toda práctica que conduzca a la purificación de su alma.

Blanco y rojo, 1879, es un cuento de Bernardo Couto Castillo,⁴⁸¹ el más cercano a Julio Ruelas, quien nos narra el asesinato de una mujer. Al asesino se le marchitaron sus sentimientos y se liberó su espíritu, debido a la morfina, el alcohol y los libros. El autor describe su crimen donde el cuerpo blanco y cadavérico por el efecto del éter, es surcado con un bisturí para que la sangre brotara. —..corría en hilos bañando la mano, goteando de los cinco dedos, como de cinco heridas [...] Ella palidecía, palidecía como yo lo había soñado, tan tenue, tan suave como cruel era la huida del rojo.⁴⁸² El poeta en esta narración podría desencajar la idea de la violencia en el cuerpo para dejarla a la lógica de la sensación, esto es, pasar de un tránsito de la figuración a lo poético. En este sentido, el asesino pareciera caer en el olvido para atender los líricos detalles del crimen.

En el cuento *¿Asesino?*, Bernardo Couto Castillo describe el delito del asesinato que comete un hombre sin hogar a una hermosa niña blanca de cabellos dorados. La atrapa, aprieta su cuello y confiesa: *“fue una gran delicia... ¡Oprimir ¡... ¡Hundir los dedos!, sentir aquella blancura estremecerse... ¡Agitarse en estremecimientos tan pequeños como el cuerpo inmóvil, y los deseos apretando siempre, siempre!”*⁴⁸³ Otro

⁴⁸¹ Véase Bernardo Couto Castillo, “Blanco y Rojo” en *Asfódelos* (México: INBA / Premia, 1984 [1897]).

⁴⁸² Couto Castillo, “Blanco y Rojo” en *Asfódelos*, 64.

⁴⁸³ Couto Castillo, “¿Asesino?” en *Asfódelos*, 57.



cuento Bernardo Couto Castillo narra posesión sexual al cadáver de una mujer que asesinó:

Todo su amor se sublevó contra el asesinato, se inclinó a su lado, tocó el corazón esperando sentirlo... no latía... se acercó a sus labios... la respiración faltaba... Desesperado, la había removido, y parecía un saco. Le había dado su aliento, la había llamado con los nombres más dulces, ella no respondía, estaba muerta; y pensando que no la vería más no respondía, estaba muerta; y pensando que no la vería más, que no la tendría más entre sus brazos, sintió subir a él, a su cabeza ya aturdida, algo abrasador. ¡Oh! ¡La horrenda escena! ¡Cubriéndola de besos, la había violado!⁴⁸⁴

La narrativa anterior nos habla en otras palabras de un objeto del deseo que ha dejado de ser sujeto para ser cadáver o parte de la agonía y el suplicio. Ricardo Gullón considera que el poeta Rubén Darío mantuvo una lucha interior que se cristalizó en su poesía, la cual respondía a la armonía de las siete virtudes y los siete pecados capitales; menciona: —Elerotismo suscitador de tanta sombra y tanta ansiedad se le convierte en fuente de energía creadora, precisamente porque la mantiene en vilo, haciéndole descubrirse como inquietud incesante, contribuyendo a llevarle de una poesía recamada y resplandeciente a una poesía de intimidad y secreto.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Couto Castillo, "Causa Ganada" en *Asfódelos*. (México: INBA / Premia, 1984 [1897]), 70.

⁴⁸⁵ Gullón, *Direcciones del Modernismo*, 93.



El asesinato por celos fue tratado por algunos autores como Bernardo Couto, Castillo y Efrén Rebolledo,⁴⁸⁶ que concluyen con el asesinato de la adúltera, aunque pudiéramos apreciar otro conflicto que intrinca la venganza y es el tema de “al duda”, a la que atiende Jesús Valenzuela en su poema “Luz de Luna”:

-No soy culpable, no- Dice la boca
Inmóvil del cadáver, cuyos ojos
Abiertos ven al trémulo asesino-;
firme fue mi virtud como la roca
que no conmueve el huracán. Abrojos
sólo recogerás en tu camino.
Por tu crimen bestial no lleves duelo;
el abismo eres tú, yo soy el Cielo.”⁴⁸⁷

El erotismo perverso que caracteriza el arte de Ruelas deja ver entre su catálogo de cabezas degolladas un friso con una serie de calaveras hiladas por espinas,⁴⁸⁸ otra más dibujada a los pies de la capitular “E”,⁴⁸⁹ otra servida sobre una bandeja (como la cabeza del profeta que le entregaron a Salomé) a la que Ruelas coloca al costado

⁴⁸⁶ El tema de los celos, por ejemplo encontramos en el cuento *Lo inevitable* de Bernardo Couto y la novela corta de *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo.

⁴⁸⁷ Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos, manojo de rimas*, prolog., ed. y notas Vicente Quirarte (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 146.

⁴⁸⁸ *s/t* (Hilera de cabezas degolladas), 1901, cat. 113. Comparte elementos iconográficos con *s/t* (Hilera de cráneos que se sostienen por un ramal), 1901, cat. 111.

⁴⁸⁹ *s/t* (Capitular “E”), 1901, cat. 133.



de un buitre.⁴⁹⁰ El aguafuerte *Meduse*⁴⁹¹ es una cabeza cercenada y también hay una cabeza que pende de un gancho⁴⁹² que se inserta por la oreja, aterrada por unas manos que brotan de una madeja de líneas que sugieren desolación por sus trazos quebrados y rugosos que oprimen la imaginación.

Julio Ruelas irónico y sádico deja su último autorretrato en el aguafuerte *La crítica*,⁴⁹³ no se trata de un busto o un retrato, sino de una cabeza que comparte escena con un bicho que le castiga. En el dibujo de su autorretrato,⁴⁹⁴ en el que se amarra manos a la espalda y encadena tobillos, a fin de someterse a la mirada de una cabeza degollada insertada en una frágil vara y que es el mismo Johannes (está escrito en el tronco que la sostiene), pero el rostro figurado pareciera ser del ilustrador. Ruelas mirando a Ruelas como un profeta degollado, sangrante y aterrado.

⁴⁹⁰ s/t (Autorretrato, cabeza degollada en platón), 1901, cat. 157.

⁴⁹¹ *Meduse*, s/f., publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.

⁴⁹² s/t (Cabeza que pende de un gancho), 1901, cat. 181.

⁴⁹³ *La Crítica* (Autorretrato), 1906, cat. 348, aguafuerte.

⁴⁹⁴ s/t (Autorretrato atado de manos), 1901, cat. 163.



4.2.1 El horror del suplicio

¡Ven!... ¡ya viviste, gozaste y padeciste! ... bebiste hasta las heces en placer de los placeres... ¡amar!... ¡muere!... ¡oh!, ¡celestial vampiro de amor!... ¡soñar moribunda es tu suplicio!... ¡soy el mal transformado en arte!... ¡y te hiero!... ¡y te fulmino!... ¡y te brindo con crueldad fascinadora el sopor maldito de la muerte!... ¡Ven, ven, deleitosa!... ¡deleitosa!... ¡deleitosa!...⁴⁹⁵

El objeto del deseo finisecular habitó los paraísos exóticos y ficticios del arte, en la creación de un mundo fantástico de suplicios y crueldad. El cuerpo hecho para el placer perverso que nos describe Bernardo Couto Castillo en su cuento *Blanco y rojo* es visualmente cercano al diseño de la viñeta de *Esperanza*.⁴⁹⁶ La imagen presenta una joven que se arquea sobre su espalda, postura que identifica Bram Dijkstra como “la ninfa con la espalda quebrada”, composición realizada por los artistas para dejar a la mujer vulnerable e insinuante. Bernard S Talmey describe la pasión sexual femenina: “alcanzar el éxtasis ‘ tiene espasmos en los músculos del cuello y de la espalda y todo el cuerpo se estira hacia atrás, con la columna vertebral formando un arco convexo’ ”⁴⁹⁷ *Esperanza* presenta esta contorsión donde el éxtasis se fusiona con el suplicio, pues al caer el cuerpo se inserta hacia la punta del ancla, el filo la atraviesa por la mitad y la sangre brota en hilos que recorren piernas y brazos. El

⁴⁹⁵ Campos, “El nocturno en sol. Chopin”, *Revista Moderna* 4, núm. 23 (1ª quincena de diciembre, 1901), 370.

⁴⁹⁶ *Esperanza*, 1902, cat. 234.

⁴⁹⁷ *Apud*. Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, 101.



sufrimiento está en la tensión de sus manos que se crispan, en la tensión de sus músculos. Del cabello trazado con vivas líneas que han coronado al dolor y en un juego perverso de la estética, Ruelas figuran líneas de sangre como el audio de la agonía, tersa y ondulada que provocan ritmos de la no permanencia. En este estremecimiento que potencia la vitalidad de un cuerpo en un tránsito agónico, como una metáfora del placer doloroso, que en Julio Ruelas es el suplicio, la línea entre la vida y la muerte que representa el cuerpo agónico. Edmund Burke señala que —ningún espectáculo lo anhelamos con tanto ardor, como el de una enorme y extraordinaria calamidad; así, ora sea la desgracia a nuestra vista, ora la leamos en la historia, siempre nos causa deleite.”⁴⁹⁸

Julio Ruelas diseña un cuerpo agónico en *Esperanza*, como un símbolo del suplicio que contiene el placer agónico. Acribilla a la mujer sujeto para representar el objeto de su deseo, la somete al reconocimiento del dolor, inicia desde su cuello hasta la punta de los pies que dejan ir la tensión, ella se arquea,⁴⁹⁹ aún conservan las piernas que han quedado entre abiertas. Su mirada se pierde hacia arriba, su boca deja ir el aliento de vida. El rostro no conserva el dolor, este ya ha pasado, ahora entra a un estado de éxtasis de estancia en una sensación compartida, no en falta se le ha llamado a la experiencia del orgasmo, *le petite mort*.⁵⁰⁰ Es el éxtasis —El cuerpo

⁴⁹⁸ Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, 177.

⁴⁹⁹ La mujer arqueada es una de las imágenes más recurrentes para hablar del éxtasis femenino, es donde el cuerpo que vivencia el placer se contrae y se pierde, para ser sólo sensación.

⁵⁰⁰ Ricardo Gullón describe la experiencia erótica de *le petite mort (la muerte chiquita)* “Llevar la exaltación del gozo hasta el punto en donde el yo se extingue; sentir el orgasmo como una muerte



ya no sufre porque la mirada de placer se posa en otro lugar, en el sitio del gozo eterno.”⁵⁰¹ Las manos aún crispadas nos llevan a deducir que, quizá hubo una sacudida previa a este momento representado, ese estertor de cuando la muerte entra al cuerpo y la mirada hace en ese sitio del gozo eterno.

Julio Ruelas bajo la mirada de Bataille es un interdicto global que representó el movimiento de *la carne* justo en el momento que se excede el límite de la voluntad: —La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta el interdicto cristiano, pero si, como creo, existe un interdicto vago y global, que se opone, bajo formas que dependen de los tiempos y lugares, a la libertad sexual.”⁵⁰² Si miramos la imagen desde sus símbolos encontraremos un terrible suceso. El ancla se considera símbolo de firmeza, solidez, tranquilidad y fidelidad y para la religión católica simboliza la esperanza y la fertilidad. La mujer es atravesada por la esperanza/fertilidad.

El cuerpo de *Esperanza* es desesperanzado, doliente y abanderado de lo erótico, es justo en esta fisura entre el dolor y lo erótico donde el estado individual pasa al ético porque cuando Julio Ruelas saca el gozo positivo del cuerpo femenino denota su estado, su umbral de relación en el que la mujer es un cuerpo otro, es ajena, es inalcanzable. —El romanticismo se identifica siempre por ese su perpetuo señalar lo incansable, lo ideal que no se cumple, la mujer que no se entrega, la pasión y la

chica que prefigura la pérdida de la consciencia en que el morir consiste, y a vez como anticipación de la náusea producida por la derrota de lo espiritual.” Gullón, *Direcciones del Modernismo*, 86.

⁵⁰¹ José Luis Barrios, "El cuerpo doliente" en *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*. (México: MUNAL /CONACULTA/ INBA, 1999), 170-171.

⁵⁰² Bataille, *Erotismo*, 129.



emoción irrealizables. Por lo que, si en lo formal es realista, fiel al objetivo del modelo, en su intención es simbólico y fantástico.⁵⁰³ Julio Ruelas es como el héroe asustado, vencido antes de entrar al campo de batalla. Huraño y melancólico no contiene ninguna relación filial con la mujer, es su cuerpo lo que lo atormenta.

4.2.2 La muerte como sujeto del deseo

Oh, pobre hermano muerto en flor.
Fuiste el amante de la Muerte,
ella te salva con su amor.⁵⁰⁴

Los versos anteriores fueron dedicados a Julio Ruelas, en memoria. *Amante de la muerte* a quien no atrapó un cuerpo, su deseo advierte una relación con la naturaleza, los halos vibrantes y tormentosos que surgen de sus diseños son más cercanos al inframundo. Julio Ruelas —~~sea~~ de sus hipogeos cerebrales esas criaturas fabulosas, hijas del Miedo, del Caos y de la Muerte, criaturas del fondo del mar y de los sacs de carbón.⁵⁰⁵ Este diálogo se tiñe de elementos erotizantes de

⁵⁰³ Adrián Villagómez, *Palabras para explicar a Ruelas, catálogo de la exposición Homenaje a Julio Ruelas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Mayo-julio, 1965. p. 12.

⁵⁰⁴ Rafael López, "A Julio Ruelas", *Revista Moderna 4*, núm. 5 (octubre, 1907), 90.

⁵⁰⁵ Tablada, "Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas", 81.



lo sacro, que es la teoría de Georges Bataille con respecto al erotismo, como aquello que requiere transgredir para surgir como un eros que corrompe lo sacro, porque Ruelas, al igual que los Modernistas y simbolistas, consideraba al arte el elemento de conexión entre el mundo y el hombre, sólo que este mundo no es asible, es cambiante, voluptuoso, extravagante y doloroso hasta la muerte.

Lo siniestro parece producirse en lo real en la confirmación de deseos y fantasías que han sido resultados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción por efecto de puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad.”⁵⁰⁶ El concepto de cadáver en el contexto de los Modernistas es un síntoma del deseo insatisfecho porque representa el vacío, el ser agónico y abandonado del amor, como lo miramos en *Los difuntos viejos*⁵⁰⁷ para ilustrar un poema de Amado Nervo, refleja el comportamiento siniestro del perro que permanece alerta, como una criatura que refiere el “doble”, al igual que el escorpión, la araña y el buitre. El canino fue dibujado también como un ser domesticado y compañero del hombre, pero en otras composiciones es aterradoramente amenazante, no por su ferocidad, sino por el poder de agravio ante la inmovilidad del cuerpo desfallecido o impotente. En *Los difuntos Viejos* se reitera

⁵⁰⁶ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 40.

⁵⁰⁷ *Los difuntos viejos*, 1904, cat. 306, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.



la presencia del repudio en relación con el cadáver Rubén Campos en su artículo, *El arte de Ruelas* comenta el afecto a la muerte:

Las osamentas eran para Ruelas la suprema verdad de la miseria humana y esta convicción y este desencanto, hiciéranlo desnudar de su tez de flor a la belleza, primero, y después de su contorno lírico y pulposo; y la grotesca articulación surgía a causar la hilaridad de los alegres y el terror de los tristes porque solamente los cogitabundos abreviados en el mar muerto de las desolaciones que ha segado el páramo de su alma, puede saber del triunfo de la muerte.⁵⁰⁸

En 1901 Julio Ruelas representa este carácter ominoso de los caninos. En un paraje indómito⁵⁰⁹ compuesto de hojas y ramas vemos tendida sobre su espalda a una mujer joven, tiende un cuerpo inmóvil y paralizado, su rostro se levanta para mirar al huesudo perro que la olfatea, ella recoge las piernas, levanta un poco las rodillas a manera de cruzar los pies, desde donde le mira otro perro echado sobre la hierba y atento a la mujer. Desconocemos el momento en que comenzarán a devorarla, pero sus flacos cuerpos y la tensión del acecho nos insinúan que están hambrientos. El peligro se acentúa al descubrir en el firmamento tres aves que se acercan, pudieran ser aves de rapiña. El cuerpo, aún vivo, es cautelosamente vigilado por los animales. La imagen es cruda y terrible, pues el cuerpo desahuciado y desnudo coloca a la mujer a la deriva de la espeluznante muerte.

⁵⁰⁸ Rubén M. Campos, "El arte de Ruelas", *Revista Moderna* 4, núm. 5 (octubre, 1907), 93.

⁵⁰⁹ s/t (Mujer amenazada por perros), 1901, cat. 119.



La obra anterior se asemeja al dibujo realizado un mes después. Esta vez, las aves sí son de rapiña, el cuerpo desnudo y a la deriva de la joven se recuesta sobre un paraje de raíces vivas.⁵¹⁰ La muerte acecha a la mujer mientras un hombre a caballo la ignora. Unos meses después Ruelas realizó una escena donde, la mujer atada de los tobillos⁵¹¹ y con ropas desgarradas se arrastra. Su impotencia se deriva ante el crimen. Ve cómo un perro devora a un bebé.

El cadáver para Julio Ruelas, el cuerpo muerto sin vida es desértico, lo contiene en un halo de la angustia. El vacío que deja la amenaza sobrenatural, sea de forma vegetal⁵¹² o animal, diseña cuerpos vacíos y abyectos. Algo de monstruoso queda en el cuerpo obtuso, dejándolo en manos del destino, fuera y abandonado de sí mismo. Qué tanto esta insensatez es parte del sentimiento del decadentista. El cadáver es un estado, como el estar desde dentro, desnudo, miserable, muerto.

Julio Ruelas hace de la calavera una construcción siniestra por su sentido doble, es aterradoramente familiar, quita la vida y es traicionera como lo vemos en la

⁵¹⁰ s/t (Mujer amenazada por buitres), 1901, cat. 145. Semejanzas iconográficas de la amenaza de las aves al cuerpo desvalido está en la Ilustración a *Dulcinea preludio* de Jesús Urueta, Véase Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*, 1900, cat. 100.

⁵¹¹ s/t (Mujer atada de los tobillos), 1901, cat. 173.

⁵¹² Nos repulsa y espanta este recurso iconográfico del horror de dar vida al mundo vegetal, elemento que vemos en la ilustración al poema *Bárbara Labor*, 1902, cat. 221, ilustración al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.

aterradora imagen donde un joven horrorizado cae al abismo⁵¹³ que parece mirarle. Lo empujó una figura que lleva rostro esquelético, pero sus manos y brazos aún conservan la carne. Pero a su vez la muerte es dadora de inspiración, de su calavera nacen los efluvios que envuelven, rodean, abrazan, dan inspiración al poeta como lo vemos en distintas viñetas, por ejemplo en el dibujo donde está un escritor lo envuelven líneas como halos que surgen de la muerte.⁵¹⁴

El cadáver deja una presencia que a Julio Ruelas le interesa: —Descomponiéndose nos muestra todavía la forma en la que estamos acostumbrados a verlo, un ser que se determina a sí mismo, que dominaba su presupuesto elemental: de esta forma lo vemos disolverse, lo vemos cometerse a las fuerzas que lo mantenían vivo.”⁵¹⁵ Ruelas encuentra un placer en esta forma velada, en la languidez del cuerpo vivo.

El deseo de cuerpos que contiene la debilidad (cadáver viene de *cadere*, caer, el que cae). Así es un reflejo de un cuerpo sin Dios y el fin de la ciencia, para ser sólo su objeto. En 1902, cuando Julio Ruelas hace más atisbos de crueldad, diseña sobre un paraje desolado, apenas tejido por líneas, el pequeño cuerpo enflaquecido y sin vida de un niño.⁵¹⁶ Sus entrañas son devoradas por un perro enjuto, que posiciona sus

⁵¹³ s/t (Joven que cae al abismo), 1902, cat. 215, dibujo al cuento-novela *Los borregos* de Jean Besliere.

⁵¹⁴ s/t (escritor y muerte), 1905, cat.329, donde parece que el poeta dialogar con la muerte, y en el diseño de *Ex libris. Jesús E. Luján*, 1905, cat. 347, la calaca envuelta en vaporosas líneas, atrapa y sume los ojos del escritor.

⁵¹⁵ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 193.

⁵¹⁶ s/t (Cadáver de un niño comido por un perro), 1902, cat. 194.



patas sobre el cuerpecito para lograr desmembrarlo. Tres aves de rapiña les rodean, ya han marcado su territorio, otras más se acercan volando. Saben que podrán devorar a la presa, el niño, hasta ser más, o bien hasta que el perro haya saciado su hambre. Lo insensato y crudo de esta imagen está en la transgresión al cuerpo infante. El hecho de que este cuerpo esté desahuciado, acabado, muerto, no justifica que sea carroña de perros. Es repugnante el desamparo y la crueldad de la composición.

La muerte, sabemos, custodia la entrada al cementerio, es la portera del mundo de ultratumba y es majestuosa y elegante. La muerte abre las puertas al hombre moderno. Julio Ruelas diseña esta idea de la muerte portera del cementerio⁵¹⁷ vemos a una familia, padre, madre e hijo, ingresar al umbral que custodia la muerte. La calavera viste una túnica que no cubre su huesudo cuerpo, sentada con una pierna más arriba que la otra, una mano sobre la rodilla y la otra en la hoz en alto; la muerte majestuosa mira con dominio su recinto de ultratumba.

La muerte para Ruelas no es repulsiva, en tanto que no arranca la vida, sino que da vida, da inspiración aunque ese halo de vida se genera en la taberna o en la lectura, se sabe que es un tránsito, esto es, que la muerte es dadora de inspiración y por ende de vida, quizá podríamos llamarlo vida bohemia. Los poetas hablan de la muerte como si fuera una amada doncella, como Manuel Ugarte:

⁵¹⁷ s/t (Muerte portera del cementerio), 1903, cat. 277, ilustración del artículo-ensayo *Mes de noviembre. El culto de los muertos* de Remy Gourmont.



La muerte es una virgen inviolada
Que nadie sabe amar.... Por un misterio
Que oculto quedará, fué condenada
A tener como cámara sagrada,
Como torre y castel un cementerio...⁵¹⁸

La metáfora del objeto del deseo en Julio Ruelas es la muerte, es un deseo macabro porque es la coqueta amenaza del fin próximo, aunque se diseñe en una composición de horror, como aquella en la que representa a la muerte, se trata de una osamenta sobre un lecho⁵¹⁹ de formas orgánicas y goteantes. Vemos cómo la vida se escapa, la vemos cómo se va, se escurre; el esqueleto no conserva ninguna resistencia, su mano izquierda sobre su pecho pareciera decirnos que ha muerto en paz, le acompaña un perro a sus pies. También la vida del cadáver se desvanece. La escena es tétrica, pero no causa espanto ya que pareciera que el abandono de la vida fuera un tránsito de un estado a otro, que se va goteando lentamente y sin amenaza ni temor, aunque no por ello deja de ser una escena de horror.

La representación de la muerte como esqueleto tiene otras connotaciones para Julio Ruelas, ella es su fiel compañera, es su cómplice, que aparece en los márgenes de las composiciones bajo amenaza de acabar con las vidas de los enamorados. La

⁵¹⁸ Manuel Ugarte, "La novela de las horas y los días (Páginas de un libro en prensa)", *Revista Moderna* 6, núm. 7 (1ª quincena abril, 1903), 111.

⁵¹⁹ *s/t* (Osamenta sobre lecho), 1901, cat. 187. Comparte elementos iconográficos con un Sátiro sin vida en un ramal, custodiado por unos cuervos, *s/t* (Sátiro sin vida en un ramal, custodiado por unos buitres), 1901, cat. 114.



muerte también es celosa porque no permite delirios ni historias de amor, acecha, atormenta al hombre, es posesiva y dominante. La muerte no espanta al hombre, pero sí a la mujer. Se le representa con una osamenta tenebrosa, pero la calavera a veces mira cómplice al espectador y su aparición entre los del cuadro es omnipresente. El esqueleto es bello, no contiene ninguna maldad, es más bien como traviesa, como una juguetona muerte, no es la que condena, sino la condenada muerte.

También la representa con formas macabras. Lo macabro es aquel efecto que se da a lo muerto, un rasgo que lo acerca a lo humano, como un vicio o un gesto. Se trata de la empatía con la muerte en donde se logra lo macabro. Ruelas tuvo un retrato de la muerte. Es un cráneo bajo una técnica realista, vemos no las formas elementales del trazo, sino el dibujo como una fotografía, como una radiografía. Esa calavera macabra que surge de una oscuridad parece que nos mira y sonríe.

Otro ejemplo de lo macabro es un sarcófago que Julio Ruelas diseña para el marco de una composición, el cráneo colgado de los cabellos, pareciera que no ha perdido totalmente la vida mientras la muerte le atrapa. Vemos en una cenefa espeluznante que cuelgan de una rama, calaveras;⁵²⁰ no sabemos si son una osamenta femenina o masculina. Están una seguida detrás de otra sobre un listón negro que hace de fondo y realza los blanquecinos cráneos, atravesados por sus oquedades, por lo ojos, por la nariz, por la boca o la base del cráneo. Todas van hiladas con esta rama

⁵²⁰ s/t (Hilera de cráneos que se sostienen por un ramal), 1901, cat. 111.



viva, miran en distintas direcciones, sólo una parece mirarnos y sonreír. Ellas con su mandíbula abierta y la agilidad de la rama viva que se ramifica y crece por las oquedades, le dan un sentido macabro a la obra artística.



CONCLUSIONES

Hacia una retórica del deseo

Hasta aquí he retomado aquellas palabras que roen mi cabeza. Consideraciones que apenas libran el hastío, la náusea y el dolor finisecular. Rituales de sexualidad castrada, raptada o neurótica. Quiero ahora apartarme de todo concepto e intelecto. Quiero ser la lúgubre pena de Julio Ruelas, regordeta, vulgar, lastimera, que mira al bulevar de París en Montparnasse.

Los dibujos de Julio Ruelas siguen allí, gritando, espantando, burlando. El lenguaje que los originó está lleno de púas, alaridos, osamentas, perros, centauros, monstruosidades de la femineidad. Sí, eso hizo Ruelas, su tormentoso imaginario decadentista sirvió como un vehículo al diseño de las veleidades de los simbolistas franceses, pero fue más germánico, más frío, tácito, cruel y mental.

Tomó el alemán como su segunda lengua, pues ya fuera solo en la taberna o con otros discurría en esa lengua. A Juan Sánchez Azcona, por ejemplo, le gustaba ir a beber cerveza y charlar de arte y de letras con Julio Ruelas. Como ambos habían estado en Alemania algunos años, conocían bien su lengua.”⁵²¹

⁵²¹ Jorge Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 27.



Muestra de su interés por el arte y la cultura de ese país es que solía llevar consigo revistas alemanas, al igual que el *Fausto* de Goethe, su libro de cabecera. Pienso en el Ruelas cómplice de Mefistófeles, tratando de reconocer y explicar el vano sentido de la vida moderna; de cómo hacerle para no crear desde el deseo, tal como era el mandato del director de la *Revista Moderna*, publicación de la que él era el principal ilustrador. Jesús E. Valenzuela expresó:

Es como ser Eróstrato sin nombre
que no alcanzó a quemar templos de Diana,
que se abrasó a sí mismo delirante,
con su vil corazón hecho una ascua,
y vio rodar su mente en el espacio
como una escoria sin color ni flama.⁵²²

Escritores y artistas eróstratos dejan traslucir la masculinidad del México finisecular, que vio quebrantado lo que había representado hasta entonces ser —unmacho mexicano—. En un contexto cultural donde la vida bohemia y el hastío abrían la posibilidad de la exaltación de las pasiones, algunos artistas produjeron un arte con tintes eróticos perversos, hecho por hombres y para su consumo. Cabe señalar que ese erotismo incurría en la violencia sexual, lo cual confrontaba los valores y las —buenas costumbres— de la burguesía mexicana decimonónica. Para autores como José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y Bernardo Couto Castillo, la violencia provenía desde lo profundo del hombre consumido por sus pasiones, ya fueran mujeres,

⁵²² Valenzuela, “Mis recuerdos”, 25.



alcohol, opio u otros vicios. Sin embargo, el consumo del arte visual y literario también provocaba extraños comportamientos.

Confesión dicha en voz de uno de los personajes del cuento *Blanco y rojo* de Bernardo Couto Castillo:

Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, los que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos a goces raros [...] como busca el morfinomaniaco y el borracho el alcohol. Fue mi vicio y fue mi placer.⁵²³

De esta idea de la masculinidad finisecular trata el primer capítulo, en el que se plantea que los estetas se creían torres de Dios, reconstructores del mundo y el arte.

Por lo anterior, ante el goce derivado de los nuevos rituales de la sexualidad, podría considerarse a los poetas modernistas como interdictos, experimentando el deseo y la prohibición del mismo, y en ocasiones haciendo del cuerpo femenino su objeto del placer, pero temiendo mirar a la mujer como el nuevo ser que nacía con el siglo xx. Quizá ésta fue la razón primordial del comportamiento misógino de los autores de la época.

⁵²³ Couto Castillo, "Blanco y Rojo" en *Asfódelos*. (México: INBA / Premia, 1984 [1897]), 59.



Por decir, consideremos la viñeta de *Sócrates*⁵²⁴ de Julio Ruelas: observamos una mujer que cabalga y domina al anciano sabio, castigándolo, además, no con el látigo de la *dominator* sino con un compás, aquel instrumento que Dios usó para dar orden al caos y crear el mundo. El compás, como símbolo de la razón, refleja el interés de la mujer en participar del mundo de los intelectos y las decisiones. Frente al desconcierto de los hombres ante tal situación, algunos artistas recurrieron al uso de la ficción literaria para exponer sus pasiones más misóginas, hablar de la prostitución o transgredir los valores de la maternidad y el matrimonio. Respecto al ámbito visual, los anuncios publicitarios representaron a la mujer como un objeto del deseo visto desde la perspectiva de un erotismo femenino creado artificiosamente por el eje patriarcal.

¿Qué le hizo la mujer a Julio Ruelas, qué tanto le dañó? Dice Ciro B. Ceballos: —Él [Ruelas] cree como yo [Ceballos], que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel.”⁵²⁵ Quizá la frivolidad de las señoritas porfirianas o el concepto del amor institucionalizado y aceptado por la burguesía mexicana no le convencieron, pero tampoco lo sedujo la carne magra del burdel. Prefirió a las chicas que taconeaban por Montparnasse. En consecuencia, Julio Ruelas diseñó sexualidades perversas de gran belleza artificial y *femmes fatales* que contienen elementos macabros y

⁵²⁴ *Sócrates*, 1902, cat. 223.

⁵²⁵ Ciro Ceballos, “Seis apologías. Julio Ruelas”, *Revista Moderna 1* (15 de septiembre, 1898): 55.



siniestros, como vemos en los dos dibujos a *La bella Otero*.⁵²⁶ por un lado, una Salomé asesina y extasiada, que tiene a sus pies la cabeza degollada de Juan Bautista, y por otro, ella baila sobre las calaveras de los mirones.

El efecto del horror que causa la obra de arte de Julio Ruelas puede someterse al análisis estético a partir de sus diseños sinuosos e indómitos. Aquí la violencia ejercida contra el sexo femenino se tiñe de tintes siniestros, lo cual da a sus creaciones un sentido repulsivo, que repele pero a la vez atrae. Desde sus diseños se aprecia la factura de esa dualidad, familiar pero amenazante, capaz de coronar con hermosos e indomables rizos los rostros agónicos y extasiados de sus mujeres torturadas, quienes no sufren: han quedado perpetuadas en el momento del éxtasis y la fuga de la vida. Este momento de éxtasis no doloroso causado por la tortura se percibe, por ejemplo, en algunos diseños de la cabecera de la *Revista Moderna*⁵²⁷ y en *Esperanza*.⁵²⁸

Julio Ruelas creó su propio objeto del deseo atormentado, macabro y obsesionado, debido a que el placer de lo interdicto se encuentra en la generación del dolor, del suplicio, que en su tránsito entre la vida y la muerte puede o no contener una experiencia erótica. Ése es el momento que captura el artista, por ello su objeto deseado es lúgubre, creado bajo una estética del horror erótico.

⁵²⁶ *La bella Otero*, 1906, cat. 342 y 343, ilustraciones al poema homónimo de José Juan Tablada.

⁵²⁷ *Revista Moderna*, 1903, cat. 232, dibujo.

⁵²⁸ *Esperanza*, 1902, cat. 234.



Desde un análisis formal, en las iconografías que abordan el erotismo y el deseo en la época se observa que el lenguaje artístico de Ruelas es grotesco porque su propuesta visual resulta violenta, rebuscada y exagerada. Considérese la imagen del friso en la que aparece una mujer amarrada por los tobillos,⁵²⁹ mientras un perro devora a un bebé. A veces la ilustración del tema, en este caso el instinto maternal, en realidad rebasa lo grotesco: es cruel e irónica respecto al dolor humano.

De acuerdo con la descripción de Ciro B. Ceballos, Julio Ruelas era —burlón como pocos, satírico como Pirrón, cruel como Voltaire, gráfico y aristocráticamente obsceno en su manera de ridiculizar a los demás, pero sin caer nunca en la desnuda obscenidad de un Aristófanes embrutecido.”⁵³⁰

¿Pero qué clase social violentaba este Ruelas burlón e irónico? No se dirigía hacia el sector bajo, es decir, no vemos gente humilde del pueblo. Tal vez su escarnio apuntaba hacia la población que emergía con el Porfiriato; aquélla que conformaba a la burguesía mexicana o era empleada por ella. La respuesta no puede ser tan precisa porque el artista se movía en un mundo idílico y fantástico, en espacios indefinidos, agrestes y lúgubres donde convergen distintas culturas y épocas. En el universo creativo que ilustró conviven seres mitológicos, personajes y paisajes del Medievo con elementos de la época moderna como vestidos, zapatillas, fracs y sombreros. La descontextualización se revela en el desnudo: los cuerpos femeninos atormentados portan ropas raídas o están desnudos y los masculinos aparecen

⁵²⁹ *S/t (Mujer atada de los tobillos)*, 1901, cat. 173.

⁵³⁰ Ciro B. Ceballos, *En turania. Retratos literarios (1902)* (México: UNAM / IIFL, 2010), 35



desnudos, amarrados o atravesados. Parecen más bien estereotipos dirigidos a ilustrar el tormento del ser humano en general, no de un sector social en particular.

En resumidas cuentas, la *Revista Moderna* se mantuvo con vida durante 13 años en un régimen dictatorial como el de Porfirio Díaz, así que no sólo fue un medio de alguna manera incluyente en términos del control de los comportamientos y las sexualidades, sino también una publicación permitida y tolerada, como lo fueron otras revistas y manuales de comportamiento que circularon durante esa época.

Sin embargo, considero que el éxito de la *Revista Moderna* residió en la experiencia narrada por Jesús E Valenzuela.

Cada vez que recibía la *Revista Moderna*, se espaciaban mis ojos en los dibujos de Julio Ruelas. Buscaba en ellos el alma del artista y no en los asuntos, sino en el modo de tratarlos, en el carácter de las líneas. Y creí siempre adivinar en ellas un alma entre inquieta y fantástica. No eran dibujos de descanso, sino de inquietud.⁵³¹

Quizá el espíritu inquietante y atormentado de Julio Ruelas era el alma de la publicación. Por ello, después de la muerte del artista, la revista creyó que era necesario continuar reimprimiendo sus imágenes, hasta que dejó de publicarse.

Aunque el escarnio de Ruelas sí tuviera como destinatario a la burguesía, su enfoque se centra ante todo en los consumos eróticos y de los placeres, como lo vemos tanto en el óleo *La paleta*⁵³² –retrato de un burdel donde aparecen representados algunos de los integrantes de la *Revista Moderna*, incluso el mismo Julio Ruelas–, como

⁵³¹ Valenzuela, “Mis recuerdos”, 130.

⁵³² Ruelas, Julio, *La paleta*, 1900, óleo, il. 6.



también en el dibujo para el cuento *Un noctámbulo*⁵³³ —que ilustra el interior de otra casa de citas. Lo anterior demuestra el interés del artista por el mundo de la prostitución, así como los comportamiento transgresores de los artistas interesados en el placer, no en el amor, aunque dichos espacios también fueron sitios de vinculación social y artística, ya que los prostíbulos formaban parte de las costumbres de la bohemia mexicana.

A mi juicio, la obsesión de Ruelas es el gozo de una sexualidad abyecta asociada con el dolor y el castigo, la cual era parte de la situación cotidiana de la criminalidad en México, que fue uno de los temas de los ilustradores populares. Pero lo que distingue la producción de Julio Ruelas de los demás es la búsqueda del efecto del horror; por ejemplo, los castigos que este artista impone a sus personajes son angustiosos y llenos de suplicio. Incluso, a veces trasciende el retrato social y llega a crear espacios y escenas fantásticas y caprichosas. El suyo pareciera un arte cercano a los *Caprichos* de Goya que, pese a lo grotesco, a su vez se encuentran muy cercanos a las pasiones humanas, ya que lo extravagante y morboso se experimentan como afecciones íntimas y pulsantes.

Leer al hurraño Ruelas desde la estética ayuda a comprender un efecto que la psicología atribuiría a etiquetas ajenas al arte. Pareciera innegable que detrás de su obra se halla un misógino depravado, pero la interpretación en realidad es más compleja porque, como dice José Juan Tablada, Ruelas —adira a la mujer y es

⁵³³ *Un noctámbulo*, 1901, cat. 174, dibujo al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.



misógino”.⁵³⁴ Finalmente, estamos frente a un esteta inmerso en una época en la que la histeria y la criminalidad fueron las únicas posibilidades para hablar del deseo femenino. Lo siniestro y lo sublime trazan las formas de la *femme fatale*, como sucede en la *Domadora*,⁵³⁵ óleo dedicado a la mujer dominante; cabe señalar que las mujeres sexuadas que ilustra Julio Ruelas no son sumisas, sino activas y amenazantes.

Con respecto a la masculinidad finisecular, Ruelas la plasmó en los viriles centauros, sátiros y tritones que recorren su obra pictográfica: se esconden detrás de la escena, miran desde lejos e irrumpen fuera de contexto. Metáforas del macho cabrío que refieren un deseo latente, lascivo y majestuoso que no sucumbe porque es estéril: hay ausencia de pasión. Sátiros o centauros, al igual que los dibujos de los desnudos femeninos, son cuerpos paralizados, captados en momentos que se muestran derrumbados o imposibilitados. Pareciera un deseo de la ley del padre que se trunca ante la promesa de amor. Por eso se convierte en un objeto de deseo, porque es un deseo ajeno al del propio artista. De ahí que la pasión no llega nunca a entrar en escena, ya que el deseo queda suspendido, negado, objetivado, roto. ¿Lo detiene la culpa? Quizá ése era el tormento del artista.

Además, abordar el tema de lo monstruoso en el arte desde su lenguaje erótico y grotesco propicia el análisis de personajes como las bellas híbridos: Medusa,⁵³⁶ la

⁵³⁴ Tablada, “Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas”, 81.

⁵³⁵ *La domadora*, 1897, il. 44, óleo sobre cartón.

⁵³⁶ *Meduse, s/f.*, publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.



Esfinge⁵³⁷ y la mujer murciélago.⁵³⁸ Esta construcción del deseo como algo mitad humano, mitad animal, pertenece al mundo de la esencia, de lo ontológico; por ello sólo logramos bordear su significado y constreñir sus formas. El problema es que el deseo, al igual que el mal, no tiene forma: ambos son irrepresentables, son verbo, acción. Nunca alcanzaremos a delinear el estadio de la maldad en el arte; sólo sabemos de sus formas. De modo similar, el deseo para Julio Ruelas adquirió formas de una maldad perversa y grotesca.

Visto desde la mirada de George Bataille y el marqués de Sade, Ruelas es un interdicto, pero no una mente criminal como la de Barba Azul, terrible asesino. Es decir, la estética de este artista comprende una simbólica del mal, no una banalidad del mal. Las posibilidades del asesinato, la violación o la tortura quedan delineadas en el goce del acto criminal, debido a que Julio Ruelas escuchaba el mal desde la voz de Fausto y pretendía la reflexión, el deseo de saber, de entender un nuevo goce morboso y erótico, alimentado por las lecturas y el ajeno, placeres que le ayudaron a la evasión, a su complacencia.

Comprender el uso de la mitología en la gráfica rueliana fue una herramienta primordial para esta investigación, porque en los mitos se esconde la respuesta para entender la relación del hombre con lo divino. En ese sentido, me parece Julio Ruelas un Orfeo moderno que bajó al infierno, fue destrozado por las ménades y su cabeza viaja en el río de los muertos. Quizá por ello en sus autorretratos es el

⁵³⁷ *La Esfinge*, 1906, cat. 361.

⁵³⁸ *El peregrino*, 1907, cat. 378.



ahorcado o degollado. No deja de llamar la atención que en ocasiones el artista es víctima de sus propios suplicios, como lo mencionó Fausto Ramírez: «Si bien es verdad que el talante decadentista fue proclive a los juegos de la violencia sadomasoquista, [...] no deja de llamar la atención la disposición de Ruelas a intercambiar los roles y los géneros en el transcurso de aquellos juegos arrebatados y a proyectar su propia persona en los rasgos de las víctimas.»⁵³⁹

Finalmente, Julio Ruelas pertenecía a la élite de la burguesía mexicana. Él estaba al día de las exigencias de una sociedad que crecía junto con la gran urbe, nutridas ambas por la promesa del desarrollo económico y social, en un contexto donde el clero había perdido no sólo buena parte de sus bienes, sino de su poder ideológico y regulador; ahora el adoctrinamiento estaba en manos del régimen político, y las constringentes ciencias sociales como la criminalística y la sociología daban las pautas de los comportamientos y la salud social. En ese escenario social, los modernistas no se restringieron al mundo construido por el gabinete de «Los Científicos». Jugaron a ser profetas.

Pobre de Julio Ruelas, abandonado de Dios. Para un católico, era casi inaudito no tener fe; qué terrible tormento. Quizá por su necesidad de fe, el artista ilustró cristos mudos y crucificados en busca de la redención. Nadie los escuchaba. Al igual que su dibujo de *Job*,⁵⁴⁰ Ruelas sufrió la tentación del diablo: seducido, humillado, de cuerpo

⁵³⁹ Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, 142.

⁵⁴⁰ *Job*, 1902, cat. 228.



enjuto y avejentado, esperaba ser rescatado por Dios. Sólo que Él continúa, aún hoy, en las esferas, ciego y sordo.

Por último, las teorías de Michel Foucault respecto a la sexualidad y la concepción de Georges Bataille sobre el erotismo me permitieron analizar la obra de arte del artista zacatecano desde otra perspectiva, a fin de exponer su lado oculto. Ruelas comprendió que el deseo es una fisura del mundo erótico; por ello corrompió el deseo y aprovechó el quiebre para decir aquello que era innombrable o impensable. Y en medio de esta brecha nació la belleza conmovedora del andrógino, como un estado intermedio, satisfacción plena del deseo puro, no corrompido: aquel ser simbólico que se acercaba a lo divino, a la perfección de la humanidad, a la unión de las partes, lo femenino y lo masculino, para encontrar el ser total, idealizado por los modernistas y más presente en el arte moderno.

El objeto de deseo macabro de Julio Ruelas permanece latente en su obra pictográfica, va de lo sublime a lo horripilante, de lo espectral a lo funesto. Si bien el artista retoma temas del simbolismo europeo, la interpretación que de ellos realiza el artista mexicano es particular e innovadora. De alguna manera, su propuesta artística es más cercana al arte moderno, al colocar al hombre en su situación en el mundo como el eje de su producción artística. Su deseo, plasmado en paisajes y escenas, en dibujos en los que las líneas enmarcan, aprisionan, acompañan y sugestionan sus imágenes, no encuentra paz: es desafiante e indómito. Atormentado, Julio Ruelas amparó un objeto de deseo... vacío de lo hermoso y pleno de un espantoso erotismo.



BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- ALKALAY, Edmundo, "Reformadores y Apóstoles. Ruskin y Tolstoy", *Revista Moderna* 6, núm. 11 (1903): 171-172.
- Antología del Modernismo (1884-1921)*, intro. y notas José Emilio Pacheco. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Era, 1999.
- ARGÜELLO H., Santiago, "Viaje al País de la Decadencia II. En Stambul", *Revista Moderna* 4, núm. 14 (2ª quincena de julio, 1901): 224-227.
- ARROM, Silvia Marina, *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*. México: Siglo XXI, 1988.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. México: Tusquets, 1997 [1957].
- BAUDELAIRE, Charles, *Cuadernos de un disconforme*, trad. Mario Alarcón. Argentina: Errepar, 1999.
- _____, *Las flores del mal*, trad. y notas de Enrique López Castellón. España: M. E. Editores, 1995.
- BARRIOS Lara, José Luis, "El cuerpo doliente" y "El cuerpo fragmentado" *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI - XX* (catálogo de exposición, noviembre 1998 – mayo 1999) (México: Museo Nacional de Arte / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999): 161-171 y 173-181.
- BAZANT, Milada, "La educación moderna mexicana fuente de identidad y de progreso (1900-1910)", en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002): 75-106.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2004 [1990].
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. Don Juan de la Dehesa Valencia. España: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1985.
- CAMPOS, Ángel de, *Cartones* (facsimilar). México: Librería Madrileña, 1997.
- CAMPOS, Rubén M, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prologado por Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.



- ____ *Claudio Oronoz*. México: Secretaría de Educación Pública / Publicaciones y Bibliotecas Cultura, 1906.
- ____ -"El arte de Ruelas", *Revista Moderna* 4, núm. 5 (octubre, 1907): 91-96.
- ____ -"El nocturno en sol. Chopin", *Revista Moderna* 4, núm. 23 (1ª quincena de diciembre, 1901): 368-370.
- ____ -"Un noctámbulo", *Revista Moderna* 4, núm. 22 (2ª quincena de noviembre, 1901): 353-356.
- CARR-GOMM, Sara, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*. México: Tomo, 2003.
- CARREÑO, Antonio Manuel, *Manual de Urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. México: Nacional, 1979.
- CARRICARTE, Arturo R. de, -"Julio Ruelas, silueta", *Revista Moderna de México* 2, núm. 6 (agosto, 1904): 105-107.
- CARRILLO Azpeitia, Rafael, *Posada y el grabado mexicano*, México: Panorama, 1991.
- CEBALLOS, Ciro, B., *Un adulterio*. México: Secretaria de Educación Pública / Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, 1982.
- ____ *En turania. Retratos literarios (1902)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010).29-47.
- ____ -"Seis apologías. Julio Ruelas", *Revista Moderna* 1 (15 de septiembre, 1898): 55-57.
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007 [1997].
- ____ *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- CHILVERS, Ian, Harold Osborne / Dennis Farr, *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza, 1992.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*. Barcelona: Ciruela, 2006.
- CLARK de Lara, Belem / Fernando Curiel Defossé, -"La sociedad que leía la *Revista Moderna de México*", en coord. Belém Clark / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911* (México, UNAM: 2002): 9-31.
- COGEVAL, Guy, -"Les cycles de la vie ", *Paradis Perdue. L'Europe Symboliste* (catálogo de exposición, 8 junio – 15 octubre) Canadá : Musée des Beaux Arts de Montréal, 1995.
- COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: Taurus / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.



- CONDE, Teresa, del, *Julio Ruelas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos (un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- COUTO Castillo, Bernardo, *Asfódelos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Premia, 1984 [1897].
- ____ “Lo inevitable” y “Blanco y Rojo”, en *Asfódelos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Premia, 1984 [1897].
- ____ “El poseído”, *Revista Moderna* 3, núm. 4 (2ª quincena de febrero, 1900): 57.
- CRESPO de la Serna, Jorge, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ____ “Julio Ruelas (1970-1907) Perfil del hombre y su obra”, *Cuadernos Americanos* 19, vol. 112, núm. 5 (septiembre – octubre, 1960): 250-265.
- Crítica del arte en México. 1896-1921, t1 y t.2*, coord. Xavier Moyssén, colab. Julieta Ortiz Gaitán. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI – XX* (catálogo, Noviembre, 1998- Diciembre, 1999) México: Museo Nacional de Arte, 1999.
- DAVIS, Kenneth C., *Para empezar a entender la Biblia*, trad. Teresa Arijón. Buenos Aires: Sudamericana, 2000 [1998].
- DELEROY, Robert L, *Diario del Simbolismo*, trad. Francisco A. Pastor Llorián. Génova: Skira, 1979.
- DIEGO Otero, *Estrella de, El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. trad. Vicente Campos Gonzáles. Barcelona: Debate, 1994 [1986].
- DOTTIN- Orsini, Mireille, *La Mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- El Simbolismo en la literatura francesa* (catálogo de exposición, diciembre – Enero 1972-1973) Barcelona: Museo de Arte Moderno (Parque de la ciudadela), 1973.
- El viajero lúgubre. Julio Ruelas Modernista 1870-1907* (catálogo de exposición, México) España: Museo Nacional de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes/ Editorial RM, 2007.
- Escritores Celebres 1 y 2*, dir. Perla Minuchin de Breyter. Lima: Central Peruana, 1955.



- Félicien Rops (1833 – 1898)* (catálogo de exposición, 30 septiembre – 12 octubre)
Barcelona: Espai cultural/ Caja Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, prologado por Manuel Toussaint. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad, 1, 2 y 3*, trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 2011.
- FREUD, Sigmund, "La Cabeza de Medusa (1922) [1940]", *Obras completas 3*. Argentina: El Ateneo, 2003.
- _____, "Fetichismo (1927)" y "El malestar en la cultura (1930) [1929]", *Obras completas, t. 21*. Argentina: Amorrortu, 1992.
- _____, "Lo ominoso (1919)", *Obras completas, t. 17*. Argentina: Amorrortu, 1980.
- GAMBOA, Federico, *Santa*. México: Porrúa, 2011.
- GARCÍA Barragán, Elisa, "La plástica mexicana en la Revista Moderna de México", en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002): 163-184.
- GARCÍA Morales, Alfonso, "Deseo y represión, mujer y necrofilia en Ramón López Velarde", en eds. Carmen de Mora y Alfonso García Morales, *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003): 111-133.
- GARCÍA Peña, Ana Lidia *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. México: Colegio de México / Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.
- GARCÍA Ponce, Juan, "Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas", *Revista de Bellas Artes*, núm. 3 (mayo-junio, 1965): 87-90.
- GARCÍA Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios de Asia y África, 2005.
- GARCÍA Vargas, Kharla, *Estética de la repulsión. Lo siniestro y lo sublime en la obra de Julio Ruelas*, tesis de Maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- GARIBAY K., Ángel María, *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 2003 [1964].
- GIBSON, Michael, *El Simbolismo*, concepción de Gilles Néret. Köln: Taschen, 2006.



- GÓMEZ Robelo, Roberto, “La exposición de San Carlos. Las obras de los pensionados. Consideraciones sobre la crítica [diciembre, 1906]”, en coord. Xavier Moyssén, *Crítica del arte en México. 1896-1921, t1* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999): 256-264.
- GONZÁLEZ Hermosillo Adams, Francisco, “Estructura y movimientos sociales (1821-1880)” y “Características fundamentales del periodo 1880-1910”, en coord. Ciro Cardoso, *México en el siglo XIX 1821 – 1910. Historia económica y de la estructura social* (México: Nueva Imagen 1992 [1980]):227-255.
- GONZÁLEZ Martínez, Enrique, “Auto de fe”, *Revista Moderna* 4, núm. 30 (febrero, 1906): 340.
- “El secreto del fraile”, *Revista Moderna* 4, núm. 29 (enero, 1906): 280.
- “A Julio Ruelas”, *Revista Moderna* 9, núm. 1 (septiembre, 1908): 16.
- GOURMONT, Remy “La robe”, en Mireille Dottin, *La Mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos, 1*, trad. Esther Gómez Parro. España: Alianza, 2013 [1985].
- ____ *Los mitos griegos, 2*, trad. Esther Gómez Parro. España: Alianza, 2001.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981 [1951].
- GUERRERO. Julio, *La génesis del crimen en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996 [1901].
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael, *Modernismo, Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Barcelona: Debate, 2003 [1998].
- HENRIQUEZ Ureña, Max, *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María T. Martínez. Madrid: Taurus, 1980.
- HOFFMANN, Amadeus, *El hombre de arena*. Barcelona: Olañeta, 1991.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A Contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984.



- Julio Ruelas, modernista: Investigación iconográfica y documental*, coord. y ed. Miguel Cervantes. México: Casa de Bolsa Cremi, 1987.
- KANT, Immanuel, *Lo bello y lo sublime; ensayo de estética y moral*. Madrid: Espasa Calpe, 1932.
- KRAUZE, Enrique, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión, Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline*, trad. Rosa de Nicolás / Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 2006.
- La construcción del Modernismo* (Antología) México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, [2002].
- LARA y Pardo, Luis, *La prostitución en México*. México-París: Vda de Ch. Bouret, 1908.
- LEDUC, Alberto, -'Decadentismo'. [A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguibel y Luis Vera. 29 de enero, 1893]", en *La construcción del Modernismo* (Antología). México: Universidad Nacional Autónoma de México, (2011, [2002]):133-135.
- LÓPEZ Portillo y Rojas, José, -'Res Sonetos [15 de octubre de 1899]"', *Revista Moderna 4*, núm. 5 (1ª quincena marzo, 1901): 86-88.
- LÓPEZ Sánchez, Oliva, *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*. México: Plaza y Valdés, 1998.
- LÓPEZ, Rafael, -'A Julio Ruelas"', *Revista Moderna 4*, núm. 5 (octubre, 1907): 90.
- LUGONES, Leopoldo, -'El éxtasis"', *Revista Moderna 6*, núm. 15 (1ª quincena de agosto, 1903): 238.
- LURKER, Manfred, *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*, trad. Daniel Romero Álvarez. Barcelona: Paidós, 1999 [1989].
- MACHADO, Manuel, -'El Jardín gris"', *Revista Moderna 6*, núm. 14 (2ª quincena julio, 1903): 213.
- MACÍAS-GONZÁLEZ, Víctor Manuel -'Apuntes sobre la construcción de la masculinidad a través de la iconografía artística porfiriana, 1861-1916"', en coord. Stacie G. Widdifield. *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del Modernismo y la modernidad (1861-1920) t. 2*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004): 329-350.
- MARTÍNEZ Peñalosa, Porfirio, *Máscaras de la Revista Moderna. 1901-1910*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.



- México en el siglo XIX (1821 – 1910) Historia económica y de la estructura social*, coord. Ciro Cardoso. México: Nueva imagen, 1992 [1980].
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Forma, 2006 [1966].
- MONSIVÁIS, Carlos, “Los 41 y la gran redada”, *Letras Libres* 4, Núm. 40 (abril, 2002): 22-28.
- NERVO, Amado [Rip-Rap], *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ____ “El desnudo [9 de octubre de 1896]”, en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, 1993.
- ____ “El éxodo y las flores del camino”. *Revista Moderna* 5, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1902): 93-96.
- ____ “El prisma roto”, *Revista Moderna* 3, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1900 [1898]): 84-96.
- ____ “El sepulcro de Ruelas [noviembre de 1910]”, en coord. Xavier Moyssén, *Crítica del arte en México. 1896-1921, t1* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999): 451-453.
- ____ “Fuegos fatuos. Nuestra Literatura [15 de junio de 1896]”, en *La construcción del Modernismo* (Antología) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, [2002]): 163-165.
- ____ “Implacable”, *Revista Moderna* 4, núm. 19 (1ª quincena de octubre, 1901): 305-308.
- ____ “Increpación”, *Revista Moderna* 6, núm. 4 (2ª quincena de febrero, 1903): 53.
- ____ “Ingenua”, *Revista Moderna* 6, núm. 10 (2ª quincena de mayo, 1903): 152.
- ____ “Julio Ruelas, Máscaras”, *Revista Moderna* 6, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1903): 81-82.
- ____ “La hermana Agua”, *Revista Moderna* 4, núm. 12 (2ª quincena de junio, 1901): 193-197.
- ____ “Las voces de los poemas panteístas”, *Revista Moderna* 5, núm. 8 (2ª quincena de abril, 1902): 114-121.
- NOYOLA, Arturo, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 4, núms 1 y 2 (primer y segundo semestre de 1999) México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- NÚÑEZ, Becerra, Alejandra, *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (Siglo XIX)*. Barcelona: Gedisa, 2002.



- OCAMPO, Melchor, *Tomo II, Escritos políticos* (facsimilar) México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985. Disponible en: <http://bibliotecadigital.inehrm.gob.mx> (consultada 13 de noviembre de 2014).
- OPISSO, D. Alfredo, Estética 104, *Estudios de estética*. Barcelona, José Gallach, s/f.
- ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Estudios de posgrado: 2003.
- ____ -El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina” en *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007).
- ____ -El sepulcro de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse”, *Revista electrónica. Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ IIE, 2006. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html (consultada 13 de Noviembre, 2014).
- ____ -Ruelas, publicista”, Conferencia en el Museo Nacional de Arte, 11 de octubre de 2007.
- OTHÓN, Manuel José, -Angelus Domini [Del libro *Poemas Rústicos*]” *Revista Moderna* 5, núm.12, (2ª quincena junio, 1902): 184-186.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*. México: Porrúa, 2004.
- PANOFISKY, Edwin, -Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea. España: Alianza, 2000.
- PARCERO, María de la Luz, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- PAZ, Octavio, -El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México: Joaquín Mórtiz, 1965): 67-130.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura Romántica*, trad. Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- PÉREZ Montfort, Ricardo /Alberto Castillo, et. al., *Hábitos, Normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el portirriato tardío*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- PEZA, Juan de Dios, -A María Guerrero”, *Revista Moderna* 3, núm. 5 (1ª quincena de marzo, 1900): 75.



- PLATÓN, "Simposio (Banquete) o de la erótica", en *Diálogos* (México: Porrúa, 1984): 351-386.
- POLLOCK, Griselda, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y el marxismo", en comp. Karen Cordero / Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo Nacional de Cultura y Arte/ Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la cultura y el Arte, 2007): 45-79.
- ____ "La heroína y la creación de un canon feminista" y "Modernidad y espacios de la feminidad", en comp. Karen Cordero / Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: UNAM/ FONCA/ CONACULTA / UIA, 2007): 161-195.
- ____ "Modernidad y espacios de la feminidad", en comp. Karen Cordero / Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: UNAM/ FONCA/ CONACULTA / UIA, 2007): 249-282.
- QUIRARTE, Vicente, "La ciudad de la Revista Moderna de México" en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México, Universidad Nacional Autónoma de México: 2002): 185-198.
- RAMÍREZ, Fausto, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del Simbolismo en México" en *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*, coord. Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012): 439-480.
- ____ *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- ____ "Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán", en *Diálogos. Artes/Letras/Ciencias humanas* 17, núm. 1(97) (enero-febrero, 1981): 14-20.
- ____ "El arte mexicano de las dos primeras décadas del siglo XX en la colección de Andrés Blaisten" en *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007):13-27.
- ____ "El Simbolismo en México" en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas/ Consejo Nacional para la cultura y el Arte / Museo Nacional de Arte, 2004): 29-59.



- ____ "Historia mínima del Modernismo en diez imágenes", en coord. Stacie G. Widdifield, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del Modernismo y la modernidad (1861-1920) T. 2.* (México: Consejo Nacional para la cultura y el Arte, 2004): 99-133.
- RAMOS, Carmen, "Cuerpos contruidos, cuerpos legislados. Ley y cuerpo en el México de fin de siècle", en comp. Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos: normatividad decimonónica y feminidad en México* (México: Colegio de México/ Programa Estudios interdisciplinario de la mujer, 2008):67-106.
- REBOLLEDO, Efrén, *Obras completas.* México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- ____ "De los sátiros traidores", *Revista Moderna*, México, año VI, núm. 16 (2ª quincena de agosto, 1903): 249-250.
- Revista Moderna de México 1903-1911, t. 1 y 2*, introd. y coord. Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y símbolos.* Madrid: Cátedra, 2007 [1990].
- REYES, Alfonso, "Julio Ruelas, subjetivo", *Revista Moderna de México* 11, núm. 1 (septiembre, 1908):12-15.
- REYES Palma, Francisco, "Dos contemporáneos de Nervo: Julio y José Guadalupe", *Revista de la Universidad de México* 24, núm. 12 (1970): 22-26.
- RICOEUR, Paul, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ____ *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, trad. Alejandrina Falcón. México/Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ____ "simbólica del mal" en *Finitud y culpabilidad*, trad. Alonso García y Luís Valdés. Argentina: Taurus, 1991.
- RODRÍGUEZ Lobato, Marisela, *Las Ilustraciones de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, tesis de Licenciatura en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1978.
- ____ *Julio Ruelas: una obra al límite del hastío.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- ____ *Julio Ruelas...siempre vestido de una huraña melancolía: Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna.* México: Universidad Iberoamericana / Departamento de Arte, 1998.



- ROJAS Garcidueñas, José, -Julio Ruelas y Félicien Rops", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, núm. 43. (México: UNAM, 1974): 107-124.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, trad. Miguel Salmerón. Madrid: J. Ollero, 1992.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2010 [2009].
- SABORIT, Antonio, "Libreros y editores de la biblioteca de México modernista", en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002): 143-162.
- ____ -"El Modernismo y los espacios interiores", en *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm 27 (Octubre 1991-Marzo 1992). Disponible en: <http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/> (consultada 13 de noviembre, 2014).
- SÁEZ Martínez, Begoña, -"La literatura decadentista: esferas temáticas y gesto ideológico", en *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004): 53-82.
- SAGREDO Baeza, Rafael, *María Villa (a), La Chiquita, no. 4002. Un parásito social del Porfiriato*. México: Cal y Arena, 1996.
- SAN JUAN Victoria Carlos / Salvador Velázquez Ramírez, -"El Estado y las políticas económicas en el Porfiriato", en coord. Ciro Cardoso, *México en el siglo XIX 1821 – 1910. Historia económica y de la estructura social*. México: Nueva Imagen (1992 [1980]): 277-313
- SCHNEIDER, Luis Mario, -"Rebolledo, el decadente [1978]", en *Efrén Rebolledo, Obras reunidas*, comp. Benjamín Rocha. (México: Océano, 2004): 399-400.
- SESTO, Julio, *La bohemia de la muerte: Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos celebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*. México: El libro español, 1929.
- SIERRA, Justo, -"Fragmento de un discurso. (A María Guerrero)", *Revista Moderna* 3, núm. 5 (1ª quincena marzo, 1900): 77.
- SILVA, José A., -"Sus dos mesas", *Revista Moderna* 6, núm. 10 (2ª quincena mayo, 1903): 158.



- SPECKMAN Guerra, Elisa, "La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)" en coord. Belém Clarck / Fernando Curiel, *Revista Moderna de México 1903-1911 t. 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002):107-142.
- ____ *Crimen y castigo: legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1782-1910)*. México: Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, 2007 [2002].
- SPENCE, Lewis, *Introducción a la mitología*, trad. Ma. Victoria Tealdo / Diana Gibson. Madrid: Studio Editions, 1997.
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- ____ -Aubrey Beardsley", *Revista Moderna de México 2*, núm. 14 (octubre, 1904): 117-121.
- ____ -Cuestión literaria. Decadentismo [1893]", en *La construcción del Modernismo (Antología)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, [2002]):107-110.
- ____ -El Monstruo (Fantasías estéticas)", *Revista Moderna 2*, núm. 4 (abril, 1899): 100-102.
- ____ -Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas", *Revista Moderna 9*, núm. 2 (octubre, 1907 [1904]):80-82.
- ____ *Los mejores poemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ____ -Marginalias 1", *Revista Moderna 1*, núm. 2 (agosto, 1898): 18-20.
- ____ -Marginalias 4", *Revista Moderna 1*, núm. 5 (octubre, 1898): 68-69.
- ____ -Notas a la semana [11 de junio de 1898]", en *La construcción del Modernismo (Antología)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, [2002]): 315-316.
- ____ -Sir John Ruskin", *Revista Moderna 3*, núm. 4 (2ª quincena febrero, 1900): 53-54.
- ____ -El tamaro, el Watteay amarillo", en *Obras. Los días y noches de París. Crónicas parisienses*. México: UNAM, 1988.
- TENORIO Trillo, Mauricio, *Artifugio de la Nación Moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- TORRAS, Meri, *Cuerpo e identidad. Estudios de Género y sexualidad 1*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- TORRES, Ana María, -Dibujos y grabados de Roberto Montenegro" en *Roberto Montenegro: Donación Doctores John y Marie Plakos a la colección Andrés Blaisten*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.



- TORRES Septién, Valentina, "Un ideal femenino: Los manuales de urbanidad: 1850-1900", en coord. Gabriela Cano/ Georgette José Valenzuela. *Cuatro estudios de Género en el México Urbano del siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género, 2001):97-127.
- TOUSSAINT, Antonio, *Resumen gráfico de la Historia del Arte en México*. México: G. Gili, 1986.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ariel, 1992 [1988]).
- UGARTE, Manuel, "La novela de las horas y los días (Páginas de un libro en prensa)", *Revista Moderna* 6, núm. 7 (1ª quincena abril, 1903): 111.
- URBINA, Luis G., "Garmen (Poemas Crueles)", *Revista Moderna* 4, núm. 13 (1ª quincena julio, 1901): 209-213.
- VAL Cubero, Alejandra, *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX. La construcción de la feminidad a través de la pintura*. España: Ayuntamiento Valladolid, 2002.
- VALDÉS, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Estudios Literarios, 1967.
- VALENZUELA, Jesús E, *Mis recuerdos, manojos de rimas*, prolog. y notas Vicente Quirarte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- ____ "Balada a Satán", *Revista Moderna* 5, núm. 20 (2ª quincena de octubre, 1902): 313-314.
- ____ "Piedad", *Revista Moderna* 4, núm. 6 (2ª quincena de marzo, 1901): 97-98.
- ____ "Salambó", *Revista Moderna* 3, núm. 13 (1ª quincena de julio, 1900): 193-194.
- VARGAS, Ava, *La casa de citas en el barrio galante*, prolog. Carlos Monsiváis. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- WEININGER, Otto, *Sexo y carácter*, trad. Felipe Jiménez de Asúa. Madrid: Losada, 2004.
- WILKINS Freeman, Mary "Luella Miller" (1902) en Mireille Dottin, *La Mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- WOLF, Norbert, *El Simbolismo*, Köln: Taschen, 2009.
- WRIGHT de Kleinhaus, Laureana, *Mujeres notables mexicanas*. México: Secretaría de Instrucción pública y Bellas Artes, 1910.
- ZÁRRAGA, Ángel, "Julio Ruelas", *Revista Moderna* 9, núm. 2 (octubre, 1907): 71-73.
- ZOLA, Emile, *Naná*, trad. Carlos Viana. Barcelona: Edicomunicación, 1999.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES de Julio Ruelas publicadas en la *Revista Moderna*.

Falstaff, 1998, cat. 4.

Apostasía de Navidad, 1899, cat. 13, ilustración al poema homónimo de Balbino Dávalos.

El monstruo, 1899, cat. 29, ilustración al artículo-ensayo homónimo de José J. Tablada.

El gesto de Pierrot, 1899, cat. 40, ilustración del cuento – novela de Bernardo Couto Castillo.

El prisma roto, 1900. Cat. 55, (Seis ilustraciones) al poema homónimo de Amado Nervo.

Salammbó, 1900, cat.71, Ilustración al poema homónimo de Jesús Valenzuela.

Piedad, 1901, cat. 108.

Piedad (Satán), 1901, cat. 109.

La vejez del sátiro, 1901, cat. 110.

s/t (Hilera de cráneos que se sostienen por un ramal), 1901, cat. 111.

s/t (Capitular –A”), 1901, cat. 112.

s/t (Hilera de cabezas degolladas), 1901, Cat. 113.

s/t (Sátiro sin vida en un ramal, custodiado por unos buitres), 1901, cat. 114.

s/t (Mujer amenazada por perros), 1901, cat. 119.

s/t (Cuerpos masculinos en púas), 1901, cat. 121.

s/t (Hombre amenazado por perros), 1901, cat. 123.

s/t (Capitular –D”), 1901, cat. 126.

s/t (Capitular –E”), 1901, cat. 133.

La tristeza del converso, 1901, cat. 138, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.

s/t (Cabeza femenina degollada), 1901, cat. 140.

s/t (Mujer amenazada por buitres), 1901, cat. 145.

A una marquesa, 1901, cat. 146, dibujo al poema homónimo de Manuel Ugarte.

Carmen, 1901, cat. 152, dibujo al poema homónimo de Luis G. Urbina.

Carmen, 1901, cat. 153, 2º dibujo al poema homónimo de Luis G. Urbina.

s/t (Autorretrato, cabeza degollada en platón), 1901, cat. 157.

s/t (Autorretrato atado de manos), 1901, cat. 163.

s/t (Capitular –L”), 1901, cat. 165.

s/t (Mujer coqueta), 1901, cat. 166.



La canción del trovero de Efrén Rebolledo, 1901, cat. 169.

Implacable, 1901, cat. 171, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.

s/t (Mujer atada de los tobillos), 1901, cat. 173.

Un noctámbulo, 1901, cat. 174, dibujo al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.

s/t (Cabeza que pende de un gancho), 1901, cat. 181.

s/t (Osamenta sobre lecho), 1901, cat. 187.

s/t (Acoso o persecución), 1902, cat. 193.

s/t (Un perro comiendo el cadáver de un niño), 1902, cat. 194.

Judith, Holofernes, 1902, cat. 196.

El éxodo y las flores del camino, 1902, cat. 209.

El entierro de la Sardina, 1902, cat. 210, ilustración al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.

s/t (Joven que cae al abismo), 1902, cat. 215.

Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, Reina del torneo, 1902, cat. 216.

Angelus Domini, 1902. Tres dibujos al poema homónimo de Manuel J. Othón, cat. 217.

Barbara Labor, 1902, cat. 221, dibujo al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.

Sócrates, 1902, cat. 223.

Emilio Zolá, 1902, cat. 226,

Job, 1902, cat. 228.

Balada a Satán, 1902, cat. 229, dibujo al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.

Revista Moderna, (cabezal de la *Revista Moderna*), 1903, cat. 232, dibujo.

Esperanza, 1902, cat. 234.

Increpación, 1903, cat. 240, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.

Ingenua, 1903, cat. 248, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.

Lirio, 1903, cat. 251, ilustración del poema homónimo de Manuel Machado.

El jardín Gris, 1903, cat.257, ilustración del poema homónimo de Manuel Machado.

El Éxtasis, 1903, cat. 259, ilustración del poema homónimo de Leopoldo Lugones.

s/t (Muerte portera del cementerio), 1903, cat. 277, ilustración del artículo-ensayo *Mes de noviembre. El culto de los muertos de Remy Gourmont*.

La llegada de Luján a la Revista Moderna (Retrato de los colaboradores de la Revista Moderna), 1904, cat. 303.

Los difuntos viejos, 1904, cat. 306, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.

s/t (Un murciélago), 1903, cat. 317.



s/t (escritor y muerte), 1905, cat.329.

Auto de fe, 1905, cat. 337, ilustración al poema homónimo de Enrique González Martínez.

La bella Otero, 1906, cat. 342, ilustración al poema homónimo de José Juan Tablada.

s/t (*La bella Otero*), 1906, cat. 343.

Ex libris. Jesús E. Luján, 1905, cat. 347.

La Crítica (Autorretrato), 1906, cat. 348, aguafuerte.

Meduse, s/f., publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.

El castillo en ruinas, 1906, cat. 359, al poema homónimo de Emilio Valenzuela.

La esfinge, 1906, cat. 361.

La escalera del dragón, (Esfinge), 1904, cat. 363, aguafuerte.

Caridad, 1901, cat. 366.

Romería, 1904, cat. 376, , ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo.

El peregrino, 1907, cat. 378.

Lejos, 1903, cat. 386. Publicada en 1908.

Portada de la Revista Moderna, 1903, cat. 399.

(*Falstaff*), *Anuncio de la Cervecería Toluca*, 1900, cat. 400.

Anuncio para La Compañía Industria Jabonera de la Laguna S. A., 1900, cat. 404.

Anuncios para el Banco Minero de Chihuahua, s/f, cat. 406.

Anuncio para la Compañía industrial Jabonera de la Laguna S.A, 1903, cat. 408.

Anuncio para la Unión, 1903, Cat. 409.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Carrasco, Gonzalo, *Job en el estercolero*, 1881, il. 1.
- Rops, Félicien, *Tentación de San Antonio*, 1878, il. 2.
- Posada, José Guadalupe, *Realismo*, 1890, il. 3.
- Rops, Félicien, *El demonio y la coquetería*, s/f, il. 4.
- Rops, Félicien, *El borracho Dandy*, 1910, il. 5.
- Ruelas, Julio, *La paleta*, 1900, óleo, il. 6.
- Gedovius, Germán, *Desnudo Barroco*, s/f, óleo, il. 7.
- Vargas, Ava, *La casa de citas en el barrio galante*, foto, il. 8.
- Izaguirre, Leandro, Dibujo que ilustra *Cuento de abril* de Rubén M. Campos, 1901, il. 9.
- Khnopff, Fernand, *Las caricias o la esfinge*, 1896, il. 10.
- Ruelas, Ruelas (Anuncio) *Molino Perfección*, il. 11.
- Posada, José Guadalupe, *Los 41 maricones*, 1901, il. 12.
- Beardsley, Aubrey, s/t, ilustración a la obra de *Salomé* de Oscar Wilde, dibujo, 1894, il. 13.
- Hermafrodita*, escultura, il. 14.
- Moreau, Gustave, *Orfeo en la tumba de Eurídice*, 1885, il. 15.
- Herrán, Saturnino, *Nuestros dioses (Estudio)*, 1916-18, il. 16.
- Zárraga, Ángel, *Ex voto o Martirio de San Sebastián*, 1910, il. 17.
- Guerra, Enrique, *Volupté (o El beso)*, escultura, 1906, il. 18.
- Roberto, Montenegro, *Salomé- París*, 1910, il. 19.
- Khnopff, Fernand, *Estudio de la mujer*, 1896, il. 20.
- Ruelas, Julio, *Crótalos*, poemario de José F. Elizondo, il. 21.
- Khnopff, Fernand, *El ángel (Animalidad o el encuentro del ángel con su animalidad)*, 1889, il. 22.
- Zárraga, Ángel, *La femme et le pantin*, 1909, il. 23.
- Stuck, Franz von, *El pecado*, 1893, il. 24.
- Moreau, Gustave, *La Aparición (1874-1876)*, il. 25.
- Khnopff, Fernand, *Ishtar*, 1888, sanguina, il. 26.
- Strahtmann, Carl, *Salambó*, óleo, s/f, il. 27.



Ferrier, Gabriel, *Salambó*, 1881, il. 28.
Moreau, Gustave, *Leda*, s/f , oleo, il. 29.
Moreau, Gustave, *Esfinge*, 1864, il. 30.
Stuck, Franz von, *La Esfinge*, 1904, il. 31.
Toorop, Jan, *Esfinge y Psique*, 1899, il. 32.
Montenegro, Roberto, *La Reina de Saba*, tinta sobre papel, s/f, il. 33.
Rops, Félicien, *Esfinge*, 1884, il. 34.
Rubens, Peter Paul, *La cabeza de Medusa*, 1618, óleo, il. 35.
Caravaggio, *Medusa*, 1598, il. 36.
Delville, Jean, *Simbolización de la carne y el espíritu*, 1892, il. 37.
Burne-Jones, Edward, *Las profundidades del mar*, 1885, il. 38.
Ruelas, Julio, *Mujer escorpión*, 1904, tinta. Il. 39.
Burne-Jones, Edward, *La vampiro*, 1897, il. 40.
Pénot, Albert-Joseph, *La mujer murciélago* en 1890, il. 41.
Kubin, Alfred, *El salto mortal*, 1902, il. 42.
Kubin, Alfred, *Lubricidad*, 1902, il. 43.
Ruelas, Julio, *La domadora*, 1897, óleo, il. 44.
Rops, Félicien, *Pornocrates*, 1896, il. 45.
Rops, Félicien, *Calvario*, 1882, il. 46.



ANEXO: Ilustraciones

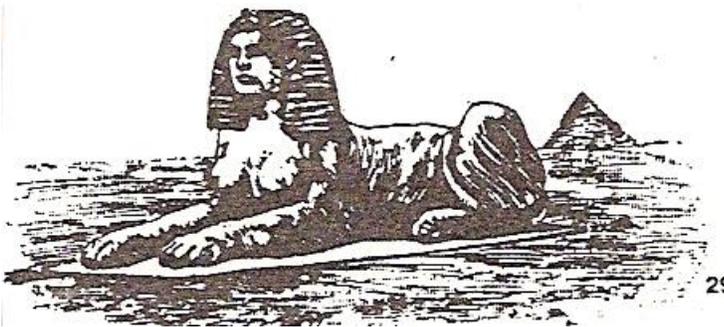




Falstaff, 1998, cat. 4.



Apostasía de Navidad, 1899, cat. 13,
ilustración al poema homónimo de Balbino
Dávalos.



El monstruo, 1899, cat. 29, ilustración al
artículo-ensayo homónimo de José J.
Tablada.



El gesto de Pierrot, 1899, cat. 40, ilustración
del cuento – novela de Bernardo Couto
Castillo.





El prisma roto, 1900. Cat. 55, (Seis ilustraciones) al poema homónimo de Amado Nervo.



Salammbó, 1900, cat.71, Ilustración al poema homónimo de Jesús Valenzuela.



Piedad, 1901, cat. 108.



Piedad (Satán), 1901, cat. 109.

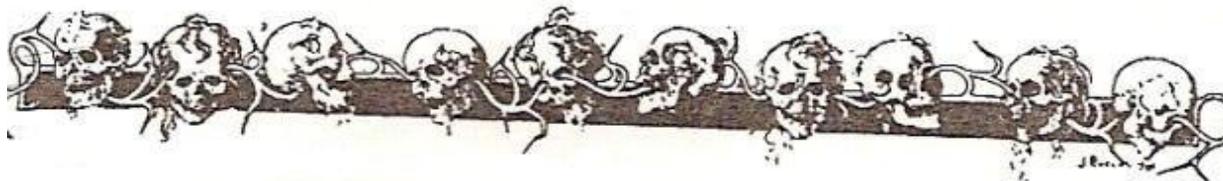




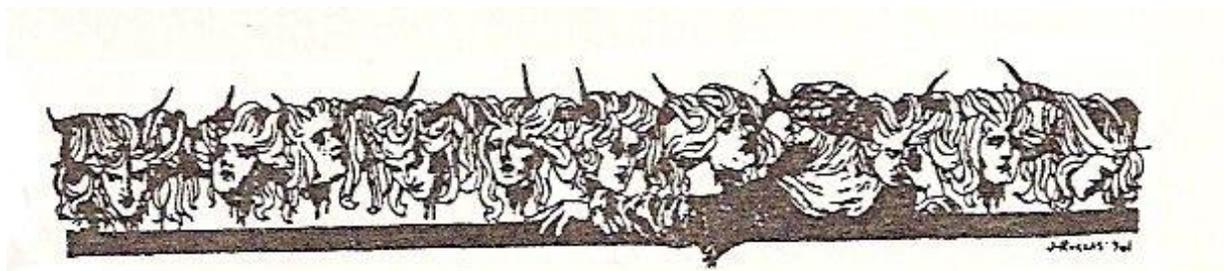
La vejez del sátiro, 1901, cat. 110.



s/t (Capitular "A"), 1901, cat. 112.



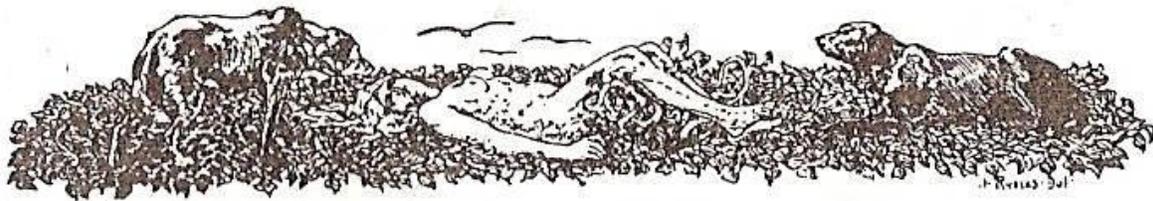
s/t (Hilera de cráneos que se sostienen por un ramal), 1901, cat. 111.



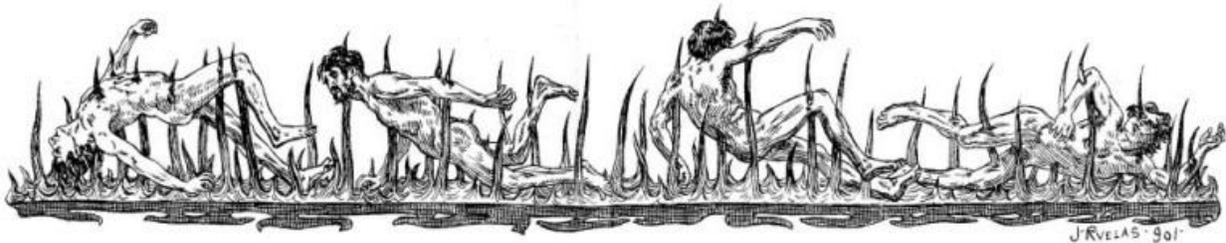
s/t (Hilera de cabezas degolladas), 1901, Cat. 113.



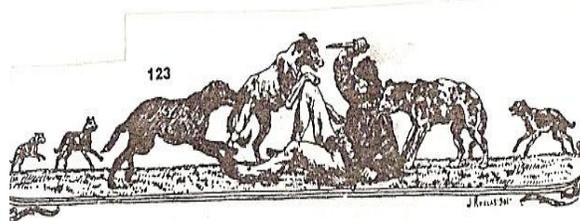
s/t (Sátiro sin vida en un ramal, custodiado por unos buitres), 1901, cat. 114.



s/t (Mujer amenazada por perros), 1901, cat. 119.



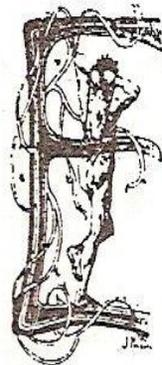
s/t (Cuerpos masculinos en púas), 1901, cat. 121.



s/t (Hombre amenazado por perros), 1901, cat. 123.



s/t (Capitular "D"), 1901, cat. 126.



s/t (Capitular "E"), 1901, cat. 133.



La tristeza del converso, 1901, cat. 138,
dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.



s/t (Cabeza femenina degollada),
1901, cat. 140.



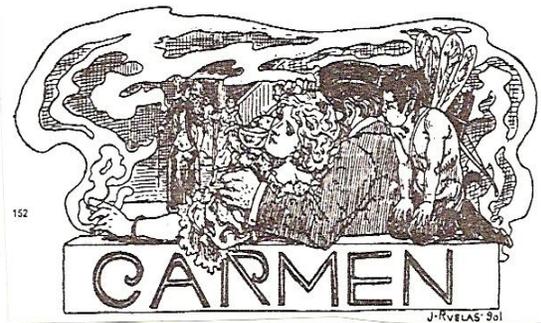


s/t (Mujer amenazada por buitres), 1901, cat. 145.



A una marquesa, 1901, cat. 146, dibujo al poema homónimo de Manuel Ugarte.





Carmen, 1901, cat. 152, dibujo al poema homónimo de Luis G. Urbina.



Carmen, 1901, cat. 153, 2º dibujo al poema homónimo de Luis G. Urbina.



s/t (Autorretrato, cabeza degollada en platón), 1901, cat. 157.



s/t (Autorretrato atado de manos), 1901, cat. 163.

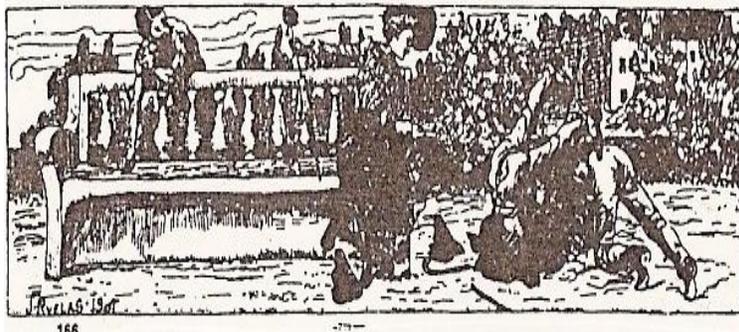




s/t (Capitular "L"), 1901, cat. 165.



La canción del trovero de Efrén Rebolledo, 1901, cat. 169.

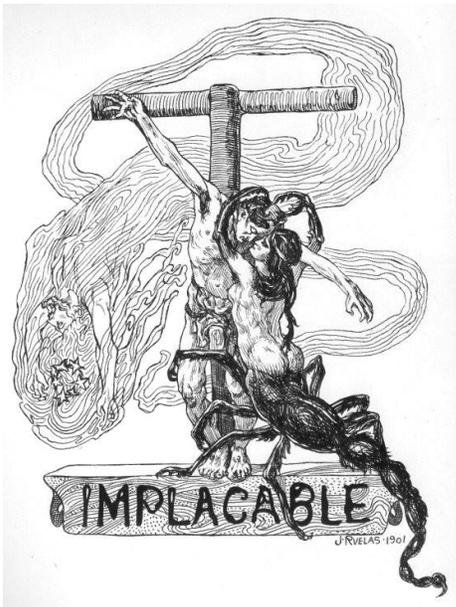


s/t (Mujer coqueta), 1901, cat. 166.



s/t (Mujer atada de los tobillos), 1901, cat. 173.





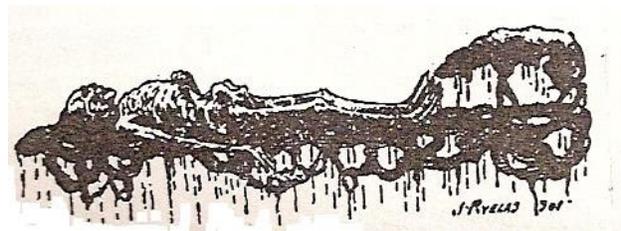
Implacable, 1901, cat. 171, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.



Un noctámbulo, 1901, cat. 174, dibujo al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.



s/t (Cabeza que pende de un gancho), 1901, cat. 181.



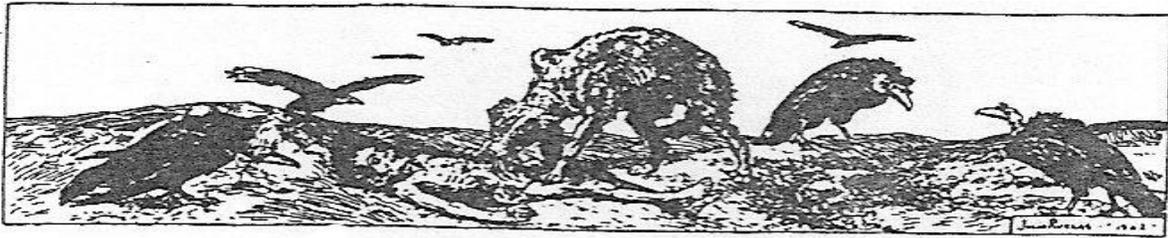
s/t (Osamenta sobre lecho), 1901, cat. 187.



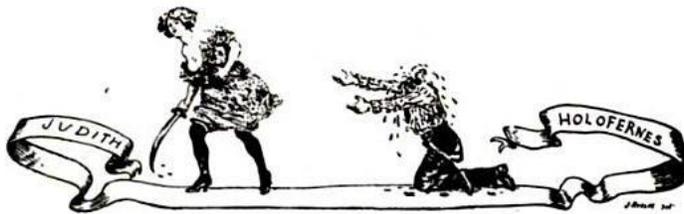


193

s/t (Acoso o persecución), 1902, cat. 193.



s/t (Un perro comiendo el cadáver de un niño), 1902, cat. 194.



Judith, Holofernes, 1902, cat. 196.



El éxodo y las flores del camino,
1902, cat. 209.





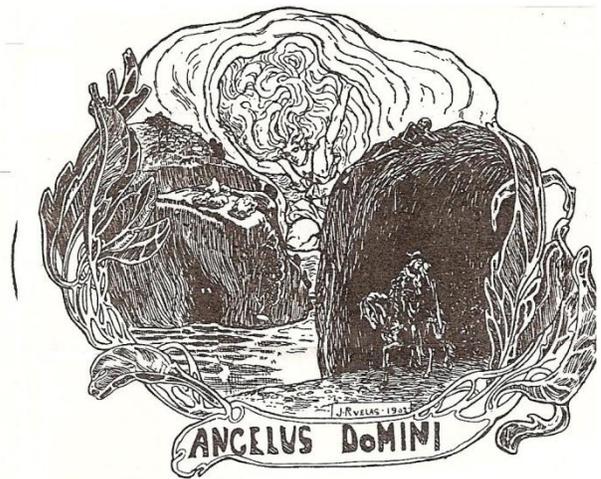
El entierro de la Sardina, 1902, cat. 210, ilustración al cuento-novela homónimo de Rubén M. Campos.



s/t (Joven que cae al abismo), 1902, cat. 215.



Juegos florales de los estudiantes de jurisprudencia. María Teresa Limantour, Reina del torneo, 1902, cat. 216.



Angelus Domini, 1902. Tres dibujos al poema homónimo de Manuel J. Othón, cat. 217.





Barbara Labor, 1902, cat. 221, dibujo al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.



Sócrates, 1902, cat. 223.



Emilio Zolá, 1902, cat. 226.



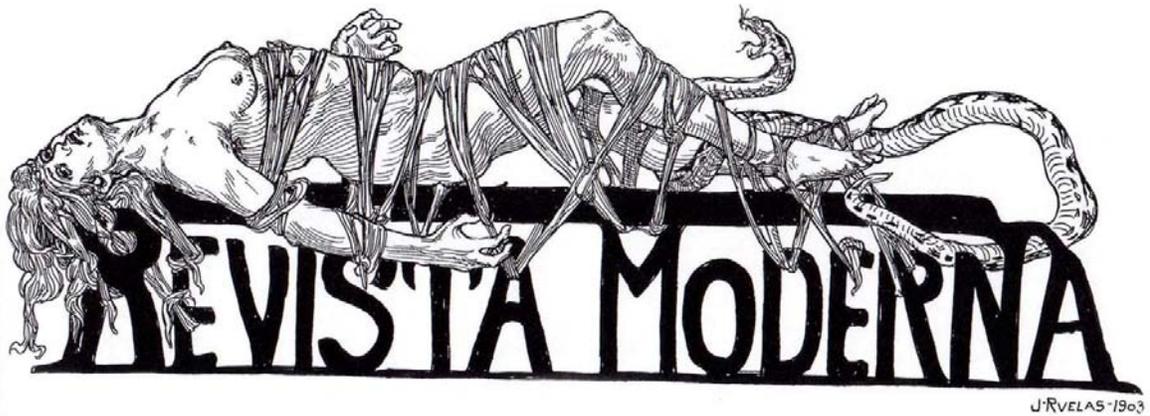
Job, 1902, cat. 228.



Balada a Satán, 1902, cat. 229, dibujo al poema homónimo de Jesús E. Valenzuela.



Esperanza, 1902, cat. 234.



Revista Moderna, (cabezal de la *Revista Moderna*), 1903, cat. 232, dibujo.

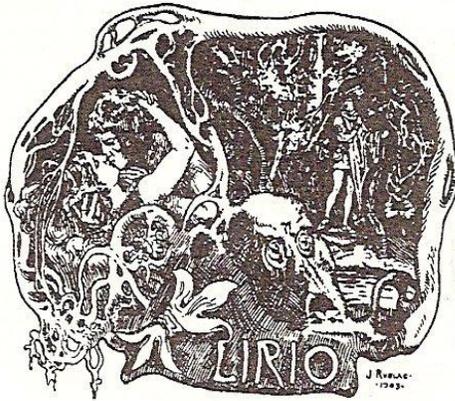




Increpación, 1903, cat. 240, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.



Ingenua, 1903, cat. 248, dibujo al poema homónimo de Amado Nervo.



Lirio, 1903, cat. 251, ilustración del poema homónimo de Manuel Machado.



El jardín Gris, 1903, cat.257, ilustración del poema homónimo de Manuel Machado.

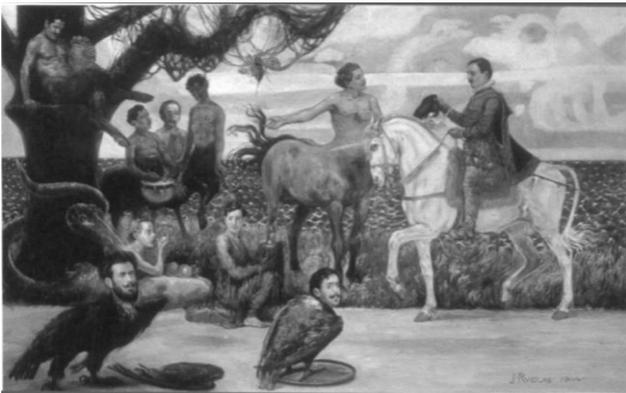




El Éxtasis, 1903, cat. 259, ilustración del poema homónimo de Leopoldo Lugones.



s/t (Muerte portera del cementerio), 1903, cat. 277, ilustración del artículo-ensayo *Mes de noviembre. El culto de los muertos de Remy Gourmont*.



La llegada de Luján a la Revista Moderna (Retrato de los colaboradores de la Revista Moderna), 1904, cat. 303.

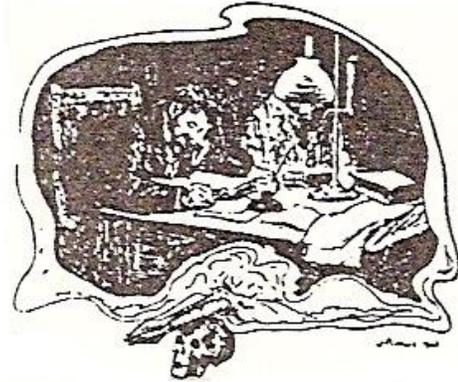


Los difuntos viejos, 1904, cat. 306, ilustración al poema homónimo de Amado Nervo.





s/t (Un murciélago), 1903, cat. 317.



s/t (escritor y muerte), 1905, cat.329.



Auto de fe, 1905, cat. 337, ilustración al poema homónimo de Enrique González Martínez.

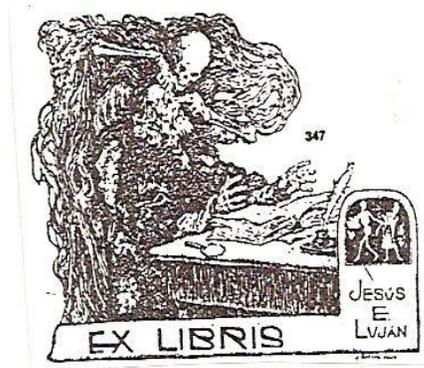


La bella Otero, 1906, cat. 342, ilustración al poema homónimo de José Juan Tablada.





s/t (La bella Otero), 1906, cat. 343.



Ex libris. Jesús E. Luján, 1905, cat. 347.



La Crítica (Autorretrato), 1906, cat. 348, aguafuerte.

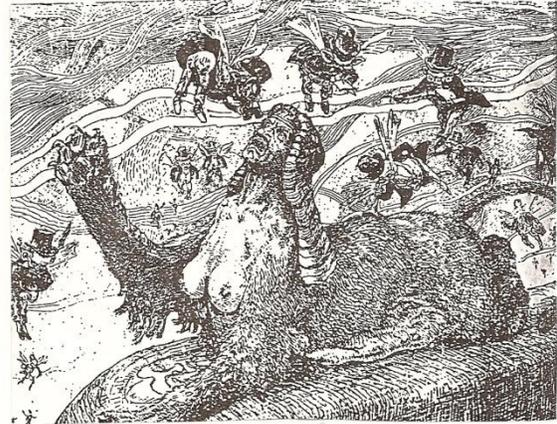


Meduse, s/f., publicado en 1907, cat. 356, aguafuerte.





El castillo en ruinas, 1906, cat. 359,
al poema homónimo de Emilio Valenzuela.



La esfinge, 1906, cat. 361.



La escalera del dragón, (Esfinge), 1904,
cat. 363, aguafuerte.

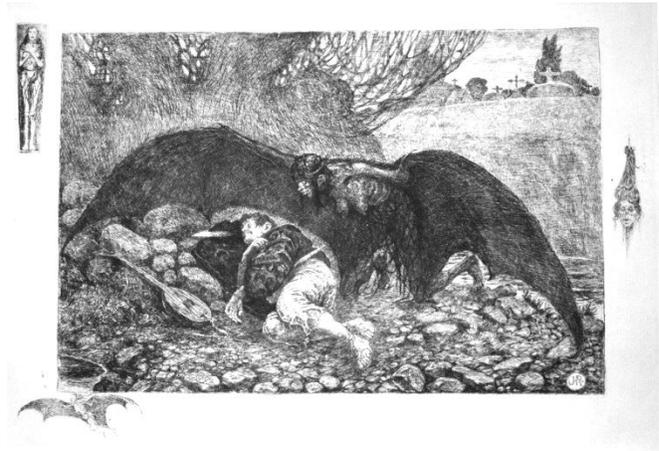


Caridad, 1901, cat. 366.

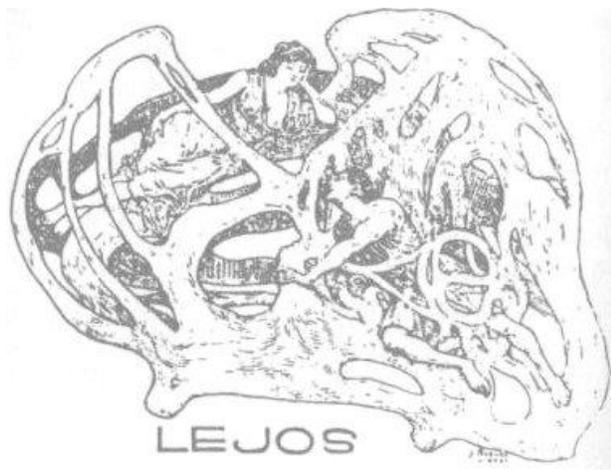




Romería, 1904, cat. 376, ilustración al poema homónimo de Efrén Rebolledo.



El peregrino, 1907, cat. 378.

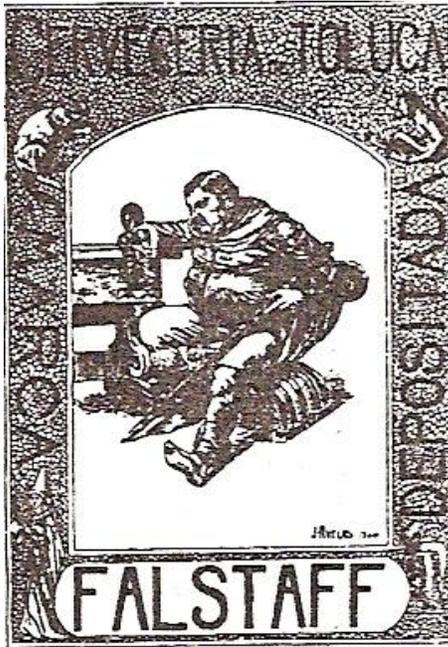


Lejos, 1903, cat. 386.



Portada de la Revista Moderna, 1903, cat. 399.





(Falstaff), Anuncio de la Cervecería Toluca, 1900, cat. 400.



Anuncio para La Compañía Industria Jabonera de la Laguna S. A., 1900, cat. 404.



Anuncios para el Banco Minero de Chihuahua, s/f, cat. 406.



Anuncio para la Unión, 1903, Cat. 409.





Carrasco, Gonzalo, *Job en el estercolero*,
1881, il. 1.



Rops, Félicien, *Tentación de San Antonio*, 1878, il. 2.



Posada, José Guadalupe, *Realismo*,
1890, il. 3.



Rops, Félicien, *El demonio y la coquetería*,
s/f, il. 4.





Rops, Félicien, *El borracho Dandy*, 1910, il. 5.



Ruelas, Julio, *La paleta*, 1900, óleo, il. 6.



Gedovius, Germán, *Desnudo Barroco*,
s/f, óleo, il. 7.



Foto del catálogo de Ava Vargas, *La casa de citas
en el barrio galante*, il. 8.





Izaguirre, Leandro, Dibujo que ilustra *Cuento de abril* de Rubén M. Campos, 1901, il. 9



Khnopff, Fernand, *Las caricias o la esfinge*, 1896, il. 10.

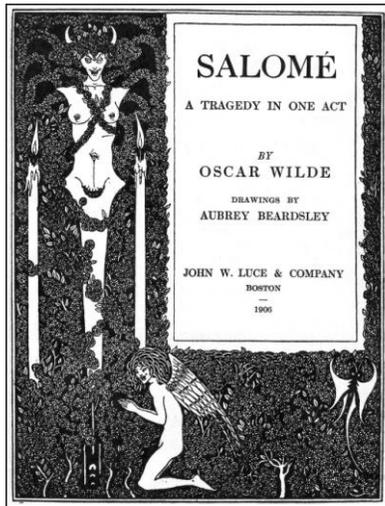


Ruelas, Ruelas (Anuncio)
Molino Perfección, il. 11.



Posada, José Guadalupe, *Los 41 maricones*, 1901, il. 12.





Beardsley, Aubrey, s/t, ilustración a la obra de *Salomé* de Oscar Wilde, dibujo, 1894, il. 13.



Hermaphrodita, escultura, il. 14.



Moreau, Gustave, *Orfeo en la tumba de Eurídice*, 1885, il. 15.



Herrán, Saturnino, *Nuestros dioses (Estudio)*, 1916-18, il. 16.





Zárraga, Ángel, *Ex voto o Martirio de San Sebastián*, 1910, il. 17.



Guerra, Enrique, *Volupté (o El beso)*, escultura, 1906, il. 18.



Roberto Montenegro, *Salomé- París*, 1910, il. 19.



Khnopff, Fernand, *Estudio de la mujer*, 1896, il. 20.





Ruelas, Julio, *Crótalos*, poemario de José F. Elizondo, il. 21.



Khnopff, Fernand, *El ángel (Animalidad o el encuentro del ángel con su animalidad)*, 1889, il. 22.



Zárraga, Ángel, *La femme et le pantin*, 1909, il. 23.



Stuck, Franz von, *El pecado*, 1893, il. 24.





Moreau, Gustave, *La Aparición*
(1874-1876), il. 25.



Khnopff, Fernand, *Ishtar*,
1888, sanguina, il. 26.



Strahtmann, Carl, *Salambó*, óleo, s/f, il. 27



Ferrier, Gabriel, *Salambó*, 1881, il. 28.



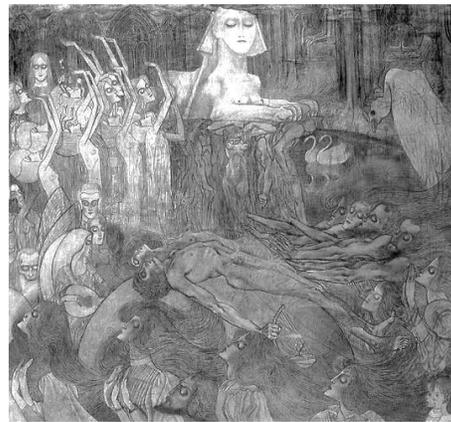
Moreau, Gustave, *Leda*, s/f , oleo, il. 29.



Moreau, Gustave, *Esfinge*, 1864, il. 30.



Stuck, Franz von, *La Esfinge*, 1904, il. 31.



Toorop, Jan, *Esfinge y Psique*, 1899, il. 32.





Montenegro, Roberto, *La Reina de Saba*,
tinta sobre papel, s/f, il. 33.



Rops, Félicien, *Esfinge*, 1884, il. 34



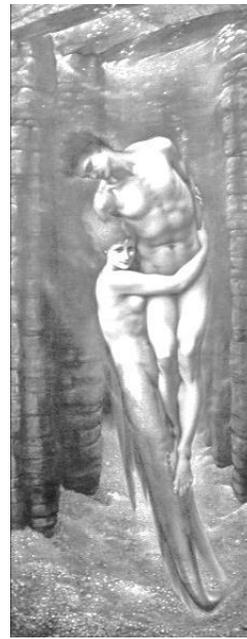
Rubens, Peter Paul, *La cabeza de Medusa*,
1618, óleo, il. 35.



Caravaggio, *Medusa*, 1598, il. 36.



Delville, Jean, *Simbolización de la carne y el espíritu*, 1892, il. 37.



Burne-Jones, Edward, *Las profundidades del mar*, 1885, il. 38.



Ruelas, Julio, *Mujer escorpión*, 1904, tinta, il. 39.



Burne-Jones, Edward, *La vampiro*, 1897, il. 40.





Pénot, Albert-Joseph, *La mujer murciélago* en 1890, il. 41.



Kubin, Alfred, *El salto mortal*, 1902, il. 42.



Kubin, Alfred, *Lubricidad*, 1902, il. 43.



Ruelas, Julio, *La domadora*, 1897, óleo, il. 44.





Rops, Félicien, *Pornocrates*,
1896, il. 45.



Rops, Félicien, *Calvario*,
1882, il. 46.

