



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Nervo-Ruelas-Montenegro.
Estudio interdisciplinario de *Los jardines interiores* (1905)

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

P R E S E N T A:
E L I F F L A R A A S T O R G A

Director de tesis:
Dr. Gustavo Humberto Jiménez Aguirre
Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Octubre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. NERVO Y RUELAS: LOS SENDEROS DEL MAL.....	11
2.1 <i>La tumba o el basamento melancólico</i>	13
2.1.1. El capitalista y el artesano.....	16
2.1.2. Masculinidades sometidas.....	24
2.1.3. El ascendente de Baudelaire.....	31
2.2 <i>La desintegración en la materia</i>	40
2.2.1. Dos naturalezas.....	40
2.2.2. La biología del Marqués.....	43
2.2.3. La herencia romántica y arcádica.....	45
2.2.4. Natura vencida.....	51
2.2.5. Creación y violencia.....	54
2.2.6. Metamorfosis.....	57
2.2.7. Intento de reconciliación.....	61
2.3 <i>El fauno o el mundo grecolatino</i>	63
2.3.1. Mitología romántica.....	63
2.3.2. Sirenas.....	68

2.3.3. Jardines grecolatinos.....	70
2.3.4. Armonía órfica.....	73
2.4 <i>Una mujer de mármol</i>	76
2.4.1. Castidad y perversión.....	76
2.4.2. Economías torcidas.....	80
2.4.3. Musa suicida.....	85
2.4.4. Moral y poder.....	88
2.4.5. Poesía y blanquitud.....	91
2.4.6. Resolución violenta.....	94
3. MONTENEGRO Y NERVO: MUJER Y METAMORFOSIS.....	96
3.1. <i>Aquellos días, aquellos años</i>	96
3.2. <i>Jardines comunicantes</i>	98
3.3. <i>En busca del eterno femenino</i>	103
3.4. <i>Musas japónicas</i>	110
3.5. <i>Dibujando el paraíso perdido</i>	114
4. CONCLUSIONES.....	122
5. BIBLIOGRAFÍA.....	127

1. INTRODUCCIÓN

En su libro *Mnemosyne* Mario Praz complementa las observaciones de Antonio Rossi sobre los vínculos entre las artes y escribe:

La memoria no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las musas [...] Las sensaciones concomitantes que la conciencia aprehende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria, y sólo en la memoria pueden ser vividas (61).

Ya entre esos pasillos de los recuerdos las artes dialogan con libertad no sólo entre ellas sino con nuestro propio camino vital. Los creadores, entonces, muchas veces fomentan ese entramado de sensaciones desde el mismo momento de la concepción de sus obras y de su concreción. Entonces se ponen en juego, se ponen en acción varios elementos que, al establecer relaciones entre sí, se vuelven sugerentes generadores de significados. Luz Aurora Pimentel lo explica así al hablar sobre el fenómeno de la écfrasis:

Habría que pensar entonces en un aspecto de *identificación* inherente en toda representación literaria, y, de manera muy especial, en la representación verbal de un objeto plástico. La identificación sería un momento de la representación, mediada, en primer lugar, por el lenguaje mismo y, en segundo, por el escritor, quien establece los puentes necesarios entre su descripción y el objeto al que remite, haciendo posible la identificación. Mas, para que esta identificación pueda darse, tiene que pasar por la intermediación del lector; de modo que el lector mismo es la tercera instancia de mediación —quizá la más importante— en el proceso de la representación (317).

Es cierto que Pimentel analiza aquí preferentemente la vía creativa que va de una obra de arte visual a su recreación por escrito (la écfrasis), pero otras tantas instancias de mediación pueden descubrirse también en la por ella llamada “écfrasis inversa”: es decir, las

creaciones visuales inspiradas en textos. En estos casos, los recursos propios del dibujo o la escultura, por ejemplo, se sumarían a las intenciones explícitas del pintor o escultor de relacionar el arte plástico con un referente verbal previo. E, igualmente, el contemplador de la nueva obra sería la tercera instancia de mediación, aquel capaz de amarrar los nudos pendientes, las pistas dejadas por las otras dos instancias para la identificación de los enlaces propuestos entre el texto y la imagen. Luego vendría, como aclara Pimentel, un ejercicio hermenéutico constructor de nuevos significados.

El propósito de este trabajo es hacer un ejercicio de memoria y uno hermenéutico como respuesta a las sugerencias producidas por *Los jardines interiores* (1905), poemario de Amado Nervo ilustrado por Julio Ruelas y Roberto Montenegro. Este ejercicio significa describir los textos y sus dibujos; proponer conexiones entre versos e imágenes que destaquen las coincidencias y las diferencias entre sus contenidos; todo esto implica atraer al juego interpretativo otros trabajos de los tres artistas, más las redes pertinentes trenzadas con el contexto económico, político y cultural dentro del cual aquellos productos se lograron. Qué elementos se pondrán en relación entre sí deberá ser determinado por cada poema y por cada ilustración en particular. Como aclara Louis Parkinson entre sus propuestas teóricas para la *lectura* de textos verbales y visuales:

El crítico interartístico debe diferenciar entre los sistemas semióticos, comparar mecanismos significantes análogos en sistemas diferentes, y considerar las convenciones compartidas y las condiciones de producción. Sin embargo, [...] serán los requerimientos específicos de una comparación interartística particular los que generen métodos necesarios y, en último término, una teoría factible. Quizá más que otras aproximaciones a la lectura, la teoría interartística es el producto de la práctica crítica, ya que el crítico debe permitir que las obras particulares de literatura y de arte generen los contextos teóricos que requieren (196).

Para salir bien librado de este “bosque de símbolos” propongo algunas coordenadas. He dividido la interpretación del libro en dos partes, la primera dedicada al trabajo conjunto de Nervo y Ruelas; la segunda, a la única sección compartida por el poeta y Montenegro. La asimetría del espacio dedicado a una parte y a otra se explica por la diferencia en el número de poemas interpretados por tal o cual artista plástico. La otra razón se halla en el momento de cada carrera en que se ubican Ruelas y Montenegro en 1905: el primero, nacido en 1870, se halla en la cúspide de su labor y de su reconocimiento en el campo intelectual mexicano. El zacatecano ya ha realizado buena parte de sus colaboraciones para la *Revista Moderna* y sólo le restan dos años de vida. Su estilo está consolidado, así como ya son identificables los motivos más recurrentes en el resto de su producción. Estos hechos, sumados al indudable talento del grabador, me han permitido delinear múltiples canales entre sus ilustraciones y otras expresiones culturales.

En contraste, Montenegro aporta en *Los jardines interiores* los primeros pasos de su dilatada carrera artística. Los críticos de principios de siglo coinciden en la falta de pulimiento formal del jalisciense en sus trabajos primigenios, a pesar de ya ser reconocido como una joven promesa. Aún así, en los dibujos del libro y en sus participaciones en la *Revista Moderna de México* (ya se llamaba así cuando Montenegro debuta entre sus páginas) es posible hallar las semillas que muy pronto germinarán en grabados, cuadros e incluso murales en la forma de un estilo propio superviviente durante décadas a pesar de su evolución natural.

En el primer capítulo, entonces, propongo cuatro caminos de interpretación. El primero se centra en cómo *los versos* del volumen lidian con el motivo de la melancolía; entonces se cruzan con las representaciones de la figura masculina en *las ilustraciones* de Ruelas. Este hecho nos lleva de la mano hacia la crítica ejercida por los artistas modernistas a los

valores positivistas puestos en marcha en la sociedad porfiriana. Crítica no exenta de sus contradicciones, como se verá en su lugar. El segundo apartado, por su parte, está dedicado a la posición que Ruelas y Nervo le asignan al hombre moderno ante el resto de la Creación. Para dilucidar esto, he escogido a algunos escritores europeos que debatieron entre los finales del siglo XVIII y XIX acerca del tema. Mi elección se basa en el impacto asignado a estos autores por la crítica especializada (citada en la bibliografía) tanto en los creadores latinoamericanos del *fin de siècle* como dentro de la tradición del Romanticismo (a la cual pertenece la generación modernista, de acuerdo con ensayistas como Octavio Paz). También hago referencia a la poesía mexicana decimonónica inspirada en el “problema” de la naturaleza, lírica también inmiscuida en la escritura de *Los jardines interiores*.

El tercer apartado se acerca a la mitología grecolatina y su representación cristalizada más en los grabados de Ruelas que en los versos de Nervo. Como veremos, este tema está íntimamente relacionado con el de la naturaleza. Finalmente, el cuarto apartado se sumerge en los modos como ambos colaboradores respondieron al desafío de la representación artística de la sexualidad humana y de la sublimación de preocupaciones afines durante el Porfiriato, como la prostitución y el racismo. Todos estos acercamientos pueden ser útiles para el estudio de otras producciones del zacatecano y del nayarita, sin dejar de tomar en cuenta que aquí el principal objetivo es proponer una interpretación de las relaciones estéticas entabladas entre ambos. Me apoyo en la sugerencia de Louis Parkinson de buscar vínculos de correlación “más convincentes cuando se han desarrollado en relación con contextos históricos y culturales, porque las afinidades obviamente resultan del contacto extra-textual de los artistas. El crítico puede desarrollar su argumentación sobre la afinidad en el contexto de culturas compartidas o paralelas, o de períodos históricos, o de

psicologías de alguna manera cercanas” (194). Al mismo tiempo, reconozco en este trabajo un comentario más literario que iconográfico a la obra de Ruelas, debido en buena medida a la naturaleza misma de la gráfica del zacatecano. Sigo en este sentido las observaciones de Carlos Monsiváis, quien ha revelado a un artista más vinculado con la tradición poética occidental (en específico, la del siglo XIX) que con sus necesarios maestros plásticos:

desde el principio, es literario. Su precocidad, sus habilidades técnicas, su talento, los alcances de sus visiones desafiantes y perturbadoras: todo se ajusta a sus intereses y pasiones en asuntos de la escritura. De ahí la adhesión iconográfica a los hermanos, los semejantes, los cómplices de las generaciones de fines del siglo XIX, en especial los franceses, cuya presencia intriga, desasosiega, emociona en lo temático y formal a pintores y escritores (*El viajero lúgubre*, 63).

Entiendo de esta afirmación la existencia de una rica veta por explorar en el acercamiento a nuestro ilustrador (y precisamente por ser esto: un artista que *ilustra*) mediante la navegación por algunos hitos de la escritura romántica que desembocaron en el modernismo iberoamericano. Es inevitable hacer referencias a obras pictóricas y escultóricas de segura ascendencia sobre Ruelas, pero además de hacerlo solo en función de los dibujos que acompañan los poemas de Neruo, se apelará una y otra vez a los esclarecedores estudios ya existentes sobre las genealogías iconográficas que descubren sus grabados. O lo suficientemente esclarecedores para intentar llevar a buen fin los propósitos del presente estudio. En ese sentido, los trabajos de Teresa del Conde y Marisela Rodríguez Lobato son indispensables, sumados a otros a los cuales nos remitiremos constantemente.

Por otro lado, el segundo capítulo aprovecha la ascendencia de los prerrafaelistas en los poemas de la sección “Damiana” de *Los jardines interiores* para confrontarlos con la influencia del arte japonés evidente en los grabados de Montenegro. Aquí es inevitable

comentar la imagen literaria de la mujer construida por el Nervo de 1905, la cual desvela los conflictos decimonónicos entre ambos sexos en México y Occidente (un hecho también evidente en otros tantos escritores del periodo, tal como lo han apuntado desde Mario Praz hasta José Ricardo Chaves). A pesar de su claro ascendente *fin de siècle*, tanto versos como ilustraciones serán las incógnitas de una ecuación que impulsará cambios escriturales en Nervo y proyectará su obra hacia un espectro casi masivo de lectores. Montenegro también entrega diseños de transición, con motivos que seguirán presentes en su futuro creativo y una manera de dibujar de la cual ya va de salida.

Este trabajo le debe mucho a los estudios de Teresa del Conde sobre Ruelas, Julieta Ortiz Gaytán sobre Montenegro y Gustavo Jiménez Aguirre sobre Nervo. Asimismo, desea continuar las investigaciones sobre los vínculos de los dos primeros artistas con la literatura desarrolladas acertadamente por Yólotl Cruz y Esperanza Balderas. Y es que el tema del cruce entre las artes fue una obsesión de los creadores decimonónicos, especialmente de aquellos cercanos al fin de siglo. Sonsoles Hernández Barbosa ya dejó testimonio de ello en *Sinestias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*; remito a este concienzudo estudio para ampliar los conocimientos acerca de los matrimonios estéticos entre Baudelaire y Wagner, Verlaine y los impresionistas, Rimbaud y el ocultismo, Mallarmé y la música, entre otros ejemplos. La autora plantea cómo a los mencionados creadores se les debe sumar incluso científicos como Hermann von Helmholtz y Wilhelm Wundt, quienes durante las últimas décadas del siglo XIX llevaron a cabo investigaciones sobre los efectos fisiológicos y psicológicos de la sinestesia. Fue tal el furor provocado por este último fenómeno en Europa que Max Nordau en su *Degeneración* (1892) no dudó en burlarse de ese, a su juicio, síntoma de la decadencia moral del Viejo Continente. Claro, en

vez de frenarlo, terminó promoviendo aún más aquello ante lo cual demostraba su preocupación.

Hernández Barbosa subraya la búsqueda o el descubrimiento de la unidad fundamental de toda la Creación mediante la sinestesia, exploración ejercida por varios de los artistas europeos del último cuarto del siglo XIX. Mi trabajo remite a estas inquietudes en los lugares pertinentes del análisis. De Lessing a Baudelaire, de Huysmans a Tablada, las reflexiones sobre la sinestesia gozan de un sitio privilegiado a lo largo de las siguientes páginas. Lo hacen entre las inevitables repeticiones dejadas deliberadamente en la redacción para no perder el hilo argumentativo entre tantos lazos tendidos.

Efectivamente, este es un ejercicio de memoria, una convocatoria de ningún modo exhaustiva pero que tampoco desea reducirse a hacer depender a la ilustración de su poema como calco más o menos imaginativo de los versos. Al contrario: texto e imagen se nutren mutuamente y descubren las conexiones, a veces insospechadas, entre las propuestas estéticas de una época y hechos de la economía, la política y otros campos del quehacer (o del conflicto) humano. Luz Aurora Pimentel le llama a los libros ilustrados “iconotextos”, donde justo se gesta (gracias a la colaboración de autores, imágenes, textos y, por supuesto, el receptor) un “incremento icónico”. Este enriquecimiento dispuesto para los lectores de entonces y de ahora claramente se opone, más aún en el caso de un libro modernista como *Los jardines interiores*, a la simplificación de la realidad entonces impuesta por el discurso del “orden y progreso” positivista... y ahora por la mayoría de los medios de comunicación masiva, el consumismo a toda prueba o la lucha por la sobrevivencia a toda prueba. En sus *Tesis sobre el concepto de historia* (1940) Walter Benjamin lanza una aguda crítica a la ideología del progreso fomentada por la razón instrumental apelando justo a la memoria, a su tesoro de asociaciones que es potenciada por el entrecruzamiento de productos estéticos.

2. NERVO Y RUELAS: LOS SENDEROS DEL MAL

Estas líneas comienzan de forma ya conocida. En noviembre de 1910 Amado Nervo visita el cementerio de Montparnasse. A lo lejos el estruendo revolucionario recién abre sus capullos violentos en México; en cambio, el poeta lleva “tres ramitos de violetas” entre las tumbas: sin querer va a despedirse de toda una época encarnada, en la crónica publicada sobre ese paseo, en Jesús E. Valenzuela, Jesús F. Luján y Julio Ruelas. Los tres vinculados al heraldo del Modernismo en nuestro país, la *Revista Moderna* (de México a partir de 1903), que con Nervo formaban un cuarteto capaz de sintetizar fácilmente para nosotros los puentes porfirianos tendidos entre arte, literatura y capital. Así, en su texto “El sepulcro de Ruelas” el escritor brevemente rememora un ambiente típico y tópico en la literatura finisecular, lleno de hojas sueltas, de viento frío, de nubes grises. Tras localizar la dirección exacta de la tumba del artista zacatecano, su amigo pasa a describir el monumento fúnebre:

Más arriba, casi en la extremidad superior, aparece, ahondada también en la piedra, cierta viñeta deliciosa de Ruelas: aquel fauno (todos lo conocéis) amable y musical que, encaramado a la rama de un árbol, toca su flauta de siete cañas, teniendo por oyente a un cuervo absorto...

El menhir parece custodiar la tumba, uno de cuyos bordes limita; 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. (1962 II 1324-1325).

Teresa del Conde se pregunta (véase 2014) si ese monumento, realizado por Arnulfo Domínguez Bello, fue un vaciado de una obra hecha desde 1902 llevado a cabo con el fin de salir del paso justo tras el fallecimiento del grabador en París en 1907, o si la pieza que se conserva hoy en el Museo Nacional de Arte es una copia posterior de una escultura hecha *ex profeso* para Montparnasse (imagen 1). Como sea, tal como la describe Nervo, el



Imagen 1

Monumento funerario dedicado a Julio Ruelas, realizado por Arnulfo Domínguez Bello (¿1902?)

trabajo pagado por el empresario Jesús Luján, quien además viajó a la capital parisina para recoger las pertenencias de su amigo, puede funcionar aquí como buen arranque para sorprender los hilos significantes que vincularon durante mucho tiempo los poemas del nayarita con los dibujos del zacatecano.

Con habilidad, Nervo resume en el fragmento citado los motivos más llamativos del arte de Ruelas: la tumba, la desintegración en la materia, el fauno, la mujer. Estos cuatro elementos se explican mutuamente a lo largo de los grabados y pinturas de nuestro artista. Gracias al financiamiento de Jesús E. Valenzuela, el cual terminó con la ruina económica y física del mecenas, nació la *Revista Moderna* en 1898, sucesora de la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera. Este espacio periódico le ofreció a Ruelas su dirección artística, quien entonces laboraba para las prensas de Rafael Reyes Spíndola. Como recuerda Antonio Saborit (en *El viajero lúgubre*), tras regresar de sus estudios de tres años en Alemania en 1895 el dibujante debió abrirse camino a través de la selva laboral (no muy bien pagada además) que ofrecía el periodismo industrial del Porfiriato. Así, en las páginas de la *Revista Moderna* los cuatro motivos destacados más otros que iré añadiendo se aplicaron principalmente a la ilustración de los textos llegados de toda Iberoamérica; de tal modo, esta empresa editorial (a la cual pronto se sumó el capital de Jesús Luján) se convirtió en el primer frente del Modernismo.

Volviendo a la crónica de Nervo, los cuatro motivos que más o menos forzadamente acabo de entresacar de allí van a ser mis ejes de acercamiento al trabajo en conjunto de Nervo y Ruelas en *Los jardines interiores* (1905). Antes de seguir adelante, dejemos ya la visita del poeta a la tumba del artista y sólo recojamos su mejor elogio: “amigo a quien

debo las más admirables interpretaciones de mis versos; amigo que me comprendías con media palabra; amigo mío, aquí estoy... Y tú, ¿dónde estás?” (1962 II 1324-1325).

2.1. *La tumba o el basamento melancólico*

El 13 de junio de 1897 apareció en *El Mundo Ilustrado* de Rafael Reyes Spíndola el poema “Savia enferma I. Expone la índole del libro”, de Nervo. El proyecto *Savia enferma* sería recordado a modo de epígrafe a la cabeza de otros textos aparecidos después en el mismo semanario: “Los difuntos viejos” (1897), “Tritoniada” (1898) y “¡Dónde estás!” (1899). Estos cuatro poemas serían incorporados después a *Los jardines interiores*, en 1905, junto con otros textos que ya llevaban desde la prensa periódica la marca de pertenencia al nombre definitivo del volumen (aparecieron entre 1904 y 1905). De hecho, varias de las composiciones de la futura colección ya iban acompañadas en la *Revista Moderna* (y la *de México*) de su respectiva ilustración a manos de Julio Ruelas (pueden verse los datos precisos en Rodríguez Lobato 1998). En una época en que Nervo se ganaba la vida como cronista en la Ciudad de México, a donde llegó desde Mazatlán en 1894, el poeta no duda en ubicar bajo el ascendente de la tristeza (la savia enferma) al proyecto que empezó a delinearse desde 1897. Al año siguiente (1898) publicaría *Perlas negras y Místicas*, cuyas historias textuales en la prensa periódica iniciaron también algunos años antes. En 1900 llegaría *Poemas*; en 1902 *El éxodo y las flores del camino* (en parte fruto del primer viaje del autor a Europa), ya con ilustraciones de Ruelas y Ángel Zárraga; 1903, *Lira heroica...* Sin contar narraciones y, como ya dije, crónicas que fueron consolidando el papel del nayarita dentro del campo cultural capitalino (y, por ende, nacional) de aquel entonces. Así,

Los jardines interiores se fueron cultivando poco a poco. El resultado es un libro de transición entre lo más refinado del estilo simbolista y el arranque de una nueva manera escritural que terminaría consagrando al escritor entre el gran público hasta fechas recientes.

Tras estos necesarios, básicos y rápidos antecedentes, volvamos a 1897. En efecto, el poema “Expone la índole del libro” seguirá siendo ya en 1905 el texto que sintetiza el estado de ánimo de los textos *ilustrados por Ruelas* en el resto de la colección. Es importante remarcar este hecho, porque la sección “Damiana” de *Los jardines interiores* desentraña otras preocupaciones. Voy a comenzar desglosando el llamado por mí, subjetivamente, “estado de ánimo” del poema que abre el libro. Tras referirse a una “savia” (entiéndase “sangre”) llena de potencia juvenil bajo el signo del dios Pan, es decir, una manera de existir en armonía con las fuerzas telúricas calificadas aquí como plenamente positivas, el poeta escribe:

Hay savia enferma,

Sangre doliente,

Savia tardía,

Que cuando brota, las ramazones del árbol cubre

Con hojas mate, con hojas tenues... Tal es la mía,

Tal es la mía, savia del yermo, que solo encubre

Gérmenes locos de la futura yema insalubre

Y tiene pompa, mas es la pompa solemne y triste del viejo octubre. (2010 423)

En los siguientes apartados volveré a este poema para abundar en los motivos de la naturaleza y el mundo grecolatino. Aquí deseo explorar las distintas implicaciones culturales del motivo de la melancolía en los versos de *Los jardines interiores* ilustrados

por Ruelas, como ya señalé. Dichos poemas se agrupan en tres de las cuatro secciones del volumen: la primera tiene el mismo título que el libro; la segunda es “Rondós vagos”; la tercera se trata en el segundo capítulo de este trabajo (“Damiana”), pues fue dibujada por Roberto Montenegro; la cuarta se nombra como los tres únicos textos que cobija: “El mago”, “El retorno” y “Condenación del libro”. En pocas palabras, deseo dilucidar la primera capa escritural (o, si se prefiere, semántica) sobre la cual se alzó el poemario de 1905.

Vuelvo a la cita anterior. El primer y veloz comentario que se nos puede ocurrir es el de la pose literaria. Esta es una verdad a medias capaz de ser problematizada quizá no para llegar a una conclusión diferente (el Modernismo se apropió, creó y difundió un gran repertorio de lugares comunes), pero sí para trazar caminos de lectura más atentos que no traicionen el poder de generar distintos significados implícito en todo buen poema. Este poder ha sido definido como tal en la teoría literaria del siglo XX desde las propuestas de los formalistas rusos: el lenguaje poético (no exclusivo de la lírica) es el resultado de operaciones artificiales sobre la lengua hablada, sobre la lengua con funciones sociales determinadas por la eficiencia y la inmediatez de la comunicación. Así, estos artefactos retóricos por su misma naturaleza se vuelven textos de significado abierto, y es desde allí donde Wolfgang Iser y Umberto Eco defienden sus teorías de los espacios vacíos destinados a ser llenados por el lector. Pero creo innecesario hacer el rodeo por todo el conjunto de sesudas investigaciones sobre el fenómeno literario. Los mismos modernistas, para no irme más lejos, eran muy conscientes de su papel renovador del lenguaje, transformador de “las palabras de la tribu” (frase de Mallarmé). Como inmejorable testimonio contamos con las polémicas alimentadas por los seguidores de la nueva estética

y por sus opositores en México a fines del XIX. Justo Amado Nervo contesta a las críticas de Victoriano Salado Álvarez al llamado decadentismo en 1898:

El decadentismo no fue una escuela, fue un grito. Grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los moldes parnasianos, en los cuales fue el verso moldeado como la arcilla entre las manos del alfarero; contra el antiestético afán de análisis naturalista que se recreó en la sedicente belleza de las llagas, e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades, clasificados. (*La construcción del Modernismo* 251).

La conciencia de la labor escritural expuesta en textos como este nos prohibirían calificar los lugares comunes (o, mejor, motivos literarios modernistas) como meros recursos melodramáticos. De entrada, la cita inmediata ya nos aporta una clave para adentrarnos en la melancolía que el autor de *Los jardines interiores* propone desde el principio como hoja de ruta de la lectura del resto de su libro (justo Gerard Genette en *Umbrales* apunta a la relevancia hermenéutica de los “paratextos” a la hora de acercarse a una obra literaria: “Expone la índole del libro” cumpliría esa función de brújula interpretativa, junto con los forros y la dedicatoria del volumen, por ejemplo).

2.1.1. EL CAPITALISTA Y EL ARTESANO

“Verso moldeado como la arcilla” opone el poeta a “un baratillo de objetos y virtualidades, clasificados”. Frente a la producción industrial, el trabajo artesanal; su correlato emocional podría ser el enfrentamiento rebelde de la melancolía frente a la ética protestante aprovechada por el capitalismo cada vez más dominante en América Latina a fines del XIX (claro, la remisión inevitable es a Max Weber). Veamos. Carlos Marichal resume así la situación financiera en México en la época de aparición de *Los jardines interiores*:

fue en el último cuarto del siglo XIX que se creó el primer sistema bancario nacional en México y que fue no solamente altamente concentrado sino estrechamente asociado desde sus inicios con el Estado. De la misma manera, debe subrayarse que la reforma fiscal que se llevó a cabo durante el Porfiriato así como el arreglo y el relanzamiento del endeudamiento externo fueron claves tanto en la consolidación de la administración federal como en la participación de México en una fase temprana de globalización económica que generó una creciente vinculación con Europa pero sobre todo con los Estados Unidos (45).

Las relaciones entre capitalistas y artistas han sido bastante estudiadas en el caso del Modernismo iberoamericano; el texto clásico para revisar estas relaciones es el cuento “El rey burgués” de Rubén Darío. Gustavo Jiménez ya ha dilucidado varios nodos de este conflicto en las relaciones de Neruo con las empresas culturales porfirianas (véase el estudio “Un camino que anda” en la *Poesía reunida* de nuestro poeta). De tal modo, aquí sólo deseo aportar una mirada detenida a la traducción de las mencionadas tensiones en nuestro poemario.

Llama la atención la dedicatoria al principio del volumen: “A Don Enrique C. Creel. Mi amable Mecenaz, mi distinguido amigo, dedico este libro”. ¿Quién era este personaje? Gobernador del estado de Chihuahua desde 1903, Creel era yerno del hombre fuerte de la región, Luis Terrazas. Friedrich Katz define al primero de la siguiente manera: “darwinista social convencido, los despreciaba [a los chihuahuenses] y actuó contra ellos con una crueldad sin paralelo en la historia del estado. Siete años más tarde, las medidas políticas de Enrique Creel provocarían uno de los levantamientos rurales más profundos de la historia de México” (I 43-44). El historiador de origen austriaco ha descrito todas las trampas jurídicas que este gobernador llevó a cabo para despojar de sus tierras a rancheros e indígenas, a lo cual se suma un posible autorrobo perpetrado en 1908 contra el Banco

Minero, propiedad de Enrique y de su hermano Juan. De hecho, Julio Ruelas realizó dos anuncios (imagen 2) para dicha institución, publicadas en la *Revista Moderna* en 1903. De acuerdo con Julieta Ortiz Gaitán (2003), allí el artista echa mano del estereotipo de masculinidad ya frecuente en la publicidad que circulaba en los periódicos y revistas de finales del XIX en nuestro país. Este dato es muy importante, pues la imagen visual de los varones predominante en *Los jardines interiores* es muy distinta.

Si el mal ejemplo de Creel matiza con los colores de la impunidad y el crimen el panorama del sistema financiero porfiriano, el comportamiento del gobernador chihuahuense con la prensa nos devela un conflicto ético en la dedicatoria de Nervo. Uno de los antiguos seguidores de Luis Terrazas y luego adversario de Creel, Heliodoro Arias Olea, escribió el siguiente poema:

Ya no hay garantías individuales;
La justicia no existe ni en fragmentos;
Ella se vende ya en los Tribunales
Como en la Iglesia los Santos Sacramentos.

Cometen miles de arbitrariedades,
Para ellos son un mito vuestras leyes,
Hacen y deshacen en pueblos y ciudades,
Y toda la baraja está convertida en reyes.

En Chihuahua es peor el resultado
Porque sin la farsa de elecciones,
Enrique Creel debido a sus millones
En el gobierno se nos ha plantado. (Katz I 59)

Lejos de encontrar en el gobernador a su “amable mecenas”, Arias Olea fue encarcelado, torturado con lujo de violencia (aplicación de choques eléctricos, intento de envenenamientos), hasta que consiguió salir de la cárcel. Poco después, nos cuenta Katz, dirigió un batallón revolucionario. Y todo esto fue del conocimiento del régimen central, quien incluso (de forma inaudita) intentó revertir, sin éxito, algunos de los abusos legaloides del chihuahuense. Así, el hombre primigenio de la publicidad del Banco Minero no sólo es un modificador idílico de la naturaleza, sino el disfraz de la voracidad y el autoritarismo de todos aquellos caciques locales que emplearon la política porfiriana para su propio beneficio y para apuntalar el largo gobierno del dictador. Más aún: este modelo de belleza masculina apelaba a dos obsesiones de la élite finisecular mexicana: la pureza de raza y la higiene física. Justo la melancolía nerviana (y modernista en general) irían en sentido contrario de este último elemento de las políticas de salubridad pública. El positivismo como fe sustituta de la clase dominante nacional buscó limpiar a la sociedad mexicana (o al menos de las clases medias hacia arriba) de amenazas morales varias veces vueltas amenazas biológicas. En otro apartado mencionaré el caso del acercamiento oficial a los “peligros” de la prostitución y la homosexualidad en la Ciudad de México de Ruelas y Nervo. Un poco más adelante también haremos algunos apuntes sobre el racismo de Estado y sus vínculos con la obra estudiada aquí.

Como sea, se podría interpretar el empleo de Nervo del motivo de la melancolía *en parte* con un sentido crítico dirigido a los valores morales impulsados por el sistema económico dominante en el Occidente decimonónico. En carta a Emilio Valenzuela, el poeta manda el siguiente saludo al Ateneo de la Juventud en 1910: “Atravesamos en la actualidad, amigos

míos, por un período de sombra, en que el anodinismo triunfante, el hambre de lucro, la frivolidad de ciertas clases representativas, tienen para el Arte, para la Poesía, una sonrisa de menosprecio” (1962 II 1172). Y, un poco más tarde, le recuerda en una epístola de 1915 a Eugenio Labarca su llegada a la capital del país desde Mazatlán justo cuando “había un partido llamado *Científico*, compuesto de hombres ilustres, pero empeñados en aplicar al país fórmulas de gobierno sacadas de Macaulay, de Stuart Mill, de Spencer y de otros sociólogos, políticos, filósofos, y que pregonaba la excelencia de la estadística y ponía sobre su cabeza a los economistas más sabios del mundo entero. Imagínese usted el papel que harían mis ‘Místicas’, por ejemplo, en aquel medio...” (1962 II 1213). Así, la tradición heredada por el Modernismo, y la propia tradición fundada por este, se encargaron de hacerle llegar al poeta el recurso escritural de la “savia enferma”. Además, el cronista demuestra en sus artículos una conciencia irónica (inteligente) de los vaivenes políticos y económicos de su momento. Gustavo Jiménez en su estudio preliminar al volumen *Lunes de Mazatlán* de la obras completas de Nervo, y yo mismo en otro lugar (2008), damos cuenta de las reflexiones de nuestro autor sobre la posición de México ante el creciente poderío de los Estados Unidos o acerca de las implicaciones ideológicas del trabajo en el periodismo industrial, por ejemplo. Naturalmente, al acercarse a las crónicas del nayarita se debe considerar el peso de la censura gubernamental (trasladada a la autocensura interesada de los dueños de los medios de comunicación), así como las dificultades a las cuales debían enfrentarse los escritores de esta generación para sobrevivir y no acabar heroicamente en la cárcel como Heriberto Frías y varios más con el privilegio de su propia crujiá en Belén. Por todo lo anterior, tendría un sentido de agradecimiento, de posible amistad sincera e, inevitablemente, de respeto al poder económico y político del mecenas dedicarle *Los*



Imagen 2
 Dibujos de Julio Ruelas para la publicidad
 del Banco Minero (1903)



Imagen 3
 Julio Ruelas. Ilustración para "Mi verso"
 de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

jardines interiores a Creel, quien además sería su jefe desde la Secretaría de Relaciones Exteriores entre 1910 y 1911 (ni más ni menos).

El segundo poema de nuestra colección es “Mi verso”, ya ilustrado por Ruelas (imagen 3). Dicen la primera y la última estrofas:

Querría que mi verso, de guijarro,
En gema se trocase y en joyero;
Que fuera entre mis manos como el barro
En la mano genial del alfarero.
[...]
Yo trabajo, mi fe no se mitiga
Y, troquelando estrofas con mi sello,
Un verso acuñaré del que se diga:
“Tu verso es como el oro sin la liga:
Radiante, dúctil, poliforme y bello”. (2010 425)

En 1883, en la Universidad de Oxford, William Morris leyó su conferencia “El arte bajo la plutocracia”. Parte del grupo inglés de los prerrafaelistas, vinculado con movimientos obreros socialistas, pintor, grabador, tipógrafo, diseñador de artefactos de uso cotidiano, poeta, Morris no duda en dignificar el papel del artesano como eje de su crítica a la sociedad de su tiempo. En su lectura, divide los productos estéticos en 1) intelectuales, generados por el “genio” de una élite educada y muchas veces de carácter individual; y 2), aquellos con un fin decorativo y usualmente de origen colectivo. El desplazamiento del sistema artesanal por el sistema industrial, sigue Morris, ha generado la degradación espiritual de la colectividad y el alejamiento de los creadores “intelectuales” respecto a esta última: “entonces el arte está condenado a muerte y sin duda morirá, lo que es tanto como

decir que morirá la civilización” (107). Oscar Wilde un poco antes defendía una postura semejante en sus conferencias estadounidenses: “El nuestro ha sido el primer movimiento que ha aunado a artesanos y a artistas, pues recordad que separando el uno del otro arruinaréis a ambos; a uno le robáis todo motivo espiritual y todo el deleite imaginativo; al otro le aisláis de la verdadera perfección técnica” (23). El autor de *Salomé* (ilustrado por Aubrey Beardsley, por cierto) se refiere aquí al colectivo *Arts & Crafts*, impulsado por Morris y que buscaba llevar a la práctica los postulados esbozados. Ambos autores, de hecho, celebran el amor al trabajo *gozoso* (contrario a la enajenación propiciada por los sistemas productivos de entonces... y de ahora) convocando las ideas previas de John Ruskin y Ralph Waldo Emerson.

En líneas generales, las reflexiones de estos ingleses coinciden con el planteamiento de “Mi verso”. ¿Con qué tipos de productos vincula Neruo a sus poemas? Cálices para los festines, lámparas para las capillas (no eléctricas; de aceite), alianza para bodas, pastoral para el prelado, limas, crucifijos papales, florones, broches para tiaras, emblemas para coronas... El trabajo manual invocado por el poema debe generar belleza cotidiana, como proponen Morris y Wilde, mas no para todos. Son las élites los beneficiarios; vale comentar aquí cómo, en la práctica, *Arts & Crafts* propiciaba el placer estético de la producción entre los artesanos, mas no el usufructo de los lujosos muebles y tapices creados. De cualquier manera, Neruo y Morris también coinciden en la metamorfosis crítica de una modernidad problemática en escenarios de idealismo medievalizante. De hecho, los prerrafaelistas explotaron este motivo con casi exclusiva profusión. Claro, *Arts & Crafts* está inspirado en los gremios de la Edad Media, debidamente purgados de la carga explotadora del régimen

feudal. Estas correspondencias están lejos de la bohemia y del dandismo decimonónicos: “yo trabajo, mi fe no se mitiga”, escribe el nayarita.

Sin embargo, en la misma conferencia citada Wilde va más allá al sentenciar: “El arte que queremos es un arte basado en todas las invenciones de la civilización moderna sumado a todas aquellas que nos puedan aprovechar del modo de vida del siglo XIX” (13). Al sur del Canal de la Mancha, Joris-Karl Huysmans en *A contrapelo* también se dice enamorado de la locomotora, por encima de las líneas femeninas. Por no mencionar al Baudelaire encantado con los retratos de los soldados y de las prostitutas parisinas realizados por el casi desconocido (si no fuera por el autor de las *Flores del mal*) Constantine Guys. A espaldas de estos últimos, Julio Ruelas acompaña el poema de Nervo con un personaje vestido a la usanza entre medieval y renacentista en gozosa contemplación de una figura femenina quizá a medio terminar, quizá con una gema amorfa entre las manos alzadas. Artista-artesano en una hábil síntesis abiertamente opuesta al hombre bárbaro del anuncio del Banco Minero. Este sólo atina a moldear bloques rectangulares, pesados, sólidos; aquel, coronado cual poeta, usa su mazo para reproducir la gracia femenina (una de las piernas de la escultura luce doblada bajo el vestido). Por si fuera poco, este primer dibujo de Ruelas para *Los jardines interiores* puede ser un eco de la portada diseñada por Roberto Montenegro y su mujer *art nouveau* con su victoria alada en la mano (imagen 4).

No está de más mencionar otras obras de Ruelas donde se opera mediante el arte esta metamorfosis desde una modernidad incómoda hacia periodos históricos y económicos fabulosos. Los cuadros *Retrato de Jesús Luján* (1901), *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904) o los retratos de don Manuel Guerrero (1900) y don Francisco de Alba (1896, imagen 5). Sobre este último lienzo Ciro B. Ceballos escribe: “los ojos,

estuprosos, vasiegados, de dipsómano incurable, de borracho incorregible, de sediento intoxicado, están alumbrados por un turbio fulgor sanguinolento, por un fulgor de vela en tenebrario, de llama en orco, de fuego en fango” (44). El empresario jalisciense Francisco Manuel Negrete Alba (1848-1906) es sacado, así, de la moral burguesa convencional para convertirse en un héroe típico del imaginario modernista, totalmente opuesto a la sobriedad de la moral capitalista-protestante. No en balde, Ceballos incluye esta écfrasis en su libro *En Turania* (1902), cuyos retratos literarios apuntalan la geografía imaginaria construida por varias obras del fin de siglo mexicano (como apunta Luz América Viveros en su oportuna edición de dicho volumen). Ahora bien, Ceballos no tenía pelos en la lengua; podría descubrirse entre su lenguaje abigarrado una burla al personaje que inspiró el cuadro. Ruelas, en cambio, es más amable en su lienzo, pues convierte al retratado en un caballero de una incierta época barroca usando el claroscuro típico de El Greco o de Diego Velásquez y con un manuscrito en la mano. Lector o poeta fugado de su tiempo filisteo (como los modernistas llamaban a los dueños del capital), con un gesto más *melancólico* que de “dipsómano incurable”, la figura pintada es así incorporada al horizonte imaginario de los artistas *fin de siècle*, validada ante los ojos transformadores de estos. Dicho recurso también fue empleado por Ruelas en sus óleos dedicados a Manuel Guerrero (1900) y Jesús Luján (1901), echando mano de lo que Aurelio Asiain en su ensayo dedicado al zacatecano ha descrito como escenografía o disfraz modernista.

2.1.2. MASCULINIDADES SOMETIDAS

En próximo apartado de este estudio comentaremos las figuras femeninas dibujadas y cantadas en *Los jardines interiores* por Nervo y Ruelas. Ahora les toca el turno a los varones. Como mencioné más arriba, la masculinidad publicitaria ejemplificada en los

insertos del Banco Minero no halla su reflejo en el poemario del nayarita. Julieta Ortiz agudamente ha establecido los vínculos entre el diseño de anuncios para la prensa porfiriana y el trabajo plástico propuesto como aventura creativa desinteresada: ambos tipos de obras generalmente eran realizados por un mismo creador, y los cruces formales y temáticos eran inevitables. Un ejemplo extremo es el uso de un mismo dibujo para promover una cervecería y para ilustrar un personaje de Shakespeare (imagen 6). De cualquier modo, Ruelas más bien adapta al imaginario modernista (con sus hadas, gnomos y vestidos de un mundo mejor) los mensajes comerciales (imagen 7). Se pueden desentrañar preocupaciones semejantes en estos últimos y en *Los jardines interiores*. Pero me parece más acertado explicar dichas coincidencias como referencias a un marco ideológico común entre la élite porfiriana. Ampliaré esta observación.

Los personajes masculinos dibujados por Ruelas en nuestro poemario por lo general carecen de energía viril. Las excepciones son el artista-artesano de “Mi verso”, el dios marino en “Tritoniada” y el juez inquisidor con su verdugo en “Condenación del libro”. Naturalmente, el día de hoy es justo la publicidad la que aún sigue explotando y difundiendo el mito de la virilidad. Durante el 2014 la cervecería Tecate hizo circular por Internet videos donde Sylvester Stallone amenazaba con golpear a aquellos jóvenes que cantaban en *falsetto*, que veían películas románticas, que se cubrían en exceso al salir a un clima frío, que gustaban de tomarse fotografías en poses más “femeninas”. No les iría nada bien a los hombres dibujados en “Nocturno”, “Triste”, “Doctrinando”, “Ingenua”, “¡Dónde estás!” o “Vaguedades” (imágenes 8, 9, 10, 11, 12 y 13). El varón se muestra sometido al sexo opuesto, vencido, a veces con la muerte rondándole como ocurre en las dos primeras ilustraciones mencionadas. Las apariciones espectrales en un ámbito doméstico como el



Imagen 4

Primera de forros de *Los jardines interiores* (1905), por Montenegro

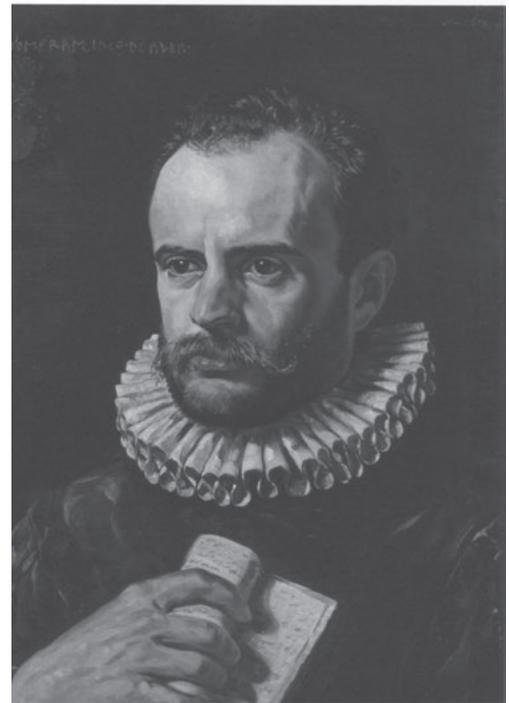


Imagen 5

Julio Ruelas, *Retrato de don Francisco de Alba* (1896)



Imagen 6

Julio Ruelas. Publicidad para la Cervecería de Toluca (1900)



Imagen 7

Julio Ruelas. Publicidad para la Compañía Industrial Jabonera de la Laguna (1902)



Imagen 8

Julio Ruelas. Ilustración para "Nocturno"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1903)

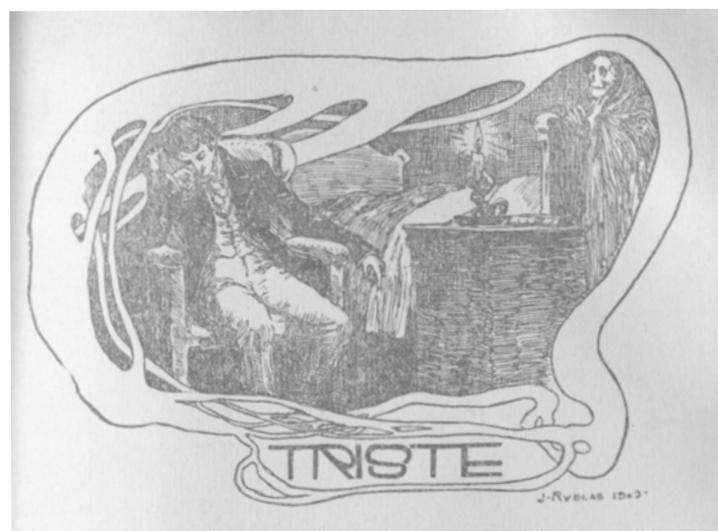


Imagen 9

Julio Ruelas. Ilustración para "Triste"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1903)

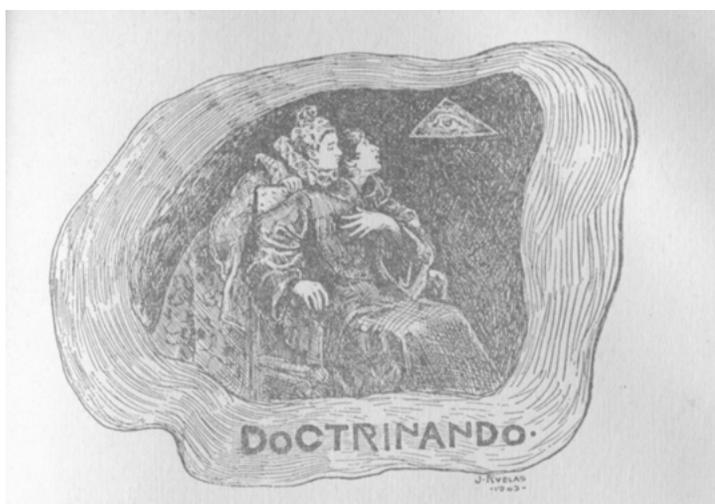


Imagen 10

Julio Ruelas. Ilustración para "Doctrinando"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1903)



Imagen 11

Julio Ruelas. Ilustración para "¿Dónde estás?"
de *Los jardines interiores* (fechada en 1903)

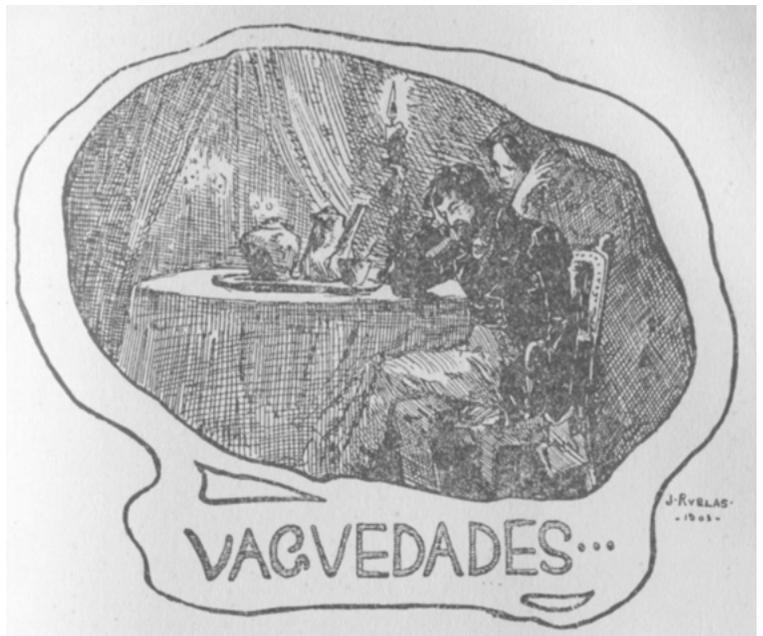


Imagen 12

Julio Ruelas. Ilustración para "Vaguedades..."
de *Los jardines interiores* (fechada en 1903)

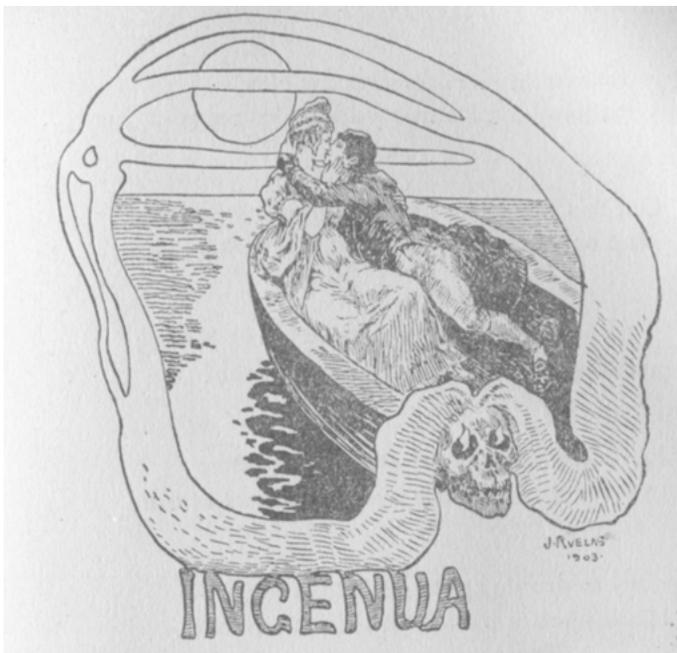


Imagen 13

Julio Ruelas. Ilustración para "Ingenua"
de *Los jardines interiores* (fechada en 1903)

representado bien podrían calificarse de siniestras, de ominosas según la famosa definición de Sigmund Freud: aquello que no debe mostrarse y, sin embargo, se revela de repente provocando terror. Lo siniestro llevaría la marca de la represión entonces, sea de eventos de nuestra historia personal o social, lo cual es particularmente evidente en el caso de la evocación de la muerte: “Puesto que casi todos nosotros seguimos pensando en este punto todavía como los salvajes, no cabe maravillarse de que la angustia primitiva frente al muerto siga siendo tan potente y esté presta a exteriorizarse no bien algo la solicite [...] El muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva existencia” (2000b 242). Siguiendo al médico austriaco, Umberto Eco y sus colaboradores en su *Historia de la fealdad* dan otros ejemplos de personajes literarios y plásticos siniestros, como el doble, el vampiro (Nervo escribió su propia versión de *La novia de Corinto* de Goethe inspirada en dicho motivo) y los fantasmas. No es difícil hallar estas figuras y otras escenas ominosas en la gráfica de Ruelas.

Volviendo a los grabados apuntados de *Los jardines interiores*, la sorpresa terrorífica no la sufre el personaje masculino sino está a punto de ocurrir. La amenaza es evidente solo para el espectador, y se extiende a la presencia femenina en “Nocturno”, “Doctrinando”, “Vaguedades” e “Ingenua”. Quiero decir que *ellas* igualmente se han vuelto siniestras, peligrosas también para el hombre del dibujo a nuestros ojos pero de manera oculta para aquel mismo. Como Teresa del Conde ya ha apuntado en su monografía dedicada a Ruelas, aquí lo reprimido que se devela sería el miedo a la castración. Sin ir más allá en la lectura freudiana, basta recordar aquí cómo ha sido de sobra comentado el miedo inspirado por las mujeres durante el siglo XIX (y desde siglos atrás, hay que decirlo). José Ricardo Chaves (1997 y 2005) entre varios otros especialistas, ha remarcado cómo la creciente

independencia económica femenina generó una crisis sexual cuyos cauces artísticos en Occidente fueron las figuras de la mujer fatal y la mujer frágil. Esto, obviamente, llevó al cuestionamiento de los fundamentos de la masculinidad. La misma Teresa del Conde (*El viajero lúgubre*) ha propuesto la homosexualidad de Ruelas como fuente de su odio aparente hacia el género femenino.

Las poses de los varones representados en “Triste”, “¡Dónde estás!”, “Vaguedades” y “Como blanca teoría por el desierto” (imagen 15) reflejan un abatimiento que bien podría reflejar la melancolía de buena parte de los poemas de *Los jardines interiores* (la cual describiremos un poco más adelante). Rudolf y Margot Wittkower en *Nacidos bajo el signo de Saturno* resaltan las poses melancólicas del ángel del famoso grabado de Durero y del retrato que hizo Rafael de Miguel Ángel en su mural *La escuela de Atenas* (imágenes 14 bis y 15 bis). Sobre la belleza masculina Baudelaire anotó en sus *Diarios íntimos*:

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya *Dolor*. Apoyado sobre —otros dirían obsesionado por— estas ideas, se piensa que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es *Satanás* —a la manera de Milton (1997 25).

Mario Praz también cita este fragmento en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, como punto de arranque a su exploración de la genealogía de los personajes masculinos de la literatura de los siglos XVIII y XIX que reunían en sí mismos la violencia y la melancolía, un oscuro pasado y a veces un impulso hacia la redención. Siguiendo la pista dejada por Baudelaire, Praz se remonta hasta *El paraíso perdido* y su célebre

descripción de Lucifer tras su caída del cielo. La novela gótica dieciochesca sería el puente hacia los personajes de Byron y una larga serie de protagonistas masculinos que en la segunda mitad del XIX (como remarca el mismo Praz) dejarán su potencia destructiva, se la entregarán a la *femme fatale* y se quedarán con la melancolía miltoniana en parte como síntoma de sumisión a la mano femenina. Ruelas, claramente, es deudor de todo este camino estético.

Max Weber publicó la primera versión de *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo* en 1905. Allí el sociólogo alemán le sigue la pista a la sobriedad puritana impulsada por Juan Calvino y a los caminos mediante los cuales se entrelazó con el sistema capitalista en los Países Bajos durante el siglo XVII. Para fines del XVIII, los escritos de Benjamin Franklin ya pueden ser tomados como ejemplo de este vínculo financiero y moral en América. Manejo racional del dinero, austeridad en la vida cotidiana, ascetismo sexual, aprovechamiento al máximo del tiempo, “trabajo profesional infatigable; éste y solo este disipa cualquier duda religiosa y da la seguridad del estado de gracia” resume Weber (131). Ciertamente, Morris, Nervo y Wilde rescatan, como ya mencioné, la laboriosidad como virtud, pero limpiándola de su rasgo industrial enajenante, volviéndola en contra de los otros rasgos socioeconómicos del capitalismo. Por ello, la mayoría de los varones dibujados en *Los jardines interiores* están vestidos con elegancia dieciochesca (uno de los zapatos no tiene agujetas, marca de dicho periodo) o de mediados del XIX (imagen 14). En la sección “Rondós vagos” de plano predominan los trajes de una vaguedad medieval o renacentista (imágenes 15 y 16). Con ello se remarca la separación de los personajes de Ruelas respecto a la burguesía contemporánea. Además, excepto el artista-artesano de “Mi verso”, ninguno está siendo productivo o asistiendo a las diversiones sancionadas por las clases altas



Imagen 14
Traje masculino de 1840
< anacronicosrecreacionhistorica.blogspot.mx >



Imagen 14 bis
Alberto Durero. *Melancholia I* (1514)



Imagen 15
Julio Ruelas. Ilustración para "Como blanca teoría por el desierto" de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)



Imagen 15 bis
Rafael. Detalle de *La escuela de Atenas* (1510-1512)



Imagen 16
Julio Ruelas. Ilustración para "Pasas por el abismo de mis tristezas" de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

decimonónicas (diríamos que Ruelas “deconstruye” los espectáculos teatrales en *La Bella Otero*, imagen 17, recurriendo al horror sexual). Más aún: estos dibujos también cuestionan los roles sociales tradicionales impuestos por el sistema monetario dominante a través del masoquismo.

Ya hice notar la posición de sumisión de varios de los varones representados por Ruelas en *Los jardines interiores*. Con sutileza el artista desliza aquí relaciones masoquistas que en otros de sus trabajos son bastante explícitas, como en *Sócrates* y *La domadora* (imágenes 18 y 19). En 1870 aparece en Alemania *La venus de la pieles* de Leopold von Sacher-Masoch, quien por lo demás se distinguió como novelista histórico y llevó a su propia vida algunas de las perversiones (dicho con el mejor de los sentidos, claro) descritas en su obra. En la novela, el hipersensible y rígido Severino es iniciado en su adolescencia por su propia tía en los placeres de la sumisión emocional y el fustigamiento físico. Ya adulto, en el jardín de su residencia compartida conoce a Wanda, la encarnación de su fantasía obsesiva resumida en su poema “La Venus de las pieles”: “Posa el pie sobre tu esclavo / mitológica mujer, / diabólicamente encantadora; / tiende tu cuerpo de mármol / entre los mirtos y agaves” (48). Luego de firmar un contrato donde el enamorado entrega prácticamente su integridad física a Wanda, se dirigen a Italia donde el arte renacentista potencia la violencia de ella sobre el protagonista. Finalmente, Severino es abandonado y logra restablecer su poder masculino volviéndose un marido maltratador de su siguiente pareja.

Aunque Octavio Paz en su ensayo sobre Sade desprecia sin más la obra de Masoch, Gilles Deleuze se decide por una lectura más cuidadosa y reveladora. Luego de deshacer el nudo ilusorio del concepto *sadomasoquismo* (para el filósofo, se trata de dos conductas perversas distintas), Deleuze enumera así los rasgos básicos de la conducta descrita por la novela: “La



Imagen 17
Julio Ruelas. Ilustración para el poema
de José Juan Tablada "La Bella Otero" (1906)



Imagen 18
Julio Ruelas. *Sócrates* (1902)

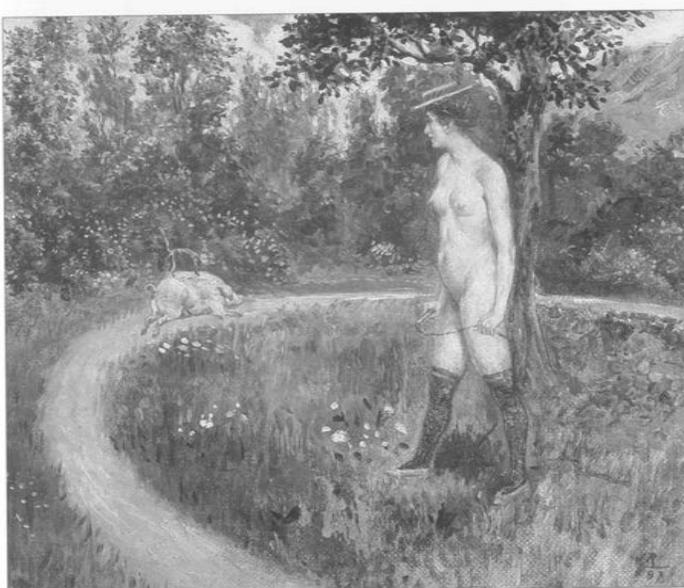


Imagen 19
Julio Ruelas. *La domadora* (1897)

denegación, el suspenso, la espera, el fetichismo y el fantasma forman la constelación propiamente masoquista” (76). Más aún, ahonda en el motivo del contrato firmado entre Wanda y Severino:

El contrato, en el masoquismo, deviene objeto de una caricatura que resalta toda su ambigüedad de destino. En efecto, *la relación contractual es el prototipo de una relación de cultura artificial, apolínea y viril*, opuesta a las relaciones naturales y ctónicas que nos unen a la madre y a la mujer. Si la mujer queda implicada en una relación contractual, es más bien en calidad de objeto dentro de una sociedad patriarcal. Sin embargo, he aquí que el contrato masoquista se cierra, por el contrario, con la mujer. (95, el subrayado es mío).

He aquí el sentido económico de la subversión representada por el contrato masoquista. Los varones dibujados en *Los jardines interiores* en su mayoría no trabajan, o mejor, no trabajan a la manera capitalista, industrial, enajenante, carente de placer. Y, por si fuera poco, se vinculan mediante su propia sumisión a las mujeres. Claro, aquí y allá la calavera busca a estos hombres desobedientes de sus responsabilidades masculinas tradicionales. Si adoptamos esta aproximación masoquista a Ruelas, podemos dar un paso más allá del estereotipo de la mujer fatal de la mano de Deleuze. El filósofo francés también descubre en *La Venus de las pieles* la capacidad transformadora de mujeres como Wanda gracias a su triple figura materna: la griega (*hetaira* libre de ataduras sexuales), la uterina (amorosa) y la sádica (destructora). Vivir una relación con semejante personalidad puede conducir a la expiación y al renacimiento. ¿Cuál fue la lección aprendida por Severino?: “la mujer es enemiga del hombre, pudiendo ser su esclava o su déspota, *pero jamás su compañera*. Sólo cuando el nacimiento haya igualado a la mujer con el hombre, mediante la educación y el trabajo; cuando, como él, pueda mantener sus derechos, podrá ser su compañera” (152, subrayado en el original). Lou Reed en su hipnótica “Venus in furs” recoge este impulso a

la metamorfosis: “Severin, your servant, comes in bells, / please don’t foresake him / Strike, dear mistress, *and cure his heart*” (subrayado mío). De tal modo, al final de este trabajo descubriremos los cambios operados en el estilo escritural y en la actitud de Nervo hacia la mujer (no feminista, aclaro) a lo largo de *Los jardines interiores*. Es decir, el masoquismo dibujado por Ruelas tendría consecuencias “deleuzianas”, transformadoras, en la obra del nayarita.

Silvia Molloy y Gustavo Jiménez resaltan en varios poemarios de Nervo a la figura femenina como ausencia, como imposibilidad (Nervo 2010 86). Lo mismo ocurre en varios de los poemas ilustrados por Ruelas en *Los jardines interiores*. O, cuando está presente, es para reforzar la nostalgia del autor por un mundo perdido, como en “Nocturno”, “Pasas por el abismo de mis tristezas” y “Yo vengo de un brumoso país lejano”. En el sugerente “Tritoniada” el encuentro sexual entre los amantes es castigado y se vuelve pérdida. En “Doctrinando” la mujer quiere alejar, separar, a la voz lírica de sus búsquedas teológicas. Solo se separan de este eje “Tibi Regina” y “El retorno”, cuyos casos comentaremos en otro apartado. El caso es que la savia enferma (con o sin mujer de por medio) contamina el estado de ánimo masculino en los versos de Nervo, a manera de oposición al optimismo de la razón instrumental encarnado en el positivismo decimonónico.

2.1.3. EL ASCENDENTE DE BAUDELAIRE

Cito la primera estrofa de “Increpación”:

Que aquel que recorriendo su ruta de asperezas
Haya abrevado su alma en mayores tristezas
Que mis tristezas, alce la voz y me reproche...
Job, Jeremías, Cristo, Daniel, en vuestra noche

Toda llena de angustias de redención había
Un astro, el astro de una ideal teoría:
Dios vino hasta vosotros, Dios besó vuestra frente;
Dios abrió en vuestro cielo la brecha reluciente
De una ilusión (2010 431-432)

En su “Problema XXX” Aristóteles defiende a la melancolía como el estado anímico ideal para las revelaciones espirituales. Como explican Klibansky, Panofsky y Saxl, la medicina griega agrupó los líquidos humanos en cuatro humores: sangre, bilis amarilla, flema y bilis negra. El exceso de uno de ellos estaba vinculado con un tipo de carácter, aunque no siempre quedó claro si en ello podía descubrirse una patología o no. Como fuera, el exceso de bilis negra provocaba la melancolía, uno de los objetos de estudio más recurrentes desde la antigüedad grecolatina hasta el siglo XIX (y, si se nos permite la imprecisión científica, hasta el día de hoy bajo el nombre de *depresión*). Rudolf y Margo Wittkower, quienes en *Nacidos bajo el signo de Saturno* se dedicaron a desmontar con datos sólidos los lugares comunes sobre el arte y la “locura” de los artistas en Occidente, recogen la siguiente descripción de Timothy Bright (1586) sobre los melancólicos:

Suspica, arduo en sus estudios, y circunspecto, propenso a sueños espantosos y terribles; en sus afectos, triste y lleno de miedo, es difícilmente incitado a la ira pero la guarda mucho tiempo y no se reconcilia fácilmente; envidioso y celoso, pronto a optar por la parte de los lances y desmesuradamente apasionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surgen la soledad, los gemidos, las lágrimas..., los suspiros, los sollozos, la lamentación, una cara resignada y cabizbaja, sonrojada y tímida, de paso lento, silencioso, perezoso; rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita más en la soledad y la oscuridad (107).

Y, como los Wittkower muestran en su libro, el Renacimiento fue un gran periodo para la melancolía y su vinculación con la creatividad, llegando incluso (de la mano de Marsilio Ficino) a introducir la astrología en la genealogía de este tipo de personalidad colocándola bajo el poder de Saturno. Empero, Robert Burton en *Anatomía de la melancolía* (1626) ya demuestra un cambio negativo en la valoración de este estado de ánimo. No sería hasta el siglo XVIII y, por supuesto, en el XIX cuando vuelve a provocar entusiasmo entre creadores y pensadores de Europa y América (sin ir más lejos, Manuel Martínez de Navarrete y José María Heredia en México aprovecharon en sus poemas el motivo).

Si para Aristóteles la melancolía era propicia para recibir revelaciones espirituales, a partir de su propia investigación sobre el tema Walter Benjamin afirma inspirado en el famoso grabado de Dürero: “Pues toda la sabiduría del melancólico, que es esclava de la profundidad, se adquiere mediante la inmersión en la vida de las cosas creaturales, sin que nada le deba a la voz de la revelación. Todo lo saturnino remite a las profundidades de la tierra, donde se reconoce la naturaleza del antiguo dios de las cosechas [Saturno]” (2012 151). Curiosamente, Nervo en “Expone la índole del libro” no hace la distinción de los cuatro humores, uniformando el “combustible” de su vida con la frase “savia enferma”... a manera de una planta otoñal, acercando la melancolía dominante en el poemario más al mundo vegetal (como afirma Benjamin) que a mensajes ultraterrenos. De hecho, en “Increpación” el poeta se queja del coqueteo ingrato de la divinidad. Si esta quiso corresponder a los profetas de la Biblia, al hombre moderno lo ha dejado abandonado:

En mi alma todo es sombra y en ella
Jamás, ¡Jamás!, titilan los oros de una estrella;
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 de desesperación de algún Judas,
De algún ideal tráfuga que me besó con dolo
¡y que, por fin, se ahorca desamparado y solo! (2010 432).

En el apartado sobre la naturaleza volveré a estas referencias vegetales y a la tremenda ilustración de Ruelas a este poema. Por ahora es suficiente subrayar la cercanía de todos estos versos con el concepto de melancolía apuntado por Benjamin en 1925. Y, ahora, se vuelve irresistible citar a Baudelaire:

¡Cambia París! Mas nada se mueve en mi tristeza.
Estos nuevos palacios, aquellos barrios viejos,
Todo se vuelve ahora para mí alegoría
Y mis caros recuerdos me pesan más que rocas.

[...]

Pienso en la pobre negra, enflaquecida y tísica,
Que mientras pisa el barro con la mirda busca
Aquellos cocoteros del África soberbia
Detrás de la muralla que levanta la niebla;

En todo el que ha perdido lo ya irrecuperable;
En quien la sed alivia bebiéndose su llanto
Y mama de la Pena como una noble loba;
En los huérfanos flacos que, cual flores, se mustian.

En medio de la selva donde mi alma se exilia,
Un antiguo Recuerdo toca con fuerza un cuerno.
Pienso en los marineros en islas olvidados,
En el vencido, el preso... y en muchos más también (2013 390-391)

Pido una disculpa por lo largo de la cita, pero ni Walter Benjamin ni Roberto Calasso se pudieron sustraer a la misma tentación. El primero encuentra en los versos de “El cisne” la dolorosa conciencia de la pérdida del viejo mundo (su correlato externo sería la transformación arquitectónica de París por la mano de Haussman), el cual llevaría al alma moderna a querer sumarle a lo nuevo el prestigio de lo antiguo. Calasso, por su parte, explica en *La folie Baudelaire*: “Cualquiera que sea el lugar, cualquiera que sea la condición, existe siempre *otro* lugar, existe siempre *otra* condición que se ha perdido para siempre. Ninguna infelicidad puede compararse con ésta, que es la pura constatación de una ausencia” (2012 69). Nervo, heredero de primera mano de la tradición católica mexicana (no sólo en la casa familiar sino en sus años en el seminario) coloca al otro lado del muro de las pérdidas a las figuras proféticas judeocristianas. Si en su poemario *Místicas* (1898) los espacios y objetos litúrgicos aún le sirven al autor para traducir su conflicto con la represión sexual, en *Los jardines interiores* les ha dado la despedida definitiva. La mujer se ha ido (o, si se queda, es para compartir la soledad existencial), Dios se ha ido, la energía vital junto con ellos: “La eternidad es muda y el enigma cobarde... / Hermana, tengo frío, el frío de la tarde” (Nervo 2010 432). En “Como blanca teoría por el desierto” se repite la queja: “son Esfinges los astros, Edipo ha muerto” (438). En 1902, Ruelas ilustra el primer poema del libro *El éxodo y las flores del camino* del nayarita (imagen 20). Allí aparece un Edipo renacentista observando entre brumas a una esfinge de pechos protuberantes. Aún es

una figura prometedora y seductora, invitando al poeta místico a buscarla. ¿Dónde quedó? En 1906 el grabador nos ofrece su respuesta en *La esfinge* (imagen 21). La burguesía se la ha apropiado con su fe en el “orden y progreso” positivistas. Estas moscas de levita miden, analizan, estudian, reducen la sabiduría de la figura andrógina.

La melancolía de Baudelaire o *spleen* (bazo) es urbana y está obsesionada con la memoria y con el viaje a paraísos perdidos (a medias remembranza de su viaje por la costa africana, a medias fuga exotista). Nervo, citando uno de los poemas llamados justamente *Spleen*, comenta rápidamente sobre el francés: “*J’ai plus de souvenirs qui si j’avais mille ans*, dice un verso de Baudelaire. A mí me pasa otro tanto” (“Swedemborg” 1962 I 1476). Es en las crónicas del nayarita donde podemos descubrir la misma preocupación del autor de *El spleen de París* por la recuperación de los recuerdos ante la avalancha imparable del tiempo moderno. Pero esa es otra historia. ¿Cómo lidia Nervo en su poesía, en *Los jardines interiores*, con la melancolía? Aquí hallamos dos recursos asociados con la obra de Baudelaire. El primero ya lo mencionó Benjamin: intentar dignificar el presente emparentándolo explícitamente con el prestigio del pasado. Aunque sea uno idealizado. De nuevo pero bajo un nuevo matiz: en “Mi verso” y “El metro de doce” el poeta explica su *trabajo* poético con términos asociados a una época fabulosa, como ya subrayamos más arriba. En la última composición mencionada se compara a los versos dodecasílabos con un “doncel soberano / que montas nervioso bridón castellano / cubierto de espumas perladas y blancas, / apura la fiebre del viento en la copa / y luego galopa, galopa, galopa, / ¡llevando el Ensueño prendido a tus ancas!” (2010 436). Ruelas corresponde al poema con fidelidad. Sólo que aquí el “ensueño” es una chica desnuda como en *El sueño de Athos* del mismo 1905 (imágenes 22 y 23). El zacatecano se descubre tan cercano a *Las flores del mal* como



Imagen 20
Julio Ruelas. Ilustración para el primer poema del futuro libro
El éxodo y las flores del camino de Amado Nervo (1902)

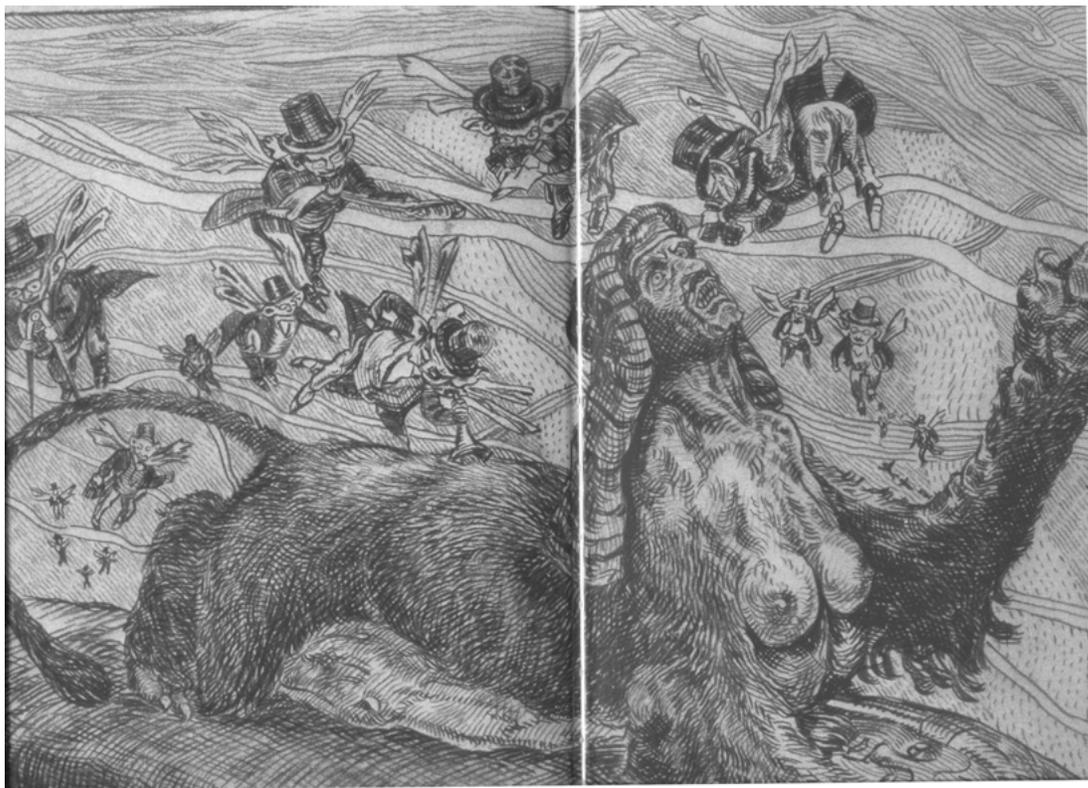


Imagen 21
Julio Ruelas. *La esfinge* (1906)



Imagen 22
Julio Ruelas. Ilustración para "El metro de doce"
de *Los jardines interiores* (fechado en 1904)



Imagen 23
Julio Ruelas. *El sueño de Athos* (1905)

nuestro poeta en lo siguiente: Anna Balakian se dio cuenta de cómo Baudelaire ha dejado a un lado el vínculo de analogía entre el mundo espiritual y el mundo terrestre (de orígenes renacentistas y dado a conocer en la literatura romántica por Emmanuel Swedenborg) para aplicarlo sólo como puente entre nuestros sentidos *físicos*, echando mano de la sinestesia. De allí el cuerpo femenino dibujado como mejor encarnación visible, olfativa, táctil (y demás) del fantasma convocado por Nervo. Y si bien en versos como los de “El alba espiritual” el poeta francés aún convoca a un vago Ideal redentor, lo hace apelando a la ayuda femenina. Nervo, por su parte, nos ofrece “Pasas por el abismo de mis tristezas” de *Los jardines interiores*: “Ya tramonta mi vida, la tuya empiezas; / mas, salvando del tiempo los valladares, / como un rayo de luna sobre los mares / pasas por el abismo de mis tristezas” (2010 I 438).

Mas Baudelaire logró trascender su fama de poeta gracias a sus ideas sobre el arte, las cuales podían seguir hallándole un soporte inmarcesible (espiritual) al goce contingente (material) ofrecido por los productos estéticos:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento será indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos (2005 351).

Este célebre pasaje de *El pintor de la vida moderna* (1863) es una hoja de ruta sugerente para acercarse al arte de Ruelas. Los ensayos de esta colección están dedicados (como hace observar Calasso) no a un genio del Renacimiento o del Barroco, sino a un ilustrador como lo era el zacatecano: Constantine Guys, cuya pluma se dedicaba a las prostitutas, a los

soldados y a algunas escenas exotistas más vistas que imaginadas gracias a su trabajo como corresponsal de guerra. Es cierto que estos no fueron los temas del artista mexicano; sin embargo, Baudelaire adivinó parte de sus propios postulados estéticos en cuadros como los de Delacroix: las preocupaciones *modernas* estaban disfrazadas bajo ropajes y parafernalias antiguas. He aquí un motivo constante en el trabajo de Ruelas. Además, este era menos artista de salones y más de prensa periódica, como *Guys*, por muy deprimida que fuera la circulación de diarios y revistas en México debido al alto índice de analfabetismo (sólo 14 % de la población sabía leer en 1895). Sólo restaría hallarle el “elemento eterno” a los grabados del mexicano. ¿Será un conjunto de tensiones sexuales, económicas, sociales como las hasta aquí señaladas? ¿Tensiones capaces de fugarse de su contexto porfiriano para seguir planteándole preguntas al observador de hoy? Sin querer reducir la creatividad de Ruelas a la sola mirada de *El pintor de la vida moderna* (¿Baudelaire tendría certeza plena de qué era el “elemento eterno?”), me atrevo a contestar a las primeras interrogantes con un sí entusiasta.

Otro recurso de Nervo y Ruelas para explotar artísticamente la melancolía es el heroísmo romántico. En *Los jardines interiores* los personajes masculinos descritos en versos e ilustrados por el zacatecano conservan un evidente parentesco con personajes de la literatura decimonónica en cuya búsqueda frustrada del Ideal, del Único, se halla su signo trágico, ejemplar. De hecho, la melancolía como resultado de este fracaso espiritual es el eje del poemario *Perlas negras* (1898), de nuestro escritor. Pero los dibujos de Ruelas nos conducen un paso adelante. Ya mencionamos más arriba la vestimenta lujosa de los varones dibujados en nuestro poemario. ¿Se tratarán de catrines o dandis? Baudelaire encontró en estas figuras al héroe de la modernidad. En franca oposición a la austeridad de la ética

capitalista-protestante (permítaseme el compuesto), el dandi gusta de parodiar al burgués dejando de trabajar, cuidando exageradamente su aspecto exterior, negándose a seguir las rutinas marcadas por el *time is Money*, convirtiendo su cotidianeidad en obra de arte. En sus memorias *La feria de la vida*, José Juan Tablada recuerda con mucho cariño a los dandis mexicanos con los cuales creció y aprendió a cultivarse en las letras y costumbres europeas. Más aún, Tablada les añade a estas figuras un valor político al confrontarlos con el imperialismo estadounidense cada vez más amenazante (en especial a partir de la guerra perdida por España en 1898 ante el coloso del norte). Sí, varios de estos rasgos también pueden desenterrarse en los personajes dibujados a lo largo de *Los jardines interiores*. Asimismo debemos sumarles la sexualidad masoquista o, si así se desea, la “feminidad” de los mencionados hombres: los dandis adoptaron gestos más emparentados con las mujeres del siglo XIX, intentando sabotear en sí mismos las imposiciones tradicionales de género, hasta llegar al desvelamiento más o menos abierto de la homosexualidad personal. Oscar Wilde o Antonio Adalid (asistente a la célebre fiesta de los 41, como Salvador Novo en *La estatua de sal* nos cuenta) pagaron las consecuencias por hacerlo.

Pero hasta allí llega el dandismo varonil (¿puede hablarse de mujeres dandis?) en *Los jardines interiores*. Además de la ya mencionada alabanza al trabajo artesanal en “Mi verso”, la melancolía trágica del poemario difícilmente encajaría en el universo emotivo del dandi. Este justamente se aleja de las actitudes melodramáticas, que él asocia con el mal gusto de las masas industrializadas; asimismo, sus búsquedas de vivencias extravagantes son digeridas mediante una impasibilidad descrita de este modo por Giuseppe Scaraffia: “Frente a una mercancía que se pretende maravillosa, él se encierra en una premeditada indiferencia [...] La frialdad del dandi se enfrenta a la facilidad de la emoción inducida e

inculta. Así como su pasividad esconde su actividad, así su frialdad se convierte en la condición necesaria para la experimentación de un sentimiento profundo” (157-158). En contraste, los versos de Nervo conducen la melancolía por caminos abiertamente dolientes, desgarradores, sin por ello dejar a un lado su crítica implícita al aparato ideológico dominante. Me parece importante destacar entonces los lazos del nayarita con la lírica romántica nacional. Ya desde principios del siglo XIX la poesía mexicana exploró los laberintos melancólicos, o de la *hipocondría*, como le nombra fray Manuel Martínez de Navarrete. La cadena sigue a lo largo de dicha centuria, pasando por José María Heredia, Ignacio Rodríguez Galván, hasta llegar al Modernismo. Un poco más adelante explicaré un ejemplo de esto.

2.2. *La desintegración en la materia*

En el apartado anterior intenté entrecruzar las implicaciones culturales de los dibujos de Ruelas y de los versos de Nervo siguiendo el hilo de la melancolía en *Los jardines interiores*. Ahora la naturaleza será nuestra aguja de marear, a veces vertiginosa, por la obra en conjunto de estos artistas.

2.2.1 DOS NATURALEZAS

De nuevo el primer poema de la colección:

Hay savia joven, la de potentes glóbulos rica,
Que las arterias del tronco núbil invade y llena
Y en policromo florón de pétalos se magnifica;

Tórrida savia, jugo del Cáncer, que en la serena
Noche de luna crepita y cruje de fuerza plena
En el misterio donde la flauta de Pan resuena... (2010 423)

Esta celebración de los poderes vegetales contrasta, como ya vimos, con la “savia enferma” traducida en melancolía a lo largo del poemario (en la parte dibujada por Ruelas). De entrada, Nervo nos describe dos tipos de naturaleza, en un gesto análogo al de Manuel José Othón años antes en su “Noche rústica de Walpurgis”. En la descripción en este último poema de un aquelarre diferentes personajes como El Bosque, El Ruiseñor, El Grillo, Los Fuegos Fatuos, Los Nahuales, Las Brujas, se pelean el alma del poeta para arrastrarlo al bien o al mal. Aquí también se convoca a la deidad de los pastores: “Tú, que de Pan comprendes el lenguaje, / ven de un drama admirable a ser testigo. / Ya el campo eleva su canción salvaje” (56). Pan formaba parte del cortejo de Dionisos, por lo cual Othón estaría convocando a las fuerzas opuestas a los deseos de dominio racional de la realidad. En la época diríamos deseos positivistas, científicos; Friedrich Nietzsche le llama impulsos socráticos. Sin embargo, en “Noche rústica” acaba venciendo la naturaleza “buena” sobre su cara malvada. El poeta no puede soportar las potencias oscuras desatadas bajo el encanto de Pan. Efrén Rebolledo, por su parte, también contrapone dos tipos de vegetación en su novela corta *El enemigo* (1900). La melancolía y los ires y venires entre el ideal y la carne del protagonista, Gabriel Montero, se iguala con un paisaje desértico y salvaje, mientras su aparente remanso de paz (la joven Clara) es descrito justo como un jardín contenido.

Respecto a Nervo, su preferencia por la “savia enferma” lo hace describir con añoranza y simpatía las fuerzas de la Creación en plenitud, incluso bajo la luna llena que terminó aterrorizando al autor del “Idilio salvaje”. Es decir, “Expone la índole del libro” logra

invertir las valoraciones de Othón: la vegetación pánica era benéfica, se extraña; la otra descrita, y serenada por la decadencia, es fuente de desesperanza. En un artículo redactado en 1916, Walter Benjamin narra la historia de la naturaleza después de la expulsión del hombre del Paraíso. “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” descubre la tristeza de plantas, animales y minerales debido a su imposibilidad de comunicarse con los seres humanos: “la naturaleza se lamenta por el lenguaje. La carencia de lenguaje es el gran dolor de la naturaleza (y para redimirla están la vida y el lenguaje del hombre en la naturaleza; no solo del poeta, como normalmente se presume)” (2010 159). He allí, prácticamente en clave teológica, el punto de partida del libro de Nervo.

Sin embargo, el volumen se sigue llamando *Los jardines interiores*. Parece una contradicción evocar una naturaleza salvaje, pánica, en un espacio textual cuyo título remite a una vegetación cultivada y controlada por la mano del hombre. En 1780 Horace Walpole publicó *Ensayo sobre la jardinería moderna*, donde luego de hacer un recorrido histórico por la historia de los jardines, contrasta la artificiosidad geométrica de los pensiles franceses con las nuevas tendencias para su diseño que estaba creciendo en Inglaterra. “La naturaleza era un jardín” y podía ser afinada sin violentarla aplicando los principios de la pintura:

sin manejar otra cosa que los colores de la naturaleza, y ocultando sus rasgos más desfavorables, los hombres vieron que se abría una nueva creación ante sus ojos. Se dio libertad a la forma de los árboles, que pasaron a extender sus ramas sin restricción alguna, y allí donde algún roble eminente o una distinguida haya habían escapado a la mutilación y sobrevivido al bosque, se le quitaban la maleza y las zarzas y se le restituían todos los honores para dar distinción y sombra al llano (29).

Diríamos que Nervo y Ruelas también parten de emociones como la melancolía y, con los recursos de sus respectivas artes, las cultivan en los campos del dibujo y el texto para construir *artefactos* estéticos. La tristeza, la violencia, la frustración, lo siniestro, son leídos y vistos en *Los jardines interiores* pero dentro de los parámetros artísticos de la época. Más aún, como descubriremos al final de este trabajo, el volumen puede ser interpretado como un regreso gradual a una naturaleza pacificada (en los grabados) y a la reconciliación final con la mujer (en los versos). La vegetación pánica invocada al principio del poemario resultaría un producto *artificial*, tocado inevitablemente por la mano del hombre para explotar mejor su potencial de generar belleza, como los jardines celebrados por Walpole.

2.2.2. LA BIOLOGÍA DEL MARQUÉS

La doble faz de la naturaleza ya había sido planteada por el Marqués de Sade. Pierre Klossowski y Maurice Blanchot descubren la evolución de una a otra en novelas como *Juliette o las prosperidades del vicio* (1796), el texto paralelo a *Justine o los infortunios de la virtud* (1797). Durante su aventura con el papa en turno, la protagonista de esta obra debate con el prelado sobre los vínculos del mal con los impulsos biológicos (enésima plática sobre este tema a lo largo del texto). Braschi (así le dice la libertina) la convence de la indiferencia radical de la naturaleza; hasta entonces, los argumentos de los maestros de la perversión que instruyen a Juliette le enseñan la relación de necesidad entre las fuerzas vitales del universo y la maldad. Hacer el bien sería una tergiversación de los propósitos de la vida, un acto represivo cuyos únicos beneficiarios serían los poderosos. Pero a partir de su viaje a Roma, Juliette considera que su conducta en nada colabora con un supuesto plan de la naturaleza con respecto al hombre; sin importar lo realizado por este último, las energías biológicas terminan imponiendo su oscura voluntad. Como consecuencia,

Blanchot traza una línea continua en la novela de Sade desde la comunidad del libertinaje hasta la absoluta soledad del ser humano.

El mismo Klossowski descubre acertada y sugerentemente la fuente filosófica del acercamiento a la naturaleza de Sade. Baruch Spinoza publicó en 1677 su deslumbrante *Ética demostrada según el orden geométrico*, donde se asienta:

nada más claro en la naturaleza que el deber concebirse cada ente bajo algún atributo, y cuanto más realidad o ser tenga, tendrá tantos más atributos que expresen la necesidad, o sea, la eternidad y la infinitud; y, por ende, tampoco nada más claro que haberse de definir necesariamente el ente absolutamente infinito [...] como el ente que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa cierta esencia eterna e infinita [...] en el orden natural de las cosas no existe sino una única substancia y que ésta es absolutamente infinita (18).

El panteísmo de este autor ha sido interpretado, como es de esperar, de distintas maneras a lo largo de la historia del pensamiento. En una conferencia dictada el 24 de mayo de 1969 (un aniversario luctuoso más de Nervo), Jorge Luis Borges vinculó al nayarita con el filósofo holandés: “Hay poemas de Amado Nervo que son panteístas. Tenemos aquella invocación al agua, aquella en la cual parece identificarse con el agua, con el agua subterránea, con el agua de los caminos que pasan, según la imagen de Pascal, con el agua tumultuosa del Niágara y con las vastas aguas de los océanos. El panteísmo es una doctrina antigua [...] la encontramos razonada, *more geometricum* a la manera euclidiana, por Spinoza” (s.p.). Se refiere, claro está, a “La Hermana Agua”, publicado originalmente en la *Revista Moderna* en 1901. Lo llamativo en el caso de *Los jardines interiores* es que el panteísmo de Spinoza no desemboca en sus versos sino en los diseños de Ruelas como si se

tratara de un caudal ideológico con diferentes vericuetos a lo largo de la literatura decimonónica.

2.2.3. LA HERENCIA ROMÁNTICA Y ARCÁDICA

La naturaleza de Sade y su doble cualidad (una vinculada al mal humano; otra, indiferente a los hombres, pero que no deja de ser peligrosa para estos) pronto se transforma en la literatura romántica o como escenario místico o como abierta antagonista de los seres humanos. Rafael Argullol justo ha estudiado tres ejemplos literarios representativos de este ir y venir en las relaciones líricas entre nosotros y el resto de la Creación. El primero lo ofrece Friedrich Hölderlin:

Los infelices que lo único que conocen es su miserable tarea, que sólo sirven a la necesidad y desprecian el genio, los que no te respetan, ¡vida simple de la naturaleza!, son quienes deben temer a la muerte [...] Yo me he elevado por encima de la obra que tan deficientemente han construido las manos de los hombres, y he sentido la vida de la naturaleza, que es más alta que todo pensamiento... Aunque me convirtiera en planta, ¿sería tan grande el daño?... Existiré. ¿Cómo podría extraviarme en la esfera de la vida donde el amor eterno, que es común a todos, mantiene unidas todas las naturalezas? (1996 199).

Publicada primero en partes entre 1794 y 1799, la novela *Hiperión o el eremita en Grecia* narra el crecimiento espiritual y heroico (áreas humanas que en el texto se confunden) de un griego contemporáneo destinado por las circunstancias a participar en la lucha por la independencia de su país. Su evolución personal es guiada, me parece, por una triple estrella: el amor por Diotima, por la antigüedad clásica y por la naturaleza prácticamente confundida con la divinidad. Lo extraordinario del texto de Hölderlin es que su protagonista

no se contenta con la mera contemplación ascética de la Creación. Busca conectarse con ella por una vía mística (un poco imprecisa, debo decirlo) sin retirarse del mundo de los hombres, buscando de hecho impactar en este último a pesar de la derrota militar infligida a Hiperión. Justo al final de la novela este viaja a Alemania para espetarles a sus habitantes durísimas críticas.

Contemporáneos a Hölderlin, los poetas bucólicos del siglo XVIII (en Europa y América) también describieron a la naturaleza, pero con una intención distinta a la del alemán. Para no ir más lejos, fray Manuel Martínez de Navarrete, el mayoral de la Arcadia mexicana (grupo literario cuyos textos aparecieron en el *Diario de México* a partir de 1805), manifestó sus relaciones con la Creación de dos maneras: en sus primeros poemas, y siguiendo de cerca al español Juan Meléndez Valdés, los bosques son escenarios de idilios inocentes que terminan reforzando los valores morales hegemónicos del momento. Aunque sin el abierto erotismo de los pintores Boucher y Watteau, Navarrete y los árcades nacionales traducen a modo de amor físico la búsqueda de un paraíso perdido. El otro modo de acercamiento de estos poetas es mediante la melancolía, la cual los asalta justo cuando adquieren la conciencia de la fugacidad de los juegos bucólicos, es decir, tras la salida de las puertas del Edén. Cito de los *Ratos tristes* de Navarrete: “No me acordéis, oh ninfas, tanta gloria; / ni otros oficios tiernos, / que en mi triste memoria, / como de tanto amor, serán eternos. / No menos aquel trance, el más penoso, / en que, estando de lágrimas bañada, / para su cara patria la jornada / empezaba con paso temeroso” (25). Un poco más adelante (y en especial en el capítulo de este estudio dedicado a Roberto Montenegro) volveré al tema de la poesía bucólica en nuestro país y a su evolución. Por ahora, y para no romper con el hilo cronológico hasta aquí desenvuelto, basta con recordar la lectura de este

género de poemas en los seminarios del país como al que asistió Nervo (así también lo afirma Gustavo Jiménez en su prólogo a *Ecos de una arpa* del nayarita), quien en cartas a Perfecto Méndez Padilla promete la redacción de una biografía de Navarrete en 1909 (1962 II 1135). Aquí reafirmo el eco de la literatura arcádica en la “savia enferma” de *Los jardines interiores* a manera de analogía con la *hipocondría* (otro nombre dieciochesco para la melancolía) del Navarrete de los *Ratos tristes*. La naturaleza en ambos escritores se descubre ensimismada tal como Benjamin la observó en “Sobre el lenguaje en cuanto tal...”, y así los dos cantores se abrazan al universo gracias a un doloroso pacto de incomunicación. Con todo, en las siguientes páginas se irá haciendo más evidente que los vínculos del libro de Nervo con la cultura *fin de siècle* predominan.

Volviendo a Europa, otro de los poetas estudiados por Rafael Argullol en *El héroe y el único* es John Keats. Su “Sueño y poesía” (1817) se encarrila en la vías pastoriles: “[...] First the realm I’ll pass / Of Flora, and old Pan: sleep in the grass / [...] / Catch the white-handed nymphs in shady places, / To woo sweet kisses from averted faces” (2001 50). Luego de gozarse en el amor sexual bajo el cobijo de la Arcadia (algo que, dicho sea de paso, Navarrete no se permitió aunque fuera en sus versos), el inglés nos sorprende: “And can I ever bid these joys farewell? / Yes, I must pass them for a nobler life” (50). Esa vida más noble es la de la revelación, la cual necesita dejar atrás los flirteos bucólicos: “Yet there ever rolls / A vast idea before me, and I glean / Therefrom my liberty; thence too I’ve seen / The end and aim of Poesy” (55). La naturaleza se vuelve transmisora de mensajes místicos, traducidos a través de figuras de la mitología griega. Harold Bloom lo explica con claridad: “El poema trasciende la naturaleza, y sin embargo es un producto de la naturaleza. La ‘vasta idea’ de Keats es el uso apocalíptico de la poesía, que trata de captar una verdad

absoluta de la naturaleza y el hombre a la que otras formas menos desinteresadas y más artificiales no pueden acceder” (246-247).

Un ejemplo más, entrelazado con la melancolía: “My heart aches, and drowsy numbness pains / My sense, as though of hemlock I had drunk / Or emptied some dull opiate to the drains”. La “Oda a un ruiseñor” (1820) inicia comparando el mencionado estado de ánimo con el efecto de una droga (es constante la referencia a los opiáceos en los poemas del inglés). Mas el canto del pájaro logra sacarlo de su ensimismamiento y, de nuevo, sumergirlo en la naturaleza espiritualizada, prácticamente divinizada como lo planteó Hölderlin. Pero, lo advierte agudamente Bloom, antes de volver a las miserias cotidianas Keats describe su experiencia mística *a partir de la Creación* como una gozosa entrega a la pulsión de muerte:

Darkling I listen; and for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a mused rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy! (237)

Lamentablemente, este entusiasmo (a veces fúnebre pero vertido en versos deslumbrantes) de Keats se quiebra en los *Cantos* de Giacomo Leopardi. Fechado en 1821, “Bruto el menor” vuelve a dividir a la naturaleza en dos:

No entre culpas y penas,
Mas vivir en los bosques, libre y puro,
Nos concedió Natura,
Reina en un tiempo y diosa. Ahora que impía
Costumbre abate a los dichosos reinos
Y el mísero vivir ató a otras leyes,
Cuando los días tristes
Alma viril rehusa,
¿surge Naturaleza y le reprocha? (28)

Leopardi recurre primero a la tónica añoranza por el Paraíso perdido, como también puede advertirse en su “Himno a los patriarcas”; pero luego, acercándose a Sade, el italiano decide construir una voz lírica heroica cuyo formidable antagonista va a ser la naturaleza misma, mejor dicho, *la naturaleza tras la caída*. Argullol apunta a “La retama o la flor del desierto” (redactado en 1836) como la máxima muestra de este conflicto. A partir del viejo motivo de las ruinas, Leopardi contempla los restos de Herculano y Pompeya destruidos por el Vesubio. Entonces impreca a Natura como “de los mortales / madre en el parto, en el amor madrastra / A ésta llama enemiga” (122), pues “no estima / ni cuida más al hombre / que a las hormigas” (125). Para las fuerzas de la Creación, para el universo entero que por las noches contempla el poeta, el hombre es indiferente, de nuevo. Como última petición, entonces, en “La retama” se convoca a una alianza humana contra esas potencias ahora ciegas.

¿Y cómo lidiaron las artes plásticas con la naturaleza? Javier Arnaldo explica el caso del romanticismo alemán, pertinente por formar la herencia pictórica nacional de los creadores germanos que Ruelas pudo estudiar durante su estancia en Karlsruhe entre 1892 y 1895.

Artistas de las primeras décadas del XIX como Karl Friedrich Schinkel o Caspar David Friedrich conciben un estilo “orgánico”, es decir, que pretende traducir en sus cuadros el crecimiento evolutivo de las plantas. Ello implica la representación de lo incompleto, pero no como un defecto sino como una promesa de arribo a un estadio espiritual superior. La imagen capaz de sintetizar este punto de contacto entre naturaleza (o un punto de vista filosófico y científico sobre ella) y arte es el arabesco, “henchido de destino orgánico” (137). Entonces, según Arnaldo, esta estética dinámica debía culminar en la asociación armónica de mundo vegetal y mundo intelectual, en la llegada a lo Absoluto (o el Único, como le nombra Argullol) muchas veces encarnado en “la voluntad mítica del arte romántico, que constatamos en la riqueza de sus temas mitológicos y en su decidida defensa de la elevación del estilo y la coronación épica de sus motivos” (Arnaldo 146). Estos propósitos son análogos a la influencia del pietismo en la pintura de paisaje y su visión mística del mismo, como lo hace Caspar David Friedrich en sus obras.

Pero Ruelas trabaja después de Baudelaire. Más atrás explicamos el abandono de las analogías trascendentes (el mundo visible como correlato del mundo invisible) a favor de la sinestesia, de las relaciones *en el plano terrenal* entre los componentes materiales de la Creación. La ilusión de alcanzar la unidad con el resto del cosmos se ha ido de los grabados del zacatecano, para dejarnos con imágenes de violencia, terror y desesperación. Además, si los pintores románticos alemanes adivinaban en el crecimiento vegetal un orden geométrico, el *art nouveau* (y su versión alemana, el *jugendstil*) se fascina con una naturaleza cuya libertad desafía el rígido orden de la razón humana, como explica Robert Schmutzler. Más atrás, como correlato textual, citamos la añoranza de una vegetación pánica en el poema inaugural de *Los jardines interiores*. Victor Horta, Antoni Gaudí y, por

supuesto, el mismo Ruelas (entre una larguísima lista) aprovecharon esta nueva forma de dinamismo estilístico; este último lo logró básicamente en los marcos de sus grabados con la intención de crear una atmósfera determinada o con una función valorativa, como advirtió ya Aurelio Asiain.

2.2.4. NATURA VENCIDA

Este espíritu rebelde lo volvemos a hallar en dos autores más cercanos a los modernistas iberoamericanos. En *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire decide darle la puntilla al objeto de odio (o miedo transformado en odio) de Leopardi: “La mayor parte de los errores relativos a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. La naturaleza se tomó en aquel tiempo como base, fuente y tipo de todo bien y de toda belleza posibles. La negación del pecado original tuvo no poco que ver con la ceguera general de esta época” (2005 383). Luego de este brillante juicio estético, su autor embiste con un parecer moral: “El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural [...] El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte” (384). Justo estas intempestivas observaciones (término benjaminiano) se anotan en la sección del libro dedicada al maquillaje, a la admiración de Baudelaire por el arte corporal de esconder nuestra verdad biológica. En *Las flores del mal*, está postura “antinaturalista” tiene sus correlatos en poemas como “La gigante” o “A la que es demasiado alegre”, donde Calasso descubre debajo del escarmiento a la amada uno mismo dirigido al mundo animal y vegetal: “y los verdes de la primavera / el corazón me han humillado tanto / que en una sola flor he castigado / la insolencia de la Naturaleza” (2013 205). Por si fuera poco, el ensayista italiano también observa en la obra de Baudelaire dos

naturalezas (otra vez), una escenográfica, asociada con la fuga exotista, con la memoria de los deseos reprimidos; la otra, la réproba que recién acabo de describir. Por eso en “Correspondencias” el templo de Natura deja “salir a veces palabras en desorden”. El poeta ya no puede asociarlas con un mensaje espiritual (uso el término con deliberada imprecisión), a la manera de Keats. Como puntalicé más arriba, se ha clausurado la vía analógica entre un plano ultraterreno y el del presente material. Entonces, y esto es central para los estudios que vinculan las artes visuales y escriturales, la sinestesia toma el papel de la antigua escala de conocimiento neoplatónico: los vasos comunicantes se construyen dentro de una misma dimensión, de manera horizontal y no vertical como pedía la Tabla Esmeraldina de los alquimistas (“Lo de arriba es como lo de abajo”): “Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, / tan dulces cual oboes, tan verdes cual praderas / y hay otros dominantes y ricos” (2013 75). Al final del poema, es cierto, pudo haberse introducido una añoranza de los no tan viejos tiempos en que la naturaleza o era el sendero (el Keats de “Oda a un ruiseñor”) o el destino (Hölderlin) hacia el Infinito (“que cantan los transportes del alma y los sentidos”). Mas “l’esprit et des sens” no logran escapar de su anclaje al mundo físico debido a su relación con “el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso”, a la materia transformada en perfume y, a fin de cuentas, destinada a disolverse en el aire sin revelación. Como más tarde haría Proust, el punto de llegada de estos transportes sensoriales es la memoria o “la nostalgia de lo no vivido”, donde la imaginación no se ha congelado como tributo torpe a la veracidad.

En 1884 comenzó a circular en París *À rebours*, la historia de Des Esseintes, un coleccionista de pinturas de Gustave Moreau (imagen 24), Jan Luyken (imagen 25), Odilon Redon (imagen 26) y Francisco de Goya (imagen 27), entre otros, con quienes Julio Ruelas



Imagen 24
Salomé bailando frente a Herodes
 de Gustave Moreau (1876)



Imagen 25
 Persecución de Diocleciano y Máximo
 de Jan Luyken (1685)

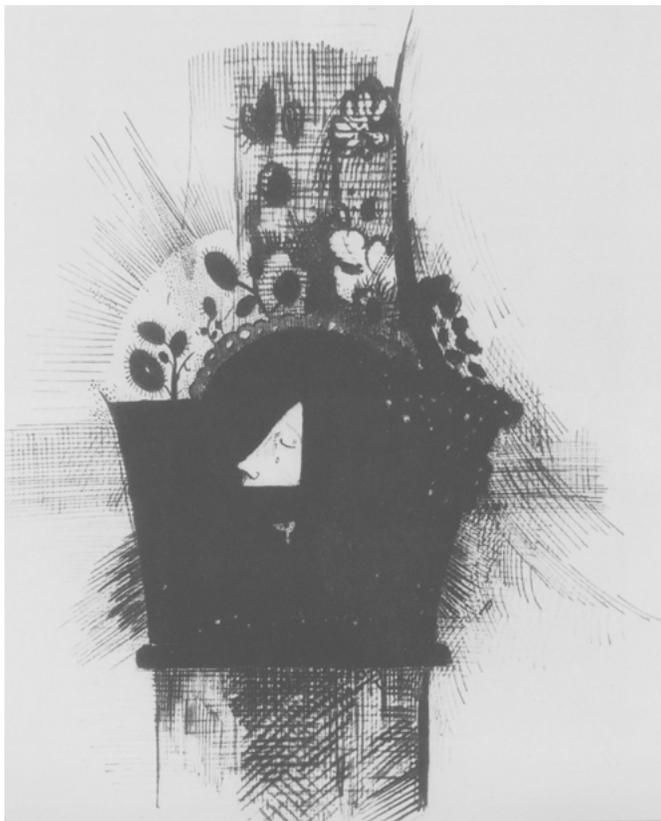


Imagen 26
 Ilustración para *Las flores del mal*
 de Odilon Redon (1890)



¿No hay quien nos desate?

Imagen 27
 Capricho 75 de Goya (1795)

mantiene evidentes parentescos estilísticos. Sobre Moreau, el mencionado Des Esseintes expresa: “the disturbing insights of a profoundly modern nervous disorder lent added trenchancy; he remained an eternally painful artist, haunted by the symbols of superhuman depravities and passions, of divine abominations perpetrated without abandon and without hope. There was a singular enchantment in his erudite, despairing paintings, a magic which stirred you to the depths of your soul, like that of certain poems of Baudelaire’s”. (49).

Joris-Karl Huysmans en *Contra natura* (como también se traduce *À rebours*), narra la vida de su protagonista a manera de manifiesto contra la vulgaridad de la vida cotidiana burguesa; ello implica una toma de posición frente al papel del hombre moderno ante el resto de la Creación. Claro, Huysmans sigue en esto muy de cerca la bandera de su admirado Baudelaire. Llegando incluso al humor involuntario, Des Esseintes se aleja del resto de los ciudadanos de París; mas, subvirtiendo el retiro de los poetas bucólicos y románticos, este antihéroe decide construirse un paraíso artificial, donde todo debe ser *imitación*: un salón de su casa reproduce la cabina de mando de un barco (con todo y peces robot en las claraboyas); hace traer a su jardín no flores de papel sino aquellas reales que más se asemejen por sus formas extravagantes a unas originadas en la fábrica; en vez de animarse a cruzar el Canal de la Mancha, prefiere quedarse en un cafetín a evocar las calles de Londres a través de reproducciones del arte prerrafaelista; incluso, cuando Des Esseintes toca el espinoso tema (para él al menos) de la mujer, cuestiona su belleza al preferir la de una locomotora pues “artifice was the distinguishing characteristic of human genius” (20).

Y, como es de esperarse, sus pocos amoríos buscan por igual a la estadounidense (estereotipo de la modernidad maquinal), al muchacho y a los sueños andróginos.

Huysmans, otra vez siguiendo a Baudelaire (sus *Flores del mal* fueron delicadamente copiadas y encuadernadas por Des Esseintes), cuestiona lo grisáceo y superficial de la modernidad industrial a través de la sinestesia. Los perfumes, los licores, los utensilios de lujo, le sirven al protagonista de *Contra natura* para gozar de cruces sensuales (las bebidas alcohólicas representan sonidos de una orquesta, por ejemplo), los cuales también activan la memoria a la manera de la magdalena de *En busca del tiempo perdido*. Si la esperanza de un enriquecimiento místico se ha esfumado, queda el recurso de apelación de las analogías artísticas, o del descubrimiento de estas en los productos manufacturados para una élite. Desde aquí, Walter Benjamin partió para proponer el quebrantamiento de nuestro adormecimiento social mediante la memoria súbita (y de origen sensual), letargo propiciado por los discursos históricos oficiales. El canto del ruiseñor de Keats no puede elevarnos ya más, sino ahora nos conduce por los laberintos de los tiempos y los espacios humanos. ¿No es justo a lo que nos puede conducir el estudio de objetos como *Los jardines interiores*, considerado espécimen de sinestesias?

2.2.5. CREACIÓN Y VIOLENCIA

Estas digresiones pueden llevarnos a una mejor comprensión de los grabados de Julio Ruelas en general, y los incluidos en *Los jardines interiores* en particular. El *art nouveau* volvió a inspirarse en la vida vegetal, como ya mencionamos, desde las minuciosas representaciones florales de los prerrafaelistas, pasando por la inspiración en los microorganismos aprovechada por Gaudí, las decoraciones interiores de Victor Horta, la fascinación por los matices minerales de Gustave Moreau, la escenografía en los carteles de Alfons Mucha y un largo y conocido etcétera. Ruelas, entonces, representa una naturaleza maléfica en sus grabados más conocidos: las ondas que rodean varios de ellos rodean con

su movimiento escenas de destrucción, de desintegración de la individualidad humana. Se sobreentiende en esta dinámica visual el regreso forzado, violento, de la materia consciente a la matriz natural originaria. Esas son justo las bases de los discursos de Sade, Leopardi y Baudelaire: Natura amenaza a los seres humanos y a su arrogancia científica desde un aparente elemento decorativo. En el dibujo “Luz de luna” (1904, imagen 28) las líneas periféricas se vuelven los cabellos (o a la inversa) de esta suerte de Erinias, las divinidades griegas de la venganza; usualmente eran representadas con serpientes en la cabeza y encarnaban fuerzas primitivas fustigadoras de los criminales (Grimal 169), lo cual explicaría en nuestro grabado la representación de un asesinato. En otras ocasiones, las ondulaciones vegetales enmarcan peligrosamente actos viciosos (por ende, con la potencia de animalizar a los hombres) como en “Efluvios” (1903, imagen 29) o, ya de forma más obvia, aquellas encarnan en tétricas manos, en insectos, en monstruos casi de ciencia ficción y hasta en una gallina como en la ilustración para el cuento “El manjar de los dioses” de H. G. Wells (1904, imagen 30). Los deseos de una entrega pacífica a la muerte de Keats son sacudidos aquí por el miedo y la agresión. Por ende, ya no hay un más allá consolador. En “Implacable” (imagen 31), que acompañó en 1901 el poema homónimo de Nervo, las recurrentes ondulaciones *art nouveau* se convierten en la estela del cadáver de Dios. El texto del nayarita de hecho confronta directamente al positivismo contemporáneo a través de un diálogo interior entre una fe lastimada, moribunda, y las *razones* sintetizadas en el verso: “Dios ha muerto... hace mucho... le matamos / Nietzsche y yo, en el azur y en las conciencias” (2010 294). El panteísmo de Spinoza, de Hölderlin, de “La hermana agua” y su identificación gozosa, moral y espiritual con la fuente de la vida, es vuelto a modelar por Ruelas como energía ciega y origen de toda putrefacción moral. Y aquí se desvela una hiriente paradoja: el positivismo, a pesar de su afán de manipular a la Creación, termina



Imagen 28
 Julio Ruelas. Ilustración para el poema "Luz de Luna"
 de Jesús E. Valenzuela (1904)



Imagen 29
 Julio Ruelas. "Sin título" (1903)



Julio Ruelas. Ilustración para la novela
El manjar de los dioses de H. G. Wells

Imagen 30



Imagen 31
 Julio Ruelas. Ilustración para el poema
 "Implacable" de Amado Nervo (1901)

siendo tragado por su propio materialismo a manera de desquite de esa misma naturaleza que quiso ser sometida.

En *Los jardines interiores* los dibujos para “Nocturno”, “Triste”, “Ingenua”, “!Dónde estás!”, “Vaguedades”, “Doctrinando”, “El metro de doce”, “¿Lo recuerdas? Una noche sin fulgores, sin bellezas”, “Los difuntos viejos”, “Pasas por el abismo de mis tristezas”, “Yo vengo de un brumoso país lejano” y “El mago” están rodeados de los lienzos vegetalistas mencionados. En la mayoría de ellos las figuras masculinas aparecen abatidas, como ya lo describimos; en otras aparecen calaveras o, en el caso de “Doctrinando”, el monje posee una expresión de miedo entre el ojo de Dios y una mujer de traje renacentista y en pose seductora. En otros casos, las ondulaciones resaltan figuras femeninas o parejas como si estuvieran en medio de una tormenta disolvente (imágenes 32 y 33). Aunque a primera vista el diseño y el texto de “Pasas por el abismo de mis tristezas” parezcan crear una esperanza en forma de mujer, no es difícil discernir la identidad entre naturaleza y feminidad, como explicaremos en el último apartado de este capítulo. La materia se sigue imponiendo, como también en “El metro de doce”: el Ideal de Nervo se vuelve carne de mujer, naturaleza de nuevo. Obviamente, en los dos últimos poemas mencionados el mundo creacional muestra un lado más amable, siguiendo de cerca el mensaje de los versos.

Ahora deseo concentrarme en los mejores dibujos de *Los jardines interiores*. En “Increpación”, cuyo texto ya hemos comentado destacando el motivo de la melancolía, Ruelas (imagen 34) complementa la “savia enferma” de Nervo transfigurando un tronco seco en un personaje mitológico con atributos de Orfeo; su lira se vuelve tronco suicida (u homicida) para una chica semidesnuda. Yólotl Cruz certeramente identifica a esta última con el Ideal asesinado en el poema. Así, la tristeza existencial que cruza la mayoría de los

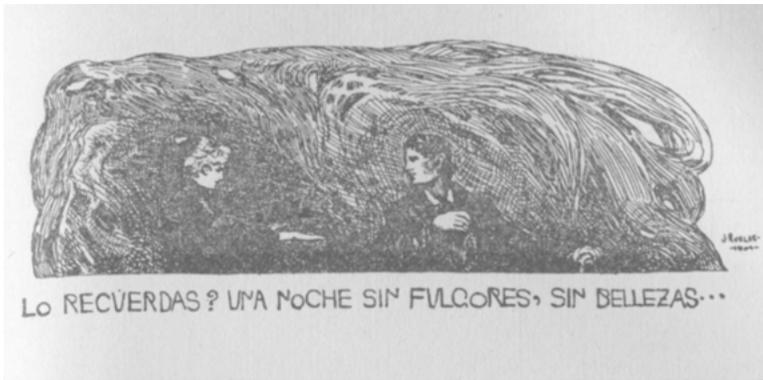


Imagen 32

Julio Ruelas. Ilustración para "¿Lo recuerdas? Una noche sin fulgores, sin bellezas..." de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)



Imagen 33

Julio Ruelas. Ilustración para "Yo vengo de un brumoso país lejano" de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)



Imagen 34 Julio Ruelas. Ilustración para "Increpación" de *Los jardines interiores* (fecha en 1903)

textos del volumen es matizada por las ilustraciones: describí más arriba cómo la melancolía de *Los jardines interiores* podría suscribirse a la nostalgia por un Paraíso perdido. Sí, pero el Edén ahora ha decidido rebelarse y terminar de destruir al hombre caído, disolverlo en una nada terrorífica incapaz de miramientos hacia nosotros más allá de la reiteración de nuestra insignificancia. Parecería ésta la versión gráfica de los poemas de Leopardi. Teresa del Conde nos da otros ejemplos de dibujos de Ruelas donde se conjugan la lira, el árbol antropomorfo y el ahorcamiento: las dos versiones de “Crótalos” (1904, imágenes 35 y 36), a las cuales podemos añadir “Bárbara labor” (1902) y “Mujer alacrán” (1904), donde aparecen el tronco antropomorfo y las cuerdas del instrumento, respectivamente, a manera de amenaza (imágenes 37 y 38).

La naturaleza entristecida de los poemas se vuelve agresiva en sus ilustraciones; el masoquismo entrevisto en los dibujos masculinos subraya la melancolía y la incapacidad de tomar a la mujer transmitidas por los versos; la aristocracia fantástica trazada por textos e imágenes se vuelve trágica mediante la “savia enferma” y la Creación destructora. Todo ello debe ser asimilado en medio de la crisis espiritual provocada por el sistema económico y la ideología dominantes en el mundo de los modernistas. Sólo sumemos tres líneas más a este entramado enriquecedor.

2.2.6. METAMORFOSIS

El primero lo hallamos en el magnífico (poema y dibujo) “Tritoniada” (imagen 39). Aquí y allá en este estudio he mencionado la palabra *metamorfosis*. Desde Montevideo el Conde de Lautréamont le llevó a los parisienses de 1869 el testimonio siguiente:

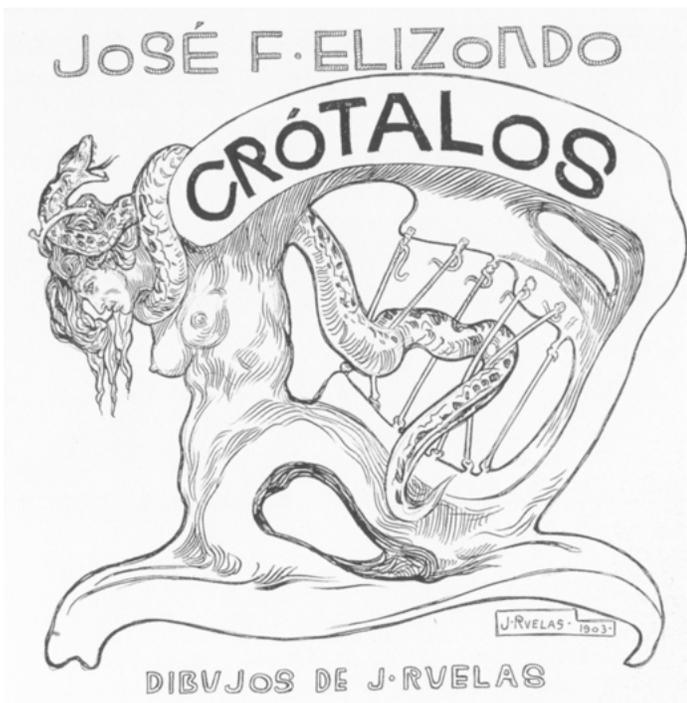


Imagen 35
 Julio Ruelas. Ilustración para el poema "Crótalos"
 de José F. Elizondo (1903)



Imagen 36
 Julio Ruelas. Ilustración para el poema "Crótalos"
 de José F. Elizondo (1903)



Imagen 37
 Julio Ruelas. Ilustración para el poema "Bárbara labor"
 de Jesús E. Valenzuela (1902)



Imagen 38
 Julio Ruelas. "Mujer alacrán" (1904)

El tiburón hembra y el nadador que la ha salvado, se encuentran de frente. Se miran a los ojos durante unos minutos y ambos se asombran de encontrar tanta ferocidad en la mirada del otro. Al nadar giran en redondo y sin perderse de vista se dicen a sí mismos: “Hasta hoy vivía engañado; he aquí alguien peor que yo [...]”. Dos muslos nerviosos se unieron estrechamente, como dos sanguijuelas, a la piel viscosa del monstruo y los brazos y las aletas se entrelazaron alrededor del cuerpo del objeto amado que rodeaban con amor [...]. En medio de la tempestad que seguía castigando severamente, a la luz de los relámpagos, teniendo como lecho nupcial la espumosa ola, llevados por la corriente submarina como en una cuna y rodando sobre sí mismos hacia las profundidades desconocidas del abismo, ¡se unieron en un largo, casto y horrible acoplamiento...! Por fin acababa de encontrar alguien que se me pareciera (114-115).

“Libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso” le llamó Rubén Darío en *Los raros* a los *Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont. De manera análoga al poderoso fragmento citado, el texto de “Tritoniada” y el dibujo de Ruelas describen el triángulo amoroso entre un tritón, una oceánida y un delfín (bueno, en el grabado es más un pescado). Para Maurice Blanchot, el mar de Lautréamont es el caldo de cultivo para la gradual y jubilosa transformación de Maldoror en animal (de allí su acto zoofílico con la tiburón hembra): “¡Al fin había llegado el día en que me convertiría en cerdo! Probaba mis dientes en la corteza de los árboles, contemplaba mi hocico con deleite. No me quedaba ni la más pequeña partícula de divinidad: supe elevar mi alma hasta la altura sublime de esa inefable voluptuosidad” (178). Acerca del océano, “Tritoniada” dice: “El mar es mi padre agosto... Deja, deja que recuerde: / en los viejos episodios fui tritón enamorado / de una joven oceánida ojiverde” (2010 429). Además, en el “Canto cuatro” Lautréamont narra su encuentro con un ente anfibio.

Y es que Ruelas comparte con el montevideano (así se hace llamar el autor en sus *Cantos*) algunos motivos: la metamorfosis animal ya apuntada, como en *Entrada de don*

Jesús Luján a la 'Revista Moderna' (1904, imagen 40) y *La domadora* (1897), deudora como es sabido de *Pornócrates* (1878), de Félicien Rops (imagen 41). Estos dos últimos cuadros justamente han convertido al ser humano en cerdo, como lo hizo Circe, o como lo logra consigo mismo Maldoror. *Los cantos* también presumen su fascinación por los ahorcamientos y la guillotina, otra de las obsesiones de Ruelas (imagen 42). Para Teresa del Conde (1976) la constante representación de cabezas cercenadas en la obra de este último se originaría del miedo a la castración, en un ambiente cultural donde los roles tradicionales del varón y la mujer han entrado en crisis. Finalmente Gaston Bachelard, en su iluminador estudio del bestiario de Lautréamont, concluye: “representa un máximo de energía animalizante que permitirá localizar energías más civilizadas sin duda, pero que aún retienen, bajo formas amortiguadas, razones de aspereza, necesidades de venganza, una voluntad de agresión pura” (54). La naturaleza violenta de nuevo. En *Los cantos* el protagonista se sirve de aves de rapiña, perros (unas y otros, por cierto, dibujados en *Los jardines interiores*, imagen 43), piojos, pulpos, etcétera, para atacar al hombre con cierto afán justiciero, de lo cual Maldoror tampoco se escapa, como cuando las arañas lo paralizan al borde de la muerte en su propio lecho. Ruelas, de manera análoga, representa al materialismo positivista a manera de Creación destructora (valga la paradoja), participando con su arte en los debates decimonónicos sobre el mundo natural. Este último es capaz de volteársele a la misma élite científicista y al mismo artista, pues a fin de cuentas es un conjunto de fuerzas ciegas. En el cuadro de bienvenida a Jesús Luján, debajo del árbol, el zacatecano se representó ahorcado y transfigurado en fauno; y en *La crítica* (1906, imagen 44) un bicho burgués, con pechos y muslos femeninos, hunde sus garras y pico en el cráneo del autorretrato. De vuelta al texto de “Tritoniada”, más vale pecar de repetitivo para no confundirse: el antiguo tritón siente *nostalgia* por su estado anterior, por una existencia más



Imagen 39
Julio Ruelas. Ilustración para "Tritoniada"
de *Los jardines interiores* (fechaada en 1903)

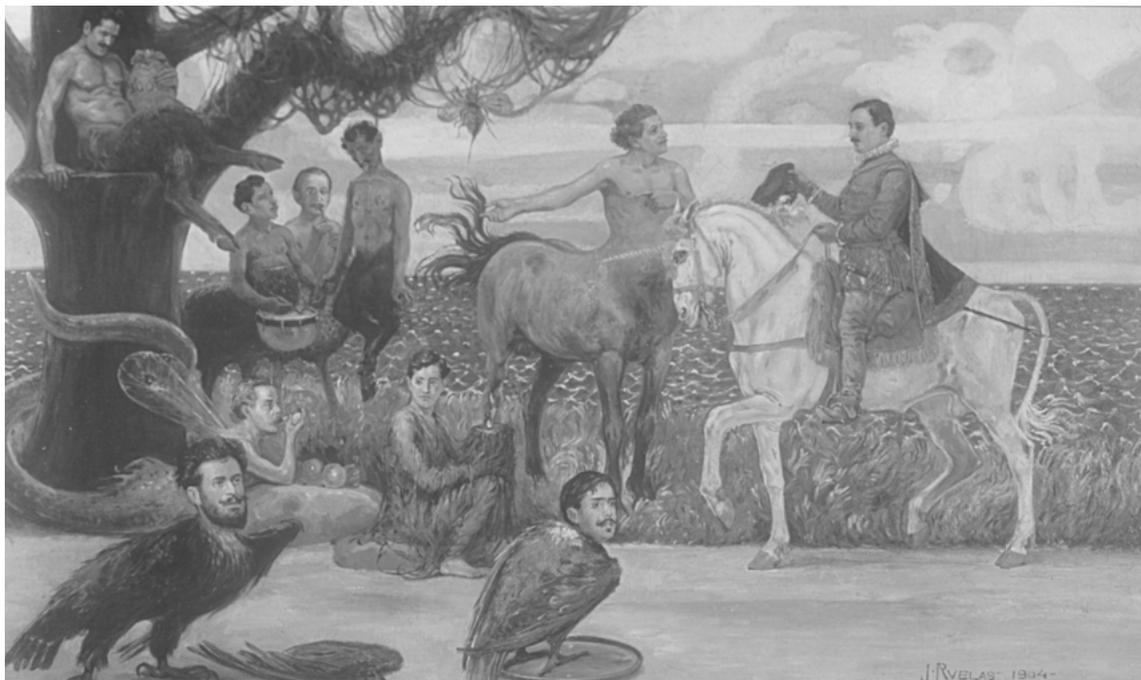


Imagen 40
Julio Ruelas. *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904)



Imagen 41
Félicien Rops. *Pornókrates* (1878)



Imagen 42
Julio Ruelas. Sin título (1901)



Imagen 43
Ilustración para "Los difuntos viejos"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

plena, animal y humana a un tiempo, lejos de la savia enferma y cerca de la alegría vital de Lautréamont (a pesar de que Nervo fue engañado por la oceánida ojiverde). La mesa de las interpretaciones está puesta: las emociones de los versos se transfiguran en violencia y terror materialistas en su ilustración.

La metamorfosis de la realidad cotidiana, como hemos subrayado al principio de este trabajo, fue también aplicada por Ruelas en algunos de sus retratos, en los dibujos de varones en *Los jardines interiores* (mediante la aparición siniestra de la muerte, como ya se señaló) y en otros grabados donde, por ejemplo, los faunos amenazan a parejas de amantes, una mujer vampiro se acerca a un caballero dormido o un gato fantasmal asusta a otros de carne y hueso. Y es que uno de sus ascendentes más mencionados por la crítica, el alemán Max Klinger (1857-1920), dejó varios ejemplos de este mecanismo de transformación estética de la vida diaria. También educado en Karlsruhe como el mexicano, Klinger dibujó una serie de 10 aguafuertes y aguatinas llamada *Fantasia sobre el descubrimiento de un guante* (1881, imagen 45 bis), una historieta (así le llama Michel Gibson) donde gradualmente el viaje del guante en cuestión (verdadero fetiche) disuelve una escena común y corriente en una pista de patinaje. Las escenas fantásticas se suceden alrededor del motivo de la pieza de ropa encontrada y con los títulos “Lugar”, “Acción”, “Deseos”, “Salvación”, “Triunfo”, “Homenaje”, “Angustias”, “Calma”, “Rapto” y “Amor”. Claro, en la mayoría del ciclo la realidad es encarnada precariamente por el guante original. Alberto Blanco en su ensayo de comparación entre Ruelas y Klinger ha descubierto algunos paralelismos más entre los dos: la preferencia por el grabado, la nitidez de la línea, la relación con otras artes (la literatura en el caso del mexicano; la música de Brahms y Schumann en el del alemán), la reinterpretación libre de los mitos clásicos y, sobre todo, la cercanía con el surrealismo y



Imagen 44
Julio Ruelas. *La crítica* (1906)

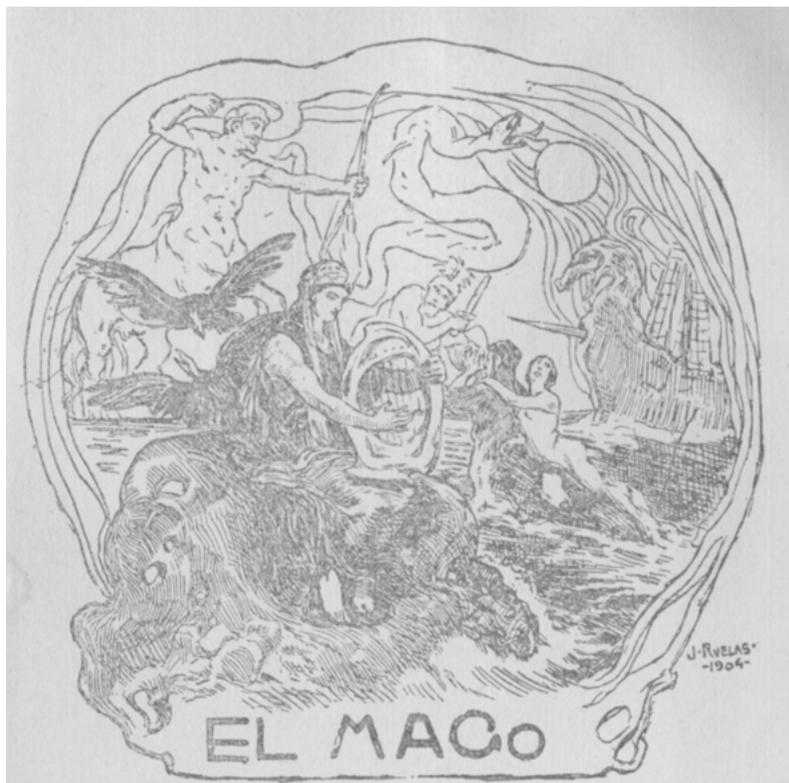


Imagen 45
Julio Ruelas. Ilustración para "El mago"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

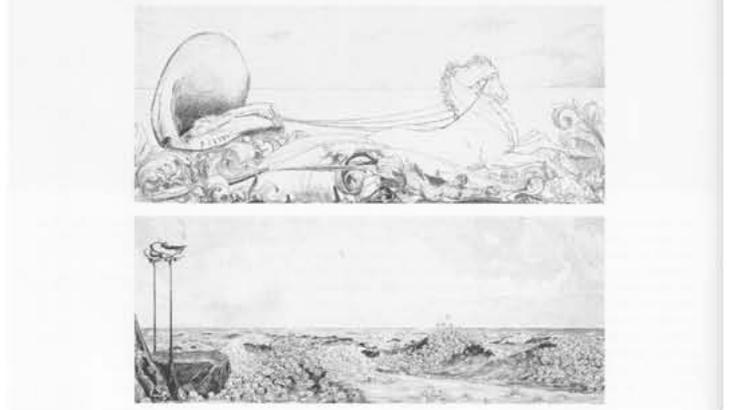
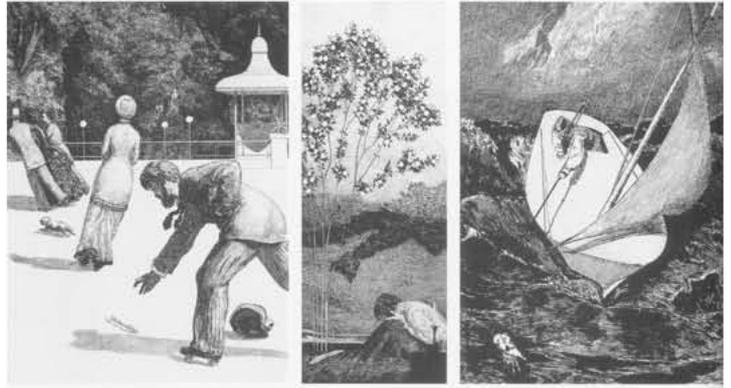


Imagen 45 bis: Serie *Fantasia sobre el descubrimiento de un guante* (1881) de Max Klinger

la deliberada apertura de sentido de sus obras (Ruelas lo lograría mejor en sus últimos nueve aguafuertes).

2.2.7. INTENTO DE RECONCILIACIÓN

Podemos añadir otra línea interpretativa, esta vez en contraposición a “Increpación”. Como intento último de manipulación de la naturaleza a través del gesto mágico aparece casi al final de *Los jardines interiores* el poema “El mago”, con su respectiva interpretación visual (imagen 45). Alrededor del personaje central (se trata de Orfeo, como explicaré en el próximo apartado), sentado sobre una roca dibujada con la ya destacada sinuosidad típica del artista, aparecen varios personajes de la mitología clásica y un par de buitres o cóndores, como lo indicaría el poema. Hay combates, hay movimiento, impulsados por el canto del poeta: “Yo marchó, vuelo, canto, nado, río, / suspiro, y me acompaña el universo / como una vibración: yo soy el Verso, / ¡y te busco y me adoras y eres mío!” (2010 454). Se trata del antepenúltimo texto del volumen, hecho significativo pues podría tratarse de un guiño optimista tras los conflictos de las páginas anteriores.

El penúltimo texto del volumen es “El retorno” y allí se le dice a la amada: “Y elijo para verte, en delicada / complicidad con la naturaleza, / una tarde como ésta, desmayada / en un lecho de lilas e impregnada / de cierta aristocrática tristeza” (2010 454). El ensimismamiento melancólico provocado por la “savía enferma” busca la revelación pidiéndole perdón a la mujer... y al resto de la Creación, se puede inferir. Mas no hay respuesta. El dibujo correspondiente (imagen 46) es de más realista representación y sustituye el dinamismo amenazante de los demás diseños con árboles y aves vueltos a su normalidad inexpresiva. Además, el hombre ya se desnudó de su vestimenta lujosa y se ha

rendido a la simplicidad pastoril. Parece una vuelta humilde a la Arcadia de Navarrete, de Francisco Montes de Oca y Obregón, de Joaquín Arcadio Pagaza, del Nervo de *Ecos de una arpa* (su verdadero primer poemario, de 1890-91). En esto se parece a las ilustraciones que en 1900 Ruelas publicó para “El prisma roto” del mismo Nervo (imágenes 47, 48 y 49). Aunque en la primera de ellas hay un cadáver hundido a medias en la esquina inferior izquierda, las imágenes concuerdan en su modo de representación con el idilio espiritual del largo poema, a su vez eco evidente de *El cantar de los cantares*. ¿A dónde nos han conducido *Los jardines interiores*?

2.3. *El fauno o el mundo grecolatino*

La historia decimonónica de las dos naturalezas, de la conversión de una de ellas en fuerza amenazante para el hombre, que derivan en la obra de Ruelas debaten en *Los jardines interiores* con la melancolía de los versos de Nervo y la búsqueda de su resolución mediante una reconciliación final con el mundo natural. Dentro de este complejo tejido de significados cada texto y cada grabado en particular ofrece variaciones, en ocasiones contradictorias entre sí, de las mencionadas preocupaciones. Baudelaire y Huysmans advirtieron la capacidad evocadora de las sinestesias. Claro, un estudio como este debe contentarse con la memoria literaria, a veces plástica, a veces económica y política, debido a los límites impuestos a esta investigación desde la introducción.

Los siguientes dos apartados, más cortos, desean anudar algunos cabos sueltos y abrir otros para futuros estudios. Al revisar la obra global de Ruelas resalta la participación de personajes del imaginario del mundo clásico, algunos de los cuales fueron invitados a *Los jardines interiores*. Bram Dijkstra en su libro *Idols of Perversity* explica el acercamiento de

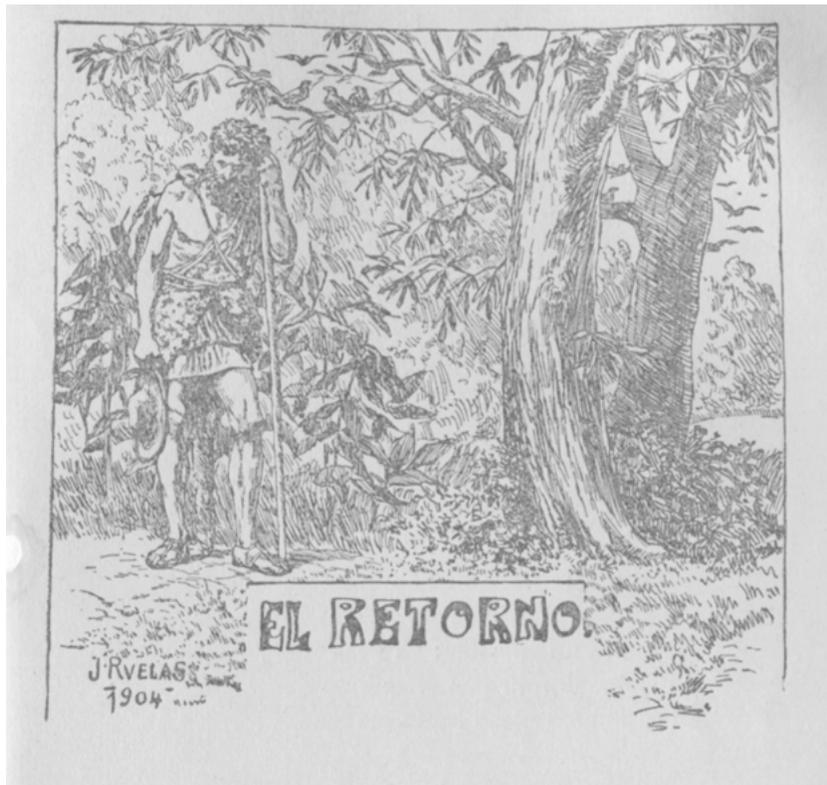


Imagen 46
Julio Ruelas. Ilustración para "El retorno"
de *Los jardines interiores* (fechada en 1904)



Imágenes 47, 48 y 49
Julio Ruelas. Ilustraciones para el poema "El prisma roto"
de Amado Nervo (1900)

los autores y artistas *fin de siècle* a la mitología grecolatina como la búsqueda de vías de expresión de los conflictos entre los sexos que preocupaban a algunos sectores sociales europeos:

Clearly, the nymphs, sirens, and maenads of late nineteenth-century art were the visual expression of a heady mixture of wish-fulfillment fantasies, fear, horror, hope, and revulsion crowding the nineteenth-century male mind. This mélange of elements also spoke loudly through the bio-sexists' disquisitions upon the bottom-less pit of woman's sexual nature (250).

El título *Los jardines interiores* implicaba a los mencionados personajes. Difícilmente se puede separar la antigüedad clásica de Ruelas de los debates sobre la naturaleza resumidos en el apartado anterior. Dijkstra también relaciona las pinturas de fines del XIX de temas como la música de Pan, la danza de mujeres bajo su embrujo, ondinas “de espalda vencida”, sirenas amenazantes, etcétera, con una naturaleza “no longer viewed as a benevolent, guiding force but as a rather primitive stage of experience to be overcome by those in the forefront of the evolutionary struggle” (236).

2.3.1. MITOLOGÍA ROMÁNTICA

En una de sus cartas a su amigo Belarmino, el Hiperión de Hölderlin hace derivar la divinización de la naturaleza de una reinterpretación espiritual del pasado griego. Según aquella, la belleza humana (física y, sobre todo, incorpórea) impulsó a los helenos a la creación del arte y de sus propios dioses. Antes de la razón, estaba la hermosura del alma: “Quien no vive en un mismo amor y contraamor con el cielo y la tierra, quien no vive unido en este sentido con los elementos en los que se mueve, tampoco está naturalmente tan unido consigo mismo” (1996 116). De acuerdo con Rafael Argullol, el acercamiento a la antigüedad grecolatina del escritor alemán estuvo fuertemente influido por el

neoplatonismo, cuando aún no se imponía en los círculos germanos de estudio los trabajos de Friedrich Schleiermacher sobre Platón. Incluso Hölderlin fue más allá: en su novela y en poemas como “El archipiélago” vislumbraba un renacimiento de las (a su juicio) raíces de la cultura griega, opuestas al utilitarismo de su época. Los atenienses clásicos gozaban, según esto, de una envidiable y constante exaltación estética y religiosa nutrida por un circuito amoroso ininterrumpido y enchufado con el resto del universo.

Pero la figura del titán mitológico también inspiró a John Keats un significativo poema en dos versiones. El “Hiperión” y “La caída de Hiperión” del inglés narran, con algunas variantes entre sí, la historia de la rebelión del protagonista homónimo contra los dioses sucesores de su generación, es decir, la titanomaquia. Las deidades olímpicas, representadas en estos textos por Apolo, hunden a sus antecesores siguiendo un mandato estético: “for ‘tis the eternal law / That first in beauty should be first in might” (2002 62). Hay un cambio cósmico desde un mundo dominado por Saturno (Cronos) hacia uno gobernado por Júpiter (Zeus): “Deep in the shady sadness of a vale, / Far sunken from the healthy breath of morn, / Far from the fiery noon, and eve’s one star / Sat gray-haired Saturn” (2002 16). Irresistible es encontrar puntos de contacto con el Urizen de William Blake (imagen 50). Como sea, de nuevo se representa una ruptura análoga a la de las dos naturalezas de Leopardi: el italiano, reitero, divide las relaciones del hombre con el resto de la Creación entre un periodo edénico, armónico, y otro de abierta confrontación entre uno y otro. Este hecho ha sido remarcado por Argullol, quien además remite a unos versos del drama *La muerte de Empédocles* de Hölderlin (en la primera de sus tres versiones). Antes de su suicidio gozoso, decidido en serenidad por el deseo de reunirse sin demora con el universo divino, el héroe le espeta a su mundo contemporáneo: “Espíritu que tanto me has

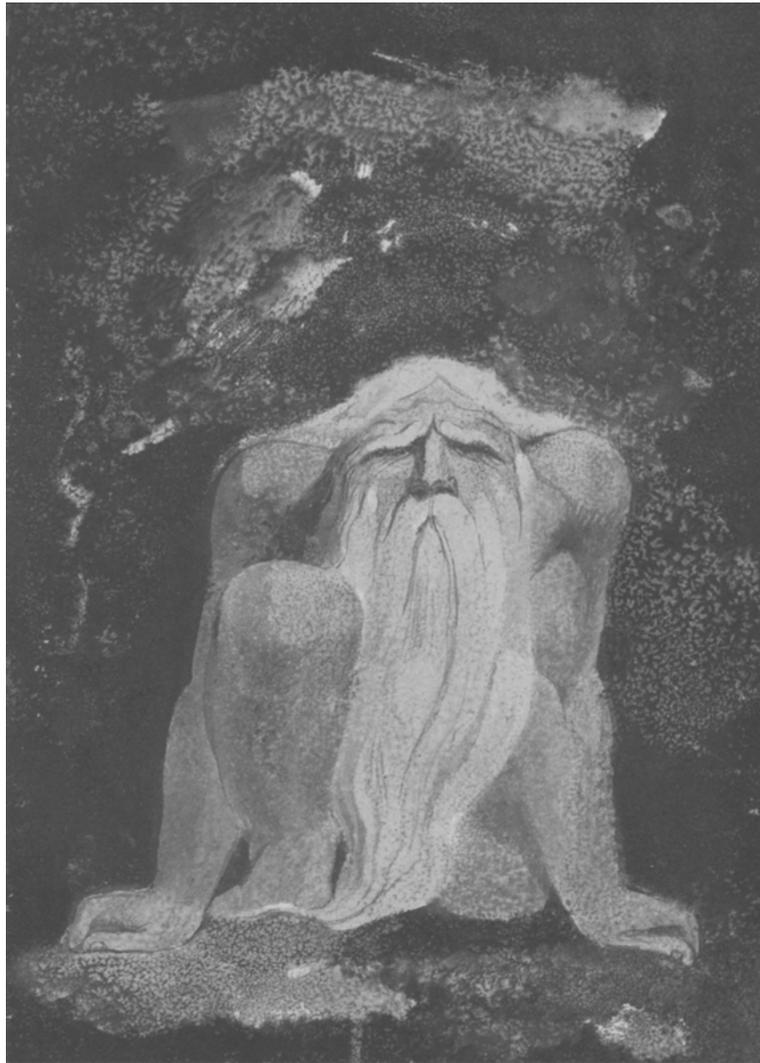


Imagen 50

William Blake. Ilustración para su libro *Urizen* (1794)

nutrido, tú, / Viejo Saturno, has criado a tu señor, / Has criado a un nuevo Júpiter, / Sólo que más débil y arrogante, / Porque su mala lengua sólo puede injuriarte” (1988 245). Ya aparte de la rebeldía heroica de Leopardi contra Natura, Walter Benjamin (como más arriba dije) establece un vínculo de necesidad entre la conciencia de la pérdida del Paraíso y un estado de melancolía *saturnal*, ensimismado en la esencia de la materia.

Keats se acercó a la naturaleza y a los mitos clásicos en busca de una revelación capaz de devolver al hombre a la unidad perdida. Su poema largo *Endimión* justo refleja esta búsqueda mediante la figura del príncipe pastor que se enamora de Diana en su versión lunar (Selene). Buena parte de sus cuatro cantos está dominada por una vegetación propicia para las visiones místicas: “how melancholy loth / Thou wast to lose fair Syrinx – do thou now, / By thy love’s milky brow! / By all the trembling mazes that she ran, / Hear us, great Pan!” (2001 70). También la “Noche rústica de Walpurgis” de Othón y *Los jardines interiores* de Nervo arrancan con una invocación a la deidad de la siringa. Si el primero lo hace para invocar el combate entre los aspectos lúgubres y luminosos de la Creación, el segundo la busca con la conciencia de haber sido expulsado del Paraíso, es decir, como horizonte nostálgico que impulsa al poeta a seguir la otra senda, la senda melancólica. El camino dominado por Saturno vencido. Y si *Endimión* es cruzado todo el tiempo por ninfas, actos mágicos de tradición druídica, cavernas submarinas, resucitación de amantes y goces eróticos elevados a categoría espiritual, *Los jardines interiores* destaca en la mayoría de sus textos el hueco dejado por la amada. Sólo al final del poemario se quiere recobrar las llaves de Arcadia bajo los poderes de Orfeo, como en un momento explicaremos. De hecho, el camino del protagonista de Keats no es de solo entusiasmo extático: Harold Bloom destaca las constantes frustraciones padecidas hasta su casi resignación final al toparse sin

aparente salida con un amor meramente humano... por una chica hindú. Afortunadamente, ella se revela en los versos finales como un disfraz terrenal de Diana, travestismo significativo pues justo la India fue uno de los destinos de Dioniso y punto de origen de su famoso cortejo. Así, la Diana lunar de *Endimión* se parece mucho a la Isis hermética (descrita, por ejemplo, en el *Neptuno alegórico* de sor Juana); no en balde, Keats se acercó a la tradición neoplatónica gracias a textos como los de Anthony Shaftesbury (1671-1713).

El acercamiento visionario, extático, a la mitología griega realizado por Hölderlin y Keats antecede por varias décadas al defendido por Friedrich Nietzsche, y está en los orígenes de la representación simbolista de la antigüedad clásica. Y Julio Ruelas también se nutre del entrelazamiento de aquel entusiasmo con la preocupación sobre el papel del hombre ante la naturaleza. Antes de seguir adelante, ineludible referirse a “Oda a una urna griega” del poeta inglés. Inspirado no en una sola pieza, sino en una síntesis imaginaria de varias (el escritor se vuelve artista plástico), esta ékfrasis poética alterna el cuestionamiento histórico o arqueológico con la certeza de las emociones transmitidas por la pieza, a pesar del silencio de esta: “Thou still unravish’d bride of quietness! / Thou Foster-child of Silence and slow Time, / Sylvan historian, who canst thus express / A flowery tale more sweetly than our rhyme” (2001 238). Así, el diálogo entre las artes va desarrollando estrofa tras estrofa un juego dialéctico entre el misterio, la inmovilidad de las figuras de la urna, y la descripción de los elementos festivos, pastorales, religiosos, eróticos allí esculpidos: “Bold Lover, never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal – yet, do not grieve; / She cannot fade, though thou hast not thy bliss, / For ever wilt thou love, and she be fair” (239). La exaltación del poeta crece verso tras verso llevado por su exégesis “That leaves a heart high sorrowful and cloy’d / A burning forehead, and a parching tongue” (239), hasta

resolver los pares de contrarios (parálisis/gozo de vivir; lenguaje en movimiento/imágenes en el espacio) en la lección suprema de Keats: “Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know” (240). Si más tarde Baudelaire y Huysmans recurrieron a la sinestesia para defenderse del empobrecimiento de vida y memoria en el mundo moderno desde las sensaciones *de este mundo material*, el inglés aún rescata enseñanzas universales y experiencias entrelazadas con su acercamiento místico a la antigüedad griega y a la naturaleza. La urna no es un objeto inerte de interés filológico: es revivida como mensajera espiritual a través del ritmo de los versos. La mirada entre las artes, entonces, se erige en un acto religioso.

La asombrosa “Oda a una urna griega” puede ser comentada aprovechando las sesudas opiniones sobre la sinestesia que Gotthold Ephraim Lessing defendió en su *Laocoonte* de 1766. Bajo la sombra de los influyentísimos estudios de Johann Joachim Winckelmann, Lessing discute con suma erudición las pertinencias e impertinencias estéticas de los acercamientos entre las artes grecolatinas. El grupo escultórico que da nombre al libro (atribuido hoy a Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, 175-150 a.C.) es el punto de arranque para su visión armónica, mesurada, equilibrada del pasado clásico. Y para su famosa distinción entre poesía y representaciones plásticas:

la pintura se sirve en sus imitaciones de medios o signos completamente diferentes de los de la poesía, es decir, aquella de figuras y colores en el espacio, pero ésta de sonidos articulados en el tiempo [...] Los objetos que existen yuxtapuestos, o cuyas partes existen yuxtapuestas, se llaman cuerpos. En consecuencia, los cuerpos con sus propiedades visibles son el objeto propio de la pintura. Los objetos que existen sucesivamente, o cuyas partes existen sucesivamente, se llaman en general acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía [...] *la pintura también puede imitar acciones, pero sólo indirectamente, por medio del cuerpo [...] la poesía presenta también cuerpos, pero sólo indirectamente, por medio de acciones* (125, subrayado mío).

2.3.2. SIRENAS

De este tipo de relaciones nació el poema de Keats. Y, tomándome ciertas libertades, podríamos partir de las opiniones de Lessing para acercarnos con un nuevo ángulo a *Los jardines interiores*. Debido al tema de este apartado, escogeré “Tritoniada” para mi sencilla propuesta. Más arriba describimos los lienzos vegetales que rodean las figuras centrales de cada dibujo del volumen. Son dinámicos. Además, en el caso que nos ocupa, la ilustración está diseñada mediante trazos circulares y líneas diagonales que entrecruzan la composición (formadas por los brazos y el tridente); por añadidura, los cabellos de la mujer y del tritón, más una de las ¿aletas? de la criatura marina, están en movimiento disolvente. Asimismo, los rostros son muy expresivos. Efectivamente, como sugiere el ensayista alemán, el estilo de representación de cuerpos y ambiente está inspirado por la acción.

Por su parte, Nervo compagina los adjetivos con los verbos para describir a sus personajes: “Sus cabellos impregnaban de su olor mi cuerpo todo / cuando trémulos mis brazos musculosos la ceñían; / sus cabellos algas eran, verdinegras, que de iodo / y de ozono los perfumes embriagantes despedían” (2010 429-430). Las acciones, entonces, apoyan la construcción de los protagonistas. El primero de ellos es un tritón, parte del cortejo de Poseidón junto con las nereidas. El primero, según la mitología griega, sí tenía la mitad del cuerpo de pez y usaba una concha como instrumento musical; las segundas tenían forma completamente humana. De hecho, Nervo confunde a las oceánidas con las nereidas: “fui tritón enamorado / de una joven oceánida ojiverde”. Las oceánidas eran hijas del dios Océano y Tetis, y estaban más vinculadas con los ríos y las fuentes; las nereidas eran las ninfas del mar (como la madre de Aquiles). A pesar de esto, el poeta no le pone a su personaje femenino cola de pescado; Ruelas, sí. Carlos García Gual ubica en la Edad Media

la transformación de las sirenas originales, con cuerpo de ave y cabeza humana, en las que hoy conocemos. El filólogo español aventura la hipótesis de algún mito grecolatino perdido capaz de explicar el cambio, pero lo más probable es la influencia de tradiciones populares como la de las ondinas germánicas o una simple trasmutación del sexo del tritón. Si en “Tritoniada”, entonces, el grabador nos entrega una sirena medieval, en una obra de 1900 destinada a un texto de Jesús Urueta representó a las sirenas originales, pero de sexo masculino (imagen 51). Aunque también pueden ser arpías, pues su pecho es humano. Al centro y debajo del carro de Apolo nos dan la espalda un tritón y quizá una nereida (con piernas de mujer, como en efecto las tiene en los mitos clásicos). Según Jessika Akmenkals, hasta el siglo V a. C. los vasos griegos representaban por igual sirenas de ambos sexos (imagen 52).

Las sirenas originales llegaron a ser representadas también en el arte simbolista europeo, como en *Ulysses and the Sirens* (1891) de John William Waterhouse (imagen 53). La que definitivamente tuvo mucho éxito fue la sirena medieval (-moderna) en cuadros como *The depths of the sea* (1885, imagen 54) de Edward Burne-Jones o *The Siren* (1900, imagen 55) del mismo Waterhouse, entre varios más. De su visita a Basilea y Munich en 1902, Nervo nos dejó el siguiente recuerdo de Arnold Böcklin (imagen 56):

Amo esa su absurda mitología, entre pagana y teutónica; amo esos tritones obsesos que cortejan a sirenas diáfanas en el estruendo del oleaje, esos centauros trágicamente joviales, esas ondinas ojiverdes y misteriosas; amo su colorido tibio; amo esas aguas verdosas de su cuadros, que huelen a ozono; amo al hombre viejo, de cara homérica, creador único, singularísimo, de un *estremecimiento nuevo* en la pintura (1962 I 1450).

Versión en prosa de “Tritoniada” (el poema se publicó primero en 1898), imágenes como las recordadas en esta crónica son muy elocuentes de lo explicado ya por especialistas



Imagen 51

Julio Ruelas. Ilustración para *Dulcinea prelude (tragedia en tres poemas)* de Jesús Urueta (1900)



Imagen 52
Vasija del siglo V a.C.



Imagen 53 John William Waterhouse. *Ulises y las sirenas* (1891)



Imagen 54

Edward Burne-Jones. *Las profundades del mar* (1885)

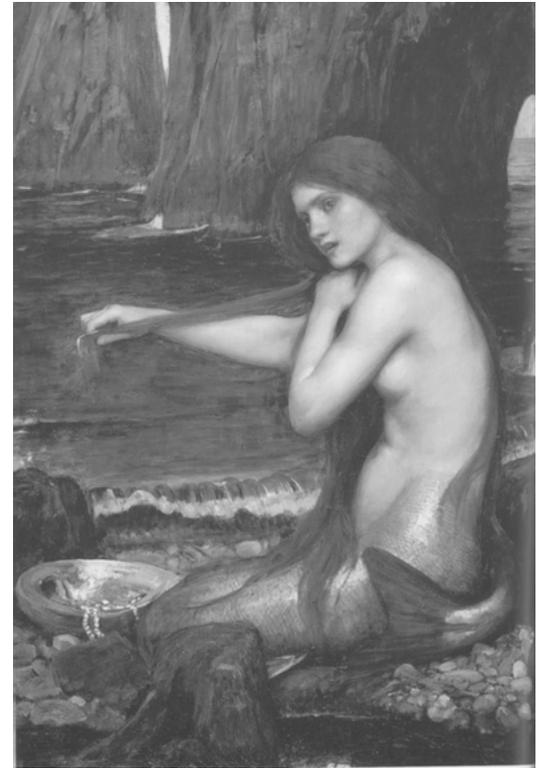


Imagen 55

John William Waterhouse.
Sirena (1900)



Imagen 56

Detalle de *En el juego de las olas* (1883) de Arnold Böcklin

como José Ricardo Chaves y el mismo García Gual: para la cultura decimonónica estos hermosos seres encarnaban los supuestos peligros para el varón que ya se habían estereotipado en una época de cuestionamiento de los roles sexuales tradicionales. En el texto de “Tritoniada” la supuesta oceánida desciende en la escala biológica al acostarse con un delfín; recibe su merecido por parte de la masculinidad vengadora, y más importante: el protagonista logra escapar del mar recuperando su plena humanidad, se salva de las malas artes femeninas aunque le resta un dejo de nostalgia por su metamorfosis pasada, por el Edén amoroso, mítico y animal perdido. No pudo entregarse para siempre a los placeres de la bestialidad como lo logró el héroe maldito de *Cantos de Maldoror*, quien copula con un tiburón hembra para luego entusiasmarse con su conversión porcina. Como sea, “Tritoniada” mantiene bien cohesionados tres motivos: vínculo problemático con la naturaleza (al principio gozosa, luego destructiva), aprovechamiento de la mitología clásica con una clara carga erótica (a la manera de Keats) y misoginia.

2.3.3. JARDINES GRECOLATINOS

En su comentario a “El cisne” de Baudelaire, Walter Benjamin nos llama la atención sobre la aparición de Andrómaca, la viuda de Héctor, en un poema dedicado a la nostalgia. Para el filósofo alemán, esta inserción es sintomática de la modernidad (o de aquella esbozada en la obra del francés), el aprovechamiento del prestigio de la antigüedad en las construcciones culturales decimonónicas, incluso como memoria de lo extraviado para siempre. Nervo no se acerca tan exhaustivamente a los mitos grecolatinos como su amigo Ruelas, aunque en *Poemas* de 1901 deja caer un último adiós a un mundo que ya se sabe condenado a morir: “El viejo sátiro”, “Las sirenas” y “La flauta de Pan”, forman un tríptico cuyos últimos versos advierten: “Viandante, une tu voz a mi querella: / si buscas la

beldad... ¡Helos no existe!” (2010 283). Con el mismo sentido, el grabador zacatecano dejó testimonio de faunos y centauros muertos (imágenes 57 y 58). Y de Eros crucificado en “Funambulesca”, como comentaremos en el último apartado de este trabajo. En medio del mencionado trío de textos aún cabe un homenaje nerviano a la sexualidad libre (o a las fantasías masculinas, como se quiera) del beso lésbico de las sirenas y sus colas de pez entrelazadas; Baudelaire había hecho ya un acercamiento al deseo entre mujeres en las *Flores del mal* (uno de los posibles nombres para el volumen era *Las lesbianas*, motivo del poema “Mujeres condenadas”).

La mitología en *Los jardines interiores* se le debe a Ruelas. Salvo en “Tritoniada”, no hay más menciones textuales a aquella. Incluso los dibujos con motivos de origen grecolatino son la minoría: además de los aventureros submarinos, “Tibi Regina” es ilustrado con un fauno (Ruelas prefirió este término al de “sátiro”); en “Increpación” el tronco homicida o impulsor del suicidio se transforma o en Apolo Musageta o en Orfeo; y en “El mago” los personajes alrededor de Orfeo parecen batallar al son de su lira, todo bajo el resguardo de la nave Argos a la derecha. Las dos primeras ilustraciones mencionadas encarnan la fuerza ciega y destructiva de la naturaleza ya explicada en este estudio. La poderosa sexualidad del fauno en “Tibi Regina” (imagen 59) acecha a la dama renacentista, en contraste con la obediencia caballeresca ofrecida por Nervo: “Ante ti puesto de hinojos, yo te juro reina y dama / y te rindo el vasallaje que tu orgullo me reclama” (2010 427). Solo que en el dibujo le faltan los brazos al genio divino. Ya no le será tan fácil culminar las fechorías vueltas obsesión en el resto de la obra de Ruelas. Antonio Saborit, con perspicacia, descubre en el trazo de los faunos el placer del mexicano por inspirarse en la belleza masculina.

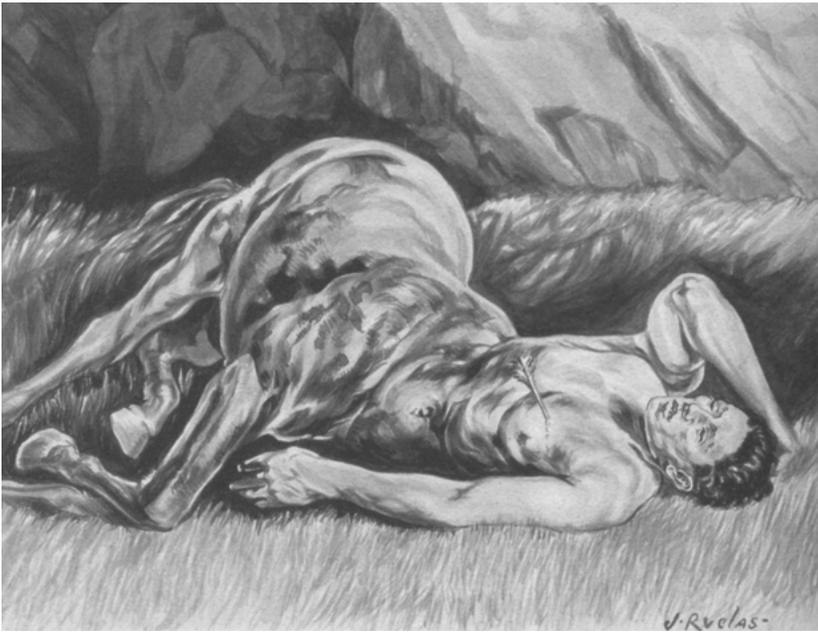


Imagen 57 Julio Ruelas. *Centauro en agonía* (1898)



Imagen 58
Julio Ruelas. Sin título. 1901



Julio Ruelas. Ilustración para
"Tibi regina" de *Los jardines
interiores* (fecha en 1904)

Imagen 59

El texto de “Increpación”, tal como ya expliqué, desenvuelve el motivo de la melancolía aludiendo a profetas de los Testamentos. No hay nada que remita allí a la mitología clásica; esa es una brutal aportación de Ruelas. Sea como Orfeo o como Apolo Musageta (la lira y la corona de laurel son atributos de ambos), sus poderes sagrados se han vuelto contra los seres humanos. O representan el conjunto de síntomas así explicitado por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872): “la doctrina misteriosa de la tragedia: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como el origen primero del mal, el arte como la alegre esperanza de que se puede romper la maldición de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida” (112). El filósofo alemán desea rescatar este lado “oscuro” del hombre mediante la revaloración de la capacidad cognoscitiva del mito y, así, concretar una crítica radical a la sociedad moderna. Teresa del Conde en su monografía dedicada a Ruelas (1976) cristaliza con acierto una interpretación que parte de las intenciones señaladas de Nietzsche, pero traducida en términos freudianos.

Desde Hölderlin hasta el arte simbolista no es difícil definir como “dionisiacos” varios de los acercamientos estéticos al pasado grecolatino y a la misma naturaleza. La obra global de Ruelas bien puede valorarse bajo este ángulo, sólo que a mi juicio no hay en esta una subversión de valores tan radical como la de Nietzsche. El filósofo le llama “mal” al principio de la individuación, a las expresiones apolíneas de la cultura humana. No me es sencillo encontrar gestos jubilosos, al modo de Hölderlin y Keats, en las representaciones del mundo natural o de la mitología hechas por Ruelas (o sea, un “bien”). El peso del juicio negativo sobre la naturaleza construido a partir de las novelas de Sade terminó infectando al imaginario en el cual abrevó el zacatecano. Lo demás en la definición citada del espíritu

dionisiaco sí puede hallarse en nuestro artista. Bastaría añadir la necesidad de no caer en los lugares comunes sobre el autor de *El nacimiento de la tragedia* antes de endilgarle el adjetivo *dionisiaco* al arte de Ruelas. Esta última cara de la vida no puede subsistir sola, pues necesita de su contraparte apolínea para poder expresarse y hacerse soportable: “Dioniso habla el lenguaje de Apolo; pero Apolo al final habla el lenguaje de Dioniso: con lo que se ha alcanzado el fin supremo de la tragedia y del arte en general” (184). Parece como si en los grabados del mexicano predominara la aniquilación (sus faunos, al final de la jornada, terminan ahogados).

2.3.4. ARMONÍA ÓRFICA

Participante en el viaje de los argonautas, Orfeo es representado en “El mago” con una intención conciliadora, siguiendo muy de cerca los versos ilustrados. Ya subrayé que, en su poema, Nervo no menciona al hijo de Eagro y la musa Calíope (según la mayoría de los autores); los poderes de manipulación de la naturaleza que enumera el poema se le atribuyen a la poesía: “Yo marchó, vuelo, canto, nado, río, / suspiro, y me acompaña el universo / como una vibración: ‘Yo soy el Verso, / ¡y te busco y me adoras y eres mío!’” (2010 453-454). Como sea, la razón de la ubicación de “El mago” casi al final del libro puede entenderse mejor al recordar la lectura ocultista de la figura de Orfeo. En *Los grandes iniciados* (1889) de Edouard Schuré se incluye la narración de la vida de este personaje junto con la de otros héroes de la religiosidad heterodoxa tan gustada entre ciertos círculos sociales del siglo XIX. Las breves biografías de Krishna, Hermes Trismegisto, Moisés, Pitágoras, Platón y otros líderes místicos le sirven a Schuré para introducirnos en la versión moderna del esoterismo renacentista, tan proclive a las síntesis de distintas tradiciones. Teosofía, espiritismo, los rosacruces de Josephin Péladan, entre

otros, eran tomados muy en serio por escritores, pintores y hasta políticos de Europa y América. Cathy Login Jrade y José Ricardo Chaves, entre otros expertos en el tema, ya han trazado las influencias de aquellos grupos en nuestros países. El mismo Nervo se inspiró en el ocultismo para escribir algunos poemas a partir de su libro *Serenidad* (1914).

Schuré, decía, convirtió a Orfeo en un profeta real, hijo de Apolo y cuya misión en Grecia fue conciliar los cultos masculinos a Zeus y los femeninos dedicados a Dionisos. Este último, según el libro, cayó a tierra enamorado de su propia imagen sólo para terminar despedazado por otras deidades. Su cuerpo, repartido a lo largo del mundo, deberá ser reconstituido por las almas de los hombres ya purificadas mediante el camino iniciático justo propuesto por Orfeo. Claramente inspirada en documentos apócrifos como los *Himnos órficos* (ya citados por Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola en el siglo XV), la historia enfatiza una triple identidad: mujer, naturaleza, culto dionisiaco. Antes del advenimiento del ritual órfico estos universos tenían un signo terrible, pero al ser rescatados y sumados (no neutralizados) a la liturgia de Zeus han podido desenvolver toda su capacidad mística de forma nutricia. Es como si Nervo hubiera conducido a Ruelas al sometimiento mágico de la naturaleza amenazante que había dominado los demás dibujos de *Los jardines interiores*. La melancolía de los versos del nayarita también cede para invocar la manipulación de la Creación mediante el ritmo poético (no olvidemos cómo el esoterismo renacentista impulsó la magia natural). El grabador acierta al escoger a Orfeo como eje de su dibujo (¿podía ser alguien más?), incluso al otorgarle ciertos rasgos femeninos. Además de la obsesión *fin de siècle* por la figura del andrógino, en la cual Nervo ocupa su papel gracias a su novela *El donador de almas* y a otros poemas, Schuré considera a la deidad órfica como conjunción de la esencia de ambos campos sexuales. Otra

cita inevitable, ahora de Rainer Maria Rilke: “Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia! / ¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído! / Y todo calló. Pero aún en el callar hubo / un nuevo comienzo, un cambio, una señal” (27). Un detalle final del dibujo es el combate entre el centauro y una serpiente, el cual tiene su eco en la ilustración para “Como blanca teoría por el desierto”. Ya los centauros y los lapitas se enfrentaron en las esculturas de Fidias empotradas en el Partenón (hoy en el Museo Británico) con el fin de reflejar el choque entre las pasiones de unos y la racionalidad de otros. Curiosamente, Rubén Darío en “Coloquio de los centauros” (1898) convierte a los caballos antropomorfos en representantes de una sabiduría secreta, de signo positivo. Ruelas también le confiere un peso positivo aquí a estas criaturas, una de las cuales se convierte en constelación antagónica de Escorpio en “Como blanca teoría por el desierto”. Seguramente el escorpión aquí representa a fuerzas telúricas de signo negativo, tal cual ocurre en otros grabados de Ruelas como “Implacable”.

Alberto Blanco, como mencioné más atrás, subraya la influencia de Max Klinger en la decisión de Ruelas de inspirarse en figuras de la mitología grecolatina. Además, un poco después de la publicación de *Los jardines interiores*, el Ateneo de la Juventud de México inicia sus reuniones y conferencias. Ligia Fernández y Óscar Flores apuntan cómo en sus trabajos “el mundo clásico ocupó un lugar destacado, no sólo como paradigma cultural, sino como marco referencial para poder analizar procesos de continuidad y ruptura” (146). Ambos autores mencionan incluso veladas organizadas para leer a Platón o para festejar el nacimiento de Dionisio. Y no olvidemos el saludo enviado por Nervo desde Madrid en 1910 a los participantes en las mencionadas labores académicas, citado más atrás. Es decir,

el libro del nayarita y de Ruelas también puede ser leído y visto como antesala de la nueva interpretación de la herencia clásica hecha por el Ateneo.

2.4. *Una mujer de mármol*

La protagonista de *La Venus de las pieles* le dice al sorprendido Severino cuando ambos se conocen: “El goce sin dolor, la serena sensualidad griega es el ideal que procuro realizar en mi vida, y no creo en el amor que predicán al espíritu el Cristianismo, los modernos, las almas caballerescas. Sí, míreme una vez más; soy más que un hereje, soy una pagana. ¿Crees tú que la diosa del amor haya resplandecido nunca como cuando quiso resplandecer para su Anquises en el bosque sagrado de monte Ida?” (42-43). Esta cita y las acciones consecuentes en la novela encadenan las revisiones decimonónicas del pasado grecolatino con otra obsesión del mismo siglo: la perversión.

2.4.1. CASTIDAD Y PERVERSIÓN

Ya exploramos la imagen masculina en *Los jardines interiores*, tal como la construyeron Nervo y Ruelas. En los poemas, la mujer forma parte del mundo medieval y grecolatino inventado por los modernistas, llena de lujos y con el caballero-poeta a la distancia. Así como en la poesía del amor cortés del siglo XII, la dama moderna es transfigurada en una virgen, es decir, su cuerpo y sus deseos son cancelados. Denis de Rougemont hace coincidir la mencionada corriente lírica con el decreto papal del celibato y la difusión por el continente de las ideas ascéticas de los cátaros. Resultado: el amor a la muerte. Con todo y está dramática contradicción, madre de tan buenas obras literarias, esta forma de erotismo ha tenido gran éxito hasta el día de hoy gracias a su capacidad para generar también

melodramas y varios modelos para nuestra educación sentimental. En consecuencia, si la perversión se define como el acto sexual contrario a la procreación (amor a la muerte, dice Rougemont), en sentido laxo Nervo es un perverso. Sigmund Freud en 1905 así lo explica:

La unión de los genitales es considerada la meta sexual normal en el acto que se designa como coito y que lleva al alivio de la tensión sexual y a la extinción temporaria de la pulsión sexual (satisfacción análoga a la saciedad en el caso del hambre). Empero, ya en el acto sexual más normal se anuncian los esbozos de aquello que, si se desarrolla plenamente, lleva a las aberraciones que han sido caracterizadas como *perversiones*. [...] Las perversiones son, o bien: a) *trasgresiones* anatómicas respecto de las zonas del cuerpo destinadas a la unión sexual, o b) *demoras* en relaciones intermediarias con el objeto sexual, relaciones que normalmente se recorren con rapidez como jalones en la vía hacia la meta sexual definitiva (2000a 136)

Demoras... Sólo “Tritoniada” se permite una sexualidad plena, *pero* bajo el agua, con la marca de la vida anfibia, es decir, vivificada por lo animal. Y, a fin de cuentas, el tritón recupera su humanidad tras asesinar a su “oceánida ojiverde”. Otra vez, el erotismo bajo el signo de la muerte. De hecho, la mayoría de las damas en *Los jardines interiores* ilustrados por Ruelas o abandonaron al poeta o de plano ya se murieron:

“¡No me dejes!” –yo le grito–,
¡no te vayas, dueño mío,
El espacio es infinito
Y es muy negro y hace frío, mucho frío!”
Sin curarse de mi empeño
Flor de Mayo se alejó,
Y en la noche, como un sueño,
Misteriosamente triste se perdió.

Las olas vienen, las olas van,
Cantando vienen, ¡ay, cómo irán! (2010 433)

Es de sobra conocida la creación decimonónica de los estereotipos de la mujer fatal y la dama frágil. Reflejos de los miedos masculinos ante la creciente independencia femenina, los poemas de *Los jardines interiores* más bien se fascinan con las chicas que se querían soñadoras y etéreas a fuerza de tuberculosas. Sobre la relación de los versos de Nervo con el otro femenino, podemos añadir la siguiente cita:

Sentimental love is likely to degenerate into a burlesque, especially when the sensual element lacks force (e.g., the Knight of Joggenburg, Don Quixote, and many of the minstrels and troubadours of the middle ages). This kind of love is nauseating and has a repulsive or ludicrous effect on others, whilst true love and its manifestations command sympathy, respect and even fear. *Love when weak is frequently turned away from its real object into different channels, such as voluptuous poetry, bizarre aesthetics, or religion.* The poetical effusions of that period of life are only then worthy of perusal when emanating from the pen of the truly endowed genius (“Fragments of a System of Psychology of Sexual Life”, s.p., el subrayado es mío).

Richard von Krafft-Ebbing publicó *Psychopathia Sexualis* en 1886, adelantándose en sus intereses a Freud y a Alfred Kinsey. El fragmento anterior se puede aplicar a los versos de *Los jardines interiores*, habida cuenta del reforzamiento de los valores morales tradicionales (o de las clases dominantes, si se quiere) intentado por el siquiatra alemán a través de la ciencia. Lejos de los placeres sensuales y procreativos (para Ebbing criar hijos es un goce) otorgados por la sexualidad, Nervo se entrega en su poemario a la melancolía estéril. Estas frases de la primera parte de *Psychopathia Sexualis* también nos llevan con facilidad a *Místicas* (1898) y sus conflictos derivados de la represión católica del erotismo. Y, en consecuencia, nos permitirían ser menos condescendientes con los argumentos líricos del nayarita propuestos para *no* establecer un acercamiento amoroso entre dos seres en un plano de igualdad, aunque fuera solo cimentado a través del coito. Es cierto que Nervo

hereda los códigos fundados por el amor cortés, pero, como Carlos Monsiváis ha explicado ya, nuestro escritor también ha formado a incontables lectores en la definición y manejo de sus sentimientos. Las únicas excepciones, tibias y fuera de la identidad animal de “Tritoniada”, las ofrecen en *Los jardines interiores* primero “Yo vengo de un brumoso país lejano”: “Eres mía, nacimos de un mismo arcano / y vamos, desdeñosos de cuanto existe, / en pos de ese brumoso país lejano / regido por un viejo monarca triste...” (2010 439). Y el ya comentado “El retorno”, que junto con “El mago” expresa la vuelta humilde del poeta al regazo femenino (si siguiéramos la argumentación psicológica, añadiríamos “materno”) y a la naturaleza pacificada, al paraíso perdido: la identificación entre los mundos vegetal, animal y “mujeril” mediante el ánimo domesticador de los últimos versos del volumen resulta tranquilizadora al fin.

Por otra parte, los dibujos de Ruelas alternan entre las damas elegantes que dominan con sutileza a los varones, entre aquellas representadas en un plano espiritual tras su muerte física y entre los dibujos que representan actos de violencia. Ya hemos descrito el primer motivo a través de los gestos melancólicos o masoquistas que recorren *Los jardines interiores* en textos e imágenes respectivamente. El segundo motivo enumerado es ofrecido por las ilustraciones de “¿Dónde estás”, “La canción de Flor de Mayo” y “Pasas por el abismo de mis tristezas”. Estas las podemos agrupar bajo el motivo de la mujer frágil, fuertemente enlazado con lo ya dicho sobre la espiritualización de la amada a partir del siglo XII en la literatura occidental. Aquí me interesa el paso intermedio entre el refinamiento femenino dominador y su transfiguración en faro fantasmagórico, evidentemente culpígeno. Los dibujos para “Increpación”, “Tritoniada” y “Funambulesca” son ejemplos representativos de uno de los ejes básicos del resto de la obra de Ruelas (o

sea, fuera de *Los jardines interiores*): el sadismo, lo cual ha sido apuntado en la mayoría de los estudios con ligereza. Sólo Teresa del Conde en su monografía sobre el artista zacatecano ha ofrecido sólidos argumentos (sicoanalíticos) sobre los vínculos entre placer y crueldad en los grabados de aquel. Aquí probaré como rápido complemento otro camino.

2.4.2. ECONOMÍAS TORCIDAS

Enfrentarse a la obra del Marqués de Sade no es fácil, en especial por su dinamismo. Quiero decir, por la evolución de sus argumentos dentro de una misma novela. Citarlo implica hacer la acotación de que el fragmento representa un estadio temporal de los debates establecidos por sus personajes alrededor del crimen, de la sexualidad cruel, de la religión, de la política, del poder, del dinero. Así, en los primeros pasos de Juliette tras su salida del convento, el libertino Noirceuil le ofrece a su pupila (y objeto sexual) una explicación preliminar de la perversión:

Pero “eso no me complace”, responde a esto el ser agitado por una voluptuosidad brutal. Sea; queda por saber ahora si puedo obligaros a ello o no. Si no puedo, retiraos y dejadme; si, por el contrario, mi dinero, mi crédito o mi posición me dan alguna autoridad sobre vos, o alguna seguridad de poder destruir vuestras quejas, sufriréis sin una palabra todo lo que me plazca imponeros [...] Cuanto menos tenido en cuenta es, mejor se cumple el objetivo; cuanto más vivos son los dolores de este objeto, cuanto más completas son su degradación y su humillación, más completo es nuestro goce. No son placeres lo que hay que hacer sentir a este objeto, son impresiones lo que hay que producir en él; y al ser la del dolor mucho más viva que la del placer, es incontestable que vale más que la conmoción producida sobre sus nervios por este espectáculo extraño llegue a través del dolor que a través del placer (213).

Pierre Klossowski en *La moneda viva* (1970) estableció vínculos iluminadores, y a veces difíciles de seguir, entre el sistema industrial y la perversión. Los personajes de Sade

demuestran una constante preocupación por el dinero no como objeto de acumulación o inversión productiva, sino como vía para el goce sensual y la dilapidación. Si nos saltamos los detalles diferenciadores entre los métodos de producción en México a fines del siglo XIX y los europeos de fines del XX, podemos toparnos con un nuevo enlace entre el arte de Ruelas y su época. De acuerdo con Klossowski, la industria comparte con la perversión sadiana la repetición obsesiva (o producción en serie); la especificidad en el uso del objeto creado, y así vuelto instrumento (los objetos sexuales de Sade por ende son meros *instrumentos* de voluptuosidad); y las implicaciones sociales del dinero vuelven problema: “o bien la comunicación de los seres por el intercambio de sus cuerpos, o bien la prostitución bajo el signo del dinero” (64). Salvo el segundo caso, más común en nuestra época, el primero y el tercero no son de difícil aplicación en la industria porfiriana.

El dinero, sigue *La moneda viva*, sella la incomunicación entre los seres humanos y el placer de su gasto “representa no solamente la sensación en sí, sino además la *exclusión* de millares de vidas humanas. El valor aumenta todavía más con ese escándalo, desde el punto de vista gregario. Por tanto el dinero gastado así significa: *voluptuosidad exclusiva = hambre = destrucción = valor supremo del fantasma*” (68). Para celebrar el centenario del inicio de nuestra guerra de independencia, Ricardo Flores Magón resumió así el estado de cosas durante el Porfiriato: “Todo está subordinado a las exigencias y a la conservación del Capital. El soldado reparte la muerte en beneficio del Capital; la máquina gubernamental funciona por entero, exclusivamente, en beneficio del Capital” (“La libertad económica es la base de todas las libertades”, s.p.). Debajo de la palabra “capital” puede leerse también “hambre” y “destrucción” de las mayorías para la “voluptuosidad exclusiva” de la minoría beneficiada por el dictador.

Así, Klossowski define una perversión interna, liberadora pero desintegradora de la orgullosa unidad del ser humano, y otra exterior, capaz de afirmar la mencionada unidad, pero que lo esclaviza y lo condena a la mera sobrevivencia. Un dilema actual, aunque anestesiado por la necesidad diaria de subsistencia; y un dilema al que se aproximaron constantemente nuestros modernistas, a pesar de las divergencias obvias entre el contexto económico razonado por el francés y el que era dominante durante el Porfiriato. Manuel Gutiérrez Nájera, por escoger un solo ejemplo, en una crónica compara sus textos literarios con el dinero destinado a la dilapidación: “El poeta siente la necesidad de dar a los postreros no sólo el peso fuerte de su ingenio, sino también, los centavos. Es como el jugador que, cuando ya ha perdido los billetes de banco [...] registra los bolsillos de su pantalón y, si encuentra alguna moneda menuda, la pone a un número de la ruleta. Siente la imperiosa necesidad de perder todo” (224). Ruelas también cruzó en medio de un conflicto análogo. Por una parte, se benefició del régimen de Díaz gracias a la posición política de su padre, quien llegó a ser Secretario de Relaciones Exteriores; el estado económico resultante lo llevó a estudiar a Alemania. Luego Rafael Reyes Spíndola, el zar del nuevo periodismo mexicano (subvencionado, claro, por el dictador), le ofreció sus primeros encargos; Jesús E. Valenzuela canalizó su propio capital y el de otros para el proyecto de *Revista Moderna*, el lienzo más amplio de nuestro artista; luego el gobierno lo beca a Francia... Al mismo tiempo, su arte refuerza la cultura machista dominante pero la vuelve sexualidad provocadora; cierra los ojos ante los abusos sociales del régimen, pero amenaza al orgullo positivista con su aniquilación; *de manera inevitable su producción crece al amparo de la perversión exterior del dinero industrial, pero le regresa el testimonio de la perversión secreta y liberadora.*

Estas evidentes contradicciones que afloran mediante una observación cuidadosa de la obra de Ruelas nos remiten de inmediato a las reflexiones de Georges Bataille. En *Las lágrimas de Eros* (1961) y obviamente en *El erotismo* (1957), el filósofo francés define este último fenómeno humano como el resultado de la tensión entre prohibiciones sociales y deseos sexuales. Sin dichos interdictos nuestras conductas de apareamiento serían verdaderamente animales. Ese es el lado humano de “Tritoniada”: la oceánida o nereida es asesinada justo por romper el pacto de monogamia con el tritón. Mejor dicho: la ley, el “animal político” que es el hombre, aparece a través del acto violento para sacar al protagonista de ese espacio acuático y bruto. Esa tensión entre los goces libres y los límites impuesto a ellos, y resuelta mediante el homicidio, inspira el poema de erotismo más explícito de *Los jardines interiores*. Es el mismo juego de buena parte de la obra de Ruelas, si atendemos al contexto social de su producción y a su posible recepción tal como acabo de sugerir. A ello podemos sumarle el conflicto entre la imposición comunitaria de la procreación y el deseo sensual satisfecho sin generar hijos, el cual define la perversión.

Pero Bataille nos reserva otro camino para relacionar el despotismo industrial de la época de Díaz con el arte de Ruelas. En *La parte maldita* (1949), citando fragmentos de *Historia General de las Cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, el escritor francés conecta las fuerzas regeneradoras y destructoras de la naturaleza con las tradiciones sacrificiales alrededor del mundo, pues ambos fenómenos recurren al desperdicio como complemento indispensable del crecimiento biológico y social, respectivamente. Así, los aztecas sacarían del mercado de mano de obra a los hombres y mujeres mediante su entrega para la extracción del corazón en la cumbre del *teocalli* mayor; se les otorgaba, de ese modo, una valoración cósmica opuesta a la que les imponía la economía común.

Igualmente, plantas y animales aparecen y desaparecen gratuitamente en un ciclo inacabable que traduciría el fluir también ininterrumpido de la energía terrestre. Este desperdicio de recursos justo va en sentido contrario de la ética capitalista protestante como la describió Max Weber. El *potlach* u obtención de poder político mediante la cesión indiscriminada de regalos entre tribus, se halla en la antípoda de la acumulación e inversión racional del capital.

Ese sería otro trasfondo económico de los dibujos de Ruelas. En un México de mano de obra casi regalada, con jornadas laborales de 14 horas diarias, sin derechos para formar sindicatos o bajo el sometimiento del poder crediticio del hacendado y sus tiendas de raya, el horror inspirado por el sacrificio de hombres, mujeres y seres mitológicos en los grabados del zacatecano igualmente se explicaría por la entrega gratuita de potenciales soldados del capitalismo industrial al precipicio. Imágenes como las de “Imprecación” transmiten la extrañeza moderna de descubrir un cuerpo femenino extraído de los ámbitos domésticos e industriales (las mujeres ya llevaban tiempo laborando fuera de su casa en Occidente). Al mismo tiempo, claro está, Ruelas refuerza el mensaje misógino del siglo XIX que en parte tiene sus raíces en la creciente autonomía monetaria de obreras, empleadas, maestras y secretarias (entre otros tipos de empleo ocupados por la mayoría de las trabajadoras del periodo). La crítica implícita, o tan implícita como puede serla el dibujo de un cadáver al viento, al sistema económico dominante en Europa y América se concreta en uno más de los reflejos *fin de siècle* de la angustia masculina ante los cuestionamientos de los roles de género apuntados ya. A eso podemos sumarle el desperdicio en que, de acuerdo con Bataille, sostiene la dinámica de la naturaleza. Su cara destructiva ya ha sido dilucidada en el segundo apartado de este trabajo. Valga mencionar aquí que Klossowski en

La moneda viva retoma *La parte maldita* para descubrirnos a principios de los setenta un hecho de nuestra vida cotidiana contemporánea: el mundo industrial ahora también se aprovecha del desperdicio de productos para crecer, debido en buena medida a la experimentación tecnológica y al lanzamiento indiscriminado de mercancías destinadas a nuestra basura y al enriquecimiento de las grandes corporaciones.

2.4.3. MUSA SUICIDA

La chica muerta en “Increpación” a manos de una naturaleza ciega, de un Orfeo o Apolo malditos (desde la interpretación esotérica, ambos personajes están íntimamente vinculados) que no llegan al júbilo dionisiaco y se quedan en la disolución terrorífica del individuo, muestra los senos al descubierto. En “Tritoniada”, la oceánida sacrificada igualmente está semidesnuda. En “Funambulesca” (imagen 60) Eros es crucificado y la muerte le toca el violín como burla brutal, como en su modelo *La tentación de San Antonio* de Felicién Rops (1878, imagen 61). Erotismo y muerte reunidos a la manera propuesta por Bataille en *El erotismo y Las lágrimas de Eros*. En este último libro se comenta una de las pinturas prehistóricas de las cuevas de Lascaux (imagen 62), donde frente a un bisonte cazado aparece un hombre con máscara de pájaro y el pene erecto. La consciencia de nuestra condición fatal se ha entrelazado desde sus orígenes con el placer sexual. Nuestro fallecimiento, la experiencia mística y el ejercicio del erotismo se encadenan mediante engarces de analogía pues estos tres eventos implican la separación de la unidad cotidiana del ser humano.

El grabado para “Increpación” quizá remita a un homicidio, quizá a un suicidio. Si elegimos este último crimen, volvemos a encontrarnos con el camino condenado por la



Imagen 60
 Julio Ruelas. Ilustración para "Funambulesca"
 de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

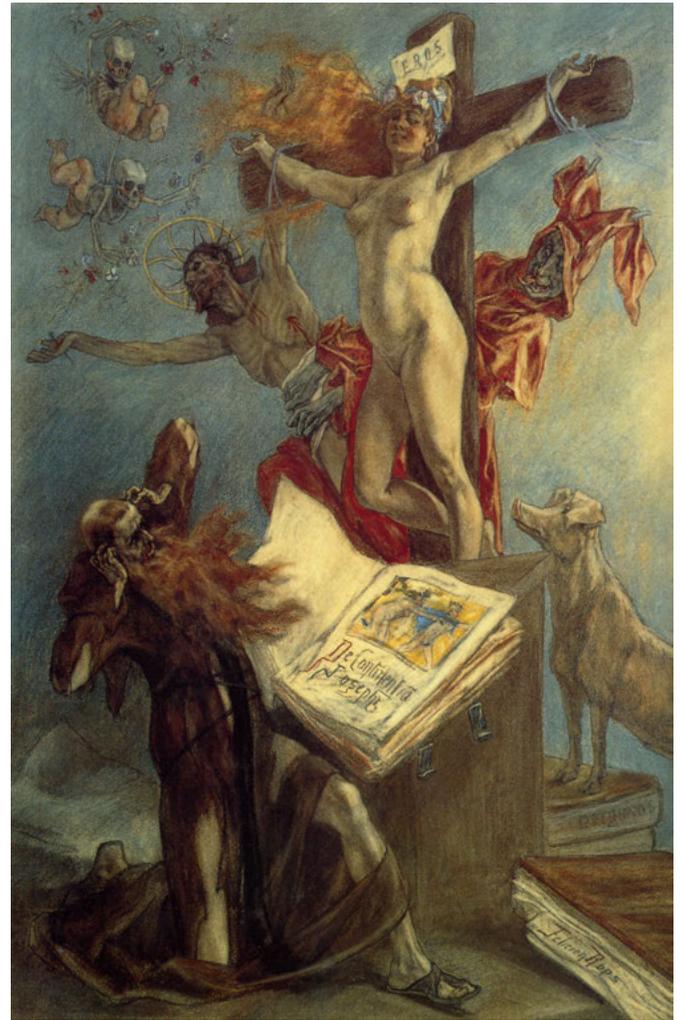


Imagen 61
 Félicien Rops. *Las tentaciones de San Antonio*
 (1878)



Pintura rupestre de las cuevas de Lascaux

Imagen 62

moral positivista o capitalista protestante o conservadora de la época. Émile Durkheim en 1897 publicó su clásico estudio sobre la muerte autoinflingida. *El suicidio* aplica el método estadístico y las primeras bases de la sociología para explicar este fenómeno y, al mismo tiempo, quitarle su carga de horror gracias al poder “mágico” del método científico y su frialdad. La religión practicada y la condición conyugal juegan su papel en nuestra decisión de matarnos o no, además de las enfermedades psiquiátricas como la llamada *neurastenia*. Durkheim parece describir al protagonista de *Contra Natura* de Huysmans al acercarse a la figura del neurópata, para quien “toda impresión es causa de malestar, todo movimiento una fatiga; sus nervios, como a flor de piel, se resienten al menor contacto [...] En compensación, la zona del placer comienza también más pronto, porque la penetrabilidad excesiva de un sistema nervioso debilitado lo hace accesible a excitaciones que no lograrían conmover a un organismo normal” (Durkheim 34). La neurastenia, además, halla sus reflejos en la literatura de la época dirigida por el contexto social en el cual fue creada:

En tanto que la literatura rusa es idealista al extremo, y la melancolía que le ha dado su sello, teniendo por origen una compasión activa por el dolor humano, es una de esas tristezas sanas que excitan la fe y promueven la acción, la nuestra [la francesa] se precia de no expresar sino sentimientos de lúgubre desesperación, y refleja un inquietante estado depresivo. He ahí como un mismo estado orgánico puede servir a fines sociales casi opuestos. (Durkheim, 43n)

En efecto, la neurastenia puede ser “el instrumento por excelencia del progreso” (42) o fuente de autodestrucción. Los versos de *Nervo*, como ya expliqué en el primer apartado de este trabajo, serían entonces síntomas de aquella disfunción (desde este punto de vista, por supuesto) diagnosticada entonces como ensimismamiento patológico. El poeta que se aleja del placer sexual, hasta llegar a la emasculación como en la novela *El bachiller* del nayarita, se distingue del dandi o de los libertinos de Sade en un punto clave. La apatía de

estos últimos es fuente y resultado al mismo tiempo de su soledad radical (así lo explica Maurice Blanchot); en contraste, la voz lírica de *Los jardines interiores* no deja de quejarse por la ausencia de la amada, hasta su rendición en “El retorno”. Caminos divergentes de la perversión, del negarse a seguir el instinto gregario, de formar familia al modo de lo que hoy llamamos *American Way of Life*. Durkheim, al polemizar con la petición malthusiana de bajarle a la cantidad de hijos, lanza un argumento sugerente: “Por pobre que se sea, y aún desde el punto de vista exclusivo del interés personal, la peor de las inversiones es la que consiste en transformar en capitales una parte de su descendencia” (158). Tener niños y no suicidarse evita robarle mano de obra a la sociedad.

La melancolía estéril de Nervo se vuelve transgresión sacrílega en la ilustración a “Funambulesca”. Monsiváis (2007) ya subrayó el ascendente de Huysmans sobre buena parte de la obra de Ruelas, en especial de su novela satanista *Allá lejos* (1891). En efecto, algunos de los dibujos del mexicano parecieran descripciones del ritual diabólico de la novela del francés y de los casos de crueldad recogidos por su protagonista al investigar la vida y obras del “excéntrico” Gilles de Rais (muerto en 1440). Un matiz de sentido más, una raya más al tigre, que hace culminar *Los jardines interiores* con el paródico poema “Condenación del libro” (imagen 63): “EL PRELADO: Condenamos este libro por exótico y perverso, / porque enciende sacros nimbos en las testas profanadas, / porque esconde bajo el oro leve y trémulo del verso / la dolosa podredumbre de las criptas blanqueadas” (2010 454). Salvador Gallardo ha recordado en un artículo (2013) la historia de la excomunión de Nervo en Tepic a causa de la publicación de *Místicas* (1898), en especial por la composición “Raffinement” eliminada en la segunda edición de 1904 y sustituida por “Al Cristo”.



Imagen 63

Julio Ruelas. Ilustración para "Condenación del libro"
de *Los jardines interiores* (1903)



Imagen 64

Julio Ruelas. Publicidad para
un molino manual (1900)

2.4.4. MORAL Y PODER

De la Iglesia católica es de esperarse el escándalo ante varios ejes de la poética modernista. Pero también los científicos europeos y porfirianos (de la academia y de la política por igual) tampoco quisieron arriesgarse con su indiferencia a que el arte desencadenara influencias virulentas en el cuerpo social. Kraft-Ebbing, para quien la monogamia cristiana es la cúspide de la civilización, identifica un origen innato del sadismo (y otras desviaciones sexuales) y le preocupa la *degeneración* a la cual podía conducir la vida urbana moderna. Ya leímos la opinión de Durkheim al respecto; y Max Nordau, uno de los “raros” de Rubén Darío, resume así su diagnóstico de la literatura *fin de siècle*:

It is the impotent despair of a sick man, who feels himself dying by inches in the midst of an eternally living nature blooming insolently forever. It is the envy of a rich, hoary voluptuary, who sees a pair of young lovers making for a sequestered forest nook; it is the mortification of the exhausted and impotent refugee from a Florentine plague, seeking in an enchanted garden the experiences of a Decamerone, but striving in vain to snatch one more pleasure of sense from the uncertain hour (3).

(Excelente cuarta de forros malvada para *Los jardines interiores*). Nordau publicó en 1892 *Degeneración*, largo ensayo inspirado en especialistas como el médico Cesare Lombroso y dedicado a fustigar la literatura de su tiempo. Para su propia tranquilidad “that which distinguishes degeneracy from the formation of new species (philogeny) is that the morbid variation does not continuously subsist and propagate itself, like one that is healthy, but, fortunately, is soon rendered sterile, and after a few generations often dies out before it reaches the lowest grade of organic degradation” (16).

Fausto Ramírez (2008) encontró un enlace entre las preocupaciones estéticas y morales *fin de siècle* en México anudado por ánimos como los de Nordeau. Además de sugerir la influencia de dos textos nervianos sobre el suicidio (artículo “Sin esperanza” y poema “Esperanza”) en un dibujo homónimo de Ruelas (1902), acertadamente enmarca la producción de este artista con los libros que reflexionaron acerca de la prostitución en el México porfiriano. Carlos Roumagnac, Luis Lara y Pardo y Julio Guerrero sostuvieron la moral dominante con argumentos científicos de la época para intentar conjurar los peligros de las *trabajadoras* sexuales para la buena conciencia y la buena salud física de las clases media y alta. En efecto, resume Ramírez, la disidencia moral se volvía enfermedad física y retraso genético a través de la sífilis; algo parecido a lo ocurrido en los años ochenta con el sida y su vinculación casi exclusiva con la homosexualidad.

Los jardines interiores, así, se colocarían en principio del otro lado del muro de lo peligroso para la élite mexicana, junto con las prostitutas, los enfermos mentales de La Castañeda y los homosexuales. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón (seudónimo bajo el cual quizá se escondía el general y diputado Mariano Ruiz) pasa por el filo de la burla, de la incomprensión, de la incapacidad de dialogar con el *otro* a la diversidad sexual y a las mujeres deseosas de libertad sentimental. Publicada en 1906 e inspirada en el baile ilegalmente interrumpido el 16 de noviembre de 1901 en la hoy calle de Ezequiel Montes, la novela de Castrejón lleva y trae el argumento de la degeneración y de la posible redención romántica si varones y chicas logran volver a los rieles de la biología: los primeros, cumpliendo sus roles masculinos tradicionales y dedicándose a la familia y a la procreación; las segundas, obedeciendo a aquellos que sigan los roles masculinos tradicionales y se dedican al hogar y a tener niños. Se trata, entonces, de una

salida traumática del clóset (como defiende Monsiváis, 2013) que siguió de cerca el morbo popular fomentado por los periódicos tras la represión mencionada de fines de 1901. Alejandro García, en su meticulosa recopilación hemerográfica sobre el baile de los 41, nos ofrece testimonios como este:

Notó el gendarme de la 4ª 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 ajembrado vestido de mujer, con la falda recogida, la cara y los labios llenos de afeite y muy dulce y melindroso de habla. Con esa vista, que hasta el curtido guardián le revolvió el estómago, se introdujo este a la accesoria, sospechando lo que aquello sería y se encontró con cuarenta y dos parejas de canallas de estos, vestidos los unos de hombres y los otros de mujer que bailaban y se solazaban en aquel antro. Ganas le dieron al sereno de emprenderla a palos y bofetadas con los bribones aquellos, pero conteniendo sus justas iras, cargó con ellos a la comisaría de donde fueron remitidos a Belén (*EL Universal*, 19 de noviembre de 1901).

Como García explica, esta no fue la primera noticia sobre la homosexualidad que los periódicos porfirianos habían recogido, pero sí la de mayor resonancia. Se intuye que aquellos con poder económico pudieron comprar su libertad; los demás fueron a dar a Yucatán en apoyo obligatorio al ejército. Pero incluso entre los participantes de clase acomodada hubo destinos diferentes. El rico hacendado cañero Ignacio de la Torre, yerno de Porfirio Díaz y el más famoso asistente a la fiesta del 16 de noviembre, pudo continuar sin mayores tropiezos su carrera política hasta la llegada de los vaivenes revolucionarios. Y esto aunque existiera la posibilidad de que el dictador le tendiera una trampa a su pariente político como escarmiento (como sugiere García). En contraste, Antonio Adalid (como nos cuenta Salvador Novo en *La estatua de sal*) debió refugiarse casi inmediatamente en los Estados Unidos repudiado por su familia. De los demás no conocemos prácticamente nada.

Teresa del Conde (*El viajero lúgubre*) adivina en las torturas a las mujeres de Ruelas una homosexualidad mejor vivida durante sus últimos años en Francia. Sylvia Molloy en su estudio de *Místicas* de Nervo hace otro tanto, sobre todo en la identificación de esa voz lírica con las monjas. Son lecturas muy sugerentes, pues nos desvelarían una base biográfica para la ruptura realizada por la obra de ambos artistas con la moral sexual de las élites. Puede ser, aunque su opción artística por la “degeneración” no está exenta de contradicciones. Además de las tensiones entre mecenazgo y libertad creadora ya enumeradas a lo largo de este trabajo, en *Los jardines interiores* se asoma uno de los temas discutidos recientemente por algunos estudiosos del porfiriato: el racismo.

2.4.5. POESÍA Y BLANQUITUD

En un lúcido artículo de Nervo, “Bienaventurados los hueros” (1896), el autor demuestra su asombro ante el intento de suicidio de un doctor polaco debido a sus problemas económicos. Su incredulidad irónica lo lleva a contar esta historia:

En cierta República hispanoamericana, de cuyo nombre no quiero acordarme, había un criollo entendido en eso de las empresas lucrativas, y que traía una entre manos, de segurísimos resultados. Para realizarla faltábale solo hacer un contrato con un Ministro; pero aquí estaba precisamente la dificultad: nuestro hombre era *prieto*, su tez tenía el moreno achocolatado más completo que ustedes quieran ver, y claro está, con semejante cara ningún Ministro hace contratos (1962 I 659).

Michel Wieviorka propone que la discriminación racial es fomentada por las élites, sea de forma propositiva, sea por omitir campañas para su prevención (con varios grados intermedios de apoyo). Sin embargo, la perspicacia del Nervo cronista es contradicha por la “oceánida ojiverde”, por la “cabecita auririzada”, por la “nieve de los montes” de las mujeres de *Los jardines interiores*. Por no describir los rasgos físicos y las ropas de las

chicas dibujadas y añoradas por Ruelas en el volumen. Incluso Julieta Ortiz Gaytán recogió ejemplos publicitarios del artista donde se remarca la conformación aria y aristocrática de la mujer modernista vuelta objeto de consumo o consumidora, a veces en franca confrontación con habitantes de raza indígena y de clase popular (imagen 64).

¿Qué estaba pasando? Beatriz Urías Horcasitas llama la atención sobre trabajos como *Memoria sobre las causas que ha originado la situación actual de la raza indígena de México y medio de remediarla*, de Francisco Pimentel; *La redención de una raza. Estudio sociológico* (1887) publicado por Rafael de Zayas Enríquez; los artículos de Toribio Esquivel Obregón de principios de siglo; las conclusiones de la Sociedad Indianista Mexicana (fundada en 1910) y otros más del periodo porfiriano. Con bases sociológicas y antropológicas trataron de responder a una pregunta con claro antecedente económico: ¿qué hacer con el indio? Ayudarlo a crecer materialmente, segregarlo, mezclarlo con otras razas. Las respuestas iban en cualquiera de esos sentidos. Leopoldo Zea sintetiza sin rodeos el papel de los grupos indígenas en el nuevo orden positivista: “El indio pertenece a una raza inferior, de poco alcance intelectual, porque no puede comprender la justicia de las leyes que le despojan. Contra esta raza no cabe sino la violencia [...] Se le excluye porque se le considera como raza conquistada, no como mexicano” (296-297). Allí están las campañas contra los yaquis y mayos como botón de muestra. Pero las raíces de nuestro racismo, de nacos y fresas, son más antiguas. En el siglo XIX, anota Monsiváis (2001), podemos empezar con la obsesión literaria y artística con el lépero y la china. Desde cierta condescendencia nacionalista (si se portan bien, pueden ser imagen mexicanista y liberal), llegamos al régimen de Díaz y al juicio lapidario de Ángel de Campo “Micrós”: “El lépero virreinal es el padre legítimo de esa plebe que hoy día, para vergüenza nuestra, forma parte

del pueblo mexicano [...] El indio puede civilizarse pero el lépero no; su enfermedad es hereditaria y eso no se cura” (20).

En sus poemas de tema indigenista Nervo se rinde al ritual cívico como en “La raza de bronce” (1902), leído en la Cámara de Diputados como eco moderno de “Las sombras” de José María Heredia (1825) y “Profecía de Guatimoc” de Ignacio Rodríguez Galván (1839). Allí el poeta dialoga con las glorias indígenas *muertas*, desde Cuauhtémoc hasta Altamirano. En “Águilas y leones”, más tarde, el autor refuerza el mito del mestizaje mexicano cimentado desde mediados del siglo XVII y cristalizado por el nacionalismo criollo del XVIII (en especial por los jesuitas ilustrados) y convertido en eje del discurso liberal a partir de 1867. Este largo camino precisamente desprecia al indio contemporáneo y se apropia del pasado azteca con orgullo. Carlos de Sigüenza y Góngora, por tomar un ejemplo temprano, le echaba la culpa al alcoholismo indígena del motín del Parián (1692) mientras erigía como ejemplo de buen gobierno a los monarcas mexicas en uno de sus arcos triunfales. De todas maneras, Nervo demuestra plena consciencia de los debates sobre el indio en su época en un par de poemas de 1896: “Ayer”, sobre el mundo precolombino y sus “doncellas brunas”; y “Hoy”: “Triunfa Spencer, muere Aquino; cae un mundo, un mundo brota... / ¡Todo es vida y esperanza! / Sólo el indio trota, trota / con el fardo a las espaldas y la frente en las tinieblas” (2010 281). Increíble. Quiero pensar que los modelos estéticos europeos terminaron imponiéndose en *Los jardines interiores* sobre Ruelas y el poeta, aquellos que condenaban a las bellezas morenas, asiáticas o africanas al museo de lo exótico (es decir, lo incapaz de nombrarse “hermoso” sin adjetivos).

2.4.6. RESOLUCIÓN VIOLENTA

Degeneración racial, sexual, estética: muchas veces su antídoto porfiriano fue la violencia. Probaré una última aproximación. Poco después del fin de la Primera Guerra Mundial (la cual pulverizó la *Belle Époque* europea), Walter Benjamin publicó “Hacia la crítica de la violencia” (1921), donde distingue entre violencia generadora o conservadora de derecho, y violencia divina. La primera es la fundadora de Estados y es protegida por el ejército y la policía; la segunda...

no se manifiesta solamente en las tradiciones religiosas, sino que también se encuentra al menos en una manifestación bien consagrada de la vida actual [...] Por lo tanto, las formas de aparición que resultan ser propias de la violencia divina no pueden definirse por el hecho de que Dios las ejecute inmediatamente en milagros, sino por esos momentos de consumación incruenta, consumación fulminante y redentora. Y también, finalmente, por la ausencia de toda posible instauración de derecho. Por consiguiente, hay buenas razones para considerar destructiva esta violencia; pero lo es sólo relativamente, en relación con los bienes, el derecho o la vida..., no absolutamente, en relación con el alma de lo vivo (2010 203).

Slavoj Žižek se pregunta sobre el significado de estas y otras palabras de Benjamin sobre la violencia divina. ¿Será el extremismo religioso? ¿La explosión de los resentimientos sociales en las sociedades contemporáneas? Así lo resuelve el esloveno: “Es tan sólo el signo de la injusticia del mundo, de ese mundo que éticamente ‘carece de vínculos’. Esto, sin embargo, *no* implica que la justicia divina tenga significado, sino que más bien es un signo sin significado [...] es un signo de la propia impotencia de Dios (el gran otro)” (236, 238). Destrucción gratuita, absurda, como la de varios de los dibujos de Ruelas. “Imprecación” y “Funambulesca” se opondrían al asesinato justiciero de “Tritoniada” por el establecimiento explícito en este de la norma monógama gracias a la muerte de la

oceánida (o la sirena moderna de la ilustración). Los dos primeros, en cambio, se unen a buena parte de la obra gráfica del artista en su representación de una naturaleza poseedora de la omnipotencia sagrada esbozada por Spinoza pero metamorfoseada en maldad libre por Sade, Leopardi y Baudelaire. Esto puede complementar las búsquedas estéticas del Romanticismo de una “belleza medusea”, como la llama Mario Praz, inspirada en lo horrendo, lo siniestro, lo sublime, lo cruel (enumero las categorías vinculadas al arte romántico por Eco en su *Historia de la fealdad*). Respecto a Ruelas, podemos citar un fragmento de Friedrich Schiller:

Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad. ¡Cuán numeroso el cortejo que acompaña a un delincuente hasta el lugar del suplicio! Ni el placer de ver saciada la sed de justicia, ni el innoble gusto de ver colmado el deseo de venganza pueden explicar este fenómeno. Es posible que los espectadores disculpen en el fondo de su corazón a aquel desgraciado, que la más sincera compasión les mueva a pedir su salvación; sin embargo, anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento [...] el cual debe tener su fundamento en la disposición natural del espíritu humano. (*Del arte trágico, apud Eco*).

Al final de “Hacia la crítica de la violencia”, Benjamin también distingue la violencia mítica de la divina; la primera se vencería ante la segunda tal cual también lo hace la agresividad fundadora de derecho. La naturaleza de Ruelas corrompe asimismo a los habitantes de los mitos grecolatinos para mejor aniquilarlos. El lado dionisiaco de la vida carece aquí del sentido jubiloso celebrado por Nietzsche. Apolo no conserva su identidad individual: se disuelve también en árbol homicida.

3. MONTENEGRO Y NERVO: MUJER Y METAMORFOSIS

3.1. *Aquellos días, aquellos años...*

1905 fue una fecha reveladora para Nervo. Se le abrieron de nuevo las puertas de Europa, esta vez para una estancia de más de diez años en Madrid como miembro de la Legación de México ante el gobierno español. Atrás dejó al sueño porfiriano, que por ese tiempo intentaba continuar en su placidez aplicando medidas (como la adopción para el peso del patrón oro) con el fin de apuntalar un sistema económico a punto de quebrar en un grito las espaldas de la mayoría de la población. Las élites mexicanas tenían poco tiempo para seguir adormilándose en su indolencia, de la cual serían despertados apenas un lustro más tarde por la revolución. A ellas Nervo les ha dejado ese mismo año y antes de partir *Los jardines interiores*, regalo que continuaba el asedio modernista a los valores y a la visión del mundo de las clases altas, aquellas verdaderamente capaces de dominarlo. Mas para entonces tópicos modernistas como la sexualidad torturada, el buceo alucinante en el mar del vicio o de la espiritualidad ocultista, la construcción de refugios etéreos sobre el hollín capitalista, se habían vuelto moneda de cambio corriente en el estrecho mercado de lectores y poetas latinoamericanos. La consagración literaria impulsada precisamente por tan denostada burguesía neutralizaba el veneno dirigido hacia las buenas conciencias. No obstante, el libro de Nervo sigue siendo una rica pieza de orfebrería donde, con tino previsor, se despide del manierismo simbolista (valga la licencia) y se abre a nuevos modos de hacer versos.

No quise usar con descuido la palabra *orfebrería*. *Los jardines interiores* está dividido en cuatro secciones. Ni más ni menos que Julio Ruelas ilustró tres de ellas, con un total de 21

dibujos, varios de ellos previamente publicados en *Revista Moderna de México* (acompañando aquellos textos del libro que aparecieron sueltos antes de 1905). Ya en 1902 el famoso grabador y Ángel Zárraga unieron sus buriles para interpretar en imágenes los poemas de *El éxodo y las flores del camino*, álbum de poemas y crónicas entregado por Nervo tras su primera aventura europea. Qué mejor acto de clausura para el periodo simbolista de nuestro escritor: las composiciones dibujadas por Ruelas justamente son aquellas donde se concentran los recursos retóricos del modernismo de fines del XIX.

Era 1905 y, como ya aseguré, Nervo se estaba abriendo a nuevas realidades. Es justo en el apartado “Damiana” de *Los jardines interiores* donde la poética del autor inicia un quiebre hacia la desnudez expresiva, hacia un lenguaje directo que explotaría con fines a un tiempo religiosos y didácticos unos años después. Quizá consciente de esta ruptura, el poeta le pidió a su primo Roberto Montenegro aportar diez ilustraciones para esta sección, en su mayor parte inédita, además de los forros del volumen.

Nacido en Guadalajara en 1887, Montenegro se trasladó a la ciudad de México en 1904 animado por su ya famoso pariente. Julieta Ortiz Gaitán (2009) apunta sus antecedentes artísticos: uno de sus tíos fue un notable pintor de la región; incluso su padre tomaba los colores y el lienzo de vez en cuando, si bien su formación militar lo hizo obligar (sin éxito) a su hijo a seguir estudios de arquitectura. Esta sensibilidad estética en casa le permitió al joven Roberto tomar clases en la academia privada del italiano Félix Bernardelli (discípulo de Bourguereau y Meirelles en Francia y Brasil, respectivamente) establecida en la capital tapatía. Allá mismo el estudiante inició su amistad con Gerardo Murillo, el Doctor Atl, y antes de mudarse a la ciudad de México inició sus colaboraciones a distancia en la *Revista Moderna de México*.

El consolidado prestigio del poeta le abrió a Montenegro las puertas del cenáculo intelectual del momento, además de conseguirle empleo en la Secretaría de Educación Pública. El tapatío dividía su tiempo entre su trabajo burocrático, sus estudios en la Academia de San Carlos y las colaboraciones enviadas a la *Revista Moderna de México*, de la cual eran propietarios Nervo y Jesús Emilio Valenzuela. No sólo se trataba de ilustrar textos literarios, sino de brindarle un giro estético a la publicidad de casas comerciales como la Cristalería Plateros (imagen 1). Esperanza Balderas describe esos primeros trabajos, donde “destaca la imagen femenina ataviada al estilo dieciochesco, semidesnuda o desnuda, inmersa en espacios irreales o rodeada de jardines desiertos, acompañada de cisnes, pavorreales, aves fantásticas, orlas vegetales e, invariablemente, la muerte” (8). Con ello, el dibujante jalisciense asoció plenamente su estilo primigenio al *art nouveau*, en lo cual también influyó el ambiente reformista de San Carlos, donde su nuevo director Antonio Rivas Mercado y el catalán Antonio Fabrés impulsaban desde un poco antes una renovación gradual de los métodos de enseñanza y sus modelos. Así se logró en la Academia cierta apertura a las nuevas corrientes del arte europeo.

3.2. *Jardines comunicantes*

Un espacio destacado de conjunción entre las artes decimonónicas fueron los libros ilustrados. El modelo por excelencia para todo el siglo fue William Blake, quien realizó tanto el trabajo lírico como el pictórico, quien fue emulado principalmente por sus compatriotas. Los trabajos de Dante Gabriel Rossetti, William Morris y Aubrey Beardsley influyeron en varios países de Europa y eventualmente en América. En Francia también

hubo ilustradores importantes (comenzando con Gustave Doré), si bien con menor renombre que los de la isla británica.

El México del porfiriato tampoco descuidó los lazos escritura–imagen en su producción editorial. En libros y revistas el nombre dominante fue Julio Ruelas, quien prestó su alucinante talento para ilustrar textos de Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Edgar Allan Poe, Emilio Valenzuela, Amado Nervo y otros. La *Revista Moderna*, fundada en 1898, fue la principal difusora de la obra gráfica de Ruelas, explícitamente emparentada con la estética modernista. Otros dibujantes célebres de la época que compartieron la plana con los escritores fueron Ángel Zárraga, Leandro Izaguirre y Carlos Alcalde, estos dos últimos desde el importante semanario *El Mundo Ilustrado*. Mención aparte merece José Guadalupe Posada, quien alejado de las cumbres del arte elitista intervino en el gusto popular con sus alegres calaveras y sus versos de nota roja. A diferencia de los cráneos de Ruelas, los de Posada se distribuían por millares a través de hojas volantes y panfletos. También Roberto Montenegro debe ser incluido en la lista de ilustradores célebres del modernismo mexicano, aunque su larga existencia le permitió participar en tendencias artísticas posteriores.

Desde la invención del libro los textos no pueden evadir la compañía de elementos periféricos que interfieren en la recepción de la obra. El crítico francés Gérard Genette llama a esos componentes *paratextos*, franjas portadoras

de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor; constituye[n], entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (8)

Por ello, los dibujos de Montenegro pueden dirigir la interpretación de los textos de Nervo hacia lecturas más o menos enriquecedoras. En esto último influye la calidad de cada dibujo y las libertades tomadas por el artista plástico respecto al contenido de los poemas. Un ilustrador torpe puede marcar de modo negativo la recepción de un escrito, mientras un dibujante genial seguramente le aportará nuevos sentidos. Naturalmente, las ilustraciones sólo son uno más de los factores influyentes en el juicio del lector, de ningún modo el único responsable.

En diciembre de 1904 José Juan Tablada publicó la primera de varias notas críticas que a lo largo de su vida dedicaría al primo de Nervo:

Roberto Montenegro, cuyo lote de dibujos es escaso, cautiva con las pinturas que expone. Los pasteles, *La tarde* y el retrato son notables: aquél, por su sentimiento poético, su originalidad, su color raro y atrevido; el último, por su valentía y la airosa manera con que está ejecutado. El mismo alumno expone acuarelas algo pesadas, bellos óleos y composiciones alegóricas. Montenegro tiene una personalidad artística enteramente propia. Es muy elegante, siente poéticamente, y su fantasía es exquisita. Todas estas cualidades tiene que depurarlas y robustecerlas con un estudio obstinado. Su ideal debe ser conquistar dos cualidades que le faltan: la verdad, la fuerza. Poseyendo estas virtudes, Montenegro será una gloria para el Arte (2000 129).

Originalidad, cercanía a los cánones estilísticos del *art nouveau* y, por ende, del modernismo (quizá eso quiera decir “sentimiento poético”), falta de depuración formal. Los dibujos para *Los jardines interiores* siguen las sinuosidades vegetales del diseño europeo de la época y la representación idealizada de la mujer frágil que ya explotaba Montenegro en otros trabajos cercanos en el tiempo (imágenes 2, 3 y 4). Julieta Ortiz Gaitán (2003) también remarca el evidente peso de la intención publicitaria en estas tempranas publicaciones. Como hasta hoy sucede, la figura femenina se expone como bien de



Imagen 1

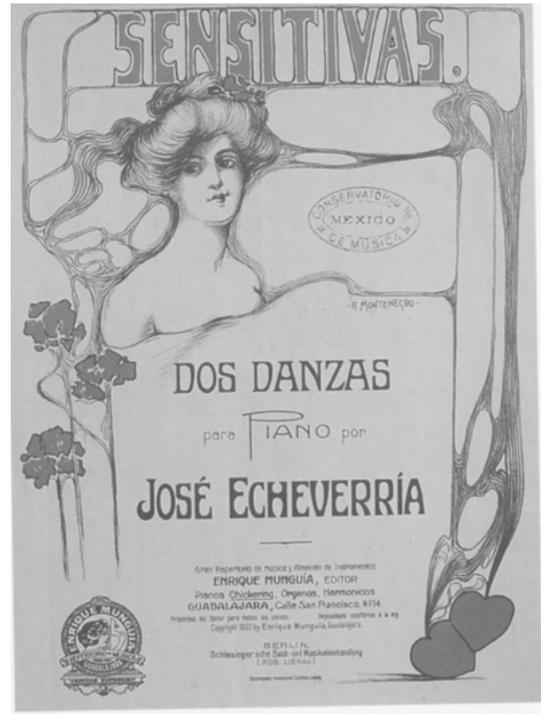


Imagen 2

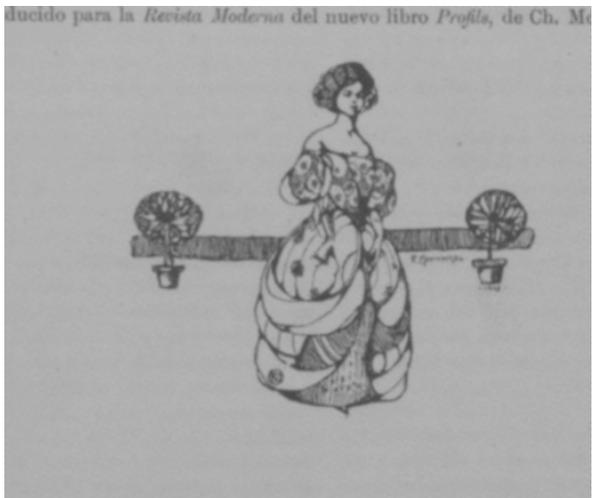


Imagen 3



Imagen 4

Todas son de 1903, aparecidas en *Revista Moderna de México* (excepto la 2, publicada en Guadalajara también en 1903)

consumo; si la prostitución constituía un problema moral para las élites porfirianas, la representación en los anuncios de chicas elegantes, idealizadas, asociadas con la naturaleza en su sometimiento a funciones de ornato, resultaba seguramente tranquilizadora para los consumidores. El arte, así, se vuelve mediador de la autocomplacencia del mercado de lujo, de su doble moral. Incluso, la pornografía mexicana del periodo utiliza un recurso semejante. En una de las fotografías sexualmente explícitas recogidas por José Luis Trueba Lara (imagen 5) es posible distinguir alrededor de la invitadora pose de la modelo una abigarrada colección de fotografías, cuadros europeos y objetos suntuarios. Y al revés: algunos cuadros de la historia del arte, incluso del fin del siglo XIX, muestran cuerpos en posturas que hoy nos harían compararlos con las *pin-up girls* (por lo menos, imagen 6), como en *Primavera* de Carlos Schwabe (1900).

Desde antes de abrir el volumen de *Los jardines interiores* el arte de Montenegro nos recibe en la primera de forros (imagen 7). Allí se distingue un parque de cipreses que rodean estanques y un prado cruzado por el camino que conduce a una puerta enrejada; todo está protegido por una barda perimétrica. Arriba y abajo se muestran nubes y raíces, respectivamente, además del título del volumen escrito con la caligrafía típica de la publicidad de la época (como en los carteles de Toulouse-Lautrec y Mucha).

El título del libro y su ilustración se insertan en el imaginario artístico de la época. Los jardines fueron cantados con diferentes intenciones por cada poeta. Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones, Antonio Machado hallaron distintas facetas del hombre o del mundo en esos espacios de contemplación. De acuerdo con Ricardo Gullón, en líneas generales los jardines representaron para estos hombres un refugio espiritual en medio del caos de la ciudad burguesa; sin embargo, árboles y fuentes se hallan marcados por el signo de la muerte, de su inevitable fugacidad. Por ello el reposo en esos parques



Imagen 5
Fotografía anónima, tomada del libro *Las delicias de la carne*
de José Luis Trueba Lara



Imagen 6
Carlos Schwabe, *Primavera* (1900)

cerrados es un descanso melancólico. La atracción lírica hacia la naturaleza no era nueva, mas a diferencia del bosque salvaje y el prado incontrolado del primer romanticismo, la vegetación *fin de siècle* ha sido sometida a un proceso de estilización y manipulación humana. He allí una de las contradicciones del *art nouveau*: su nostalgia por la inconsciencia de los estadios primitivos de la vida se manifiesta a través de formas naturales gobernadas por un propósito de ornamentación.

Volviendo a la portada de Montenegro, la vegetación racional y resguardada de su jardín es acompañada con el nombre del autor encuadrado por un par de árboles unidos por una telaraña; las plantas nacen de macetas con calaveras. El apelativo del poeta, y con él su personalidad y su obra, recibe la marca de una vida condenada a anunciar su mortalidad, de una existencia torturada por pensamientos macabros. A pesar de ello, a un lado el dibujante representó una mujer vestida con una larga túnica austera, salvo por algunos pliegues sombreados, que recibe al lector con un ramo de flores en la diestra y una figurilla antropomorfa en la mano opuesta, levantada. La muchacha ocupa más de la mitad de la mitad izquierda de la plana y a ciencia cierta es la versión modernista de Atenea Parthenos (imagen 8), resguardada originalmente en el Partenón.

Niké, la figurilla en la mano de Atenea, simbolizaba la victoria y era retratada con alas, una palma en la mano y una corona de laurel en la otra. La diosa de Montenegro conserva estos atributos y el amplio vestido, mas ha sufrido la metamorfosis del casco y la lanza por un peinado recogido y unas flores, respectivamente. Ahora armemos el rompecabezas. Los umbrales del libro de Nervo (título, nombre del autor, ilustraciones de forros) nos invitan a entrar a los prados del espíritu humano, o por lo menos a los del poeta. La diosa de la sabiduría, encarnada en una mujer contemporánea, recibe con dulzura al lector (ya sin herramientas bélicas) y le ofrece el trofeo del conocimiento íntimo del hombre. Allí se



Roberto Montenegro. Primera de forros de *Los jardines interiores* (1905)

Imagen 7



Imagen 8

Copia romana. Siglo II a.C.
Atenea Partenos

promete, junto con el saber, un refugio contra el positivismo burgués. Empero, las palabras “Amado Nervo”, con sus figuras de signo negativo, nos advierten del destino trágico de esos jardines. Ya bajo la influencia de Aubrey Beardsley y el español Julio Romero de Torres (imágenes 9 y 10), en 1908 Montenegro vuelve a dibujar a la Athena Parthenos modernista también bajo un signo funesto: la Niké reposa sobre una calavera y la mirada perversa de la chica nos invita a pasar a un paisaje árido y con ruinas (imagen 11). También el francés Aman-Jean usó el mismo modelo para expresar el triunfo de la poesía mística (1894, imagen 12).

3.3. *En busca del eterno femenino*

Compañeras ideales en su desgracia, las mujeres consuelan al autor o lo desvían de sus metas elevadas a lo largo de sus poemas. Por ello es apropiado abrir el volumen con la figura femenina, dominante en *Los jardines interiores*, pues puede leerse como una galería de mujeres sensuales o espirituales convocadas por Nervo para embellecer su jardín.

Como señalé más arriba, el joven Montenegro se encargó de dibujar la sección “Damiana” del libro. Hablando sobre Ramón López Velarde, Octavio Paz marcó la influencia de este segmento de *Los jardines interiores* en el poeta jerezano, y notó cómo “en los once poemas de esta colección se combinan dos motivos: la provincia en sus manifestaciones devotas y un amor ardiente pero casto a la mujer ideal, ‘prócer y aldeana’. Extraña pero no infrecuente mezcla del amor infantil y del adulto, la inocencia y la conciencia del pecado” (1965 383).

La descripción de Paz es acertada, pero vale la pena exponer algunas precisiones. La sección se abre con el primer verso del soneto “A superscription” [“Un sobrescrito”] de “La casa de la vida”, sección de *Ballads and sonnets* (1881) de Dante Gabriel Rossetti: “My

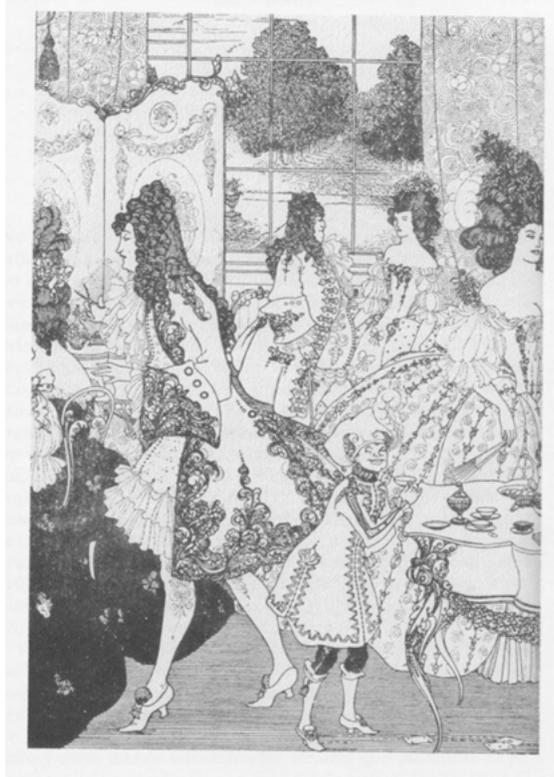


Imagen 9
Ilustración de Aubrey Beardsley para *The rape of the Lock*.
Publicada en 1904 en la *Revista Moderna de México*



Imagen 10
Julio Romero de Torres. *Viernes Santo* (1914)



Imagen 11
Roberto Montenegro. *Renaissance* (1910)



Imagen 12
Aman-Jean. *La poesía mística* (1894)

name is might have been...”, también citado por José Asunción Silva en su novela *De sobremesa* (1887-1896, p. 452). El paratexto sirve para nombrar a Damiana desde el poema inicial: “La mujer que, en mi lozana / juventud, pudo haber sido / —si Dios hubiera querido— / mía” (2010 440).

La mención de Rossetti no es casual. El inglés no sólo ilustraba sus propios poemas con magníficas pinturas; además iluminó textos de otros autores, compuso versos inspirado en cuadros, e incluso diseñó encuadernaciones. Citarlo es consagrar el trabajo en conjunto de Nervo y Montenegro bajo la figura de uno de los máximos ejemplos de los vínculos escritura–imagen.

Ricardo Gullón, Lily Litvak y José Ricardo Chaves subrayan el fuerte influjo de la estética de la *Pre-raphaelite Brotherhood* en los autores modernistas. Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón, Silva, Gutiérrez Nájera aluden a los lienzos y escritos de los miembros del grupo británico: Dante y Cristina Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris y John Everett Millais.

Fundado en 1848, el grupo prerrafaelista se opuso a los cánones formales de la academia inglesa, buscando su inspiración en los pintores medievales y renacentistas anteriores a Rafael. Intentando liberarse del modelo del arte clásico, llenaron sus lienzos con temas de la mitología celta y grecolatina, pasajes de libros y mujeres idealizadas. Dante Gabriel Rossetti pintó sus personajes femeninos con ciertas características afines a las de Damiana, la sola inspiradora de la sección homónima de *Los jardines interiores*. La representación de las damas de Rossetti (imagen 13) de ningún modo pretende una fidelidad realista: rostros serios o soñadores (jamás una carcajada), de tez y ojos claros que miran al espectador o al infinito con actitud sumisa. A veces el artista las sorprende tocando un instrumento, escribiendo una carta de amor, abstraídas en su arreglo personal o incluso en medio de



Imagen 13. *Concierto en el prado* (1872) de Rossetti

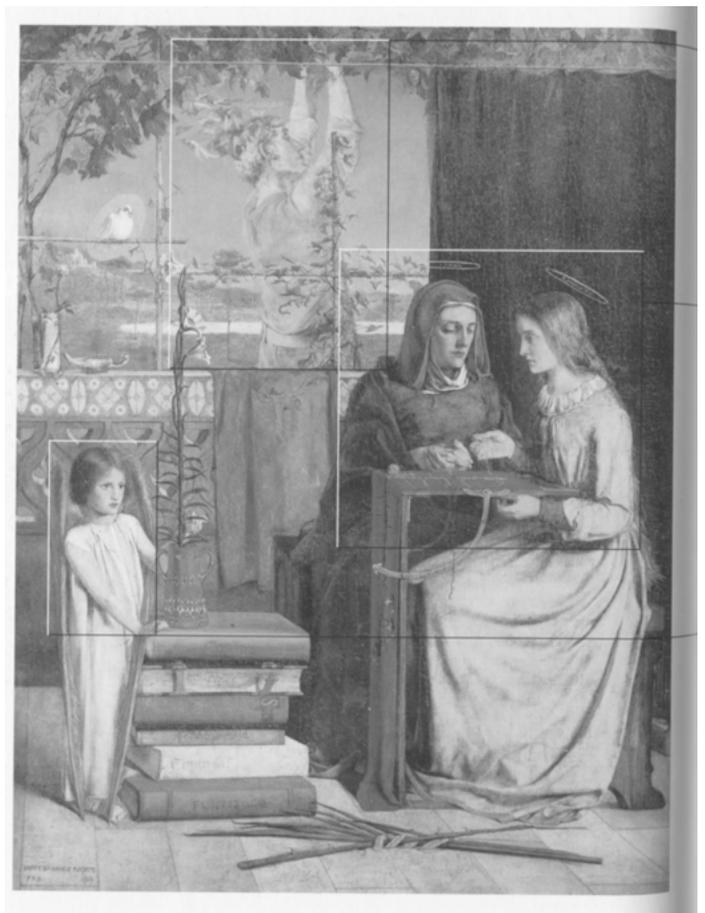


Imagen 14. *La adolescencia de María* (1849) de Rossetti

sutiles arrebatos místicos; sólo actividades tradicionalmente femeninas. Fantasmas de mujeres, entes frágiles varias veces coronados con aureolas y estrellas, o rodeadas de ángeles, también fueron convocados por Nervo.

“La casa de la vida” (1870 y 1881) de Rossetti nos ofrece un primer punto de contacto entre la poesía prerrafaelista y la de “Damiana”. La colección de 102 sonetos del inglés es dirigida por dos polos conflictivos: el amor culpígeno por la esposa suicida, Elizabeth Siddal, y el amor prohibido por Jane, cónyuge de William Morris. Por ello, los versos más tempranos son profundamente pesimistas; el grupo más nuevo describe la espiritualización de la pasión carnal, sin necesariamente descartarlo. Este camino es abierto por el trabajo del poeta, como en “Esperanza del corazón”:

By what word's power, the key of paths untrod,
Shall I the difficult deeps of Love explore,
Till parted waves of Song yield up the shore
Even as that sea which Israel crossed dryshod?
For lo! In some poor rhythmic period,
Lady, I fain would tell how evermore
Thy soul I know not from thy body, nor
Thee from myself, neither our love from God. (30)

La vía es la del amor platónico, la del ascenso gradual desde la mirada de los amantes, pasando por el enamoramiento de las almas hasta llegar al mundo de las Ideas o al seno de Dios, según su versión cristianizada durante el Renacimiento (la de Baltasar Castiglione, por ejemplo). En “Espacio del corazón” Rossetti le explica a Jane Morris cómo “Sometimes thou seem'st not as thyself alone, / But as the meaning of all things that are [...] / Whose unstirred lips are music's visible tone / Whose eyes the sun-gate of the soul unbar” (74). La amada, así, se vuelve escala y mensajera cuyos ecos deben ser descifrados por la poesía

considerada un trabajo artesanal de carácter religioso. Con este sentido, en el tríptico “Arte nuevo y antiguo” Rossetti compara las propuestas prerrafaelistas con la labor de san Lucas, humilde pintor que llevó a la estética a “kneel in the latter grass to pray again” (168), y a alejarse de los gestos orgullosos del creador contemporáneo, invitándolo a volverse un jornalero más de la viña del Señor. El artista nos dejó cuadros de tema evangélico como *La adolescencia de María* (1849, imagen 14) y *Ecce ancilla Domini* (1850).

En el primer capítulo de este trabajo ya apunté la cercanía de *Los jardines interiores* con las propuestas de William Morris y Oscar Wilde acerca de la misión social del arte. Especialmente el primero quiso criticar tanto el capitalismo industrial como la posición aristocrática del artista moderno a través del movimiento *Arts & Crafts*: había que devolverle el placer estético a la población en general regresando a la producción artesanal de bienes de consumo (de lujo, pues los destinatarios eran miembros de la élite). Y entre sus asambleas socialistas con los obreros londinenses y su propia producción individual, Morris se dio tiempo para montar sus proyectos laborales con más o menos éxito financiero. Detrás de toda esta postura se halla la crítica continua a la modernidad realizada por John Ruskin. Amigo y defensor de los prerrafaelistas, el autor de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) constantemente apelaba a la congruencia ética de las artes ante una realidad manejada irrefrenablemente por las injusticias sociales: “El arte más bello es el que más esencialmente nace de la obra del pueblo que se siente a sí mismo justo, el que lucha por el cumplimiento de una ley y la adquisición de una belleza que no ha alcanzado aún” (1985 113-114). La actitud de Tablada ante Ruskin es muy reveladora de las diferencias entre los campos intelectuales inglés y mexicano. En una nota necrológica de 1900 dedicada al inglés, el autor del *Florilegio* escribió:

Los seres de las clases inferiores son quienes con más amargura sienten la tristeza del presente. Económicamente el obrero de fin de siglo es un prócer junto al siervo del Medioevo expoliado por el feudal, y éste, con su ideal inviolado e incólume, dentro del pecho, era feliz, y aquél se suicida cuando el *chômage* lo deja con hambre y sin dinero o tiñe con la trágica púrpura de su sangre empobrecida la bandera roja de las futuras batallas anarquistas (2000 76)

Tablada no era un Heriberto Frías o un Ciro B. Ceballos, quienes terminaron en la cárcel por su literatura de confrontación al régimen. Sí, se censuró “Misa negra” pero por causa de “indecencia” pública, no por su búsqueda de justicia pública. Buena parte de los modernistas mexicanos se opuso filosófica y moralmente al positivismo; la confrontación abierta a los abusos sociales y económicos de un régimen que les daba de comer no sería compatible con la construcción y el mantenimiento (a veces precario) de medios de difusión artística como la *Revista Moderna*. Así, Tablada sólo deja testimonio escrito de las implicaciones políticas de las ideas de Ruskin, aunque en el párrafo citado flotan como amenazas los impulsos revolucionarios de *Regeneración*.

Volviendo a Rossetti, es comprensible la recurrencia en “La casa de la vida” del amor platónico como convicción opositora a las vulgaridades de la Inglaterra industrial, pero también debido a la afición del poeta al ocultismo. William Gaunt lo cuenta así: “Los amigos de Rossetti, William y Mary Howitt, estaban muy interesados en él y se separaron de la fe cuáquera para adherirse a la noción de una religión universal que habría de encontrarse en el espiritualismo. La *History of the Supernatural* de Howitt se publicó en 1863” (185). Amado Nervo, otro seguidor de las ideas ocultistas (o al menos ello es visible desde su poemario *Serenidad* de 1914), compagina su amor en “Damiana” con el catolicismo tradicional. Es decir, en los versos de esta sección se llega al mundo espiritual por la vía indirecta, exotérica, del ritual y las enseñanzas bíblicas. En “Nuestro amo está

expuesto”, la voz lírica invita a Damiana, la protagonista de la serie, a seguir los rituales populares y a arrodillarse en el templo frente al Santo Sacramento. Y en “La vieja canción” los amantes se unen para despreciar las riquezas de “este valle de lágrimas” apelando a la pobreza material de las Bienaventuranzas expuestas por Jesús en el evangelio de san Mateo. Todo esto implica que Damiana es objeto de un amor terrenal, no sexual pero tampoco (neo)platónico; como explicaré más adelante, el mexicano más bien se acerca al idilio pastoril, a la tradición bucólica con importantes representantes en nuestra literatura del siglo XIX. Neruo ha dejado atrás la descripción aristocrática de la mujer más propia de las otras partes de *Los jardines interiores* (como en “Tibi Regina”), el imaginario medieval y la sexualidad tortuosa implicadas. Paradójicamente, y esto es capital, los dos primeros elementos apuntados en parte provienen de la *pintura* prerrafaelista. En contraste, “La casa de la vida” prescinde, como “Damiana”, de ellos:

High grace, the dower of Queens; and therewithal
Some wood-born wonder's sweet simplicity;
A glance like water brimming with the sky
Or hyacinth-light where forest-shadows fall;
Such thrilling pallor of cheek as doth enthrall
The heart; a mouth whose passionate forms imply
All music and all silence held thereby;
Deep golden locks, her sovereign coronal;

A round reared neck, meet column of Love's shrine
To cling to when the heart takes sanctuary;
Hands which for ever at Love's bidding be,
And soft-stirred feet still answering to his sign (82)

Estos versos de “Sus dones” enumeran perfectamente los rasgos *físicos* con los cuales se dibujará también a Damiana. Nada de riquezas materiales y sí ecos de una naturaleza apacible. Resumiendo: Nervo se emparenta con el Rossetti poeta y pintor en la construcción del aspecto exterior de su amada, no así en el tipo de pasión que le ofrece a la misma. Por otro lado, el alejamiento del modelo femenino elitista dominante en el resto de *Los jardines interiores* sí deja atrás también el paraíso medieval-renacentista construido por el modernismo en buena medida bajo la inspiración prerrafaelista. En 1901, por ejemplo, Tablada publicó “Prerrafaelita”: “¿Adorna tu gracia los libros de horas / de piel de cordero que un fraile minió? / ¿O allá en la vidriera que tardes y auroras / incendian, acaso tu imagen surgió?” (1991 189). Por cierto, este poema se parece mucho a varias partes de *Místicas* (1898) del nayarita: “surgió en mis ensueños la antigua Cartuja / donde eras tú virgen y yo era prior”. Hay que decir que José Asunción Silva en *De sobremesa* (novela póstuma, publicada íntegra hasta 1925) incluye en su repertorio de motivos decadentistas a la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, pero bajo el doble signo de la admiración y la parodia. Como sea, “Damiana” conserva otros elementos estéticos de este movimiento como los que se explicitarán a continuación.

El escenario común de las damas de Rossetti fue la naturaleza. El pintor saturó de árboles y flores (especialmente la azucena, símbolo de pureza) los rincones encantados donde sus bellezas etéreas suspiran. Las mujeres son una planta más en el prado del artista, también imagen típica del modernismo. Lo mismo Damiana en *Los jardines interiores* de Nervo:

libélula en mis jardines
quizá, y en mi feudo infanta
[...]
la cabeza arcaica y fina,

—que semeja flor de oro—...

[...]

buscando tus perfumes (¿acaso no eres rosa?,
libando en tus pistilos (¿acaso no eres miel?).

Exagerando un poco la interpretación, es posible condensar los textos de “Damiana” en un solo lienzo. En *The blessed damozel* (1875-1878, imagen 15), Rossetti ilustra su poema homónimo con una mujer celestial rodeada de flores, ángeles y el árbol de la sabiduría coronado por el Espíritu Santo. Así como Nervo recuerda sus paseos y besos con Damiana, la dama del cuadro evoca las caricias con su amado, quien aguarda en la parte inferior de la pintura su futura ascensión al cielo y a los brazos de la novia. El poeta mexicano también mira al firmamento, y busca a su enamorada ideal en una estrella: “¿Es “Ella” que dejó su edén distante / para buscar en la existencia ingrata?”. Her name is might have been...

Mientras los poemas a Damiana remiten al arquetipo finisecular de la mujer frágil a través del prerrafaelismo (asexuada, sumisa, etérea, de belleza moribunda), los dibujos de Montenegro se aproximan al mismo modelo cultural mediante el *art nouveau*. Las ilustraciones del jalisciense se expanden en dos dimensiones empleando líneas sinuosas y diseños asimétricos. Aún emparentada a su gráfica primitiva, la vitalidad de los trazos de Montenegro representa mayormente muchachas serenas asociadas con los elementos típicos de la *femme fragile*: flores, árboles, estanques, vestidos vaporosos, anatomía estilizada.

3.4. *Musas japónicas*

En abril de 1900 Tablada inicia (para terminar pronto) una serie de notas bajo el título de “Álbum del Extremo Oriente”. Allí asegura:



Imagen 15
Dante Gabriel Rossetti. *The Blessed Damozel*
(1875-1878)

la gloria de los ilustres estetas que fueron los De Goncourt, es hoy universalmente reconocida y el arte japonés que su videncia suprema les hizo presentir, se impone hoy en el arte de Occidente, trastorna los antiguos cánones, modifica totalmente el arte de la decoración, cambia los puntos de vista del paisaje, llegando a influir hasta en la figura humana, aun en el retrato. La influencia de ese arte de intenso carácter y de sutil sugestión ha avivado en los artistas europeos el estudio de la flora y de la fauna mínima [...] Toulouse-Lautrec y Feure son quienes más radicalmente afirman la influencia nipona. Lo que decimos de Francia puede extenderse a Inglaterra (donde el *prerrafaelismo* ha alcanzado resultados análogos a los producidos por el naturalismo japonés, en las artes de aplicación al menos) (2000 84).

Efectivamente, estudiosos de hoy como Lionel Lambourne coinciden en la importancia de Jules y Edmond de Goncourt en la difusión del arte japonés durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa. Su novela *Manette Salomon* (1867), sus *Diarios íntimos* (1891-1895), la muy leída *Madama Cristantemo* de Pierre Loti (1887), *Madama Butterfly* (1903) de Giacomo Puccini, son mínimos ejemplos literarios de la fascinación occidental por el Lejano Oriente y su arte. En pintura basta mencionar a James McNeill Whistler (imagen 16, quien introdujo a Rossetti en esta afición), James Tissot (imagen 17), Edgar Degas (imágenes 18 y 19, inspirado en los manga o bocetos de Hokusai), Mary Cassat (imagen 20) y Vincent van Gogh (imagen 21). El mismo Émile Zola fue retratado por Édouard Manet con muestras de grabados nipones y su propia *Olympia* (imagen 22) como testimonio del coleccionismo que varios de los artistas hasta aquí mencionados practicaron.

Lambourne, al igual que Tablada, destacan la relevancia de la litografía publicitaria en la asimilación y divulgación de varios recursos formales tomados de los grabados japoneses. A partir de la década de los sesenta (del siglo XIX), Jules Chéret (imágenes 23 y 24), Henri de Toulouse-Lautrec (imágenes 25 y 26) y Aubrey Beardsley (imagen 27) llenaron las calles de París y Londres con sus carteles en los cuales el arte nipón inspiró el uso de plastas de colores sólidos, de contornos gruesos en las figuras, de figuras recortadas o representados

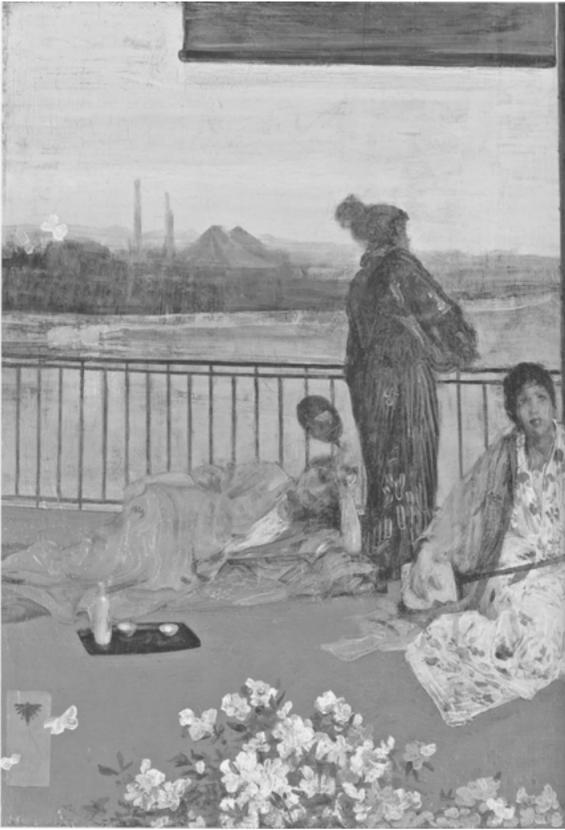


Imagen 16. James Abbot McNeill Whistler. *El balcón* (1868)



Imagen 17. *La Japonaise au bain* (1864)
de James Tissot



Imagen 18. Edgar Degas. *El baño* (1886)



Imagen 19. Katsushika Hokusai
Mujeres en el baño. Manga (1820)
La comparación entre ambas obras es de Lambourne



Imagen 20. Mary Cassatt. *Joven bañándose* (1891)

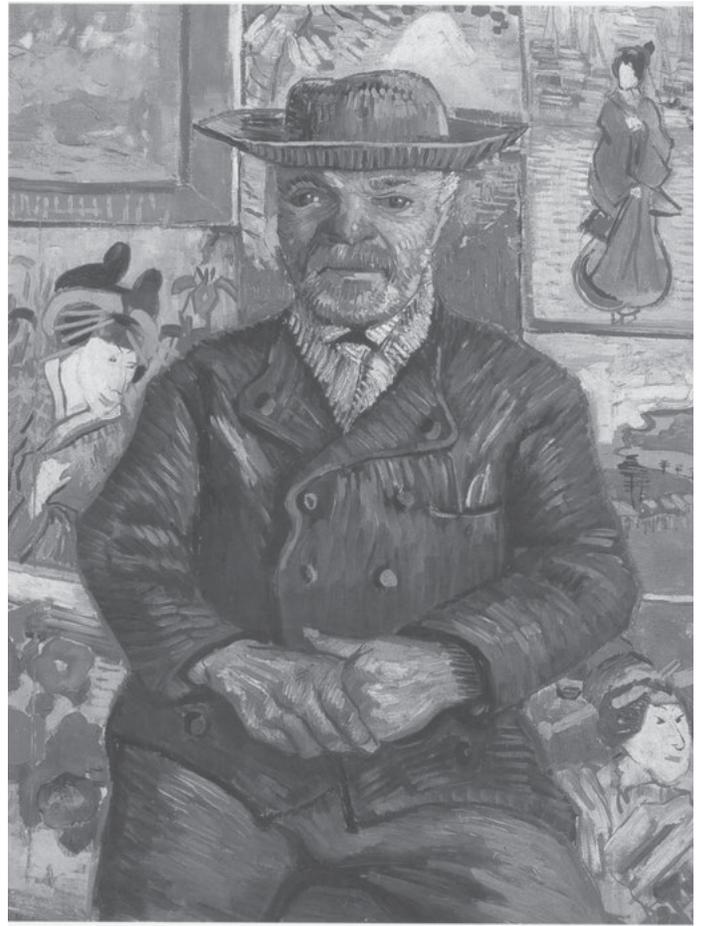


Imagen 21. Vincent van Gogh. *Retrato de Père Tanguy* (1888)



Imagen 22. Édouard Manet. *Retrato de Émile Zola* (1868)



Imagen 23. Jules Chéret.
Pastillas Poncelet (1896)



Imagen 24. Utagawa Toyokuni.
Actor en escena nevada (1814)



Imagen 25. Henri de Toulouse-Lautrec.
Jane Avril au Jardin de Paris (1893)

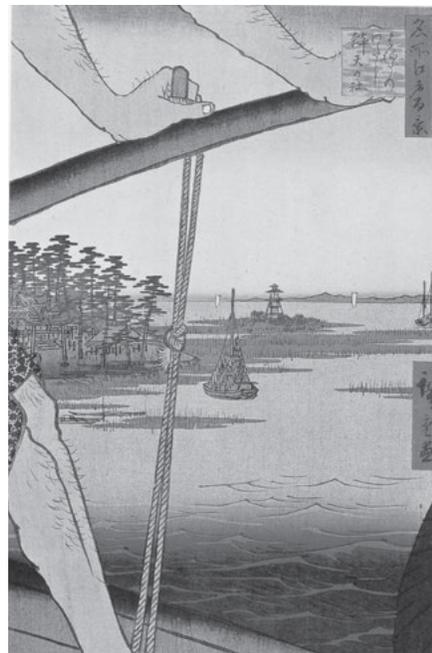


Imagen 26. Utagawa Hiroshigue
The Benten Ford Across the Oi River (1858)

desde ángulos novedosos, del alargamiento artificial de los cuerpos. Incluso Beardsley logró combinar en un mismo anuncio reminiscencias prerrafaelistas con los recursos orientalistas ya apuntados (imagen 28). Y sí, hay una analogía entre la minuciosa descripción de plantas y flores por parte de los prerrafaelistas y lo plasmado por los grabadores del Lejano Oriente, como revela Tablada. Ya más cerca de nosotros, una artista del XXI como Audrey Kawasaki ha vuelto a sintetizar el estilo *art nouveau* de Alphonse Mucha con el del Japón de los siglos XVII al XIX (imagen 29).

Los grabados que tanto fascinaron al Occidente decimonónico pertenecen al estilo *Ukiyo-e*, que durante tres siglos retrató los paisajes y la vida cotidiana de los japoneses del período Edo (siglos XVII-XIX). *Ukiyo* quiere decir mundo que flota, mundo fugaz hallado por los artistas en baños públicos, mercados, burdeles, lagos, volcanes, caminos y bellas mujeres en kimono. Las jóvenes de Torii Kiyonaga (1752-1815, imagen 30), Kitagawa Utamaro (1753-1806, imagen 31), Katsushika Hokusai (1760-1849, imagen 32), Kikukawa Eizan (1787-1867, imagen 33), y así como los actores de Toyokuni (1769-1832, imagen 34), hacen gala de largos trajes y prolongadas líneas sinuosas; a veces eran retratadas en medio de prados y bosques. Estas últimas frases también sirven para describir las representaciones de Damiana realizadas por Montenegro (imagen 35). Gabriele Fahr-Becker comenta así la manera de dibujar cuerpos humanos del Ukiyo-e:

Entre la silueta de la exuberante melena recogida y el intenso juego de las telas, aparece un rostro como una máscara con unos pocos trazos finos, separado del entorno vacío tan solo mediante las delicadas líneas del perfil levemente onduladas. Aparte de esto, únicamente una pequeña mano en el medio y un pie abajo. Tenemos ante los ojos una de las primeras estampas de Norishige [imagen 36]. Por la posición de la cabeza, la mano y el pie, todo el conjunto en un rápido giro, se puede entrever una figura en una pose elegante. El movimiento impresiona la mirada y la fantasía del observador. Todo está insinuado y todo lo que insinúa es ambiguo, pero no hay nada confuso. El



Imagen 27. Aubrey Beardsley
Ilustración para *Salomé* (1894)



Imagen 28. Aubrey Beardsley.
Cartel teatral (1894)



Imagen 29. Audrey Kawasaki
Yuuwako (allure) (2009)



Imagen 30. Torii Kiyonaga
Atardecer en el día de la fiesta de las estrellas
(1785)



Imagen 31. Kitagawa Utamaro.
El amor que siempre se recuerda (1793)



Imagen 32. Katsushika Hokusai
Retrato de Chino-Hyogo sentado en su escritorio (1835)



Imagen 33. Kikukawa Eizan
*El encuentro de las bellezas:
pipa larga* (1812)



Imagen 34. Utagawa Toyokuni
Actor en el escenario: Koraiya (1795)



Imagen 35. Roberto Montenegro
Ilustración para el poema “De vuelta”
de *Los jardines interiores*
(fechado en 1904)



Imagen 36. Kaigetsudo Norishigie
Mujer de pie (1725)

cuerpo desaparece bajo los pliegues, carece de volumen, sombras y peso. El espacio no tiene ni suelo ni profundidad accesible. (24)

Las mujeres invitadas por Montenegro a los jardines de Nervo (incluida la Atenea de los forros del libro), además de estar ligadas con las de sus colaboraciones en la *Revista Moderna de México* (imagen 37), también manifiestan varios de los lazos apuntados hasta aquí con el Lejano Oriente. En sus memorias de sus breves años en la ciudad de México, el pintor recuerda: “Por José Juan Tablada supe de su reciente viaje al Japón; sus conocimientos y apreciaciones sobre ese gran país me llevaron a venerar a los grandes pintores como Okusai [sic], Hiroshigue, Toyokuni y otros muchos. Me mostraba las maravillosas chucherías que había traído de aquel país y me enseñó a amar esa cultura” (33). Si Jorge Ruedas de la Serna dice que Tablada no fue a Japón, Martín Camps ha demostrado que sí. Como sea, asomarse a sus crónicas de viaje agrupadas bajo el título *En el país del sol* (1900) es encontrarse con un país construido como paraíso estético *moderno*: “Aquello no es el escenario de la bárbara vida pastoril cuyo principal encanto consistía en una beatitud casi animal, en una simplicidad salvaje; aquello es un paraíso que ha brotado del seno de la naturaleza al conjuro del Arte humano! Artificial, sin duda; pero de tan sabio artificio que la naturaleza no sólo no ha sido violada, sino que ha sido ayudada para producir sus bellezas por un sentimiento que la venera” (2006 97). Observación totalmente congruente con la asimilación formal del arte nipón lograda por los pintores europeos ya mencionados (a los cuales hay que sumar a Montenegro). Estas observaciones le sirvieron al “viajero” mexicano para sumar argumentos culturales contra el imperialismo estadounidense; asimismo, en crónicas como la citada sintetizó los debates de la época sobre naturaleza y artificio mencionados en el primer capítulo de este trabajo. Por ello,

Seiko Ota acertadamente encarrila el primer acercamiento de Tablada a Japón con el punto de vista europeo dominante sobre Oriente a principios del siglo XX, a lo cual hay que sumar su ensayo biográfico sobre Hiroshigué (1914) y algunos poemas. Hasta la segunda década llegarán los haikús y sus cruces con Apollinaire. Mientras, Efrén Rebolledo, quien sí estuvo en el país nipón y publicó allá sus *Rimas japonesas* (1907), no logra o no le interesa salirse del modelo exotista y erótico propio de Pierre Loti. Paradójicamente se apela a un imaginario imperialista desde un país política y económicamente periférico... como defensa simbólica ante los Estados Unidos acercándose a la primera potencia asiática. Pero esa es otra historia.

3.5. *Dibujando el paraíso perdido*

Este apretado resumen de las tradiciones “japonistas” heredadas por Montenegro nos lleva ahora a sus imágenes. Estas no se toman muchas libertades respecto al contenido de los poemas. Manuel Abad divide a los ilustradores del modernismo de acuerdo con su mayor o menor desapego del texto inspirador. Quienes dan rienda suelta al pincel, aún a costa de alejarse demasiado del contenido escrito, se hallarían vinculados a la escuela inglesa (de Blake a Beardsley) (349-372). Por su parte, los artistas más fieles al mensaje literario mantendrían su filiación con los maestros franceses. A estos últimos pertenece el jalisciense. Para “Esta niña dulce y grave” (imagen 38), Montenegro representó de lado el busto de una joven ricamente ataviada, cuyo rostro no se ve pues contempla el estanque de un bosque. La composición sigue una línea diagonal, desde el tronco reclinado, pasando por el largo cuello, hasta la imagen de un cisne. Esto obedece al inicio del poema: “Esta niña dulce y grave / tiene un largo cuello de ave”. Aunque Nervo no especifica de cual animal se



Imagen 37. Ilustración de Montenegro para *Revista Moderna de México* (1903)



Imagen 38
Ilustración de Roberto Montenegro para "Esta niña dulce y grave"
de *Los jardines interiores* (1905)

trata, el dibujante lo interpreta como el pájaro emblemático de la época, símbolo de belleza y poesía. El regio traje de la muchacha también sigue la descripción del escritor: “cierto ritmo de latina / cierto porte de menina / y una gracia palatina” (2010 442). Las cabezas inclinadas y los cuellos largos de las doncellas prerrafaelistas y el enfoque visual de Utamaro fueron heredadas a la amada nerviana.

Para “Nuestro amo está expuesto” (imagen 39), Montenegro hace una interpretación sobrenatural de la custodia descrita en el poema. En la ilustración, compuesta en espiral, dos ángeles sostienen y protegen con sus largas alas la imagen de Jesucristo inscrita en una hostia. Al pie hay una vela encendida y tras los personajes surge un doble marco cuadrangular formado por sinuosas franjas vacías, al estilo de Julio Ruelas. Por su parte en “Tú vienes con el alba” (imagen 40), Nervo enuncia imágenes asociadas con el esplendor de la naturaleza: alba, trópico, paloma, abejas, perfumes, pistilos, cáliz, flor. Ello inspiró la representación de una mujer caminando entre árboles frutales, hábilmente enmarcada por dos plantas en maceta a cada lado. En contraste, la dama que antecede los versos de “De vuelta”, se pasea por un bosque marchito por el espíritu del invierno (quien se asoma detrás en forma de anciano). También aparece un cauce congelado “como un sueño de cristal / en un edredón de armiño!” (2010 445) , todo de acuerdo con la estación imperante en el texto.

Por su parte, en “Son los sueños que pasan...” (imagen 41) Nervo convierte en poesía una sucesión de imágenes oníricas que lo asaltan en medio de la desesperada búsqueda de su amada. A manera de los fantasmas de *Un cuento de Navidad* de Dickens, desfilan por la mente adormecida del poeta su niñez, su iniciación lírica, su primer amor y sus primeros celos. Montenegro encarna estos espectros en, naturalmente, mujeres (una es la Athena Parthenos de la primera de forros), cuyas líneas diáfanos marchan sobre la cabeza del angustiado amante; mientras, se pone el sol en la esquina inferior derecha del dibujo. Así, la



Imagen 39
Ilustración de Roberto Montenegro para
"Nuestro amo está expuesto" de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)



Imagen 40
Ilustración de Roberto Montenegro
para "Tú vienes con el alba" de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

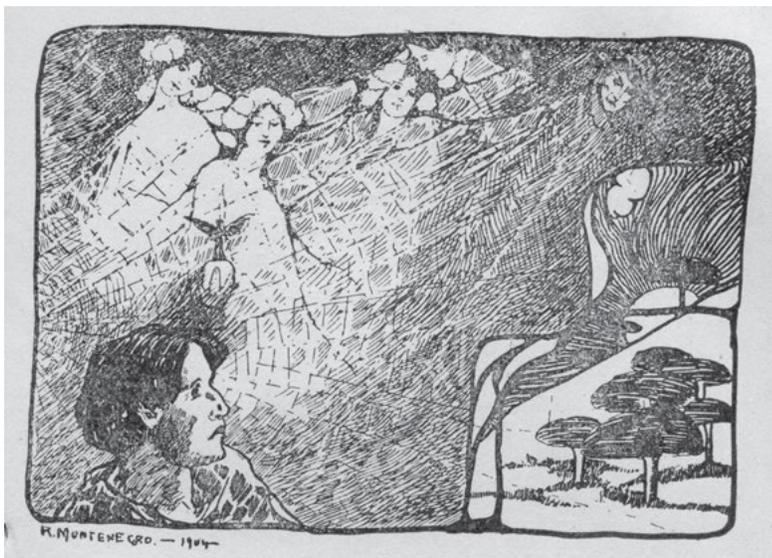


Imagen 41
Ilustración de Roberto Montenegro para "Son los sueños que pasan"
de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

misma cercanía entre el trabajo de ambos primos es notoria en “Cuando llueve...”, “Damiana se casa”, y “La vieja canción” (imágenes 42, 43 y 44).

Montenegro demuestra mayor libertad en “Tan rubia es la niña que...” (imagen 45), donde el pequeño dibujo destaca a una joven con margaritas; detrás sale el sol ante el mar surcado por un velero. El cabello suelto, la distribución desordenada de las flores y las velas hinchadas brindan dinamismo al cuadro. Sólo la mujer es mencionada por Nervo. Por su parte, en la ilustración de “Exhalación” (imagen 46), creada a base de unas cuantas líneas diagonales sobre el fondo negro, se aprecia el caminar de una figura fantasmal en medio de la soledad nocturna del campo. La forma, arropada por una túnica, se refleja junto con la luna en un estanque. Más allá de las imágenes explícitas del poema, Montenegro logra evocar el tono contemplativo del poema: “Cayó la tarde y el taimado anhelo / que noche a noche la extensión explora, / busca en vano la estrella donde mora / mi luminoso espíritu gemelo” (2010 447).

Si bien el arquetipo finisecular de la mujer frágil se refuerza en “Damiana”, uno de sus poemas le ofrece un importante matiz. En “Nuestro amo esta expuesto” Nervo resuelve la necesidad de crear una figura femenina espiritual alzando una escenografía realista y rústica. En este punto el autor, como ya apuntamos más arriba, sí se distancia de la cara aristocrática prerrafaelista y literalmente manda a su amada ideal a rezar en una capilla donde: “Las damas del pueblo / enviaron sus canarios / para adorno del templo” y “hay tiestos rizados de musgo, naranjas doradas, / con mil flamulillas de oropel que crujen / al soplo del viento” (2010 443). Si se quiere, el motivo devoto del poema estaría enlazado con la veta cristiana de William Holman Hunt, quien viajó a Palestina por una doble motivación ascética y estética (imagen 47). Sólo que Nervo, es evidente, aquí ha eliminado la parafernalia litúrgica usada por Tablada en los versos de “Prerrafaelita”.

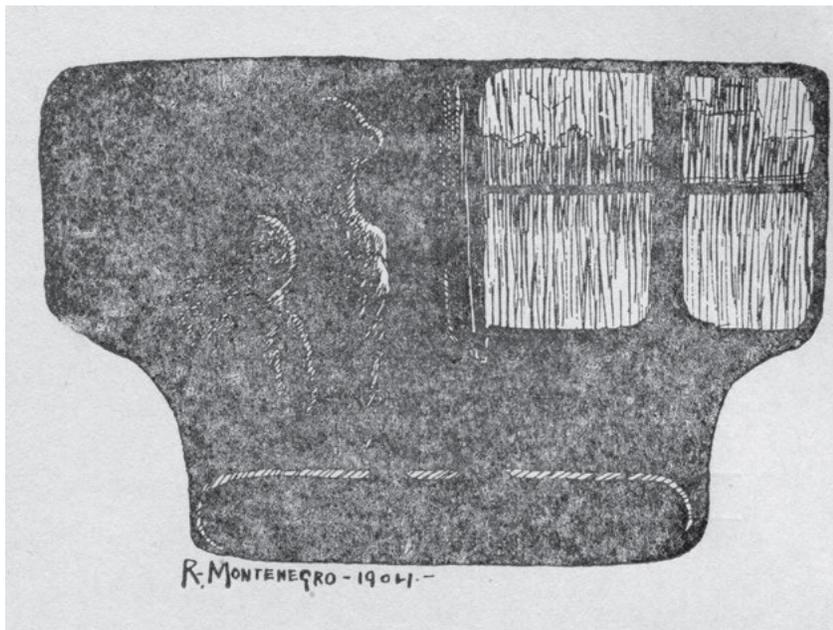


Imagen 42
 Ilustración de Roberto Montenegro
 para "Cuando llueve..."
 de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)



Imagen 43
 Ilustración de Roberto Montenegro
 para "Damiana se casa"
 de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

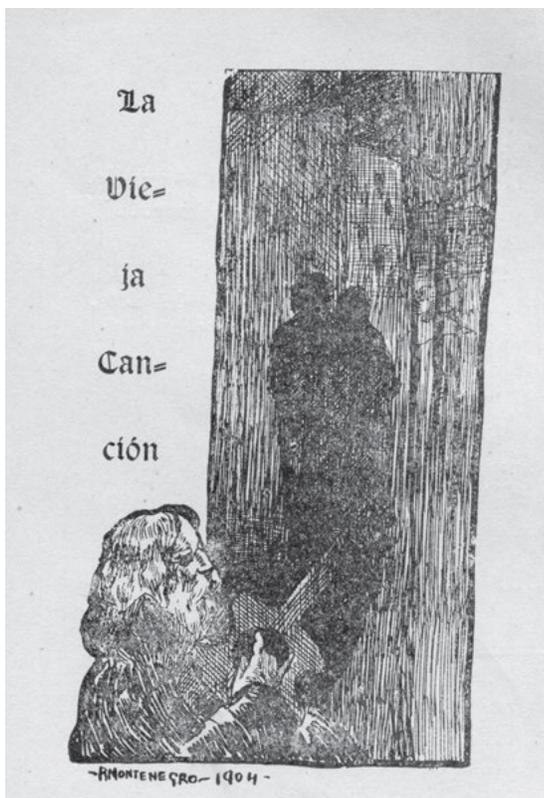


Imagen 44
 Ilustración de Roberto Montenegro
 para "La vieja canción"
 de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

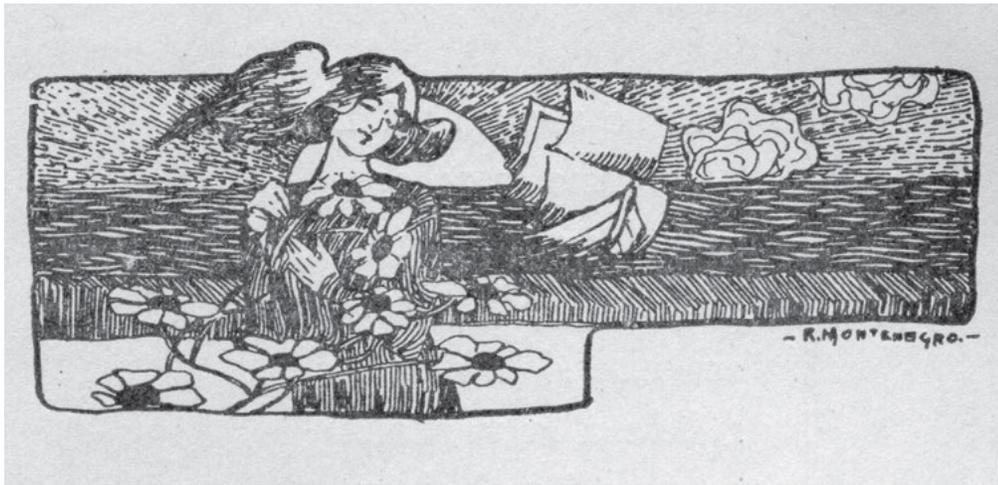


Imagen 45
Ilustración de Roberto Montenegro
para "Tan rubia es la niña que..."
de *Los jardines interiores* (1905)



Imagen 47. William Holman Hunt
La luz del mundo (1851)



Imagen 46
Ilustración de Roberto Montenegro
para "Exhalación."
de *Los jardines interiores* (fecha en 1904)

Damiana entonces pone los pies en la tierra y se aleja de la metrópoli para resguardar mejor su pureza en medio de la sencillez campirana. Mientras Rossetti protege a su “blessed Damozel” en el cielo (previo fallecimiento), Nervo prefiere los altares de su niñez en la provincia mexicana. Este regreso “no maléfico” fue versificado unos años antes por uno de los poetas admirados por el nayarita y de los primeros que seguramente leyó:

¡Oh ciudad!, con efímero halago
A tu seno letárgico y triste
Me llevaste; y en pago me diste
Un momento de dicha fugaz.
Por seguirte, dejé mi llanura,
Mi rebaño, mi rústico nido;
Y en un punto por siempre he perdido
La salud y del alma la paz.
Vuelvo a ti (y, ay de mí, cómo vuelvo),
Dulce campo. Tus húmedas brisas
No le niegues y gratas sonrisas
A tu pobre, infeliz montañés. (“Al volver al campo”, 18)

En 1887 Joaquín Arcadio Pagaza publicó *Murmurios de la selva*. Admirado por conocerlo personalmente, Nervo balbucea algunas frases de alabanza a su poesía en una crónica de 1895 “bajo aquella forma arcaica, purísima, se adivinan las palpitations poderosas de una inspiración sublime” (1967 19). Clearco Meonio, seudónimo de Pagaza, junto con Ignacio Montes de Oca y Obregón y hasta Manuel José Othón son los últimos eslabones decimonónicos de una tradición lírica iniciada en 1805 por el *Diario de México*, punto de reunión de la primera Arcadia Mexicana. Entonces, fray Manuel Martínez de Navarrete y sus compañeros atrajeron al naciente siglo los ámbitos bucólicos cuyos orígenes han quedado establecidos en el griego Teócrito y el latino Virgilio. La nostalgia por el paraíso perdido, la humanización de la mitología clásica como conjunto de símbolos del flirteo, la

simplicidad de la vida en el campo como crítica a los valores ciudadanos (aunque esta idealización precisamente responde a la mentalidad urbana), melancolía e intentos de resucitar una naturaleza saturnal que antes le hablaba al hombre, sencillez del erotismo contrapunteada por el desengaño y la muerte: estos motivos, cristalizados durante el siglo XVIII en poemas y pinturas europeos, será la materia prima con la cual se construirá la tradición bucólica a lo largo de nuestro XIX. Gustavo Jiménez en su prólogo a *Ecos de una Arpa*, recolección de los primeros poemas de Neruo, remarca la lectura en los seminarios mexicanos de obras de la tradición aquí descrita, especialmente porque algunos de sus creadores fueron sacerdotes. Así, la sección “Damiana” de *Los jardines interiores* le debe mucho a nuestra Arcadia, si bien el poeta demuestra su lucidez al eliminar a las deidades grecolatinas y al quedarse con un paraíso realista bien conocido por él durante su juventud. Igualmente, Pagaza dedicó varias composiciones a sitios campestres donde fungió como párroco, como Valle de Bravo o Veracruz. Neruo tampoco asume el disfraz de pastor, sino de cualquier lector contemporáneo suyo que deseara traducir sus penas amorosas con apacibilidad. Además, los poemas a Damiana se vuelven remanso de paz, de armonía con la naturaleza a pesar de la separación de los amantes (lo cual es un tópico de la literatura bucólicas) en contraste con la vegetación amenazante y la melancolía dominante en el resto de *Los jardines interiores* ilustrados y escritos por Ruelas y nuestro autor. Montenegro, por su parte, supo bien traducir el nuevo *estado de ánimo* de su primo.

Aunque sólo se alude al ambiente provinciano en “Nuestro amo está expuesto”, definitivamente marca la recepción del resto de la serie, no así a sus ilustraciones. Las jóvenes de Montenegro de ningún modo remiten a la *escenografía* de aquel poema, a pesar del apego de los dibujos a otros aspectos del mensaje escrito. Además, las mujeres del jalisciense son eso, mujeres, en contraste con la aparente minoría de edad de Damiana. En

una sociedad donde se valora positivamente la virginidad femenina, la literatura de la época exaltó el erotismo adolescente, como recuerda Lily Litvak. Semejante figura convertía al varón en un padre protector de la pureza de su amada – pupila. Nervo convierte en poesía esa dinámica: “La hija risueña y santa”, “Esta niña dulce y grave”, “Corre a la iglesia, retoño mío”, “se desvanece / la niña mía”, “Damiana, hija mía, / ya enciende el quinqué”. Finalmente, el poeta experimenta placer al convertirse en agente del paso de niña a mujer de su amada: “Yo me llamé *Tristeza*, me llamo hoy *Alborada*; / tú te llamaste *Infancia*, te llamas hoy *Amor!*” [!].

Ni modo, cito a Nabokov:

I would have the reader see “nine” and “fourteen” as the boundaries [...] of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea. [...] Neither are good looks any criterion; and vulgarity, or at least what a given community terms so, does not necessarily impair certain mysterious characteristics, the fey grace, the elusive, shifty, soul-shattering, insidious charm that separates the nymphet from such coevals of hers as are incomparably more dependent on the spatial world of synchronous phenomena than on that intangible island of entranced time where Lolita plays with her likes (17).

Roberto Calasso en *La locura que viene de las ninfas* descubre en el novelista de origen ruso el cabo de un hilo mitológico cuyo origen rastrea en la Antigüedad clásica: “Si en el origen de la posesión encontramos a una Ninfa –lynx–, si las Ninfas preceden a la posesión en su máxima generalidad, es así porque ellas mismas son el elemento de la posesión, son esas aguas perennemente encrespadas y mudables, donde de repente un simulacro se recorta soberano y subyuga a la mente” (2004 34). Las ¿niñas? ¿jóvenes? en plena pubertad tendrían en el mundo moderno la capacidad de inducir a una metamorfosis tal como la celebró Platón respecto a las ninfas en el *Fedón*. El prerrafaelista John Everett Millais dedicó varios retratos a niñas pequeñas; sin embargo, fueron artistas del fin de siglo como

Egon Schiele (imagen 48), Edvard Munch (imagen 49), Ernst Ludwig Kirchner (imagen 50) o el Lewis Carroll fotógrafo (imagen 51) quienes erotizaron abiertamente el motivo. Posteriormente Balthus (imagen 52) seguiría explotándolo. Así, la Damiana de Nervo, con todo y su pérdida final, es el sendero por el cual el autor caminó hacia la reconciliación con la naturaleza, con la provincia mexicana, para luego seguir por un nuevo estilo poético que terminaría consagrándolo entre un sector muy amplio del público de Iberoamérica. El poeta rompe con los esquemas métricos tradicionales y se decide por una musicalidad menos restringida. En “Quien es Damiana” no duda en cerrar con dodecasílabos las estrofas donde los versos de ocho sílabas llegan a reducirse a cuatro o a dos. Y tan temprano como 1904, un comentarista anónimo de la revista *Desde México* detectó en ese sentido las afinidades entre los dos artistas: “[Roberto Montenegro], como el incomparable autor de *El éxodo y las Flores del camino*, tiene la misma supersensibilidad morbosa, idéntica aspiración a personalizarse, a desoír todo canon estético y desatender toda academia” (Balderas 11).

Tras su trabajo en *Los jardines interiores*, el joven Montenegro partió hacia Europa, donde volvió a encontrar el apoyo de su famoso pariente, a la sazón secretario de la Legación mexicana en Madrid. Pero ya en aquel libro, Nervo le había dado la oportunidad al joven artista de pasear a su lado por los jardines de las pasiones del alma, lección que el pintor no olvidaría. El célebre poeta francés Henri de Régnier, en su prólogo a los *Vingt dessins de R. Montenegro*, lo advirtió:

Una antigua avenida, con el piso separado y desigual, nos ha conducido hasta esta reja que alza sus altas flechas de hierro a través de las cuales, entre los pilares, sobremontados de macetones con frutas de mármol y en uno de los cuáles está esculpida una calavera, se presenta la perspectiva de un solitario jardín con sus frondas, sus arcos de follajes sombríos, sus estatuas y su fuente donde el



Imagen 48. Egon Schiele.
Joven masturbándose (1911)



Imagen 49. Edvard Munch
Pubertad (1895)



Imagen 50. Ernst Ludwig Kirchner
Marcella (1910)



Imagen 51. Lewis Caroll
Alice Liddell como pordiosera (1858)



Imagen 52. Balthus
Thérèse soñando (1938)

chorro de agua cae débilmente en la pila gastada. A M. Montenegro yo lo imagino a menudo abriendo la cerradura de esta reja misteriosa... (Montenegro 30).

4. CONCLUSIONES

Ruelas, Nervo, Montenegro. Una carrera a punto de apagarse, otra ya consagrada por la élite, la última apenas en sus primeras pisadas. Dos años después de la publicación de *Los jardines interiores*, el grabador zacatecano fallece en París. A pesar de los límites temáticos que toda ilustración implica, sus dibujos para el poemario de su amigo son un buen muestrario de las formas y figuras que obsesionaron al grabador a lo largo de su rápida carrera. Las relaciones entre los sexos, por ejemplo, las expone imponiendo ya vías sádicas, ya senderos masoquistas. Siguiendo a Gilles Deleuze, he evitado conscientemente el término *sadomasoquista* con el fin de lograr mayor precisión en mis interpretaciones. Así, propongo que en *Los jardines interiores* la mayoría de las figuras masculinas son colocadas en posiciones de sumisión análogas a las descritas por Leopold von Sacher-Masoch en *La Venus de las pieles*. Al hacerlo, he deseado matizar el ya estudiado tópico de la mujer fatal, así como destacar la subversión económica implícita en el masoquismo. Porque el contexto de confrontación estética e ideológico entre el modernismo y el positivismo mexicano se impone. Claro, como ya hice notar, se trata de un enfrentamiento contradictorio debido al sistema de mecenazgos del campo intelectual nacional (y extensivo a otros países) en ese momento. No creo posible resolver aquí el dilema ético planteado por esta situación desde nuestra época, desde las convicciones que más o menos de manera nebulosa adoptamos a través de nuestras etapas vitales. Mas gracias a esas incongruencias las obras de Ruelas y sus otros dos colegas pueden transmitir múltiples registros culturales capaces de enriquecer estos productos ante nuestros ojos. Al evitar la cerrazón ideológica, la integridad de los mártires y los revolucionarios, los colaboradores de *Los jardines interiores* ganan para el libro (y para la recepción de sus trabajos individuales) la suma y no la exclusión de motivos

artísticos, políticos, sociales, monetarios, religiosos. ¿No era esa la intención de la sinestesia, tender hilos a lo largo de la realidad, hilos reveladores de la unidad fundamental del mundo? El arte quería deducir de semejante construcción un ritmo armónico subyacente al caos de la modernidad; la exégesis propuesta aquí ha querido, a partir de la sinestesia, desvelar la compleja (pero por ello nutricia) correspondencia entre las capas de sentido que unen ilustraciones y poemas con su contexto de creación. Rescatar el valor de lo disímil, podría decirse.

Entre William Morris y José Yves de Limantour, la naturaleza ha dejado de someterse a los dictados del progreso en los grabados de Ruelas. Estos recogen una tradición, ceñida a unos 100 años atrás en mi investigación, de debates sobre las relaciones entre el hombre y el resto de la Creación. Mi limitación al ámbito literario desea complementar las necesarias implicaciones científicas, filosóficas y religiosas de dichas discusiones. El hecho de tratar con un ilustrador de textos poéticos (es decir, de lengua escrita con una función estética) me ha permitido tomar esa ruta de abordaje. Las fuerzas de destrucción ciega del mundo natural van necesariamente acompañadas de una metamorfosis “maldita” de la mitología clásica. He trazado una vía paralela a la de la evolución de la naturaleza romántica sea porque autores como Friedrich Hölderlin, John Keats o Manuel Martínez de Navarrete no disocian un ámbito (la naturaleza) del otro (la cultura grecolatina); sea por la síntesis evidente de ambos realizada por Ruelas en sus trabajos.

Por otro lado, y en el centro de todo, la mujer. Siguiendo de cerca el entusiasmo de la pasada centuria por el Marqués de Sade, he querido evitar el empleo gratuito de la palabra *sadismo* y hacer algunas precisiones. Estas, como en un círculo mágico, me devolvieron al tema económico a través de los torcidos renglones de la perversión, al sistema de poder que margina por razones de raza, preferencia sexual o profesión (en este caso, prostibularia).

Entretejido con todos estos comentarios, Nervo. Y su propia tradición literaria, y sus propias obsesiones. Pues, ya lo ha señalado Carlos Monsiváis, Ruelas se toma muchas libertades respecto al texto ilustrado. La melancolía de buena parte de los *poemas* en *Los jardines interiores* trae una cola larga para pisar, fabricada con sus vínculos particulares con la naturaleza y la lírica bucólica. El vacío dejado por la mujer soñada, ingrata o muerta conduce al poeta a buscar la reconciliación con ella y con el resto de la Creación. Ruelas, como he apuntado, no lo deja a su suerte y pliega su estilo al de su amigo hacia el final del volumen. Y también los versos traen padrinos incómodos cual sólo puede serlo el “ogro filantrópico” Enrique C. Creel; e, inesperadamente, se descubren coqueteos con el *Arts & Crafts* inglés, a modo de debate con la ética capitalista-protestante dilucidada ya en esos difíciles tiempos por Max Weber. La trama de interpretaciones, así, se complica y se fuga de las simplificaciones cómodas y empobrecedoras de nuestra literatura. Imposible pronunciar la última palabra sobre este libro: compartir mejor mi hoja de ruta, que ha deseado detenerse en los puntos de confluencia y divergencia entre las estéticas de Ruelas y de nuestro escritor.

En medio de *Los jardines interiores*, como remanso para la melancolía de Nervo y la pesadilla de Ruelas, aparece Damiana. Trasunto de Ana Cecilia Daillez (la amada inmóvil francesa que morirá en 1912), los poemas dedicados a aquella transforman el paraíso perdido de la literatura bucólica en un homenaje al pasado provinciano del poeta (y del lector ciudadano). El tiempo se ha recobrado gracias al idilio imperfecto, aquel susceptible de ser convertido en literatura. Este es justo el espacio al cual fue invitado el primo Montenegro como paso de consagración previo a su primer viaje europeo. Los otros dos colaboradores del volumen ya eran lo bastante reconocidos en su campo intelectual (mexicano e iberoamericano gracias principalmente a la *Revista Moderna*); participar como

hábil tercero fue un impulso decisivo para el trabajo de aprendizaje iniciado en Madrid y París. Y es que Montenegro puso a dialogar a sus *musmés* modernistas con las musas prerrafaelistas que ayudaron a Nervo para construir a su Damiana. Japón e Inglaterra conviven en paz aquí gracias a la mediación de los trabajos previos de José Juan Tablada, quien era plenamente consciente de la fascinación europea por los grabados Ukiyo-e y de la escuela antagonista a la injusticia y fealdad industriales dirigida por Dante Gabriel Rossetti. Como ha demostrado Julieta Ortiz Gaitán, estas lecciones *fin de siècle* no abandonarían al primo de Nervo ni en su obra inmediatamente posterior, ya bajo la fuerte influencia de Aubrey Beardsley, ni en su trabajo muralista. Los cuerpos *art nouveau* son la base de *El árbol de la vida* (1922), primer mural encargado por José Vasconcelos; el orientalismo, al mismo tiempo, inspiró la decoración del mismísimo despacho del autor de *Ulises criollo* en la Secretaría de Educación Pública (1923). Y, por supuesto, Montenegro colaboró más tarde en la realización de un par de portadas para Nervo (imágenes 1 y 2).

Si Montenegro partió en 1905 hacia la consolidación de su arte y Ruelas hacia el reencuentro eterno con la capital imaginativa del siglo XIX, Nervo logra dejar atrás para siempre el modernismo decadentista (valga la frase) con miras a una simplificación expresiva cristalizada en su siguiente poemario, *En voz baja* (1909). La sección “Damiana” de *Los jardines interiores* logró la alquimia verbal. A partir de allí, el poeta andaría con firmeza hacia el reconocimiento del gran público.

En conjunto, *Los jardines interiores* describen un pasaje desde la melancolía y el terror hasta una final reconciliación con la naturaleza y con la mujer a través de la figura de Damiana. De la amada aristocrática ausente a la provinciana de carne y hueso, esta última es construida a partir de los modelos “japonista”, prerrafaelista y del campo mexicano (o del resto del espacio ajeno a la metrópoli capitalina). Por si fuera poco, su edad es la clave:



Imagen 1. Roberto Montenegro
Portada para *En voz baja*
de Amado Nervo (1909)

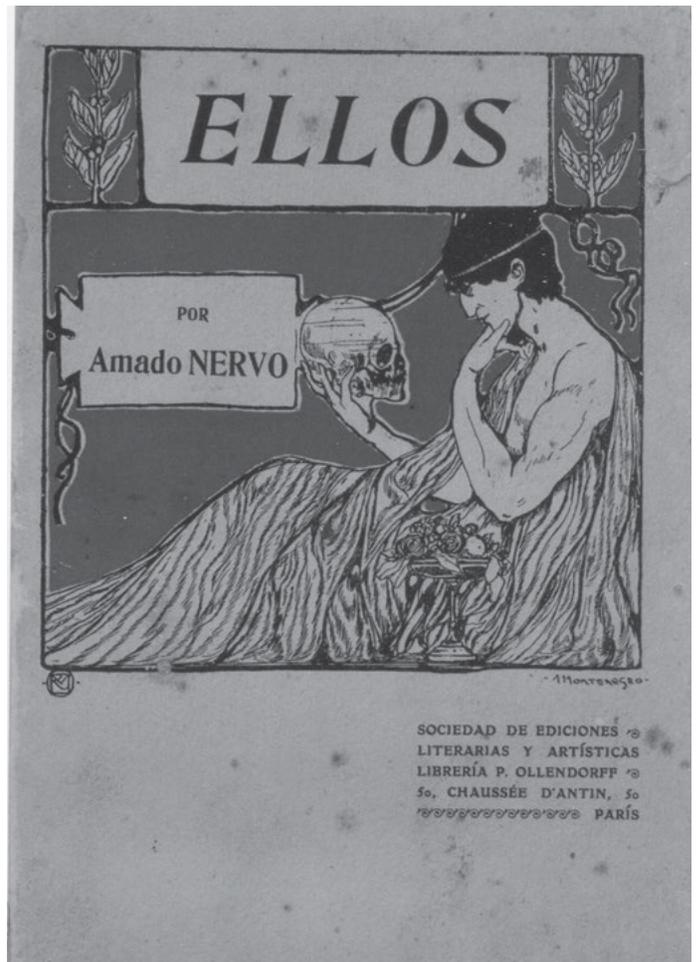


Imagen 2. Roberto Montenegro
Portada para *Ellos* de Amado Nervo (1909)

retomando a Roberto Calasso donde lo dejé en el segundo capítulo, las ninfas justo poseen el poder de la metamorfosis. La locura que viene de ellas exalta las partes más oscuras de nuestra conciencia con el fin de llevarnos a puertos inalcanzables para los hábitos apolíneos. Otro tanto puede sorprenderse en la lectura deleuziana del masoquismo. El libro de Ruelas, Nervo, Montenegro, se convierte así en testimonio iniciático gracias al lenguaje abierto mas totalizador de la sinestesia.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, MANUEL. “El libro modernista: literatura e ilustración”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces Andaluzas y Cordobesas*. Edición de Guillermo Carnero. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1987. 349-372.
- AKMENKALS, JESSIKA. “Sirens”, en *Wining, dining and dying in Ancient Greece* <www.colorado.edu/classics/exhibits/GreekVases/exhibit.htm> [consultada el 19 de noviembre de 2015]
- Antología del modernismo 1884-1921*, edición y prólogo de José Emilio Pacheco, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México / ERA, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- ARGULLOL, RAFAEL. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- ARNALDO, JAVIER. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- ASIAIN, AURELIO. “Julio Ruelas, modernista”. En Aurelio Asiain y Leonor López Domínguez. *Julio Ruelas*. México: Casa de Bolsa Cremi, 1987.
- BACHELARD, GASTON. *Lautréamont*. México: FCE, 1985.
- BALAKIAN, ANNA. *El movimiento simbolista: juicio crítico*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BALDERAS, ESPERANZA. *Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- BATAILLE, GEORGES. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- . *La parte maldita y apuntes inéditos*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Diarios íntimos*. México: Coyoacán, 1997.
- . *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- . *Las flores del mal*. Madrid: Abada, 2013.
- BENJAMIN, WALTER. “Hacia una crítica de la violencia”, en *Obras*. Libro II/vol. 1. 2ª edición. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010. 183-204.

- . “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*. Libro II/vol. 1. 2ª edición. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010.144-162.
- . “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*. Libro I/vol. 2. 2ª edición. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2010.303-318.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- BLANCO, ALBERTO. “Max Klinger y Julio Ruelas: la imaginación desesperada”. En *Las voces del ver. Ensayos sobre artes visuales*. México: Conaculta, 1997. 123-137.
- BLANCHOT, MAURICE. *Lautréamont y Sade*. México: FCE, 1990.
- BLOOM, HAROLD. *La Compañía Visionaria. Wordsworth, Coleridge y Keats*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- BORGES, JORGE LUIS. “Palabras sobre Amado Nervo”. *El Universal*. 28 de julio de 2012. <[http:// archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69410.html](http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69410.html)> [consultada el 19 de noviembre de 2015]
- BORNAY, ERIKA. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2001.
- CALASSO, ROBERTO. *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- . *La locura que viene de las ninfas*. México: Sexto Piso, 2008.
- CAMPO, ÁNGEL DE. *Crónicas y relatos inéditos*. México: Ateneo, 1969.
- CAMPS, MARTÍN. “Pasajero 21. Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900”. *El Cultural. Suplemento de La Razón*. Sábado 1 de agosto de 2015. 7-9
- CASTREJÓN, EDUARDO A. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Estudio crítico de Robert McKee Irwin. México: UNAM, 2010.
- CEBALLOS, CIRO B. *En Turania. Relatos literarios (1902)*. Estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de Luz América Viveros. México: UNAM, 2010.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo del siglo XIX*. México: UNAM, 1997.
- . *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM, 2005.
- CONDE, TERESA DEL. *Julio Ruelas*. México: UNAM, 1976.
- . *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*. México: Siglo XXI, 2014.

- CREPALDI, GABRIELE. *Art Book. Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*. Madrid: Electa, 2000.
- CRUZ MENDOZA, YÓLOTL. “Una violeta modernista. Correspondencias entre Nervo y Ruelas” en *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* <www.amadonervo.net> [consultada el 19 de noviembre de 2015].
- DELEUZE, GILLES. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DIJKSTRA, BRAM. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DURKHEIM, EMILE. *El suicidio*. México: Fontamara, 2011.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: De Bolsillo, 2011.
- El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. Estudios de Roxana Velásquez Martínez del Campo, Fausto Ramírez, Ignacio Henares Cuéllar, Christopher Newall, Geneviève Lacambre, Jean-David Jumeau-Lafond. México: Munal / Banamex, 2004.
- El viajero lúgubre. Julio Ruelas, modernista. 1870-1907*. Estudios de Carlos Monsiváis, Antonio Saborit y Teresa del Conde. México: Conaculta/RM/INBA/Munal, 2007.
- FAHR-BECKER. *Grabados japoneses*. Madrid: Taschen, 2002.
- FLORES, Óscar y Ligia Fernández. “Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal”. En *90 años de cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros*. México: UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2002. 143-215.
- FLORES MAGÓN, Ricardo. *Los pobres son la fuerza. Discursos*. Buenos Aires: Godot, 2014. Libro electrónico.
- FREUD, SIGMUND. *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905). Obras completas. Volumen VII*. Buenos Aires, Amorrortu, 2000a.
- . “Lo ominoso”. En *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919). Obras completas. Volumen XVII*. Buenos Aires, Amorrortu, 2000b.
- GALLARDO, SALVADOR. “De Nervo a Gorostiza. Las mutaciones del agua”. *Revista de la Universidad de México*. 116 (octubre 2013): 82-84.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner, 2014.

- GAUNT, WILLIAM. *El sueño prerrafaelita*. México: FCE, 2005.
- GENETTE, GÉRARD. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001
- GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2008.
- GULLÓN, RICARDO. “Simbolismo y modernismo”, en *El simbolismo*. Edición de José Olivio Jiménez. Madrid: Taurus, 1970. 21-44.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras*. México: FCE, 2003.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid: Abada, 2013.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . *La muerte de Empédocles*. . Madrid: Hiperión, 1998.
- HUYSMANS, JORIS-KARL. *Allá Lejos*. Madrid: Valdemar, 2002.
- *Against Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- KATZ, FRIEDRICH. *Pancho Villa*. 2 tomos. México: ERA, 1998.
- KEATS, JOHN. *Complete poems and selected letters of John Keats*. Londres: Random House, 2001 (Modern Library).
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY Y FRITZ SAXL. *Saturno y la melancolía. Estudio de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.
- KLOSSOWSKI, PIERRE. *Sade, mi prójimo. Precedido por el filósofo criminal*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- . *La moneda viva*. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- KRAFFT-EBBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. Nueva York: Arcade Publishing, 2011. Libro electrónico.
- La construcción del modernismo (antología)*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- LAMBOURNE, LIONEL. *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005.
- LARA ASTORGA, Eliff. “Bella sin estética: Amado Nervo frente a los Estados Unidos”, en *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Edición de Sandra

- Fernández, Patricio Geli y Margarita Pierini. Rosario (República Argentina): Prohistoria, 2008. 327-336.
- LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- LEOPARDI, GIACOMO. *Cantos*. Madrid: Orbis, 1988.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Herder, 2014.
- LITVAK, LILY, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LOGIN JRADE, CATHY, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- MARICHAL, CARLOS. “Finanzas y poder: de la deuda externa a la crisis”, en *Juicio al Porfiriato. Cien años de la muerte de Porfirio Díaz. Primera parte*. México: Proceso, 2015. 45-53.
- MOLLOY, SYLVIA. “Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Edición de Rafael Olea Franco. México: Colmex, 2001.
- MONSIVÁIS, CARLOS. “Léperos y catrines, nacos y yupis”, en *Mitos mexicanos*. Edición de Enrique Florescano. México: Taurus, 2001.
- MONTENEGRO, ROBERTO. *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*. Prólogo de Miguel Ángel Echegaray. México: Artes de México, 2001.
- MORRIS, WILLIAM. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2013.
- NABOKOV, VLADIMIR. *Lolita*. Nueva York: Vintage, 1997.
- NERVO, AMADO. *Los jardines interiores*. México: Tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, 1905.
- . *Obras completas*, edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (poesías), dos tomos, México, Aguilar, 1962.
- . *Ecos de una Arpa*. Nota preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre. Presentación de Rafael Padilla Nervo. Edición de Gustavo Jiménez, Eliff Lara e Itzel Rodríguez. México: Rafael Padilla Nervo, 2003.

- . *Lunes de Mazatlán. Crónicas (1892-1894)*. Edición, estudio y notas de Gustavo Jiménez Aguirre. México: Conaculta / UNAM / Océano, 2006.
- *Poesía reunida*. Edición, estudios y notas de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga. 2 tomos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Madrid: Valdemar, 2012.
- NORDAU, MAX. *Degeneration*. Omaha: University of Nebraska Press, 1993.
- ORTÍZ GAITÁN, JULIETA. *Los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM, 1994.
- *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: UNAM, 2003.
- OTHÓN, MANUEL JOSÉ. *Poesía escogida*. México: Conaculta, 2014.
- PAGAZA, JOAQUÍN ARCADIO. *Selva y mármoles*. 3ª edición. México: UNAM, 1992 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 19).
- PARKINSON, LOIS. “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”. En Esther Cohen (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. 157-196.
- PAZ, OCTAVIO. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras / Bonilla Artigas / Iberoamericana, 2012.
- PRAZ, MARIO. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- . *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007.
- RAMÍREZ, FAUSTO. *Modernización y modernismo. Imágenes e ideas de las artes plásticas mexicanas desde el siglo XIX*. México: UNAM, 2008.
- REBOLLEDO, EFRÉN. *Obras reunidas*. México: Océano / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2004.

- RILKE, RAINER MARIA. *Sonetos a Orfeo*. Madrid: Visor, 2004.
- RODRÍGUEZ LOBATO, MARICELA. *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la 'Revista Moderna' (1898-1911)*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- ROSSETTI, DANTE GABRIEL. *La casa de la vida*. Madrid: Hiperión, 1996.
- ROUGEMONT, DENIS DE. *Amor y Occidente*. México: Conaculta, 2001.
- RUSKIN, JOHN. *Fragmentos escogidos*. México: Offset, 1985.
- . *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Coyoacán, 2012.
- SACHER-MASOCH, LEOPOLD VON. *La Venus de las pieles*. México: Axial, 2012.
- SADE, MARQUÉS DE. *Juliette o las prosperidades del vicio*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- SCARAFFIA, GIUSEPPE. *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado, 2009.
- SCHURÉ, EDOUARD, *Los grandes iniciados*, 9ª edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986
- SCHMUTZLER, ROBERT. *El modernismo*. Madrid: Alianza, 2007.
- SPINOZA, BARUCH. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: FCE, 1977.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Poesía. Obras completas I*. Edición de Héctor Valdés. México: UNAM, 1971.
- . *Arte y artistas. Obras completas VI*. Edición de Adriana Sandoval. México: UNAM, 2000.
- . *En el país del sol. Obras completas VIII*. Edición de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 2006
- . *La feria de la vida. Obras completas IX*. Edición de Fernando Curiel Defossé. 2010.
- TRUEBA LARA, JOSÉ LUIS. *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del siglo XIX*. México: INBA / Conaculta, 2013.
- URÍAS HORCASITAS, BEATRIZ. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. México: Tusquets, 2007.
- WALPOLE, HORACE. *Ensayo sobre la jardinería moderna*. Palma de Mallorca: El Barquero, 2003.
- WEBER, MAX. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza, 2012.
- WIEVIORKA, MICHEL. *El espacio del racismo*. Barcelona: Paidós, 1992.
- WILDE, OSCAR. *Las artes y el artesano*. Madrid: Gadir, 2010.

- WITTKOWER, RUDOLF Y MARGOT WITTKOWER. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- ZEA, LEOPOLDO. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: FCE, 1968.
- ZIZEK, SLAVOJ. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.