



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Aproximaciones de lo romántico en la obra rueliana
Estudio de caso: La transfiguración de lo enfermizo en las visiones de la muerte y la
melancolía

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta

Lic. Flor Itzel Torres Cabrera

Dirigido por

Dra. Ma. del Mar Marcos Carretero

Querétaro Qro., a 30 de marzo de 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



Aproximaciones de lo romántico en la obra rueliana:
La transfiguración de lo enfermizo en las visiones de la
muerte y la melancolía

por

Flor Itzel Torres Cabrera

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](#).

Clave RI: BAMAN-221768



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

MAESTRÍA EN ARTE CONTEMPORÁNEO Y CULTURA VISUAL

APROXIMACIONES DE LO ROMÁNTICO EN LA OBRA RUELIANA
ESTUDIO DE CASO: LA TRANSFIGURACIÓN DE LO ENFERMIZO EN LAS
VISIONES DE LA MUERTE Y LA MELANCOLÍA

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta

Lic. Flor Itzel Torres Cabrera

Dirigido por:

Dra. Ma. del Mar Marcos Carretero

Dra. Ma. del Mar Marcos Carretero

Presidente

Dra. María de los Ángeles San Román

Secretario

Dr. Juan Granados Valdéz

Vocal

Dr. Benito Cañada Rangel

Suplente

Dra. Luz del Carmen Magaña Villaseñor

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro. México a 30 de
marzo de 2023

Resumen

La presente investigación consistió en un análisis de lo romántico en la obra de Julio Ruelas a través de lo que se denomina como la *transfiguración de lo enfermizo*, que constituyó la manera particular en la que se evidencian los elementos teóricos y plásticos, referentes a la muerte y a la melancolía en el arte rueliano. Este planteamiento se desplegó a través de un primer análisis referente al contexto social, personal y cultural en que se desarrolla la obra de Julio Ruelas, en paralelo con las cuestiones propias del Romanticismo, con lo que se evidenció su vínculo con lo enfermizo y la enfermedad. En segundo término, la indagación respecto a la *transfiguración de lo enfermizo*, su caracterización y terminología, llevan a establecer el marco de referencia de esta disertación. Por consiguiente, se analizaron los elementos estéticos y simbólicos de la muerte y la melancolía en la obra seleccionada. A través de estas consideraciones, se ha establecido una nueva lectura del Romanticismo en el arte de Julio Ruelas, donde se ponen de manifiesto su condición como imágenes móviles, caracterizadas por la integración de aspectos concebidos como negativos o insanos, por lo que se resalta su relación con el romanticismo negro. Para la realización de esta disertación, se estableció una metodología que incorpora la investigación descriptiva y explicativa con un enfoque cualitativo. Además, se han considerado los conocimientos multidisciplinarios de distintas disciplinas, con el fin de plantear un panorama amplio en lo respectivo a los propósitos de este estudio.

Palabras clave: Romanticismo, Julio Ruelas, enfermizo, muerte, melancolía.

Abstract

The present research consisted of analyzing the romantic aspect of the work of Julio Ruelas through what is referred to as *the transfiguration of the sickly*. It constituted the particular way in which are demonstrated the theoretical and plastic elements concerning the death and melancholy in rueliano art. We displayed this proposal through a first analysis regarding the social, personal, and cultural context in which the work of Julio Ruelas is developed, in parallel with the issues specific to Romantic, which showed their relationship with sick and disease. Second, the inquiry concerning *the transfiguration of the sickly*, its characterization, and terminology leads to establishing the reference framework of this dissertation. Therefore, we analyzed the aesthetic and symbolic elements of death and melancholy in selected works. Through these issues, it established a new lecture on Romantic in Julio Ruelas' art, revealing its condition as moving images, characterized by the integration of aspects conceived as negative or unhealthy; therefore, it highlighted its relationship with black romanticism. For the execution of this dissertation, we established a methodology incorporating descriptive and explanatory research with a qualitative approach. Also, we considered the multidisciplinary knowledge of different disciplines to present a broad overview of the purposes of this study.

Keywords: Romanticism, Julio Ruelas, sickly, death, melancholy.



A mis padres, amigos, familia y mascotas

Agradecimientos

Son muchas las personas que hicieron posible la elaboración de la presente tesis, y a todas ellas quisiera extender mi más profundo agradecimiento. Sin duda, este proyecto no hubiera sido posible sin la guía y soporte, siempre puntual y clarificador, de mi directora la Dra. Ma. del Mar Marcos Carretero. Asimismo, quiero extender este agradecimiento a todos mis profesores y compañeras (os) de la Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual, quienes de diversas maneras han aportado al desarrollo de este proyecto. Quisiera mencionar especialmente al Dr. Raúl García, quien además de contribuir con valiosas opiniones sobre esta tesis, me presentó el trabajo de Julio Ruelas y al Dr. Antonio Arvizu por sus acertadas recomendaciones bibliográficas y opiniones; así como a mis lectoras (es), quienes además, han aportado y apoyado al desarrollo de este proyecto: la Dra. Ma. de los Ángeles, por su atenta guía en el campo de la metodología; el Dr. Benito Cañada, por sus significativas aportaciones en el área de la semiótica; el Dr. Juan Granados, por sus apreciables comentarios y aportaciones siempre precisas, así como a la Dra. Lucy Magaña, quien siempre ha estado atenta de mi desarrollo artístico y académico.

Finalmente, quiero agradecer el soporte de mis padres, amigos, familia y mascotas, pues sin su apoyo constante, este proyecto no habría podido llegar a su terminación.

Índice de contenido

Resumen	III
Agradecimientos.....	VI
Índice de contenido	VII
Índice de figuras	IX
Introducción.....	XI
Antecedentes	XIII
Fundamentación teórica	XVI
Hipótesis.....	XVII
Objetivos	XVIII
Metodología.....	XVIII
Resultados y discusión	XX
Capítulo I.....	24
Rumbo a una caracterización de lo romántico en la obra rueliana.....	24
1.1. Introducción a la obra.....	25
1.2. Las influencias vanguardistas.....	32
1.2.1 Modernismo, Decadentismo, Simbolismo y Romanticismo.....	33
1.3. Introito a las categorías de análisis.....	43
1.3.1. El Romanticismo y lo romántico.....	44
1.3.2. La enfermedad como estrato del Romanticismo	48
Capítulo II.....	53
La obra rueliana como <i>transfiguración de lo enfermizo</i>	54
2.1. Conceptos clave de enfermedad	54
2.2. La transfiguración estética.....	60
2.3. La poética de lo enfermizo	62
Capítulo III	67
Muerte y melancolía en la obra rueliana: Aproximaciones.....	67
3.1. La muerte en la obra de Julio Ruelas	68
3.1.1. El simbolismo de la muerte	70
3.1.2. La estética de la muerte	81

3.2. La melancolía en la obra de Julio Ruelas	86
3.2.1. El simbolismo de la melancolía.....	89
3.2.2. La estética de la melancolía.....	101
3.3. Los Frisos de 1901 y 1903	106
3.3.1. Encuentros con <i>El luto humano</i> de José Revueltas	107
Conclusiones	115
Apéndices	121
Tabla de análisis de obra general	121
Instrumentos de análisis	126
El ahorcado.....	126
La muerte llegó de improvisto o La muerte	129
Frisos de 1901 y 1903	132
La madre muerta.....	134
Satán	136
Fauno niño.....	138
Referencias	140

Índice de figuras

<i>Figura 1.</i> Ruelas J. (1899). <i>Ilustración del poema “Año nuevo”</i> , sin datos. 6.5 x14.1 cm. Recuperado de: (Rodríguez, 1998, p. 15)	30
<i>Figura 2.</i> Rulas J. (1900). <i>Satán ante Pierrot</i> , sin datos. 12.5 x 8.4. Recuperado de: (Rodríguez, 1998, p. 55)	36
<i>Figura 3.</i> Rulas J. (1901). <i>Sin título</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://twitter.com/canal22/status/1044375934965403648?lang=fi	39
<i>Figura 4.</i> Rulas J. (1906). <i>La bella Otero</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/expo/mito03a.htm	40
<i>Figura 5.</i> Giovanni Segantini. (1896). <i>Las malas madres</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://www.infobae.com/cultura/2021/01/15/la-belleza-del-dia-las-malas-madres-de-giovanni-segantini/	41
<i>Figura 6.</i> Ruelas J. (1896). <i>Fauno</i> , sin datos. Sin datos. Sin datos. Recuperado de: http://www.tablada.unam.mx/prelim.html	42
<i>Figura 7.</i> Schwabe C. (1920). <i>Fauno del tiempo</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: http://www.arcadja.com/auctions/en/agust%C3%AD_ferrer_pino/artist/401149/	42
<i>Figura 8.</i> Ruelas J. (1905). <i>Ex libris</i> , grabado en cobre. Sin datos. Recuperado de: https://artsandculture.google.com/asset/exlibris-julio-ruelas/9AF1MIBau2IF1Q?hl=es-419	63
<i>Figura 9.</i> Munch E. (1885-1886). <i>La niña enferma (original)</i> , óleo sobre lienzo. 120 x 119 cm. Recuperado de: https://www.edvardmunch.site/la-nina-enferma-de-edvard-munch-original/	65
<i>Figura 10.</i> Ruelas J. (1890). <i>El ahorcado</i> , óleo sobre cartón. 12.5x 15 cm. Recuperado de: https://es.wahooart.com/	71
<i>Figura 11.</i> Ruelas J. (1901). <i>Friso</i> , tinta china. Sin datos. Recuperado de: http://museodelestanquillo.com	73
<i>Figura 12.</i> Goitia F. (1914). <i>Los ahorcados</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://elmaestrocompentente.blogspot.com/	74
<i>Figura 13.</i> Ruelas J. (1899). <i>Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna</i> , óleo sobre tela. 30 x 50.5 cm. Recuperado de: https://semanal.jornada.com.mx/	74

<i>Figura 14.</i> Anónimo. (s.f). <i>Códice de Tlatelolco</i> (detalle), sin datos. Sin datos. Recuperado de: (Soto, 2010. p.136).....	76
<i>Figura 15.</i> Ruelas J. (1906). <i>La muerte o la muerte llegó de improviso</i> , grabado en punta seca. 18 x 30 ó 29.2 x 38.4. Recuperado de: https://cdigital.uv.mx/	78
<i>Figura 16.</i> Ruelas J. (1896). <i>Fauno niño</i> , óleo sobre cartón. Sin datos. https://cdigital.uv.mx/	90
<i>Figura 17.</i> Ruelas J. (1901). <i>La madre muerta</i> , óleo sobre tela. Sin datos. Recuperado de: https://www.iztacala.unam.mx/	92
<i>Figura 18.</i> Ruelas J. (1901). <i>Implacable</i> (ilustración para un poema de Amado Nervo), tinta sobre papel. 16.8 x11.8 cm. Recuperado de: http://coleccionblaisten.blogspot.com/2011/08/la-femme-fatale-de-julio-ruelas_01.html ..	94
<i>Figura 19.</i> Ruelas J. (1901). <i>Satán</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: (del Conde, 1976, párr. 1)	95
<i>Figura 20.</i> Rosa S. (1650). <i>Democrito in meditazione</i> , óleo. 344 x 214. Recuperado de https://historia-arte.com/obras/democrito-rosa	97
<i>Figura 21.</i> Ruelas J. (1906). <i>Costa de Saint Maló</i> , óleo sobre tela. Sin datos. Recuperado de: (del Conde, 1976, párr.1)	99
<i>Figura 22.</i> Friedrich C.D. (1823). <i>Mar nórdico bajo la luna</i> , óleo sobre lienzo. 30 x 22 cm. Recuperado de: https://www.reprodart.com/	100
<i>Figura 23.</i> Caspar D. F. (1808-10). <i>Monje junto al mar</i> , óleo sobre tela. Sin datos. Recuperado de: https://www.lacamaradelarte.com/	103
<i>Figura 24.</i> Ruelas J. (1906). <i>Costa de Saint Maló</i> , óleo sobre tela. Sin datos. Recuperado de: (del Conde, 1976, párr.1)	104
<i>Figura 25.</i> Ruelas J. (1901). <i>Friso</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://www.iztacala.unam.mx/	108
<i>Figura 26.</i> Ruelas J. (1903). <i>Friso</i> , sin datos. Sin datos. Recuperado de: https://www.iztacala.unam.mx/	108
<i>Figura 27.</i> Anónimo. (Siglo XVIII). <i>Pudridero, reflexión sobre la muerte</i> , óleo sobre tela. Sin datos. Recuperado de: (Soto, 2010. p. 131)	113

Introducción

Imágenes fantásticas, solitarias, melancólicas y de turbación pueblan la obra de Julio Ruelas, un artista que se vio imbuido por oscuras influencias y cuya vigencia se mantiene, en tanto retrata lo inherente de la condición humana: la muerte, la fantasía, la sexualidad y el dolor.

Su temprana muerte a la corta edad de 37 años a causa de la tuberculosis, se suma a la larga lista de artistas que fallecen por esta enfermedad.

Ante la crítica, su arte cobra un sentido particular propio del periodo histórico en el que vivió: el paso del siglo XIX al XX. A ese respecto, su obra muestra una multiplicidad de cualidades producto, tanto de la influencia de su entorno, como de sus propios intereses, dados por una personalidad solitaria y melancólica. La confluencia de estas circunstancias le permitió crear una obra, como señalan muchos de sus críticos, diferente a la de sus contemporáneos:

Ruelas viene a ser un solitario (...) Muerto, consumida su locura plástica, (...) su problemática personal no sólo era la de su generación, sino, además, la de su propia época que, a caballo entre ambos siglos, yacía desorientada por la condición histórica (...) De aquí el no saber qué hacer ni por cuál corriente decidirse. Algunos dieron marcha atrás, otros se arrojaron audazmente hacia adelante, sólo Ruelas titubeó y decidió quedarse en ambas, con lo cual acabó por no quedarse en ninguna (Villagómez, s.f, p.9-14).

En este marco, sus creaciones navegan entre universos de cadáveres y laceraciones, hasta algunas representaciones de paisajes u otros motivos, como sus retratos o las denominadas máscaras. Además de ello, la imposibilidad de ubicar al artista en una determinada corriente, le concede cierto grado de indeterminación, que le deja en una suerte de limbo.

Sin embargo, a través del recorrido realizado por su obra y al ahondar en el estudio de su simbología y estética, se evidencia que existe una coherencia integral fundamentada en imágenes móviles y de una profunda inquietud.

Estas imágenes no sólo manifiestan las preocupaciones de una generación y una época, sino que esencialmente, su valía se centra en que tratan los aspectos propios del ser

humano, las preocupaciones fundamentales de la vida y de la muerte, las cuales trascienden épocas y culturas.

Así pues, centrándose en el propósito del presente estudio, que consiste en un análisis de lo romántico en la obra rueliana, es preciso referir que, si bien una parte de la crítica califica a la obra del artista como romántica, no se ha perfilado a profundidad qué de lo romántico integra la obra de Julio Ruelas; puesto que el Romanticismo y lo romántico, conforman una amplia gama de conceptos y de cuestiones, todas ellas complejas y que pueden ir de un extremo a otro.

Asimismo, resulta relevante para esta tesis analizar los sentidos que cobra la enfermedad en la obra del artista, tema que no ha sido de interés para los estudios previos realizados sobre la vida y obra de Julio Ruelas.

Esta tarea lleva a plantear las siguientes problemáticas: ¿puede la obra de Julio Ruelas unificarse en una categoría fundamentada en lo romántico y el Romanticismo? ¿Qué sentidos cobra la enfermedad en la obra rueliana?

En este encuadre de análisis, donde resulta necesario plantear un nuevo punto de vista referente al Romanticismo en la obra rueliana, se propone una lectura de la obra del artista fundamentada en lo que se denomina como la *transfiguración de lo enfermizo*. Esta categoría se establece a través del análisis de la literatura referente al Romanticismo, así como de la observación de la obra, en la cual se aprecia, como ya se ha señalado, una constante integrada por imágenes móviles y de inquietud.

De ello se derivan las categorías de muerte y melancolía, las cuales conforman dos de los aspectos principales que se exhiben en la obra. Este punto se aborda de acuerdo a un marco abocado al análisis de la simbología y la estética, en donde se pone de manifiesto la compleja trama de sentidos que integran la obra rueliana.

Julio Ruelas es considerado como uno de los artistas más importantes de la época contemporánea, gracias a sus contribuciones en la plástica, las cuales, son una referencia no solamente en México sino también en el continente europeo.

En ese sentido, el aporte de Julio Ruelas se mantiene: a través del análisis de su obra, se muestra una continuidad del movimiento romántico, tema que no se ha agotado; además, el estudio de las cuestiones propias de la enfermedad, de las cuales deriva lo enfermizo,

conforman una propuesta de análisis que, en sí misma es una temática que ha sido y será una de las preocupaciones del ser humano.

Así pues, esta investigación no solamente llama a retomar como tema al Romanticismo que fue, sino, a la reescritura del mismo como un sentir que continúa presente y que debe ser parte de la preocupación de la comunidad académica y artística; por ello, resulta ineludible y pertinente para las artes, evidenciar y estudiar el legado de Julio Ruelas.

Antecedentes

La vida y obra de Julio Ruelas ha sido estudiada y comentada por destacados teóricos: Teresa de Conde, Justino Fernández, Jorge Crespo de la Serna, Rodríguez Lobato Marisela, Fausto Ramírez, Leonor López Domínguez, José Juan Tablada, Carlos Monsiváis y Antonio Saborit. Cabe señalar que sus estudios y apreciaciones han contribuido al desarrollo de la presente tesis.

En ese sentido, referente al Romanticismo en la obra de Julio Ruelas, prevalecen diferentes posturas entre quienes le han analizado. Si bien, en su mayoría los estudiosos del artista lo califican como romántico, hay también quienes se mantienen al margen de toda consideración al respecto, o bien, quienes lo señalan de otra manera. En seguida se retoman algunos de estos planteamientos.

Las aportaciones de Teresa del Conde (1976) son, sin duda, un punto de partida para el estudio de la obra rueliana. La autora aborda una revisión de la vida y obra del artista, otorgando importantes datos al respecto, desde fechas que enmarcan eventos significativos en su vida, hasta apreciaciones referentes a su obra; apoyándose en algunos fragmentos de los análisis de Justino Fernández y otros teóricos que han comentado y estudiado al artista.

Del Conde no deja de señalar las influencias románticas que posee la obra a lo largo de su análisis, sin embargo no establece una postura acerca de considerar a Ruelas un romántico, dejándolo abierto a la reflexión.

Por su parte Rodríguez Lovato Marisela (1998), hace a su vez, una revisión de la vida y obra de Ruelas en su libro *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía*. Al igual que del Conde, Rodríguez Lovato no se avoca por definirlo como romántico, sin embargo, en su análisis aborda algunas cuestiones referentes al Romanticismo en la obra del artista.

Por ejemplo, la autora menciona sobre algunas ilustraciones de Ruelas que: "...demuestran la existencia ocasional de cierta paz interior y de resabios de gusto romántico difícil de descubrir en la mayoría de sus dibujos" (p. 138).

Así pues, para la autora la obra de Ruelas es un reflejo de la propia personalidad del artista. Su estudio se centra en destacar la importancia de los símbolos que se encuentran en la obra que Ruelas expone en *La Revista Moderna Arte y Ciencia*, de la cual era el máximo ilustrador y en la que participaría con óleos, dibujos y aguafuertes, siendo estos últimos dos el núcleo de su obra expuesta en la señalada publicación.

Pasando ahora a Xavier Villaurrutia (1966), quien en su libro *Obras*, en el apartado dedicado a Ruelas, titulado "Julio Ruelas, dibujante y pintor", elabora una descripción de la obra plástica del artista, tanto de sus dibujos como de sus óleos. El autor señala la importancia del modernismo en la obra del artista zacatecano, además de definirlo como un "espíritu romántico":

No hay duda que las constantes transfusiones de sangre poéticas y plásticas que son características de Ruelas y los poetas de su momento, marcaron en sus dibujos una huella que determinó el carácter literario de muchos de ellos. Pero también es justo subrayar que en el dibujante y grabador Julio Ruelas latía naturalmente una imaginación, y sobre todo, una fantasía que revelan su espíritu romántico impregnado, enriquecido, estimulado, por la experiencia vital, intelectual y artística que constituyó para el autor su viaje a Alemania (párr. 2).

Por su parte, Jorge J. Crespo de la Serna (1968) en su libro *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, aborda la vida y obra del artista, aportando valiosos datos biográficos así como un esclarecedor acercamiento a la obra del Ruelas. Crespo identifica en él a un romántico: "Un ser siempre en pugna con la rutina ordinaria, con el orden burgués, y aún con el seudomisticismo de los positivistas, en el fondo es un romántico" (p. 16).

Y si bien no analiza a fondo los elementos románticos en la obra del artista, sí aporta su visión general de lo romántico en Ruelas.

En cuanto a las consideraciones al respecto de López Domínguez (1987), en su libro *Julio Ruelas*, define al artista como un romántico:

Se le ha llamado romántico y en verdad lo es, si consideramos que Ruelas vivía en una perpetua exaltación de su yo, al que por otra parte consideraba un fenómeno transitorio, y que utilizaba la melancolía como recurso para acallar su confusión. Románticos son sus temas siempre en pugna con el orden, la rutina y la frialdad de la ciencia y el progreso. Romántica su permanencia de más de tres años en Alemania, que en cierta forma lo situó en un mundo completamente lógico, al que quiso poblar de seres inventados (p. 15).

Por otra parte, Justino Fernández (1993) en su libro *Arte moderno y contemporáneo de México*, en el apartado dedicado a Ruelas, traza la tesis sobre hasta qué punto se puede considerar al artista como modernista y como romántico. Elaborando un análisis de Julio Ruelas, y en contraposición con opiniones como las de Crespo, Villaurrutia y Domínguez, Fernández señala que Ruelas no puede ser considerado un romántico en sentido estricto:

Ruelas, ciertamente no es un clásico, todo en él es movimiento, y no es amante porque fue, además de artista, una conciencia viva, un pensador y por serlo y ver la realidad monda y lironda de la existencia humana, fue un torturado. Y todo esto no es exclusivamente romanticismo. Julio Ruelas no es un romántico *stricto sensu* (1993, p. 151).

Para Fernández (1993) puede ser considerado poseedor de una actitud filosófica de realismo existencial:

Materiales o motivos románticos son todos los usados simbólicamente por el artista quien va más allá del romanticismo, si se consideran con atención sus mensajes; cierto que cementerios, esqueletos y muerte y dolor y la angustia que acompaña la existencia no son preocupaciones exclusivas del romántico y han venido a tener nueva significación en el pensamiento de nuestros días (p. 150).

Finalmente, es destacable señalar al único antecedente que se tiene respecto a lo enfermizo con relación a la obra rueliana. Esta cuestión es someramente referida por Del Conde (1976) a propósito del estudio de Salvador Toscano de 1946 sobre el artista: “para Toscano, Ruelas es un artista enfermizo, y por esta condición había más autenticidad en él que en muchos de sus contemporáneos” (p.86).

Fundamentación teórica

Julio Ruelas fue un personaje complejo, el cual nunca se identificó a sí mismo en determinada corriente. En tal sentido, es innegable la existencia de una relación latente entre el artista y las vanguardias con las que entró en contacto a lo largo de su vida.

Mucho se ha discutido a este respecto, sobre la influencia principal en el arte rueliano. A tal efecto, esta investigación se suma a las posturas de los teóricos y críticos quienes señalan a Ruelas como un artista de fundamental influencia romántica. En este marco se plantea establecer una nueva perspectiva respecto al análisis del Romanticismo en la obra rueliana.

En primer término, se ha considerado conveniente hablar de lo romántico en pos de no limitar el análisis únicamente al concepto de Romanticismo, puesto que, como señala Safranski (2014), este último se suele entender como sinónimo de la época romántica que abarca desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX y que se desarrolla en Europa, mientras que lo romántico es un concepto no temporalizante y abierto a otras consideraciones que no se ven limitadas por cuestiones de época y lugar.

Partiendo de esta consideración primera, se establece la categoría *de transfiguración de lo enfermizo*, como principal marco de estudio de lo romántico en la obra rueliana.

El concepto de transfiguración se desarrolla según las apreciaciones estéticas de Raimundo Kupareo, en donde se evidencia la relación de este concepto respecto a la filosofía romántica. En tal sentido, el carácter simbólico es uno de los elementos que integran tanto a la transfiguración estética, como a todo el pensamiento respecto al arte de Kupareo (1971): “El arte se nutre de los demás valores transformándolos en signos absolutos” (p.9).

Esta unión entre lo simbólico y la filosofía idealista se expresa de manera íntegra en la siguiente frase que Radoslav Ivelik (1977) refiere, a propósito de la transfiguración estética de Kupareo: “porque el artista transfigura la naturaleza (física o psíquica); es decir, sin romper con lo que a esta le es propio, le añade una perfección que antes no tenía (el elemento ideacional)” (p.52).

Como se ha señalado, la transfiguración estética puede integrarse a la filosofía idealista según la tesis de Kupareo, esta línea de análisis, se encuentra a su vez, con el poema

sinfónico de Richard Strauss (2015) *Tod und Verklärung*, en el cual se establecen las vinculantes entre la enfermedad, la muerte y la transfiguración. De ello, surge el marco según el cual es factible plantear como categoría a la *transfiguración de lo enfermizo* para el análisis de la obra rueliana.

En cuanto al concepto de lo enfermizo, que expresa la manera en la que se manifiesta la transfiguración en la obra de Julio Ruelas, se establece en función de las consideraciones respecto a la enfermedad y lo enfermizo que parten de la definición de Goethe de Romanticismo.

En ese sentido, lo enfermizo encuentra múltiples relaciones que se extienden a la poética, pero que parten de lo propio del concepto de enfermedad. Por consiguiente, el concepto de lo enfermizo, refiere en términos generales a cuestiones consideradas negativas en el sentido ético y moral, o bien, propio de las representaciones plásticas creadas por artistas con determinados padecimientos clínicos, lo cual se evidencia en el mundo simbólico de las artes y la literatura.

Como se ha venido haciendo referencia a lo largo de los planteamientos previos, las categorías de muerte y melancolía se manifiestan como parte integral del arte rueliano, que fueron obsesiones del artista desde sus primeras creaciones y hasta el final de sus días.

Hipótesis

A partir de las impresiones estéticas y simbólicas que se presentan en la obra rueliana, se plantea la siguiente hipótesis de trabajo:

A través de una lectura de lo romántico en la obra de Julio Ruelas, se evidencia que los elementos plásticos y teóricos presentes en ésta y referentes a la muerte y a la melancolía, se unifican constituyendo lo que se denomina como la *transfiguración de lo enfermizo*.

Las hipótesis específicas que se plantean son cuatro. La primera hace referencia a que el contexto personal, social y cultural en que se ve inmersa la obra de Julio Ruelas muestra una continuidad con el movimiento romántico, en relación con la enfermedad y lo enfermizo. La segunda, indica que la *transfiguración de lo enfermizo* es una categoría a través de la cual se expresa lo romántico en la obra rueliana. La tercera refiere que en los elementos estéticos y simbólicos, con fundamento en la iconología e iconografía de las

categorías de melancolía y muerte se evidencian los elementos propios de la *transfiguración de lo enfermizo*. Y finalmente, la cuarta señala que la determinación de la obra del artista como *transfiguración de lo enfermizo*, según un marco romántico, permite establecer una nueva lectura de ésta.

Objetivos

Se tienen cuatro objetivos específicos. El primero es analizar el contexto personal, social y cultural en que se ve inmersa la obra de Julio Ruelas, lo cual mostrará una continuidad del movimiento romántico en relación con lo enfermizo y la enfermedad. El segundo, indagar en lo referente a la *transfiguración de lo enfermizo*, su terminología y caracterización. El tercero, analizar los elementos estéticos y simbólicos, con fundamento en la iconología e iconografía de la muerte y melancolía en la obra rueliana, con lo que se evidenciará la manera en que se manifiesta la *transfiguración de lo enfermizo* en estas cuestiones. Y el cuarto, establecer una nueva lectura de la obra de Julio Ruelas en torno a *la transfiguración de lo enfermizo*, según un marco principalmente abocado a lo romántico.

Metodología

El presente estudio conjunta dos tipos de investigación: descriptiva y explicativa. En un primer momento se realizará una investigación descriptiva, donde se plantearán las bases de este análisis; con ello se logrará un primer acercamiento al artista orientado al Romanticismo en su obra y filosofía de vida. Todo ello para, posteriormente, con un enfoque de investigación explicativa, dilucidar a profundidad la dimensión de lo romántico en Julio Ruelas derivado en lo que se plantea como la *transfiguración de lo enfermizo*.

El enfoque de esta investigación es cualitativo, basándose en la utilización de los fundamentos de representaciones y disertaciones, obtenidos tras el análisis e interpretación de las estructuras semánticas y conceptuales de los discursos visuales, textuales y estéticos presentes en la obra de Julio Ruelas, así como en el material bibliográfico referente al Romanticismo.

Así pues, valiéndose de los conocimientos multidisciplinarios propios del enfoque cualitativo para el abordaje de lo romántico en la obra rueliana, se considerarán los conocimientos referentes a: la semiología, semántica y hermenéutica, para el análisis

concerniente a los símbolos y signos presentes en la obra del artista; a la antropología y sociología, relativas al análisis del panorama cultural y social en el cual se desarrolló Julio Ruelas; al psicoanálisis, la estética y al simbolismo, con relación al estudio de las particularidades propias de las categorías muerte y melancolía; así como a la fenomenología, respectivo a los múltiples enlaces propios del objeto de estudio y la percepción de los mismos.

Asimismo, se ha considerado la consulta de otras disciplinas relevantes, además de las previamente establecidas, como lo son la iconología, la historia del arte, la literatura, la psiquiatría y la religión con el fin de proporcionar un panorama más amplio en lo concerniente a los propósitos de este estudio.

Respecto a la selección de la obra, se han electo un total de siete principales, tomando como criterio la prevalencia de las categorías muerte y melancolía en éstas, además de la etapa en la que fueron realizadas; así como diez secundarias, en donde se ejemplifican cuestiones generales o específicas, referentes a lo que se expone a lo largo del análisis.

Además, pertinente al estudio iconológico e iconográfico se han establecido los denominados instrumentos de análisis, ubicados en el apartado de “Apéndices”, en los cuales se exponen, a manera general, los aspectos respectivos a estas consideraciones y que serán la base para el desarrollo de esta disertación.

Así pues, una vez establecido el panorama metodológico general, se plantea lo propio a la estructura de la presente tesis, la cual consta de tres capítulos:

El primero, titulado “Rumbo a una caracterización de lo romántico en la obra rueliana”, proporciona un panorama general respecto al personaje de Julio Ruelas y su obra, donde se ponen de manifiesto algunas consideraciones históricas del artista y su época, así como las influencias vanguardistas que enmarcan su obra. Además, se aborda un primer marco conceptual y teórico respecto a las categorías de análisis para la obra rueliana: el Romanticismo, lo romántico y la enfermedad como estrato del Romanticismo.

En el segundo capítulo, que se titula “La obra rueliana como *transfiguración de lo enfermizo*”, se analiza lo concerniente a la *transfiguración de lo enfermizo*. Se inicia con un planteamiento de los conceptos clave de enfermedad, los cuales, además de plantar lo respectivo a la enfermedad y al arte, se incorporan más adelante a lo propio del concepto de

enfermizo. En segundo término, se habla sobre la estética de la transfiguración, según las apreciaciones de Raimundo Kupareo al respecto, así como de lo enfermizo, que parte de su vínculo con la enfermedad, para expandir su marco conceptual a un sentido poético en el arte y la literatura.

El capítulo tercero, titulado “La muerte y la melancolía en la obra rueliana: Aproximaciones” está dedicado a la estética y al simbolismo presentes en las categorías de muerte y melancolía de la obra rueliana, y se divide en tres apartados. Para este capítulo se consideran dos apartados principales: “La muerte en la obra de Julio Ruelas” y “La melancolía en la obra de Julio Ruelas”, “Los Frisos de 1901 y 1903”. En los dos primeros se analizan las obras principales: *El ahorcado*, *La muerte*, *La madre muerta*, *Fauno niño* y *Satán*. Respecto al último apartado, se elabora un estudio sobre los Frisos de 1901 y 1903 en paralelo con la novela *El luto humano* de José Revueltas.

Resultados y discusión

Esta investigación tuvo como propósito abordar un análisis de lo romántico en la obra de Julio Ruelas, a través de un ejercicio comparativo, descriptivo y explicativo de los elementos pictóricos y conceptuales inherentes a su vida y obra.

En función de que el Romanticismo es una cuestión que se ha referido en estudios previos del artista zacatecano, si bien a manera un tanto superficial o meramente referencial, se ha puesto énfasis en las determinantes relacionales a la *transfiguración de lo enfermizo*, como el fundamento a través del cual se reconocen las facetas primordiales del arte rueliano. Con ello, no se pretende restar importancia a otros elementos trascendentes propios del artista y su obra, como lo son las vanguardias con las que entró en contacto, o lo propio de su personalidad, aspectos que se reflejan en su arte y repercuten directamente en la misma; por el contrario, se ha podido deducir que a partir del análisis de estos aspectos primordiales, son reconocibles los elementos que permiten examinar en la obra de Ruelas, a lo romántico como principal marco de referencia. Así pues, el concepto de *transfiguración de lo enfermizo* parte de las consideraciones a propósito de la enfermedad como estrato del Romanticismo, como se ha reafirmado a través de su análisis conceptual, según el cual, se expresa en su sentido estético una conexión con la filosofía idealista, así como, en la esfera

poética, con la enfermedad y la muerte. Por consiguiente, en el análisis simbólico y estético de la muerte y la melancolía, se tiene como resultado la conjunción de una serie de características, donde se resaltan aquéllos aspectos considerados perniciosos o negativos, destacando con ello, su vínculo con el romanticismo negro, así como su integración a la *transfiguración de lo enfermizo*.

Frente a lo anteriormente mencionado, se acepta la hipótesis de investigación, donde refiere que en la categoría denominada como *transfiguración de lo enfermizo*, es viable reconocer la unificación de los elementos teóricos y plásticos manifiestos en la obra, referentes a la melancolía y la muerte, generando con ello una nueva lectura del Romanticismo en la obra plástica de Julio Ruelas.

Estos resultados encuentran coincidencias con otros estudios, en lo respectivo a algunas cuestiones tratadas en el primer apartado de esta disertación, donde se destacan las relaciones de Julio Ruelas con el Romanticismo. En ese sentido, este resultado concuerda con lo expuesto por Xavier Villaurrutia (1966), Crespo de la Serna (1968) y López Domínguez (1987), quienes concluyen que en Ruelas habita un espíritu romántico, en función de algunos aspectos que se manifiestan en su vida y obra, como su viaje a Alemania, su fascinación por la fantasía, o la utilización de la melancolía como recurso para aquietar su frustración. Empero, como se ha referido, esta cuestión no ha sido tratada desde la perspectiva del presente estudio, por tanto existen diferencias importantes en cuanto a la metodología utilizada, disparidades que se aprecian en el desarrollo de los dos capítulos posteriores. En ese sentido, es sustancial señalar, que lo que se entiende por lo romántico en este estudio, con fundamento en lo que declaran Berlin y Safranski, integra una visión del Romanticismo más amplia, que no se ciñe a enfoques limitados del término. Además, como se ha detallado previamente, este análisis integra distintos conocimientos multidisciplinarios con el fin de abarcar un amplio panorama respecto a las manifestaciones del arte rueliano en relación a lo romántico, a diferencia de otros estudios que suelen optar por acotar su campo disciplinar.

Bajo lo anteriormente referido y a través del análisis de los resultados, se confirma que las manifestaciones de lo romántico en la obra de Julio Ruelas evidencian la continuidad del Romanticismo, logrando con ello, la afirmación de este movimiento no solamente como

una época, sino como un sentir que permanece a través del tiempo, que se plasma en los nuevos sentires y haceres de la vida y del arte.

En lo relacional a la *transfiguración de lo enfermizo* para el análisis de la obra del artista, se ha denotado su íntimo vínculo con los sentidos propios de la enfermedad, los cuales se fundamentan en sus particularidades terminológicas. Esta línea que demarca lo inherente a la obra de Julio Ruelas reafirma la categorización y delimitación de lo romántico, de tal manera que se identifican en ésta, las categorías de muerte y melancolía, según la manera particular en la que son expuestas en la obra. Ante este panorama, se ponen en relieve discusiones como las implicaciones del nexo entre enfermedad y arte, materia que deja cabida para múltiples consideraciones y puntos de vista al respecto. En el caso de Julio Ruelas, se evidencia cómo a través de los sentidos que cobra el padecimiento de la tuberculosis, es viable integrar su caso a la esfera mítica y simbólica de este padecimiento. Por consiguiente, a través de lo referido previamente, se enmarca la poética de lo enfermizo, que parte del poema sinfónico de Richard Strauss *Tod und Verklärung*, en el cual se relata la lucha de un enfermo contra la muerte. En el recorrido por esta poética, se ratifica cómo lo enfermizo ha sido una constante en las representaciones plásticas y literarias, muchas veces ligadas a padecimientos de los mismos artistas, o bien, a comportamientos identificados como negativos o inmorales.

En este marco, y respectivo a la búsqueda de las impresiones estéticas y simbólicas que parten del análisis iconológico e iconográfico respecto a cada obra aquí estudiada, se reconoce en cada símbolo y categoría estética una constante integrada por los aspectos propios de lo enfermizo. En ese sentido, las categorías de muerte y melancolía, si bien analizadas en un primer momento por separado, encuentran variados puntos de unión, cuestión que se deja ver más claramente en el análisis de los Frisos de 1901 y 1903. Estas dos obras, no solo implican la unión de estas categorías principales, sino también homologan los alcances de lo mexicano en el arte rueliano, cuestión que ha quedado relegada por otros estudios del artista y su obra. En la puesta en perspectiva de los Frisos con la obra literaria *El luto humano*, se ha evidenciado el sentir propio de lo mexicano, que integra a la muerte y la melancolía de una manera particular, donde la violencia y la

crudeza con la que se representan las situaciones se evidencian, tanto en su estética como en su simbolismo.

Mediante las cuestiones ya señaladas, se declara la manifiesta complejidad de la obra de un artista que se mantuvo fiel a su búsqueda personal del arte, creando imágenes que, entre la fantasía y la violencia, revelan aquéllos aspectos que usualmente permanecen ocultos de la condición humana. En tanto, reconocerlos y evidenciarlos, permite establecer estos diálogos entre asuntos trascendentes para la comunidad artística, como lo son la enfermedad, la violencia, lo fantástico, la muerte y la melancolía.

Capítulo I

Rumbo a una caracterización de lo romántico en la obra rueliana

“Potencialmente, Julio Ruelas, desde niño, tal vez al nacer, tuvo en germen las virtudes siniestras, que debería proyectar en su vida una gran sombra”.

(Tablada J.J., 2000, p. 140)

Caracterizar a la obra rueliana supone una problemática denotada por los estudiosos que la han analizado y evidenciada por la observación de la obra. En tal sentido es que se habla de una producción que resulta enigmática y difícilmente catalogable.

Esta dificultad se presenta en función de dos cuestiones principales: en primer término, las numerosas manifestaciones con las que el artista entró en contacto a lo largo de su vida y, en segundo, la ubicación físico-temporal del autor y la obra.

Esta divergencia y multiplicidad de influencias se despliegan en una obra compleja, que no sólo es la expresión de un artista que se identifica con el sentir de una época convulsa, pero también, en muchos sentidos, es la representación de aquéllos aspectos propios del ser humano, que en mayor o menor grado, siempre han estado presentes en el mundo y que tienen que ver con lo desagradable.

En ese sentido, la definición de la influencia primordial del arte rueliano ha suscitado controversias. A través de las consideraciones de los estudiosos que le han analizado, es posible vislumbrar el panorama teórico que se ha planteado, en donde se abordan muy llanamente las influencias románticas en Ruelas.

Así pues, transitar por el análisis en busca del sentido romántico de la obra rueliana, rumbo a una identificación de la *transfiguración de lo enfermizo* en la misma, implica iniciar con un análisis descriptivo respecto a su vida y obra, donde se detallan aquéllos sucesos significativos en su vida que trascienden a su arte.

Para facilitar este análisis se establecen cuatro etapas en la vida del artista, que corresponden con los lugares en los que residió, en orden cronológico: primera etapa, México; segunda etapa: Alemania; tercera etapa: México y cuarta etapa: Francia.

A través de este primer análisis se evidencia la tendencia de los teóricos a considerar como principal influencia la europea, sobre todo la alemana, en el arte rueliano. Sin embargo, es trascendente poner de manifiesto las influencias de lo mexicano, que si bien no se manifiestan como un nacionalismo, están presentes con una imprescindible marca indeleble en su esencia, presentándose en sus simbolismos y estética.

Posteriormente, se abordan las influencias principalmente identificadas en la obra del artista. Éstas derivan de los movimientos con los que Ruelas se relacionó e identificó, tanto en México como en Europa. A través de este planteamiento, se evidencia que lo romántico conforma el núcleo formador de la obra rueliana.

Como segundo apartado de este capítulo se elabora una revisión de las características definitorias del Romanticismo y lo romántico. A través de esta revisión, será posible la identificación de los elementos que caracterizan a la obra rueliana, los cuales se vislumbran en el apartado anterior. Así pues, estas características y elementos representan las pautas de análisis para el desarrollo de los capítulos posteriores.

En segundo término, se dedica un apartado introductorio sobre la enfermedad como estrato del Romanticismo. Partiendo de la definición de Goethe de Romanticismo se establece su vínculo directo con la enfermedad y lo enfermizo. Posteriormente, se articula un panorama de las correlaciones con la tuberculosis, el dolor y lo corporal.

Una vez planteado este horizonte, se destaca la implicación directa de la enfermedad con el arte y la poesía románticos, en lo que se define como una estética y simbolismo de lo enfermizo.

En este punto se establece la manifestación de lo enfermizo en la estética y simbolismo de la obra rueliana, con base en el Romanticismo y lo romántico.

1.1. Introducción a la obra

La obra de arte es en gran parte producto de factores histórico-culturales, así como de la propia personalidad del artista, por tanto, recurrir a éstos con el fin de esclarecer el camino para el análisis de la obra rueliana a través de una aproximación romántica, representa el punto de partida de esta investigación.

Julio Ruelas Suárez (21 de junio de 1870, Zacatecas-16 de septiembre de 1907, París) fue un artista que vivió entre México y Europa. Sus viajes marcan etapas, no solo de su vida, sino también de su arte, siendo la ubicación físico temporal uno de los factores a considerar para establecer el análisis de la obra.

Se ubican cuatro etapas en la vida de Ruelas. La primera se desarrolla en México de 1870 a 1892; la segunda etapa va de principios de 1892 a fines de 1895 en Alemania; la tercera en México de 1895 a 1898 y la cuarta de 1898 a 1907 en Francia.

Julio Ruelas nace en una familia de clase media que apoyó su desarrollo artístico. Tablada (2000) recrea en sus memorias a Ruelas niño como uno de gran imaginación, que en sus creaciones aún tempranas, recuerda al romanticismo shakesperiano. Ello revela que a su corta edad, es posible apreciar el gusto del artista por lo extraño, lo grotesco y lo mágico.

A este respecto, Rodríguez Lobato (1998) hace mención sobre una memoria de Juan Tablada referente a Ruelas, donde con especial interés recuerda los dibujos que, a la edad de 12 años hacía su condiscípulo y amigo:

Llamaba a estos dibujos “Titirimundis”. Eran los tales artefactos extraños cuadriláteros de papel, a cuyo centro en cabalísticos dobleces convergían cuatro triángulos, cubiertos con raros dibujos, humanos y zoológicos que al conjugarse engendraban grotescos personajes. Como en la comedia Shakesperiana, tenía a veces cabeza de burro y otras, como en la teogonía egipcia, testas bobinas, y eran siempre semianimales como los sátiros y los centauros (p. 49-50).

Tablada fue gran amigo de Ruelas, le conoció desde su infancia y por ello, fue éste quien posiblemente comprendió mejor al artista zacatecano. Así le describe Tablada (2000):

Julio Ruelas fue triste desde niño y estoy seguro que su primer biberón debe haberle sabido a rejalgar (...) la hostil modorra de la siniestra época en que (...) le tocó vivir su juventud, hizo una obra lógica al hacer una obra lamentable y dolorosa (p. 140).

La época en que se desarrolla la infancia y juventud del artista, en un México convulso, le marcaría fuertemente para el desarrollo posterior de su obra. Pues si bien, la influencia alemana es sin duda una de las trascendentes en la obra rueliana, es sustancial mencionar la gravedad que implicó el ambiente particular de su país de origen.

A este respecto Crespo de la Serna (1968) refiere lo siguiente:

Influyó más en él Europa que su país, aparentemente, pues en el trasfondo de la copiosa obra que dejó, acaso se transparenta el árido paisaje de las planicies desnudas y las abruptas serranías de la tierra en la que había nacido (p.7).

Durante esta primera época se encuentran ya en Ruelas los primeros atisbos de romanticismo. El influjo del posromanticismo hispanoamericano predominante en influencias del Romanticismo francés y alemán se hace manifiesto en su desarrollo artístico.

Imbuido por estas influencias, Ruelas mostró especial interés por el romanticismo alemán: solía escuchar a Wagner en su pequeño estudio ubicado en la calle Indio Triste, además de su creciente fascinación por la mitología germana¹.

Y si bien sus biógrafos no tienen clara la razón, fue posiblemente este interés el que le movió a desarrollar sus estudios artísticos en Alemania.

Producto de este primer periodo es el óleo titulado *El Ahorcado*, fechado en 1890. Esta pintura, como se verá a mayor profundidad en el capítulo segundo, inaugura formalmente la temática de la muerte en la obra rueliana.

En 1891 inicia la segunda época en la vida de Ruelas, en Alemania. Este período no sólo implicó una mejoría técnica en su arte, sino que también descubrió de cerca el romanticismo alemán.

Moyssén (1999) comenta que su estadía en Alemania le volvió más contemplativo, además de reencontrarse con la obra de Goethe, siendo *El Fausto* su libro de cabecera desde entonces y hasta su muerte. En Alemania realizó sus estudios en la Universidad de Karlsruhe.

Respecto a la obra realizada en este periodo, no se cuentan con registros de la misma, pues lamentablemente todo el archivo de la Universidad de Karlsruhe se perdió debido a un incendio ocurrido en la Segunda Guerra Mundial².

¹ Rubén M. Campos (1976) relata “que la mitología germánica deslumbró la adolescencia de Ruelas” (p. 16).

² Este dato fue obtenido a través de una comunicación vía correo electrónico con la Universidad de Karlsruhe.

Una cuestión que pone de manifiesto el cruel alcance de la guerra, y a su vez, resulta en un fragmento intrigante respecto al desarrollo artístico de Ruelas, del cual sólo queda cabida a la imaginación.

Y si bien se desconoce la obra que creó en este periodo, es un hecho que las manifestaciones artísticas con las que entró en contacto repercutieron en su desarrollo posterior: Durero, Caspar David Friedrich, Johan Shimer, Mathias Grünewald, Carl Blenchen, entre otros; influencias perceptibles en el arte rueliano, pero sobre todo Arnold Brocklin, a quien sus biógrafos refieren como la principal.

Por otra parte, es sustancioso atender también las similitudes con algunos de sus coetáneos. A ese respecto, Crespo (1968) señala semejanzas en el dibujo de Ruelas con Franz von Stuck y Fritz Schider.

Al observar la obra de Franz von Stuck³ es evidente como las similitudes no son solamente técnicas en referencia al dibujo, sino también, en el sentido temático, donde ambos artistas parecieran bañados por el mismo halo oscuro. Personajes como el Fauno, Satán, Cristo, e incluso las representaciones femeninas son compartidos como intereses constantes por ambos artistas. Un ejemplo de ello es el óleo de Ruelas *Fauno niño* de 1896 y el óleo *Fauno joven* de Franz von Stuck.

En cuanto a Schider⁴, que curiosamente muere el mismo año que Ruelas. El óleo *The dental technician* de Schider y *Pierrot doctor* de Ruelas muestra una semejanza en cuanto a composición y temática general. Si bien es cierto que, en este caso, las diferencias hacen palpables las características particulares de cada artista.

En 1895 Ruelas se ve obligado a regresar a México, debido a problemas económicos. Durante esta estadía en México, por un periodo de dos años, conoció el mundo de la bohemia mexicana, del cual formó parte con gustoso anhelo.

³ Franz von Stuck (1863-1928), fue un artista denominado simbolista o romántico tardío (Brodskáña, 2007).

⁴ Fritz Shider (1846-1907) fue un artista austriaco

Inmerso en el mundo de la bohemia participó como ilustrador en *La Revista Azul*, que llevaba marcada en sus páginas la tinta del romanticismo. *La Revista Azul*⁵ fue fundada en 1894 por Manuel Gutiérrez Nájera.

Así pues, la identificación de los poetas e ilustradores de *La Revista Azul* con el Romanticismo se hace evidente a través de sus páginas, donde el ensueño por la poesía que enaltece el alma se despliega en escritos e ilustraciones. Así se escribe en *Estudio preliminar*: “porque en lo azul hay nubes, y porque vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es solo un color: es un misterio una virginidad intacta” (González, 1893, p.14).

Como comenta Rodríguez (1998) en 1898, Ruelas junto con otros colaboradores de la *Revista Azul*: Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo, Francisco M. Olaguíbel y Juan Sánchez Azcona, formarían parte del grupo de escritores y artistas quienes conformaron la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, que pasó a tomar el lugar de *La Revista Azul*.

Si en *La Revista azul* se identifica al Romanticismo como influencia principal, en *La Revista Moderna* permanece, sin embargo, la amalgama de movimientos que confluirían en esta segunda, complejiza su determinante. En términos, generales es claro que el modernismo es el movimiento que se consagra en *La Revista Moderna*, y Julio Ruelas es reconocible como el ilustrador del modernismo mexicano⁶.

Es pues *La Revista Moderna* una manifestación literaria y pictórica de la compleja época que atravesaba el país. El inminente término del siglo XIX se hizo visible inevitablemente en todo aspecto de la vida, incluyendo el arte, el cual se volcaría en diferentes direcciones.

Una de estas direcciones se enmarca en el grupo perteneciente a *La Revista Moderna*. Según Sullivan (1996), Ruelas perteneció a un grupo de personajes quienes impulsaron un modernismo de raíz simbolista, a quienes denomina también “los románticos”, los cuales

⁵ El color azul se reconoce como el color del Romanticismo. La expresión *being blue* o *feel blue* que refiere a un estado triste, depresivo o melancólico hace parte del significado simbólico de este color. Miguel Pueyo (2009) le identifica en la poesía de Novalis, relacionándole con el ámbito del sueño, la inspiración poética, el mundo tangible y el infinito.

⁶ Crespo señala lo siguiente, citando a Xavier Villaurrutia: “Julio Ruelas es el dibujante, no sólo de *La Revista Moderna*, sino del modernismo mexicano. Sus dibujos eran ilustraciones de los poetas modernistas más destacados _Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Jesús E. Valenzuela_ y aún de los poetas menores del modernismo” (1968, pág. 20).

tuvieron ciertos choques con quienes asimilaban el modernismo de otro modo, estos últimos representados por el Dr. Atl.

Ruelas fue el máximo ilustrador de esta revista. En los seis primeros números, realizó ilustraciones no relacionadas con textos, más bien con la función de amenizar la publicación. En 1899, el primer texto que ilustró fue el poema “Año Nuevo” de Rubén Darío (Rodríguez, 1998) (figura 1). Este poema habla de San Silvestre, quien se dirige al Oriente en hombros de cuatro ángeles. Aparece también Sagitario, el arquero y Satán pasando con alas membranosas sobre la bóveda del cielo (Darío, 1988).

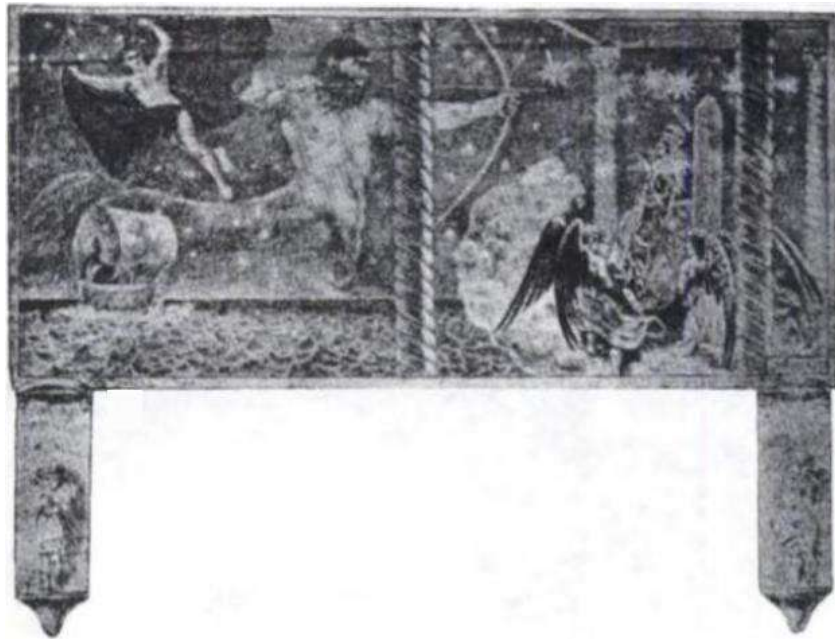


Figura 1. Ruelas J. (1899). *Ilustración del poema “Año nuevo”, sin datos.* 6.5 x14.1 cm.

En esta ilustración se observan los personajes ya mencionados, con Satán en el cuadrante superior izquierdo y San Silvestre en el inferior derecho. La ilustración de Ruelas basada en la escena descrita en el poema demuestra la conexión íntima del artista con la literatura desplegada en *La Revista Moderna*, creando con ello un fenómeno poco usual del entramado entre literatura e ilustración.

Así pues, durante esta época Julio Ruelas vive entre prostíbulos, tabernas y fiestas bohemias. Del Conde (1976) menciona una memoria de Sánchez Azcona, donde relata cómo él y Ruelas pasaban las tardes bebiendo cerveza y hablando en alemán temas de arte y literatura.

Ciertamente no fue sólo durante esta época en que Ruelas vive una vida al límite, sin embargo se suele destacar ésta en particular, como el clímax de la vida bohemia de Ruelas.

Durante este periodo el artista creó una prolífica obra, aproximadamente de 400 colaboraciones para la *Revista Moderna* (Ramírez, 1981), así como varios dibujos al carbón y a la tinta, entre los que se encuentran: *Estudio del estudiante de medicina*, *Estudio de perros*, *Estudio de un niño papelero* y *Desnudo* de 1897. Además de los óleos: *Retrato del poeta Don Francisco de Alba*, *Papelero de México*, *Bosque de Chapultepec*, *Los esposos Larquet* y *Retrato de la señora Larquet* fechadas en 1896, y *Caballo*, *Bodegón*, *El fauno*, *La domadora*, *Retrato del pintor* de 1897 (Rodríguez, 1998) y un autorretrato de 1894.

Después de estos dos años de bohemia mexicana, Ruelas regresa a Europa con el objetivo de perfeccionar su dibujo y aprender la técnica del grabado. Aquí inicia la última época de su vida. Su nuevo destino fue París.

Pensionado por el entonces subsecretario de Instrucción Pública, Justo Sierra y con ayuda de Jesús Luján, llega a París; no sin antes realizar un viaje por los lugares que visitó en su primera estadía en Europa, Baden, Berlín, Munich, Bélgica y Holanda (Crespo, 1968).

París fue para Ruelas un sueño que no dejó su tinte de pesadilla de lado. Crespo (1968) relata que su vida allí fue atormentada e irregular, el artista lo expresaba así en las cartas que le enviaba a su familia, donde se quejaba por falta de dinero y deudas. En cuanto a las creaciones de este periodo, París no le quitó nada del estilo que había logrado, pues estaba ya fuertemente establecido en el artista.

En este periodo creó uno de sus autorretratos más conocidos, *Autorretrato* de 1900, además de *El sátiro ahogado* de 1907, *La paleta* de 1900, *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* de 1904, una serie de viñetas: *Viñeta* de 1901, donde se observa un fauno cargando a una mujer; *Viñeta* de 1903, donde se observa a una mujer montando a Sócrates en su espalda; *Viñeta* de 1903, donde bajo las letras de Melancolía se aprecia a un hombre recostado en el pasto con temple meditativo; *Viñeta* de 1903, donde se observa a dos amantes besándose, mientras la guadaña surge desde abajo, de una mano esquelética.

Ruelas permanece en París hasta su dramática muerte, el 16 de septiembre de 1907. La causa de su muerte fue tuberculosis. Luego de someterse al tratamiento de la misma, sin

resultados positivos, la salud del artista terminó cediendo a la enfermedad. González (2017) comenta que el 14 de septiembre Julio Ruelas decide hacer un paseo por las calles de París, su último paseo como buen *flâneur*, pues desataría una terrible y última crisis.

Se dice que en su lecho de muerte Ruelas murmuró a Jesús Eugenio Luján, su mecenas y gran amigo:

Esto no tiene remedio. Yo sé que me voy. Sólo quisiera pedirle un favor: que me sepulten en el cementerio de Montparnasse...Y si no es mucho pedir, consigan ustedes una fosa contigua a la barda que da al *boulevard*, para que desde allí pueda yo descansar oyendo el taconeado de las muchachas del barrio (Crespo, 1968, p. 33).

Jesús Luján cumplió los deseos de Julio Ruelas. Adquirió una concesión a perpetuidad en el cementerio de Montparnasse, casi al pie de un muro de piedra, y dio por encargo al escultor Domínguez Bello la realización de un monumento funerario de inspiración simbolista (La Redacción, 2007).

La escultura que realizó Bello es una mujer abatida y triste que reposa sobre la lápida del fallecido artista, sellando su dolorido destino con un abrazo dramático y solitario.

Como ha quedado sentado, la vida de Ruelas estuvo siempre marcada por una tinta oscura. La desbordante atracción por los sombríos temas que le obsesionaron, reflejan su actitud romántica manifiesta en su vida y en su arte.

1.2. Las influencias vanguardistas

A la obra de Julio Ruelas se le ha relacionado con distintos movimientos: Modernismo, Decadentismo, *art –nouveau*, Simbolismo, Surrealismo y Romanticismo. Con excepción del Surrealismo, fueron movimientos con los que el artista entró en contacto a lo largo de su vida, repercutiendo en su desarrollo artístico.

La trama de enlaces entre estos movimientos se refleja en la obra rueliana, resultante en una lectura compleja que se extiende a una divergencia en su caracterización.

Particularmente el Romanticismo y lo romántico, representan la categorización principal a tomar en cuenta en este estudio. Como se verá, se plantea que las fuentes originarias del Modernismo, Simbolismo y Decadentismo manifestantes en la obra rueliana, provienen del Romanticismo.

En tal sentido, es de particular importancia establecer las relaciones de Julio Ruelas con estos movimientos. La selección anterior se da, además, a causa de considerar la implicación directa del artista con estas vanguardias, lo cual se evidencia en la obra.

Respecto al *art-nouveau* y al Surrealismo, no se considerarán para un análisis a fondo en este estudio; aunque es importante hacer una breve mención de los mismos, respecto a su nexo con Julio Ruelas.

En cuanto al *art-nouveau*, es usado por el artista en la tipografía y decoración de algunas ilustraciones para *La Revista Moderna*, empleado con el fin de expresar las características propias de los movimientos que le representan. Por esta razón, no se le considera como un elemento de principal importancia para el análisis de obra.

Referente al Surrealismo, Teresa del Conde (1976) lo ubica como una tendencia que no se ha analizado a profundidad en la obra de Ruelas, encontrando en la misma, elementos reconocibles como propios del Surrealismo, movimiento que se gestó tiempo después de la ubicación temporal de la obra rueliana.

Esta caracterización resulta reconocible en escasas obras de Ruelas, particularmente en *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* o bien, según datos de la Colección Blastein (2021) en la obra *La domadora*.

Y si bien no planteado para un análisis a profundidad, es factible considerar al surrealismo como una tendencia, aunque puntual, relacional respecto al sueño como elemento propio del arte rueliano, reconocible en mayor o menor grado en su arte.

1.2.1 Modernismo, Decadentismo, Simbolismo y Romanticismo

La relación de Julio Ruelas con estos movimientos retrata una complejidad evidente. Éstos convergen en una sinergia vinculatoria, manifestante en la obra del artista.

Modernismo, Decadentismo y Simbolismo son movimientos que surgen tras el final de la época romántica, sin embargo, mantendrían características románticas en mayor o menor grado, según cada caso particular.

Con excepción del Modernismo, Simbolismo y Decadentismo son tendencias que nacen en Europa y se retoman en Hispanoamérica creando manifestaciones originales, propias del contexto hispánico.

En cuanto al Modernismo⁷, fue un movimiento complejo desarrollado a fines del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, que se extendió a la literatura, arte, arquitectura, decoración y religión en Hispanoamérica.

Este movimiento se serviría de diferentes tendencias, entre ellas del Simbolismo y el Romanticismo. Como refiere Onís (1974), no puede considerarse la existencia de una “escuela modernista”, sino de un conjunto de modernismos, que se conforman por una variedad de escuelas: la clásica, la romántica, la parnasiana, la realista, la simbolista y la naturalista.

Como consecuencia de la integración del Simbolismo y el Decadentismo al panorama artístico y literario mexicano, se dio una confusión terminológica entre éstos y el Modernismo, siendo usados como sinónimos en un primer momento⁸.

Posteriormente, los términos adquirirían cierto individualismo, definiéndose de tal manera que, como menciona Onís (1974), los autores modernistas mezclarían en su obra, mayor o menormente, todas o varias de estas escuelas, con alguna de ellas como predominante.

La relación de Julio Ruelas con el Modernismo es directa, puesto que fue el principal ilustrador de *La Revista Moderna*. Villaurrutia (2015) describe que la obra rueliana está íntima y claramente ligada a este movimiento.

Así pues, según los postulados anteriores Ruelas puede ser reconocible en un Modernismo que tiende hacia el Decadentismo y al Simbolismo, con un marcado trasfondo romántico.

Si bien Onís no identifica al Decadentismo como parte de las escuelas del Modernismo, la conexión entre ambos movimientos es plausible, manifestándose en *La Revista Moderna* a través de sus expositores e ilustradores, en donde se revela esta concordancia.

⁷ Onís (1974), da la siguiente definición de Modernismo:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y el espíritu, que inicia hacia 1885, la disolución del siglo XIX y que se habría de manifestar en el arte, la ciencia, la religión y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hasta hoy (p. 69).

⁸ Un ejemplo de esta confusión terminológica se da en Rubén Darío, quien los usó como sinónimos por un tiempo. Dejándolos de usar tras haber adquirido éstos una connotación polémica (sobre todo el Modernismo y Decadentismo) (García, 1998)

El movimiento decadentista tiene sus orígenes en la literatura francesa. Como señala Olivares (1980), la sensibilidad decadente hace presencia desde 1880 en el discurso francés. Y el término decadente es usado por Baudelaire, aunque de manera peyorativa.

La influencia de Baudelaire no solo se hace manifiesta en el decadentismo, sino también en el simbolismo. Sin embargo, en el decadentismo se extreman cuestiones como la violencia, la muerte, lo macabro, lo sobrenatural, el satanismo, lo andrógino y el lesbianismo.

En ese sentido, el decadentismo se puede considerar como la escuela negra del modernismo. A este respecto, es pertinente retomar el discurso de Coll (1980) donde comenta las particularidades del estilo decadentista: “habrá que preguntarse si un estilo de decadencias no es más bien el estilo árido y frío, fruto de una inteligencia fatigada que abandona la belleza de las apariencias para irse como un escalpelo al corazón de las cosas” (p. 110).

En cuanto a sus características definitorias, W. Binni (s.f) establece 5 particularidades de lo que él llama *animus decadente*:

1. Soledades en las que solo cuenta la potencia de la música
2. Vida de los símbolos
3. Facetas y aspectos del silencio
4. La poesía como medio de conocimiento
5. Búsqueda de la poesía pura (p.10).

A través de estos planteamientos se precisa a la búsqueda decadente como una huida de la belleza como apariencia; en su lugar, se emprende una pesquisa dolorosa de la esencia misma de las cosas; un abandono del racionalismo en pro del espiritualismo, el misterio, el subconsciente y los instintos, asimismo, no hay una fe en Dios ni en la moral, sino un hastío, una perversión y un satanismo.

Por consiguiente, el decadentismo se erige como medio de revelación, sin contenidos lógicos, ello implica negar el sentido literal de las palabras y favorecer al símbolo.

La relación de Julio Ruelas con el decadentismo se da naturalmente. La identificación del artista con los postulados decadentes se venía manifestando en él desde etapas tempranas.

A ese respecto, es comprensible que entablara una relación cercana, tanto amistosa como profesional, con el escritor Bernardo Couto Castillo. Este literato mexicano es considerado como el mayor representante del decadentismo literario en el panorama nacional.

Ruelas y Castillo comparten características definitorias, el primero en el arte y el segundo en las letras. Personajes invadidos por el hastío, con un interés intenso por el tema de la muerte, ambos murieron jóvenes; si bien Castillo lo hace antes, con tan solo 21 años, y al igual que Ruelas, Castillo fallece a causa de una enfermedad pulmonar: pulmonía.

La relación profesional de ambos personajes se da principalmente en *La Revista Moderna*, en la cual se publicaron la mayoría de los relatos de Castillo.

Tristeza, amarga melancolía, dolor, enfermedad, muerte, misterio y locura embeben los relatos de Couto Castillo (s.f):

Esta tarde otoñal, lánguida, con tintes de huracán azul en el cielo y neblinas de invierno, yo me encontré sin saber cómo en el cementerio. Paseando –porque amo infinitamente las estrechas avenidas donde las casas caprichosas y diminutas, sólo albergan despojos– las horas fueron corriendo y el huracán azul se trocó en morado ennegrecido. Ya iba a salir, pero la carretera me pareció monótona y la blancura de los mármoles me atrajo... (Párr. 1).



Figura 2. Rulas J. (1900). *Satán ante Pierrot*, sin datos. 12.5 x 8.4

El relato anterior titulado *Pierrot sepulturero*, pertenece a una serie de 6 relatos donde aparece el personaje de Pierrot, al que Ruelas representó en varias ocasiones en sus ilustraciones y en la pintura titulada *Pierrot doctor*.

Satán ante Pierrot (figura 2) corresponde al cuento corto *Caprichos de Pierrot*, en este relato Pierrot invoca a Satanás con un fragmento del poema de Baudelaire *Las letanías de Satán*. Con una magistral prosa narrada en primera persona, Couto Castillo (s.f) describe el encuentro de Pierrot con Satán, el cual rebosa de un diablismo mágico.

Y su voz se avivaba, me hacía estremecer y me sugestionaba. Sobre la barandilla veía la figura gigantesca del espíritu malo, su cuerpo hermoso porque estaba desnudo, veía sus gigantescas alas que cubrían, envolvían y dominaban las luces de la ciudad, las del cielo, y nos encerraban en su negrura. Los cánticos de las iglesias ascendían, la oración de Pierrot continuaba dominando mi espíritu y agrandando mi alucinación: ¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mí larga miseria! (párr. 8).

La obra de Castillo contiene un misterio particular del sentir decadente, donde las emociones expuestas en sus textos surgen visceralmente, envueltas por una poderosa fuerza poética. Este sentir se observa en las ilustraciones de Ruelas a través de imágenes enigmáticas.

La relevancia del misterio para los decadentes es una de las cuestiones relacionales al Romanticismo. El movimiento romántico vivía la búsqueda del misterio desde hondas facetas espirituales.

Si bien, un significativo sector de los románticos priorizaban una espiritualidad cercana a lo religioso, la espiritualidad decadente por su parte, se allega fundamentalmente al denominado romanticismo negro. Esta faceta del Romanticismo aboga por temas sombríos, entre ellos la blasfemia, lo fantasmal, demoníaco y la muerte.

En tal sentido, el decadentismo expresa una actitud particular de percibir el mundo, y la obra de Julio Ruelas es identificable con ese sentir, propio de los poetas y artistas malditos. El artista deja ver su trasfondo decadente, no solo al ilustrar los cuentos de Castillo, sino también en el conjunto de su obra.

El Simbolismo, así como el Decadentismo, conforma una parte significativa en el arte rueliano. El artista entra en contacto con el movimiento literario y artístico simbolista

durante su viaje a Alemania, así como con el Simbolismo que surge en México, posteriormente.

El Simbolismo es reconocible como el heredero más próximo del Romanticismo, como lo comenta Brodskaya⁹ (2007) y al igual que el Decadentismo, fue un movimiento inicialmente literario que se vuelca a las artes, siendo la música parte fundamental, con Wagner como figura principal.

La actitud simbolista en comunión con la decadentista, expresa una huida del racionalismo y la industrialización:

Se vincula el simbolismo al mentado declive finisecular de la cultura occidental ante el avance de la industrialización que se manifiesta como realidad enfrentada a la espiritualidad y al arte. Abunda (...) el pesimismo, una sensación de desencanto, la idea de estar experimentando una civilización en proceso de extinción: un panorama decadentista, producto del progresismo burgués (Gutiérrez, 2013, p.3).

Según lo señalado, los simbolistas representan la huida de una realidad recalcitrante, mediante una vuelta al pasado, a la espiritualidad y en sí, al misterio. A este respecto, Pueyo Casaus (2009) retoma las observaciones de G. Allegra sobre la marcada tendencia hacia el misterio de los simbolistas y señala dos características en ese sentido:

1. Baudelaire y la correspondencia entre poeta y sacerdote, así como ver el don de la belleza y la verdad a través de los símbolos que son vida y naturaleza.
2. La búsqueda de ritos iniciáticos.

A través de estas características se evidencian la relación directa del Simbolismo y el Romanticismo. El duplo poeta-sacerdote y la búsqueda del misterio, ya era referida por Novalis en *Granos de Polen*.

En tal sentido, los postulados de Baudelaire representan una clave para la comprensión del entramado Simbolismo-Decadentismo-Romanticismo.

Como refiere Rodríguez (1998), lo romántico para Baudelaire es ante todo una nueva forma de sentir que se relaciona directamente con la imaginación.

⁹ Esta afirmación se hace visible en el manifiesto simbolista de Jean Moreás. *El Manifiesto simbolista* se puede encontrar en el libro de Brodskaya Natalia *El Simbolismo* págs. 7-8.

Así pues, este nuevo sentir es palpable en el Simbolismo y el Decadentismo, como su núcleo formador. De allí que sean relacionales entre sí. Un ejemplo puntual de ello se ubica en la importancia que adquieren los símbolos en el Decadentismo.

A Ruelas se le reconoce también como “el artista paradigmático del simbolismo” (Sullivan, 1996, p.18).

Marisela Rodríguez (1998) encuentra que la tendencia simbolista manifestante en Ruelas deviene sobre todo desde la influencia literaria europea, y de Böcklin como principal inspiración.

La determinación de las influencias mayormente europeas en el artista demarcan el nexo con su país de origen. Ruelas no expresa un simbolismo realista-nacionalista en su arte, como en el caso de Saturnino Herrán, en su lugar, abraza lo fantástico, que si bien es relacional a lo europeo lo es a su vez a lo mexicano.

A este respecto, Crespo de la Serna identifica en el carácter de Ruelas, la ausencia de sentimientos ultranacionalistas.

Ruelas retoma de lo mexicano no solo los áridos paisajes propios de su tierra natal, como lo comenta de la Serna (1968), sino también la misoginia expresada fuertemente en su simbología; así como las visiones de la melancolía y de la muerte, que confluyen entre la tradición mexicana y la europea. Este último punto, se retomará en el capítulo tercero.



Figura 3. Rulas J. (1901). *Sin título, sin datos. Sin datos*

Por otra parte, es pertinente exponer algunas concordancias entre el Simbolismo pictórico y la obra rueliana, que se expresan en la composición y la fisonomía corporal de los personajes retratados.

En este sentido, la siguiente comparativa entre la obra de Ruelas *La bella Otero* (figura 4) y *Las malas madres* (figura 5) de Giovanni Segantini¹⁰, permite visualizar estas semejanzas.

Los paralelismos entre la obra de Segantini y la de Ruelas se expresan en diversos sentidos, aunque cada artista representa estas cuestiones de una forma particular. Es destacable aclarar, que ambos vivieron en la misma época, aunque Segantini muere 8 años antes que Ruelas y dos años antes del inicio del siglo XX.

En las imágenes anteriores se aprecian las coincidencias representacionales. Ambas obras muestran figuras femeninas con similar composición. De igual manera sus temáticas revelan una convergencia.



Figura 4. Rulas J. (1906). La bella Otero, sin datos. Sin datos

¹⁰ Giovanni Segantini (1858-1899) fue un artista sueco-italiano de la corriente simbolista.



Figura 5. Giovanni Segantini. (1896). Las malas madres, sin datos. Sin datos

Como comenta Ibarlucía (2020), Segantini representa a las madres malditas símbolo de lujuria y esterilidad, mientras que Ruelas representa a Otero¹¹, mujer ícono de *la belle époque*, de la cual se decía que seducía a los barones con su belleza y su baile, características propias de la mujer fatal.

Por otra parte, el interés simbolista por la mitología se expresa en la obra rueliana, siendo una de sus temáticas predilectas.

Uno de los tantos ejemplos entre la obra rueliana y el simbolismo, a este respecto, se puede encontrar entre las siguientes obras: *Fauno* (figura 6) de Ruelas y del pintor simbolista sueco-alemán Schwabe *El Fauno* (figura 7).

Ambas representaciones recrean a uno de los personajes más conocidos de la mitología antigua. Evidentemente existe una coincidencia temática, lo destacable en este caso se observa en la fisonomía de ambos personajes que difiere, ya que *Fauno* de Ruelas se asemeja a una fisonomía propia del mexicano, bastará decir que, como lo refiere Rodríguez (1988), el artista tomó como modelo a su hermano Alejandro Ruelas; mientras *el Fauno* de Schwabe muestra rasgos propios del europeo.

¹¹ Carolina Otero es un personaje sumamente intrigante. Ruelas le retrataría en más de una ocasión a propósito de los poemas de Tablada. Otero fue una mujer marcada por una violación que casi le cuesta la vida, siendo aún una niña. Huye de su hogar y cambia su nombre, ahí comienza el mito de la bella Otero. Para más información consultar *La Bella Otero* de Carmen Posadas.



Figura 6. Ruelas J. (1896). Fauno, sin datos. Sin datos. Sin datos

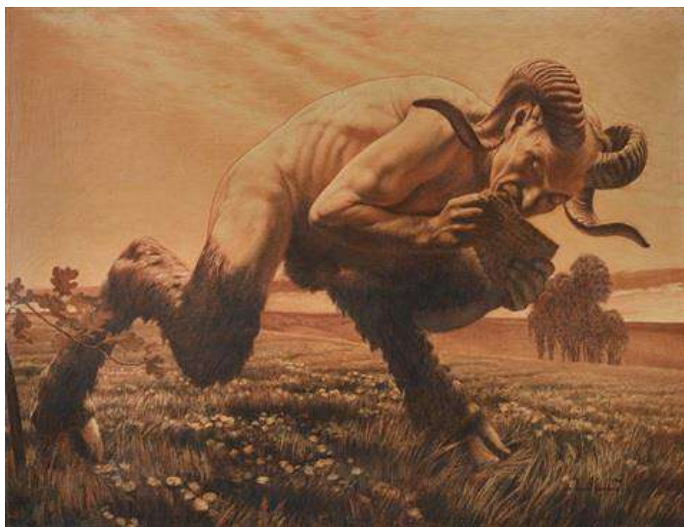


Figura 7. Schwabe C. (1920). Fauno del tiempo, sin datos. Sin datos

Así pues, como se manifestó a lo largo de este apartado, las influencias del Romanticismo se hacen palpables como núcleo formador en el modernismo simbolista-decadentista que contiene la obra rueliana.

Respecto al Romanticismo en Ruelas, comenta lo siguiente Crespo de la Serna (1968):

Un ser siempre en pugna con la rutina ordinaria, con el orden burgués, y aún con el seudomisticismo de los positivistas, en el fondo es un romántico. Le ha tocado una época en la que las corrientes románticas tiñen aún de ideas contradictorias la acción y el

pensamiento de los que se dedican al arte, pero también la aurora de reacciones opuestas frente a esa actitud, un tanto alejadas de la realidad ambiente (p. 16).

1.3. Introito a las categorías de análisis

La relación de Julio Ruelas con el Romanticismo no se da, como ha quedado sentado, en función de la identificación del mismo artista con esta corriente, sino que se evidencia en función de las características intrínsecas de su arte, que convergen con su propia personalidad.

La influencia del periodo histórico en el que vivió, le permitió aproximarse al Romanticismo más directamente, siendo su primer acercamiento en México¹². En ese sentido, Julio Ruelas vive su primera etapa artística en un México transfigurado por un Pos Romanticismo¹³ convergente a otras vanguardias y escuelas, como lo fue el Modernismo; para luego, encontrarse con el Romanticismo alemán, el cual ejercería también, un importante influjo en su arte.

El Romanticismo definitivamente encuentra cabida para numerosos conceptos y caminos. Uno de ellos, planteado en la definición de Isaiah Berlin, es la identificación de la enfermedad como característica propia de éste.

Este hecho es sustentado por la definición que de Romanticismo expone Goethe donde le otorga el calificativo de enfermedad y enfermizo. A ese respecto, y fundamentado en los elementos obtenidos en el apartado anterior, donde cuestiones como el dolor, la muerte, la melancolía y el padecimiento de la tuberculosis se manifiestan como propias en el arte y la vida de Ruelas, es que se plantea el camino hacia una caracterización de la *transfiguración de lo enfermizo* en su obra, con fundamento en lo romántico.

¹² El Romanticismo se introduce en México en 1826 con el Iris, la primera revista literaria del país. Y finaliza en toda Hispanoamérica en 1880. (Díaz & Torres, 2005)

¹³ El Postromanticismo o Romanticismo tardío se entiende genéricamente como aquella tendencia artística posterior al Romanticismo, que conserva algunas de sus características. La Real Academia Española, refiere además, que esta tendencia se expresa, sobre todo en la música (RAE, 2021).

1.3.1. El Romanticismo y lo romántico

Definir al Romanticismo no es una cuestión baladí, pues es un término que conforma una compleja trama de conceptos, imágenes y sonidos, que exaltan aquello intrínseco del alma humana.

Anteponiendo esta consideración, respaldada, como refiere Jamme (1998), incluso por sus coetáneos, para quienes fue difícil definirle unívocamente, es que se establece la definición de Berlin Isaiah (2015) como pauta para la comprensión del Romanticismo.

Si bien resulta una definición harto extensa, se considera que, en función de la intencionalidad del autor¹⁴ y del análisis previo que desarrolla¹⁵, es pertinente retomarla a manera literal, ya que permite una comprensión terminológica apropiada del Romanticismo, a partir de la cual se generan los enlaces concernientes hacia la obra rueliana, necesarios para su análisis:

El Romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, *la maladie du siècle*, *La Belle Dame Sans Merci*, la danza de la muerte y la muerte misma. Es la cúpula de vidrio multicolor de un Shelley, aunque también su blancura radiante de eternidad. Es la confusa riqueza y exuberancia de la vida —Fülle des Lebens— la multiplicidad inagotable, la turbulencia, la violencia, el conflicto, el caos, pero también es la paz, la unidad con el gran <<yo>>, de la existencia, la armonía con el orden natural, la música de las esferas, la disolución en el eterno espíritu absoluto. Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y lo sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes gigantes, grifos, la caída del agua, el viejo molino de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. También es lo familiar, el sentido de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la

¹⁴ Berlin no cree en la posibilidad de definir acatadamente al Romanticismo, en función de sus características intrínsecas, que evidencian una amplia complejidad.

¹⁵ Desarrolla un análisis de las opiniones planteadas por algunos importantes teóricos que han tratado el tema. Los teóricos que refiere Berlin son: Stendhal, Goethe, Nietzsche, Sismondi, von Gentz, los jóvenes románticos franceses, Heine, los marxistas, Ruskin, Taine, Friedrich Schlegel, August Schlegel, madame de Staël, Renan, Gaston Paris, Seillière, Nadler, Eichendorff, Chateaubriand, Seillière, Joseph Aynard, Middleton Murry, Georg Lukács y Brunetière.

naturaleza cotidiana, paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural, simple y satisfecho, [...] es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, las raíces profundas y el antiguo orden con sus calidades no analizables, con sus lealtades profundas aunque inexpresables, es lo impalpable, lo imponderable. Es también la búsqueda de lo novedoso, del cambio revolucionario, el interés en el presente fugaz, el deseo de vivir el momento, el rechazo del conocimiento pasado y futuro, el idilio pastoral de una inocencia, el gozo en el instante pasajero, en la ausencia de la limitación temporal. Es nostalgia, ensueño, sueños embriagadores, melancolía dulce o amarga; es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos remotos, especialmente en el Medievo. Pero consiste también en la feliz cooperación en algún esfuerzo común y creativo, es la sensación de formar parte de una Iglesia, de una clase, de un partido, de una tradición, de una jerarquía simétrica y abarcadora, de caballeros y dependientes, de rangos eclesiásticos, de lazos sociales orgánicos, de una unidad mística, de una única fe, de una región, de una misma sangre, <<la terre et les morts>> —como ha dicho Barrès—, de la gran sociedad de los muertos, los vivos y los aún no nacidos. Es el torismo de Scott, de Southey y de Wordsworth, y también es el radicalismo de Shelley, de Büchener y de Stendhal. Es el medievalismo estético de Chateaubraind y, también la abominación por el Medievo de Michelet. Es el culto a la autoridad de Carlyle y el odio a la autoridad de Víctor Hugo. Es el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticismo antinaturalista. Es energía, fuerza, voluntad, vida, *étalage du moi*; y también es tortura de uno mismo, autoaniquilación, suicidio. Es lo primitivo, lo no sofisticado, el seno de la naturaleza, las verdes praderas, los cencerros, los arroyos murmurantes y el infinito cielo azul. Y a la vez no deja de ser el dandismo, el deseo de vestirse de etiqueta, los chalecos color carmín, las pelucas verdes, cabello azul que los seguidores de gente como Gérard de Nerval llevaron durante cierta época en París. Es la langosta que paseó Nerval atada en una fina cuerda por las calles parisinas. Es el exhibicionismo descabellado, la excentricidad, la lucha de Hernani, el ennui, el *taedium vitae*, es la muerte de Sardanápalo, ya sea pintada por Delacroix o recreada por Berlioz o Byron. Es el estertor de los grandes imperios, la guerra, la destrucción y el derrumbe de

diferentes mundos. Es el héroe romántico —El rebelde, *l'homme fatal*, el alma maldita, [...] toda la población de los poemas heroicos de Byron— Es Melmoth, es Jean Sbogar, todos los descastados y los Ismael, así como también los cortesanos de buen corazón y los convictos de alma noble de la ficción decimonónica. Es el beber en un cráneo humano; es Berlioz cuando proclamó su deseo de escalar el Vesubio para comunicarse con un alma semejante. Es los rebeldes satánicos, la ironía cínica, la risa diabólica, los héroes oscuros; y también la visión de Dios y de sus ángeles que tiene Blake, la gran sociedad cristiana, el orden eterno y <<los cielos estrellados>> que apenas pueden <<expresar los pensamientos y emociones infinitas que colman el alma de un cristiano>>. Es —en breve— unidad y multiplicidad. Consiste en la fidelidad a lo particular que se da en las pinturas sobre la naturaleza, por ejemplo, y también en la vaguedad misteriosa e inconclusa del esbozo. Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte (p. 45-47).¹⁶

Establecida una comprensión terminológica del Romanticismo, se ha de señalar una distinción entre el Romanticismo y lo romántico, que resulta trascendente puesto que, ambos términos se aplican al estudio abocado a la obra rueliana.

Claramente lo esclarece Safranski (2014) en el siguiente fragmento:

El Romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. Ciertamente halló su perfecta expresión en el periodo del Romanticismo, pero no se limita a él. Lo romántico sigue existiendo hoy en día (p. 14).

Así pues, la diferenciación terminológica entre ambos conceptos implica una cuestión temporal. En tanto el Romanticismo corresponde a un determinado periodo histórico, lo romántico refiere a una cuestión no temporalizante, abierta en la historia de la humanidad, conllevando fundamentalmente la esencia del Romanticismo

¹⁶ Ante esta bastedad de significados, se corre el riesgo, asumido por el autor, de mal interpretar al Romanticismo como un movimiento sin una naturaleza común. Así lo interpretó George Boas discípulo de Lovejoy, quien veía en el Romanticismo una variedad de doctrinas estéticas a las cuales unía solamente el nombre. Berlin afirma que esta tesis está equivocada: “El movimiento romántico existió, tuvo algo que fue central a él, creó una gran revolución en el conocimiento” (p. 48). Para más detalles ver “Las raíces del Romanticismo”.

A ese respecto Safranski (2014) expone la definición de lo romántico, de la mano de uno de los destacados pensadores del Romanticismo, Novalis:

“En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo (*ich romantisiere*)” (p.15).

Como se refiere en la anterior definición, lo infinito representa un aspecto clave para la filosofía romántica, alcanzar tal estado va de la mano con la religión del arte¹⁷, como la describe Novalis (2014), primeramente proclamada por Schleiermacher, como una nueva religiosidad en conexión con la divinidad, con el amor, pero también con la melancolía infinita.

Así mismo lo romántico muestra correspondencia directa en torno a lo propio del espíritu romántico, que Safranski (2014) describe como:

Multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma. Goethe, cuando ya era un anciano, decía que lo romántico es lo enfermizo (p. 15).

Mediante dicha equivalencia relacional surgente de la definición de Novalis, es posible señalar aquellos aspectos intrínsecos a lo romántico en correspondencia con el espíritu romántico: lo sublime, el misterio así como lo ilimitado, eterno o infinito. Estos aspectos conforman estructural y definitoriamente a lo romántico, y fungirán como pautas clave para la identificación de lo romántico en la obra rueliana.

Así pues, se designa el carácter de lo romántico para el análisis de la obra rueliana, en función de no limitar el alcance analítico a una comparativa con la época histórica del Romanticismo, que si bien representa la referencia principal, no se limita a ésta.

¹⁷ La religión del arte era concebida como una filosofía religiosa del arte para los románticos. Novalis (2014) menciona en *Granos de Polen* (1797-98) que el verdadero poeta debe ser siempre sacerdote. La profundidad de esta cuestión, deviene en la filosofía romántica, desde una apropiación de los textos místicos de la Edad Media. En ese sentido, no debe entenderse que la religión del arte planteada por la filosofía romántica, sugiera el abordaje de temas religiosos, sino que la búsqueda artística apunte a lo religioso en el sentido de: la exaltación del alma, del misterio y de lo infinito.

Por otra parte, ha quedado sentado a través de estas definiciones, la presencia de las categorías de muerte, melancolía, enfermedad y lo enfermizo manifestantes como un estrato intrínseco del Romanticismo.

1.3.2. La enfermedad como estrato del Romanticismo

Goethe le otorga el calificativo de enfermedad al Romanticismo, como lo refiere Berlin (2015) en la definición anteriormente planteada: “el romanticismo para Goethe es una enfermedad, que es lo débil, lo enfermizo, un grito de combate de una escuela de poetas frenéticos y de reaccionarios católicos” (p.42).

Heine (1901) por su parte, concibe también a la enfermedad como una suerte de exaltación y sublimación del espíritu del hombre: “Sólo el hombre enfermo es hombre; sus miembros tienen una historia de sufrimiento y dolor y están como penetrados de espíritu” (p. 203).

Así pues, la relación de la enfermedad con el Romanticismo es directa y vinculante. En tal sentido, hablar de enfermedad y Romanticismo requiere una obligada referencia a la tuberculosis¹⁸, reconocida como la enfermedad romántica por excelencia.

Sánchez (2014) refiere que el mayor simbolismo de esta enfermedad alcanzó su esplendor en el Romanticismo¹⁹.

A través de la revisión elaborada por el autor, respecto a la interpretación de la tuberculosis en el Romanticismo, se puede apreciar que esta enfermedad era concebida como inspiradora, espiritualizante, melancólica, potenciadora de la creatividad y capaz de volver al enfermo un dios.

La magia que percibían los románticos en la tuberculosis en particular y en la enfermedad en general, representa el encuentro del espíritu con fuerzas superiores, cercano al sentir místico.

¹⁸ En la época romántica (XVIII Y XIX) la tuberculosis tuvo su apogeo. Varios autores coinciden en que se debió a las condiciones económicas y políticas que se vivían en la época. La Revolución Industrial, conjuntada con los conflictos armados, detonaron una serie de condicionantes que permitieron el incremento en los casos de tuberculosis.

¹⁹ Fernández Juárez (2008) lo refiere en su libro *Kharisiris en acción*; Sánchez M. (1998) en *Historia, Teoría y Método de la Medicina: Introducción al pensamiento médico*; Oliveros Alejandro (1995) en *Diario literario*; Betrán José Luis (2006) en *Historia de las epidemias en España y sus colonias: 1348-1919*; Nicéforo & Etchepareborda (1956) en *Mensaje y destino: su época*.

Novalis fue una de las figuras románticas que fallece por esta causa a los 28 años. Como relata Quintero (2010), la tuberculosis no sólo se puso de moda entre los románticos, sino que se volvió toda una cualidad mágica vinculada con esa anhelada sensibilidad propia del espíritu romántico.

A través de los postulados anteriores se evidencia la relación del anhelo romántico de lo enfermizo con el deseo de infinito. Esta compleja trama, invade también la parte física del cuerpo, de la carne.

La RAE (2022) define al anhelo como un deseo vehemente, el anhelar como un ansia o deseo vehemente de conseguir algo, así como, concerniente a un verbo en desuso, referente a respirar con dificultad, así como, también en desuso a: “Expeler, echar de sí con el aliento” (párr. 2).

Así pues, el anhelo romántico hacia la enfermedad es propio del anhelo en sí mismo, que mantiene una clara vinculación, con lo referente a la dificultad respiratoria o bien al exhalar en tanto expeler, expulsar de sí.

Lo concerniente, pues, a la relación anhelo- enfermedad, expresa una correspondencia en tanto a lo corporal, particularmente tocante en lo referente al aparato respiratorio. A ese respecto es ineludible recordar la repercusión que, como se ha mencionado, adquirieron las enfermedades respiratorias durante el periodo romántico.

Por otra parte, en el intersticio de lo corporal y la enfermedad, el dolor conforma un rol protagónico como aislante, y por tanto, conformante del camino hacia la interioridad del yo. De tal manera que el dolor cobra sentido con relación al deseo de infinito. Como refiere Gadamer (2017) al comentar la célebre frase de Goethe, en la cual afirmaba: “No recordar un solo día de su vida en el que no hubiera experimentado dolor” (p.150).

Si bien la enfermedad como padecimiento, ocupa un lugar privilegiado en lo relacional al Romanticismo, no es sólo el padecimiento aislado lo que le caracteriza. Así pues, los poetas y artistas románticos, implican a la enfermedad de manera directa con el arte y la poesía románticos, en lo que se puede definir, como ya se vislumbra en la definición de Romanticismo de Goethe, como una estética y poética de lo enfermizo que se manifiesta también en símbolos.

En ese sentido, dos ejemplos centrales que evidencian esta correspondencia se encuentran en la obra de Hoffmann y Novalis, pues, como lo identifica Heine (1901), su poesía es en sí misma una enfermedad:

“El matiz rosado que domina en las composiciones de Novalis, no es el color de la salud, sino el brillo engañoso de la tisis; y el tinte de púrpura que anima los cuentos fantásticos de Hoffmann, no es el de la llama del genio sino el del fuego de la fiebre” (p.132).

La conjunción de estos conceptos clave evidencia el desarrollo y manifestación del anhelo romántico hacia lo enfermizo y la enfermedad en sí misma. Al respecto, es que se plantea a lo enfermizo como un elemento reconocible en el arte rueliano, a través de sus características particulares evidenciadas en lo pictórico y discursivo.

Como se ha señalado, el vínculo entre el Romanticismo y lo relativo a la enfermedad es relacional y taxativo, tal nexos se conforma representando para los creadores románticos un profundo anhelo hacia lo enfermizo.

El anhelo romántico hacia lo enfermizo se manifiesta en el arte romántico como una idealización. En ese sentido, Lowen (2005) identifica el anhelo romántico en relación directa con la enfermedad de la tuberculosis: “veo como la persona se consume por un anhelo que no es posible alcanzar. El mismo elemento de anhelo romántico aparece en la música de Chopin, que también sufrió esta enfermedad” (párr. 4).

Existe pues, un vínculo entre el padecimiento de la enfermedad y lo propio de la creación artística, según el autor.

En tal sentido, el anhelo de lo enfermizo en el arte rueliano se evidencia en dos cuestiones principales: muerte y melancolía, conceptos relacionales, los cuales en sus especificidades pueden llegar a tocar límites difusos.

Estos elementos, son también evidentes en las obras de algunos representantes del Romanticismo, consonancia que se expresa magníficamente en el poema *El sueño de un curioso* de Baudelaire (2006). A continuación un fragmento: “Había muerto sin sorpresa, y la terrible aurora. Me envolvía. — Pero ¿qué? ¿Eso es todo? Se levantó el telón y yo seguía esperando” (p.348).

Este poema conjunta no solo los sentidos de la muerte y la melancolía, sino también del sueño. Como comenta Starobinski (2016) al respecto: “el sueño lleva a la muerte, pero no

abre las puertas del “ideal”; nos deja solos con nuestra sed nos deja desamparados en una espera infinita” (p.347).

Así pues, la melancolía se manifiesta en la espera dolorosa de mano de la incertidumbre. El autor lo define como un estadio de “muerte en vida”.

Centrándose ahora en el intersticio de muerte y la enfermedad, conforman un duplo que guarda relaciones estrechas. Si bien, no siempre la enfermedad culmina en la muerte, existe un peso simbólico importante, que desde antaño permea en el inconsciente colectivo de la muerte por enfermedad, debido a la carencia de medicamentos efectivos.

Respecto a lo anterior, Gadamer comenta lo siguiente: “El aspecto más crónico de todas las enfermedades es el camino de encuentro con la muerte” (p.107).

Para el autor, la aceptación del propio destino es la misión del hombre. En ese sentido, es posible establecer a la enfermedad como un camino para comprender la existencia misma del ser.

Referente a la muerte como símbolo en el Romanticismo, adquirió un papel central en su vinculación con el infinito. A ese respecto, declara Novalis (2014) en *Fragmentos y estudios* de 1799, lo siguiente respecto a la muerte: “La muerte es el principio romántico de nuestra vida, la muerte es (...) la vida. Mediante la muerte se fortalece la vida” (p.158).

Por su parte, Goethe (s.f) asimila la muerte como un reanimador de la tristeza, fuente de lo imaginativo, así lo expresa en su poema *Meditación ante el cráneo de Schiller*: “Súbito en medio del montón yacente, descubro al fin la fúlgida cabeza sin par, helada, enmohecida, ausente, y siento reanimarse mi tristeza con secreto calor, y de ese abismo un raudal con vívida presteza” (párr. 10).

Respecto a esta postura, destaca lo siguiente Gras Balaguer (1988): “Goethe sienta un precedente ejemplificador del amor como vehículo de la muerte, y donde la pasión sólo encuentra su consumación en el acto más libre, el suicidio, que convierte lo imposible en posible” (p.43).

La muerte y el sueño guardan una estrecha relación, referida por los románticos en función del misterio que entrañan estos conceptos. Para Gadamer (2017) existe un misterio subyacente en el hecho del dormir, correlacional a su vez con la muerte y contrastante, pero igualmente propio, con el despertar y sus implicaciones propias:

Las expectativas, las preocupaciones, las esperanzas, el futuro, todo esto se hace presente al despertar y se relaciona, a su vez, con el misterio del sueño y del dormirse, ese estado de ocultamiento particularmente enigmático que roza el de la muerte (p. 146).

En cuanto a la melancolía, es un sentimiento que invade la filosofía y arte del Romanticismo. Tanto Novalis como Schleiermacher toman a la melancolía como parte de su filosofía y literatura. A este respecto, Ginzo (1993) señala que para los románticos, la melancolía estaba relacionada con la religión, y la expresión “sagrada melancolía” era recurrente en Schleiermacher y en Novalis.

Novalis (2013) en *Himnos a la noche* refiere a la melancolía, conjuntada en un primer momento con la oscuridad de la noche, recreando toda una atmósfera poética que representa a la melancolía infinita:

¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sorbe la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura?
¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma (p.4).

La melancolía es considerada desde la antigüedad clásica como un sufrimiento de la condición humana. Desde entonces se le relaciona con el negro:

Cuando el temor y la tristeza persisten durante mucho tiempo, se está en un estado melancólico²⁰. Así se introduce la sustancia espesa, la *bilis negra*, la sustancia espesa, corrosiva, tenebrosa que designa el sentido literal de la palabra melancolía (Starobinski, 2016, p.21).

En ese sentido, se interpreta su nexos con la noche oscura en el fragmento anterior.

Por otra parte, plantear a la melancolía en su sentido humoral, como de enfermedad encuentra límites difusos. Para Starobinski (2016) el melancólico es heredero de la permisividad del loco del medievo, cubierto por el disfraz de la melancolía como enfermedad o temperamento.

Este punto se retomará a profundidad en el capítulo tercero.

Finalmente, otra de las consideraciones respecto a la relación enfermedad y Romanticismo, es lo concerniente al suicidio.

²⁰ Cita de Hipócrates.

La muerte por suicidio como fenómeno simbólico parte de hondas reflexiones respecto a la vida y la muerte, del ser y del no ser.

Pacheco (1998), comenta al suicidio como una consecuencia en la que se sumerge el héroe romántico tras sentir el peso de la realidad, llevándolo así a la autoinmolación.

Capítulo II

La obra rueliana como *transfiguración de lo enfermizo*

“Se me ocurrió la idea de representar en un poema sinfónico la muerte de una persona que había luchado en pos de los más altos ideales, por lo tanto muy posiblemente un artista”.

(Strauss, 2021, párr. 3)

El planteamiento de la *transfiguración de lo enfermizo* como principal marco para el estudio de la obra rueliana parte de considerar a la enfermedad como un elemento propio del Romanticismo y lo romántico, según lo citara Goethe en su definición de Romanticismo y como se ha señalado también en la definición de Berlin.

Así pues, es necesario establecer, en primer término, los conceptos clave de la enfermedad, puesto que sus determinantes como padecimiento mental y/o físico, enmarcan a las propias de la *transfiguración de lo enfermizo*.

Los principales teóricos consultados para este apartado son Hans-Georg Gadamer (2017), Ortega y Gasset (2014) y Jean Baptiste Félix (1858). Este último en función de señalar la visión que se tenía de la tríada enfermedad, pasión y locura en el siglo XIX, y que se ha mantenido en el tiempo en el inconsciente colectivo.

Posteriormente, se plantea el sentido estético y poético que integra la *transfiguración de lo enfermizo*. Para este propósito, es necesario establecer qué se entiende por transfiguración, ya que es un concepto que conforma tanto cuestiones religiosas como estéticas.

En tal sentido, el estudio de la transfiguración parte del análisis de las apreciaciones estéticas de Raimundo Kupareo y concluye con un análisis respecto a los paralelismos entre *Tod und Verklärung* de Richard Strauss y la obra de Julio Ruelas.

Los teóricos principales para este apartado son: Raimundo Kupareo (1965), Radoslav Ivelic (1977) y Richard Strauss (2021).

2.1. Conceptos clave de enfermedad

Caracterizar a la obra rueliana como *transfiguración de lo enfermizo* supone determinar las implicaciones conceptuales de enfermedad, en primer término.

La enfermedad como concepto es definida por la RAE (2021) según tres aspectos particulares:

Alteración más o menos grave de la salud. 2. f. Pasión dañosa o alteración en lo moral o espiritual. *La ambición es enfermedad que difícilmente se cura. Las enfermedades del alma o del espíritu.* 3. f. Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc. (párr. 1).

Como se observa, el concepto de enfermedad conlleva en sí mismo una relación intrínseca y directa con lo pasional, y con la locura de manera implícita. Esta doble significación de enfermedad en tanto a lo pasional, indica su caracterización en el sentido moral y espiritual, que se manifiesta en el cuerpo físico y/o en la mente.

Este vínculo entre pasión, locura y enfermedad se encuentra en la filosofía y arte románticos. Gadamer (2017) señala el caso de Hölderlin, quién tras la pérdida de sus facultades mentales creó una obra poética “tan oscura y extraña a sus contemporáneos” (p.183), a tal grado que sus amigos excluyeron varios de sus poemas en la edición póstuma.

Caso similar ocurre con Nietzsche y su locura. Separar las implicaciones de la locura en los últimos escritos del filósofo, expresa para Gadamer (2017), una cuestión cuya complejidad bordea límites indecibles.

En ese sentido, Baptiste (1858) señala la cercanía entre pasión y locura: “las pasiones casi no difieren de la locura sino por su duración” (p. 134). Así pues, la línea que separa a la pasión de la locura es definida en tanto una cuestión temporal, que aparece casi difusa.

El autor plantea una correlación entre los factores propios de la enfermedad, la pasión y la locura. A través de una tabla comparativa, coloca a la muerte en los extremos: la muerte física, moral e intelectual.

Entre las particularidades que señala Baptiste (1858) respecto a enfermedad, pasión y locura, hay una coincidente y que justamente antecede a la muerte: el frenesí. Esta característica se define como un “delirio furioso” (RAE, 2021).

El frenesí es un vocablo que configura parte de la verbigeración de lo romántico, siendo el frenesí romántico propio de la poética en un sentido amplio, y corresponde a ese estado contrario al de serenidad. Al respecto, señala lo siguiente Ortega y Gasset (2014):

El romántico busca en la vida la embriaguez. Solo se sentía a gusto cuando perdía la serenidad. Destilaba un lirismo parecido al aguardiente (...) De aquí su afición a lo sublime (...) No necesitaba ver de las cosas sino lo estrictamente necesario para que se dispersase su emoción, para entrar en frenesí y embriaguez (p.25).

Sobre la correspondencia entre enfermedad, pasión y locura, Gadamer (2017) refiere a la transición entre la locura mística, la pasión amorosa y el pleno goce de facultades mentales como un problema casi insoluble.

En ese marco, donde se perfila la unión íntima entre pasión y locura como estrato propio de la enfermedad, se despliega también el concepto de desequilibrio, al cual se incorporan otros como el de movilidad e interiorización.

Así pues, se afirma que la noción de enfermedad conlleva un estado de desequilibrio, en correspondencia, la salud implica un equilibrio.

Sobre ello, Gadamer (2017) aborda un análisis respecto al concepto de equilibrio, en donde se observa como su implicación con la salud se determina en tanto su relación con el orden y lo que se denomina un estado natural. A ello se integran conceptos como el estado de calma, armonía, inmovilidad y normalidad correspondientes al estadio ideal del individuo, también referido como de completo bienestar²¹.

Este estado natural, señala el autor (2017), puede enmarcarse en la noción griega de naturaleza que consiste en concebir el todo como un orden, donde los procesos naturales transcurren y se repiten en ciclos fijos.

En cuanto a la normalidad y el bienestar, conllevan cierto grado de ambigüedad, en tanto a sus significados relacionales a la salud, en condiciones específicas, ya sean culturales, personales, entre otras. Sin embargo, en términos generales se orientan a la integración en el individuo de un estado óptimo del ser.

Ante estos planteamientos, es factible señalar como el estado de salud se orienta a cualidades deseables y positivas, mientras que la enfermedad implicará aquello que se rechaza por romper con este equilibrio y bienestar que se manifiesta en la salud.

²¹ la RAE (2020) define a la salud como “El estado en que el ser orgánico ejerce normalmente todas sus funciones”. Sumado a ello, la definición planteada por la OMS (2014) señala además que la salud no es sólo la ausencia de enfermedad o dolencia sino “un estado de completo bienestar físico, psíquico y social” (párr.1).

Así pues, las implicaciones que adquiere la enfermedad parten de su relación con la acepción de desequilibrio.

Gadamer (2017) plantea a la pérdida de equilibrio como una de las cuestiones fundamentales que suceden en el enfermo, tanto en el sentido médico-biológico, como relativo a la vida del individuo y su vínculo social.

Referente a ello, en la tradición médica china, la enfermedad es considerada también como un desequilibrio entre los dos polos el *yin* y el *yang*: “La proporción del yin y el yang es lo que caracteriza la condición física del hombre, cuando hay enfermedad es que este equilibrio se ha roto” (Chevalier, 1986, p. 574).

Como se ha señalado, la pérdida es una cuestión que sucede cuando se habla de enfermedad: se pierde el equilibrio, se pierde la salud, incluso, es factible mencionar la expresión “perder la cabeza” o también “perder la cordura (o la razón)”, que refieren a enloquecer o volverse loco (a). A este respecto comenta Gadamer (2017):

El enfermo deja de ser el mismo que era antes. Se singulariza y se desprende de su situación vital. Sin embargo, permanece ligado a ella en su esperanza de un retorno, como sucede con todo aquel que ha perdido algo (p. 56).

Por otra parte, la salud y la enfermedad tienen también cabida en tanto su concatenación con el yo y la corporalidad. El dolor, signo característico de toda enfermedad tanto físico como psíquico, aísla y conduce a la interiorización, como lo comenta Gadamer (2017): “En todas las culturas se sabe algo acerca del recogimiento interior provocado por el sufrimiento y por el padecimiento del dolor” (p. 92). Mientras que la enfermedad conlleva una conexión con el yo, la salud representa “el olvido de uno mismo”.

La corporalidad, como señala Gadamer (2017), “pasa casi inadvertida cuando no experimenta una perturbación” (p. 90). El cuerpo pues, implica una relación con la vida, pero también con la muerte: el cuerpo sano, el cuerpo enfermo, el cuerpo muerto, el cadáver.

Así pues, el olvido del yo, que sucede en el estado de salud, se conecta de manera intrínseca con el equilibrio y la inmovilidad. Por consiguiente en el estado de enfermedad, es posible identificar al desequilibrio y la movilidad como aspectos de la conexión con el

yo; en tanto, la pasión y la locura, como se ha visto, representan parte de las expresiones en que se manifiesta el desequilibrio y la movilidad en el ser enfermo.

En este marco conceptual, donde la enfermedad se conecta con lo móvil y el desequilibrio, es pertinente referir lo relacional entre enfermedad y creatividad, cuestión que ha sido analizada por los investigadores desde hace décadas, en función de que estadísticamente un gran número de escritores, escritoras, pintores, pintoras, músicos, bailarines y bailarinas, etcétera, han sufrido enfermedades como la tuberculosis, la depresión o fallecido por causas como el suicidio.

Un reciente estudio publicado en *The British Journal of Psychiatry*²² (2018) plantea la hipótesis de que la creatividad artística está asociada con desórdenes mentales severos en la edad adulta. La conclusión de este estudio fue que existía una asociación entre la creatividad artística y la hospitalización por esquizofrenia, depresión y desorden bipolar.

Un estudio más antiguo *Creativity and psychopathology* (1994) encontró una conexión entre altos niveles de psicopatología y la creatividad, específicamente en escritores (as) y artistas. Particularmente, se analizó a Edvard Munch, Van Gogh, Modigliani y Roseti.

Sobre Munch, el autor comenta lo siguiente: “Mi lectura de las biografías de Munch concluye que el artista sufría de ilusión persecutoria y alucinación auditiva” (Stokes, 1994, p.555).

En ese sentido, “la locura del artista” ha pasado a ser una idea casi generalizada en el mundo de las bellas artes y ha sido un campo de estudio de los viejos intereses de la psiquiatría.

Al respecto, siguen existiendo posturas variadas referentes a lo relacional entre la enfermedad y la creatividad artística, pues aunque las estadísticas muestran un vínculo entre enfermedad y creatividad artística, personajes como Beth Murphy (2012) la jefa de *Information and Mind*, señalan la importancia de no idealizar a las personas con enfermedades mentales.

²² Para más información sobre este estudio consultar: <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/artistic-creativity-and-risk-for-schizophrenia-bipolar-disorder-and-unipolar-depression-a-swedish-populationbased-casecontrol-study-and-sibpair-analysis/B3FFC439154C19A01F779365AF16B3C7>

En tal sentido, es necesario asumir la preocupación real de que toda persona con alguna enfermedad mental y/o física se atienda. Por otra parte, también es cierto que las implicaciones de las enfermedades mentales y/o físicas muestran repercusiones reales en la vida de quienes las padecen, y en el caso de los artistas, se manifiestan de manera directa o indirecta en la obra de éstos, según sea el caso.

Evidentemente, existen una serie de cuestiones a tomar en cuenta en lo referente al nexo enfermedad y creatividad artística. Uno de los casos más estudiados a la fecha es el de Van Gogh.

Este caso en concreto ha llamado la atención de los estudiosos en función de las características propias del artista, de su arte y las narrativas de ello con la enfermedad. En tal sentido, las cartas que ha dejado por escrito han sido de gran ayuda para establecer estas cuestiones.

Hablando del caso particular de Julio Ruelas, hay que tomar en cuenta ciertos determinantes. En primer término, ha quedado sentado que Ruelas padeció tuberculosis, enfermedad que terminó con su vida a la corta edad de 37 años.

A través de las cartas del artista, y como se ha referido en el capítulo primero, es posible plantear que su estilo de vida, en donde el cuidado de su salud no era una preocupación principal, influyó en el deterioro temprano de su fortaleza.

Y este no es un caso aislado, Sandblom (1992) reúne un análisis de cientos de autores, donde el vínculo entre creatividad y enfermedad se determina, muchas veces influido por malas condiciones de vida.

Así pues, es reconocible como el descuido de la salud suele ser una constante, sobre todo de artistas y escritores.

Por otra parte, aún en la época de Ruelas, el tratamiento de la tuberculosis era limitado, y como señala Cartes (2013), no fue sino hasta después del siglo XIX que las investigaciones para tratar este padecimiento empezaron a dar resultados.

La tuberculosis ha sido una de las enfermedades más reconocidas por su repercusión en la cultura. Numerosos son los casos de artistas y literatos que han padecido esta enfermedad, Chalke (2012) cita a más de 30 nombres y comenta lo siguiente respecto al padecimiento: “la pobreza era la usual acompañante en los primeros años de las carreras

literarias y artísticas y esta forma de vida favorecía una baja de defensas en un momento en el que no se podía combatir la infección” (p. 309).

A ese respecto, Robert Burton (1947), refiere sobre la relación de la tuberculosis con lo pasional, una pasión sobrecogedora que al volverse hábito se manifiesta en la tos, siendo que, si se repite se vuelve en tuberculosis:

«Muchas pasiones no reprimidas (como hace notar Séneca) originan una enfermedad»: *Affectus frequentes contemptique morbum jaciunt* (Epístola 98). Y el mismo autor añade: «Se parece ello a un flujo de humores serosos, que cuando no llega a convertirse en hábito se manifiesta como tos, pero cuando se repite causa la tuberculosis pulmonar» (*assidua et violenta phthisim*) » (p.18).

Como otros casos célebres, es posible encontrar una expresión de los procesos de enfermedad de Julio Ruelas en su arte. Como refiere Cirlot (1969) “la creación puede convertirse en un efectivo canal para proyectar el malestar” (párr. 3).

2.2. La transfiguración estética

Hablar de la *transfiguración de lo enfermizo* en la obra de Julio Ruelas, implica referir algunas cuestiones respecto al sistema estético de Raimundo Kupareo, donde se plantea la transfiguración estética en el arte.

La estética de Kupareo le otorga al símbolo un papel trascendente. El discurso estético que plantea está sumamente influido por la estética y filosofía románticas. Como lo comenta Radoslav Ivelic (1977), el arte según Kupareo concreta realidades invisibles en una forma sensible, por ello, puede conectarse con la estética del idealismo alemán.

Respecto a esta cuestión, es pertinente establecer que la cercanía entre la teoría estética de Kupareo y el Romanticismo recae, entre otros aspectos, en la apreciación del sentido simbólico y metafórico del arte. Como referencia de este punto, es plausible citar el siguiente fragmento de Otto Rouge (2014), a propósito de lo simbólico romántico: “Utilizamos estos símbolos cuando queremos hacer comprensibles a los otros grandes fenómenos, pensamientos hermosos sobre la naturaleza o los sentimientos más afectivos o pavorosos de nuestro alma frente a los fenómenos, o la cohesión interior de nuestra alma” (p.65).

En ese sentido, Ivelic (1977) refiere que la transfiguración artística ocurre cuando el artista revela la riqueza espiritual del ser humano, y la transfigura en arte (líneas, volúmenes, colores, metáforas, etc.) otorgándole con ello, un nuevo orden. Así pues, “el hombre puede elevar a forma artística la experiencia artística de todos los misterios” (p. 50).

En este marco, es fundamental recuperar las definiciones del vocablo transfiguración, con lo cual se notará cómo sus significados son relacionales al plano estético.

La RAE (2021) define a la transfiguración como el cambio de figura o aspecto de alguien o algo, así como referente al estado glorioso en que Jesucristo se mostró frente a sus tres discípulos. El diccionario Collins (2021) ubica solamente el significado religioso para *transfiguration*, mientras que *(be) transfigure* lo define como cambiar a algo grandioso o hermoso, o bien, un cambio de forma o apariencia, una transformación. Por otra parte, retomando también la definición del alemán *verklärung* (dict, 2021), que además de referir a la transfiguración de Jesús, emplea como sinónimos: glorificación, apoteosis e idealización.

Tomando en cuenta lo anterior, la transfiguración estética de Kupareo toca dos puntos clave de lo propio a la transfiguración, expuesto en las definiciones previas: lo corpóreo y lo etéreo, que puede derivarse a lo fenoménico del cuerpo y del alma.

La transfiguración como fenómeno religioso, plantea una relación entre el cuerpo y el alma. Si bien ésta suele ubicarse específicamente en lo referente al estado de gloria en el que Jesús se muestra a sus discípulos, la transfiguración estética parte de este sentido religioso como determinante para incorporarse a un plano estético.

A este respecto, retoma Kupareo (1965) las palabras de Edgar de Bruyne, respecto a la transfiguración: “En la transfiguración, la figura es llevada a “otro lado” a “otra significación”, a pesar de permanecer ella misma” (p.171).

Así pues, comenta el autor, la transfiguración estética utiliza los símbolos y las metáforas no de manera arbitraria, de otro modo se caería en el enigma, sino que se habla del símbolo poético. Este símbolo confiere un sentido más hondo y espiritual.

Según lo anterior, ubicar a la transfiguración estética en la obra rueliana implica caracterizarla, especificando sus sentidos en una categoría que expresa sus características intrínsecas y que se conecta con los sentidos propios de la enfermedad: lo enfermizo.

En este sentido, se entiende que la *transfiguración de lo enfermizo* se incorpora como el marco específico de referencia para el análisis de la obra rueliana, donde la transfiguración integra al símbolo poético como parte inherente a la misma, de tal manera se eleva el valor simbólico a un estadio superior, acorde con la filosofía del Romanticismo.

2.3. La poética de lo enfermizo

En el poema sinfónico de Richard Strauss *Tod und Verklärung* (muerte y transfiguración) se plantean algunos de los puntos clave respecto a las relaciones entre la enfermedad y la transfiguración desde su sentido poético.

Así pues, a través de las implicaciones manifiestas en este poema, se evidencia lo inherente a la transfiguración, que permite delimitar a la *transfiguración de lo enfermizo*, como principal marco referencial para el análisis de la obra rueliana.

Polo Pujadas (2015) comenta que este poema ejemplifica:

De una manera lúcida y brillante el abismo con el que se encuentra el hombre cuando la vida se le va esfumando poco a poco, lentamente. Un abismo que es el fiel reflejo del que se encuentra el artista romántico y que también incorpora el artista posromántico (p.27).

Como se evidencia en *Tod und verklärung*, la muerte y la enfermedad se integran a los sentidos propios de la transfiguración como temáticas principales. A éstas, se incorporan conceptos inherentes, propios de la filosofía romántica identificados en la obra de Julio Ruelas como: lo nocturno, lo siniestro, lo melancólico, el duelo y lo sublime, entre otros.

Así pues, en el poema sinfónico de Strauss inicia haciendo referencia a la lucha que libra un enfermo con la muerte, que en sus momentos finales recuerda su infancia. En tal sentido, la enfermedad se plantea como directamente relacional a la transfiguración que se desarrolla a través de la lucha del enfermo con la muerte y su paso al “más allá”.

En el tercer movimiento se habla sobre el transcurrir del tiempo entre la infancia, la adolescencia y la adultez: “Tomar todo aquello que alguna vez pareció transfigurado

(purificado) y moldearlo en una forma aún más transfigurada (purificada): este es el único y noble impulso que le acompaña durante su vida” (Pujadas, 2015, p. 38).

La purificación así como la glorificación y la revelación son palabras que se pueden también traducir de la palabra alemana *verklärung* (transfiguración). Posteriormente, se refiere lo siguiente: “Entonces, el último golpe del martillo se agita, rompe el cuerpo terrenal en dos y cubre sus ojos con la noche de la muerte” (p. 38).

Según los fragmentos anteriores en la transfiguración se manifiesta, de una manera poética, la dualidad del cuerpo así como la idea de la muerte como la señora de la noche. Finalmente en el cuarto movimiento “la muerte de manera agitada se proclama ascendentemente con un cromatismo en las maderas y en las cuerdas (...) Finalmente el moribundo se rinde, acaba sus fuerzas y aparece la transfiguración, sobre un pedal sombrío, pianísimo” (Pujadas, 2015, p.38).



Figura 8. Ruelas J. (1905). Ex libris, grabado en cobre. Sin datos

Delimitar ahora el sentido de la transfiguración estética en lo enfermizo, parte de las consideraciones propias de la enfermedad tratadas en el apartado anterior, así como las referidas en el poema sinfónico de Strauss, las cuales conducen a presentar un primer plano referencial que permiten ahora, hablar de lo enfermizo propiamente.

A tal efecto, si bien lo enfermizo es correlacional a la enfermedad y sus determinantes, conforma un espectro más amplio que, para motivos de esta disertación se orientará a las implicaciones en lo poético y estético.

Lo enfermizo se define de la siguiente manera: “Adj. Que tiene poca salud, que enferma con frecuencia. 2. Adj. Capaz de ocasionar enfermedades, como algunos alimentos por su mala calidad, algunos lugares por su mala situación, etc. 3. Adj. Propio de un enfermo. Pasión enfermiza” (RAE, 2021, párr. 1).

Según la definición anterior, este concepto expresa una narrativa evidente para con la enfermedad y particularmente con la pasión. Además, hay que destacar el uso de este adjetivo, así como el de enfermo, en el sentido ético para definir comportamientos propios de lo considerado inmoral, impropio o desviado.

Por consiguiente, lo enfermizo en el campo de las artes, se relaciona con aspectos como la extrema delgadez o gordura, la tristeza, lo raro, lo antinatural y en general, con sentidos negativos, como puede apreciarse en el siguiente fragmento de *Estudios modernistas sobre la prosa modernista latinoamericana*, donde además se asocia, en este caso particular, al color amarillo: “El amarillo de asocia con la idea de tristeza o desintegración; lleva un sentido negativo y enfermizo” (Barros, 1975, p.133).

La autora también refiere lo siguiente, a propósito de la prosa de Casal: “se observa en la prosa de Casal muy a menudo la presencia de un elemento morboso, enfermizo, feo, o negativo, en general, y muy cercanamente otro, altamente bello” (p. 126).

En el anterior fragmento se delimitan las correlaciones entre lo enfermizo y algunas cuestiones negativas como lo feo y lo morboso, pero también con lo bello.

Además, otros elementos que se suelen vincular a lo enfermizo en la literatura son: los lugares pantanosos (Tipografía Nacional, 2009), lo mórbido e irreal (García, 1968) y lo pequeño y pálido, e incluso lo infantil.

En simbología, Chevalier (1986) le relaciona con los monstruos: “los monstruos simbolizan una función psíquica, la imaginación exaltada y errónea, fuente de los desórdenes y las desgracias; es una deformación enfermiza, un funcionamiento masivo de la fuerza vital” (p. 722).

Al respecto, es pertinente citar como ejemplo a *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, como el ejemplo romántico de lo monstruoso en enlace a lo enfermizo.

Por otra parte, Cirlot (1992) habla de lo enfermizo con relación al personaje mitológico de Melusina, un hada a la que se le conoce por ser la autora de construcciones misteriosas: “sus hijos tienen alguna anormalidad física; de igual modo, sus construcciones mágicas tienen también algún defecto. Parece Melusina el arquetipo de la intuición genial, en lo que ésta tiene de advertidor, constructivo (...) pero también enfermizo y maligno” (p.303).

Según lo anteriormente planteado, se evidencia la cualidad de lo enfermizo como propio de características negativas como lo maligno, además de su nexa con lo deforme o incompleto.

Así mismo, el término enfermizo es también utilizado para calificar el arte —entiéndase arte en un sentido amplio— que integra estas cualidades negativas de las que ya se ha hablado, como por ejemplo lo hace de la Concha (2005) para referirse al arte de Pasolini:

Pasolini hace arte, pero hace un arte enfermizo. Mucho tiene que ver, se sabe ahora con su personalidad íntima. Parece que las páginas de su autobiografía revelan y reflejan obsesiones que no estaban muy lejanas de las de Sade (p.62).



Figura 9. Munch E. (1885-1886). La niña enferma (original), óleo sobre lienzo. 120 x 119 cm

Igualmente en el campo de las artes plásticas se puede encontrar el término de enfermizo, para calificar creaciones que por algún motivo susciten rechazo, ya sea debido

al contenido temático o a la técnica. Ejemplos de ello son los casos de Van Gogh, Hodler o Munch:

También se califica el arte de Hodler de “enfermizo”. Sobre Munch se comenta: “Ocurrencias audaces arrojadas en raptos enfermizos. ¡Sí, eso es enfermedad!... Se aferra a sus extrañas ideas con la terquedad del enfermo” (Schneede, 1998, p.67).

Del cuadro *La niña enferma* (figura 9) comentaba Munch que había sido una de las obras que más causó irritación en Noruega. Señala que incluso, un minucioso pintor naturalista le llegó a decir: “pintas como un cerdo Edvard, no se pueden pintar manos como ésas” (1998, p.11). En ese marco, algunos de los calificativos que recibiría este cuadro, vinculado a los sentidos ya expuestos de lo enfermizo son: tosco, grosero e incompleto.

De esta manera se integra la base respecto a los sentidos de lo enfermizo, que como se verá, están presentes en la obra rueliana constituyendo los conceptos base de melancolía y muerte, que integran a su vez una serie de nociones relacionales como el suicidio, la misoginia, la infancia, entre otras, igualmente referidas en lo enfermizo.

Capítulo III

Muerte y melancolía en la obra rueliana: Aproximaciones

“La enfermedad, la locura y la muerte fueron los ángeles que rodearon mi cuna y me siguieron durante toda mi vida”.

(Munch, 2016, párr. 1)

Julio Ruelas fue un artista pasional que volcara placeres y dolores en su obra, y como ya se ha establecido, ésta se determina según el marco referencial de lo romántico, delimitada con base en la *transfiguración de lo enfermizo*.

Esta línea de análisis se deriva en las categorías de muerte y melancolía, las cuales representan dos de las cualidades fundamentales para comprender la obra del artista. En tal sentido, en este capítulo se parte del análisis simbólico de la obra, para posteriormente avocarse al sentido estético.

El nexo de Ruelas con lo simbólico se evidencia como un elemento trascendental que participa de la obra, extendiéndole en sus significados y recogiendo en su carácter icónico.

El símbolo se entiende, como señala Chevalier (1986), no solo como una forma más hermosa y poética de decir las cosas sino también como:

El fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere (p. 9).

La presencia de lo simbólico está estrechamente relacionada con lo metafórico, correspondencia que se integra a la transfiguración estética según los postulados de Raimundo Kupareo, como ya se ha referido en el capítulo previo.

A ese respecto, el artista juega entre referentes reales e imaginarios. La realidad y la ficción se entrelazan en un mundo de pesadilla que trastoca los límites ordinarios de la fantasía y de la realidad, para crear un universo reconocible por sus cualidades inherentes.

Los textos clave referentes a lo simbólico para este apartado son: de Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos* y de Juan Eduardo Cirlot (1969) *Diccionario de símbolos*.

En segundo término, es necesario el abordaje de las cualidades estéticas presentes en la obra del artista, con el fin de advertir las impresiones sensitivas que de la obra rueliana emanan y conjugan su naturaleza sensible.

Con este fin, los principales textos referentes a cada categoría son:

Respecto a la categoría de muerte: de Aznar Soler (2000) *Luces de bohemia: teoría y práctica del esperpento*, de Julia Kristeva (1988) *Podere del Horror* y Wolfgang Kayser (2010) *Lo grotesco su realización en literatura y pintura* y de Soto Cortes (2010) *Reina y soberana. Una historia de la muerte en el México del siglo XVIII*.

Para la categoría de melancolía: *La tinta de la melancolía* de Jean Starobinski (2016), de Robert Burton (1947) *Anatomía de la melancolía*, de Roger Bartra (2005) *La jaula de la melancolía* y de Eugenio Trías (2006) *Lo bello y lo siniestro* y *Lo bello y lo sublime* de Emanuel Kant (s.f).

3.1. La muerte en la obra de Julio Ruelas

La muerte es reconocible como el elemento pictórico que destaca en la obra rueliana, debido a la utilización de este componente simbólico en gran parte de la producción del artista, volviéndole un elemento, aunque común en tanto a uso, profundamente complejo respecto a significaciones.

Esta complejidad se fundamenta en tanto el misterio de la muerte implica una constante que ha estado presente en la vida del ser humano desde la Edad Antigua. Esta preocupación por la muerte se refleja en todas las culturas del mundo.

En tal sentido, las posturas en torno a la muerte han ido cambiando a lo largo de la historia como refieren Gallostra, González y Muñoz (s.f):

En las primeras sociedades la muerte formaba parte natural de la vida (...) En la Edad Moderna, se produjo un cambio con la entrada de los avances tecnológicos, que consistía en la preocupación por la separación física del difunto más que el hecho mismo de la muerte (p.10).

Este cambio ha implicado que se procure evitar el tema de la muerte o que resulte incómodo para la mayoría de las personas. Ello debido en gran parte, a la ruptura con las tradiciones milenarias, como señala Peláez (2011) “La negación de la muerte –que implica,

igualmente, la negación de la enfermedad y el dolor– genera problemas muy serios porque no estamos preparados para enfrentar estas realidades ineludibles” (p. 15).

A este respecto señala Gadamer (2017), que este cambio en la concepción de la muerte es debido a la revolución industrial y sus consecuencias técnicas. Así, se da un alejamiento del cadáver de su entorno, los cortejos fúnebres han desaparecido, al igual que las plañideras. A todo ello, el autor le denomina “una represión de la muerte” (p.79).

Así mismo, la temática de la muerte se encuentra presente desde la antigüedad en el arte y la literatura. Uno de los principales referentes de la Época Antigua es el *Libro de los muertos* de Egipto, una civilización que se ocupó en sobremanera de este tema.

A continuación se retoma un fragmento: “Aquí dos demonios se aproximan para devorarme...Pero sin que lo advierta el diablo Seksek, camino entre ellos...Ese ser que ruega: ¡Cuidad de mi sepulcro!, es Osiris, o sea yo mismo” (Anónimo, 1550, p.57).

Como se evidencia en el fragmento anterior, los nexos entre este pasaje de *El Libro de los muertos* y el cristianismo²³ son múltiples, para Budge (1969) y otros historiadores que han analizado el tema, ambos relatos son prácticamente el mismo.

En ese sentido, el tema de la muerte en la obra de Ruelas no solo expresa simbolismos de lo cristiano, que a su vez se fundamentan en la religión egipcia, además integra los propios de la mitología europea, así como de lo mitológico mexicano.

Como ha quedado sentado, este tema es definido en México durante la primera etapa del artista. Posteriormente, en sus diferentes estadías entre México y Europa, Ruelas continuaría tratando el tema, estando presente como una obsesión en su simbolismo y estética durante toda la vida de Ruelas.

Así pues, por una parte es fundamental considerar las tradiciones referentes a la muerte en México, lo cual implica poner de manifiesto su complejidad y multiplicidad. Desde el arte sacro, hasta la celebración del día de los muertos, la adoración a la Santa Muerte o las representaciones prehispánicas al respecto.

En tal sentido, en la obra de Julio Ruelas el tema de la muerte integra ciertas cuestiones de lo mexicano, que se manifiestan en los simbolismos de los cadáveres, del suicidio, del diabolismo, de la Muerte como personaje, entre otros.

²³ Recuérdese que el Cristianismo es una de las cuestiones manifiestas en la obra del artista.

En cuanto a la tradición europea, se hace presente, evidenciándose sobre todo en el uso de símbolos de la mitología como lo es el fauno. Además de los fundamentos propios de lo romántico que tienen por origen la filosofía del idealismo alemán.

Por ende, la muerte en la obra del artista zacatecano constituye, gracias a sus cualidades estéticas y simbólicas, así como a su presencia constante, lo que puede denominarse como una cosmogonía de la muerte, que a su vez, se integra de manera directa a la *transfiguración de lo enfermizo*.

3.1.1. El simbolismo de la muerte

Como se ha señalado *El ahorcado* (figura 10) es la obra inaugural de la categoría de muerte en la obra del artista. *El ahorcado* es un óleo de tamaño pequeño, pintado en México durante la primera etapa de Julio Ruelas.

En éste, Ruelas plasma una clara y profunda motivación simbólica, con la evidente temática de la muerte como protagonista.

Partiendo de la escena en la que se involucran los personajes retratados en primer plano (de izquierda a derecha, Fernando Servín, la Muerte y Alejandro Ruelas) confiere cualidades simbólicas evidentes, pero de profundo significado. Primeramente, Julio Ruelas aparece en segundo plano, con ojos cerrados, pintando. Su caja de pinturas yace sobre un mueble a su lado.

La atmósfera que circunda la obra es de una lóbrega frialdad, que parte de la paleta de colores quebrados y ocres, pues aunque tiende hacia los cálidos, las tonalidades, y por tanto, la atmósfera es más bien fría. Esta frialdad trasciende la estaticidad de los colores, para extender el azul eléctrico a toda la obra.

Este autorretrato agracia un sutil toque de lo melancólico a la obra, que destaca en la categoría de muerte por evidentes razones; la sutileza melancólica en *El ahorcado* evidencia la conexión de esta categoría con relación a la muerte, pero también es el punto de partida para caracterizar a Ruelas con una tendencia hacia el carácter melancólico.



Figura 10. Ruelas J. (1890). *El ahorcado*, óleo sobre cartón. 12.5x 15 cm

La necesidad de autorretratarse detrás de semejante escena evidencia un bizarro nexo con la muerte en su profundidad de sentidos y misterios. Esta temática bizarra y estrambótica se refleja no sólo en los simbolismos que entraña la muerte, sino también a través del contexto propio de la obra.

Ruelas no retrata, en este caso, personajes imaginarios, sino a un familiar cercano, su hermano, y Servín —alguien posiblemente también cercano al artista²⁴— ambos en situaciones tétricas y trágicas.

Fernando Servín muestra un rostro calmo, una postura corporal que no indica ningún signo de resistencia ante la situación en la que se encuentra, estas cualidades expresivas y situacionales, acordes con el título de la obra indican la posible representación de un suicidio, siendo la Muerte asistente obligada al espectáculo.

En ese sentido, hay que destacar la cualidad mágica que supone el suicidio durante el Romanticismo, pues no sólo implica un simbolismo místico del acto suicida, que se volcó al arte, sino que, en un sentido negativo, se volvió un acto *à la mode*, que supuso la muerte de una gran cantidad de personas por este medio.

²⁴ No se han encontrado datos respecto a la identidad de este personaje ni su relación con Ruelas.

Así pues, el suicidio es considerado por los románticos como un acto heroico, de allí que se considere al suicida como el héroe romántico, como lo refiere Orozco (1998): “El suicidio [...] se caracteriza como un acto heroico, pues a través de él el ser humano se reafirma, triunfa sobre la realidad, al elegir el momento de sus sacrificio, de su propia muerte” (p.90).

Otra interpretación del suicidio está relacionada con una muerte pecaminosa, esto en el México del siglo XVIII, como señala Cortés Soto (2010): “la justicia hispánica (...) consideraba que el suicidio menoscababa las bases de la sociedad, equiparándose a una renuncia cobarde de las responsabilidades civiles y cristianas” (p.127).

Por ello, para la doctrina cristiana el suicidio adquiriría connotaciones negativas: “acorde con el tomismo (...) iba en contra de la naturaleza humana (...) constituía un pecado en contra de Dios, el único con derecho a dar la vida o la muerte” (Cortés, 2010, p. 127).

Otra cuestión simbólica destacable es la muerte por ahorcamiento, que es en sí una muerte trágica y traumática, y es propia además, de los suicidas, delincuentes, brujas y brujos. Sin embargo en la mitología nórdica y germánica se le confiere un aspecto místico, ello partiendo del mito de Odín²⁵.

El suicidio como temática sería retomada por el artista en algunas otras obras como *El pastor suicida* de 1902 y *El funeral del suicida* de 1900.

Vinculado con este sentido místico, Cirlot (1969) refiere el complejo y profundo simbolismo del ahorcado, relatando que aunque correspondiente al *Tarot*, confiere una mayor generalización, la cual implica un aislamiento del cielo y la tierra, donde habitan las divinidades: “Toda suspensión en el espacio participa, pues, de este aislamiento místico, sin duda relacionado con esta idea de levitación y la de vuelo onírico” (p.73).

No sólo en esta obra Ruelas retrata a un ahorcado, partiendo de ella, pasó a ser uno de los símbolos manejados por el artista. Ejemplo de ello es el *Friso* de 1901 (figura11), una imagen de pesadilla, donde un hombre aterrorizado camina por un campo lleno de colgados que se balancean, como péndulos. En ese caso, el significado particular se enlaza también

²⁵ El mito de Odín refiere al sacrificio de éste en busca del conocimiento. Para ello se colgó por los pies de un árbol y se clavó su lanza al cuerpo, no permitió que le alimentaran o dieran de beber; así pasó nueve días mirando hacia el pozo de Urd, hasta que a través de una visión en lo profundo del pozo le fueron reveladas las runas, en la noche del noveno día (Gorm, s.f).

con lo terrorífico, en función de las cualidades expresivas del hombre que camina entre el campo de colgados.

Un paralelismo entre el *Friso* de 1901 y la literatura medieval se ubica en el poema *Balada de los ahorcados*, de François Villon (s.f). A continuación un fragmento que permitirá establecer estos nexos: “Aquí nos ven atados, cinco o seis: en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía, hace tiempo que está podrida y devorada y los huesos, nosotros, ceniza y polvo nos volvemos” (párr. 1).

Ligado con el punto anterior, un sentimiento fuertemente marcado en la simbología del arte rueliano, aunque difícil de determinar, es aquél que se relaciona con el sentir del artista hacia su país de origen.



Figura 11. Ruelas J. (1901). Friso, tinta china. Sin datos

A través de sus cartas se sabe que no era de su agrado volver a México, lo que refleja un sentimiento de rechazo o huida de su origen. En ese sentido, no se denota en su arte un ultranacionalismo, pero a pesar de ello, las imágenes de muerte y tragedia que retrata convergen con las misteriosas y trágicas que Goitia pintaría algunos años después de la muerte de Ruelas, en el contexto de la Revolución Mexicana. Ejemplo de ello es la obra de Goitia *Los ahorcados* (figura 21).

Por otra parte, en *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* (figura 13), Ruelas se representa a sí mismo ahorcado. El autorretrato aquí señala cómo Ruelas se concebía a sí mismo: un fauno, que entraña un profundo nexo con la mitología y la fantasía, y el ahorcado que se relaciona tanto con lo místico, lo terrorífico y el pecado.

Señala Cirlot (1969), referente a cómo se interpreta la situación del ahorcado: “no vive la vida de esta tierra, pero vive en un sueño de idealismo místico, sostenido por una extraña horca que se representa de color amarillo para indicar que su materia es de luz condensada” (p.74).

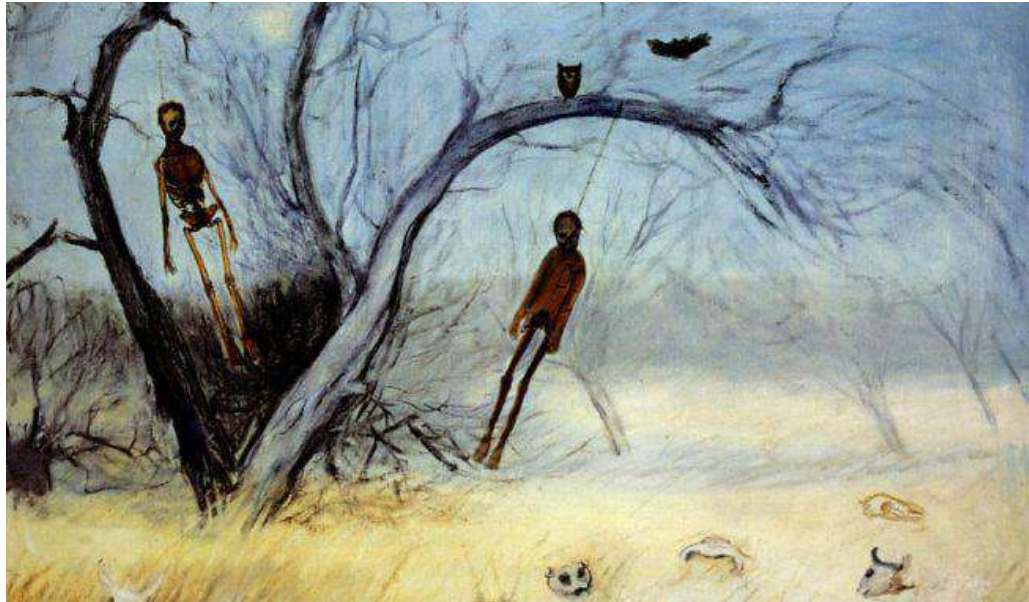


Figura 12. Goitia F. (1914). Los ahorcados, sin datos. Sin datos

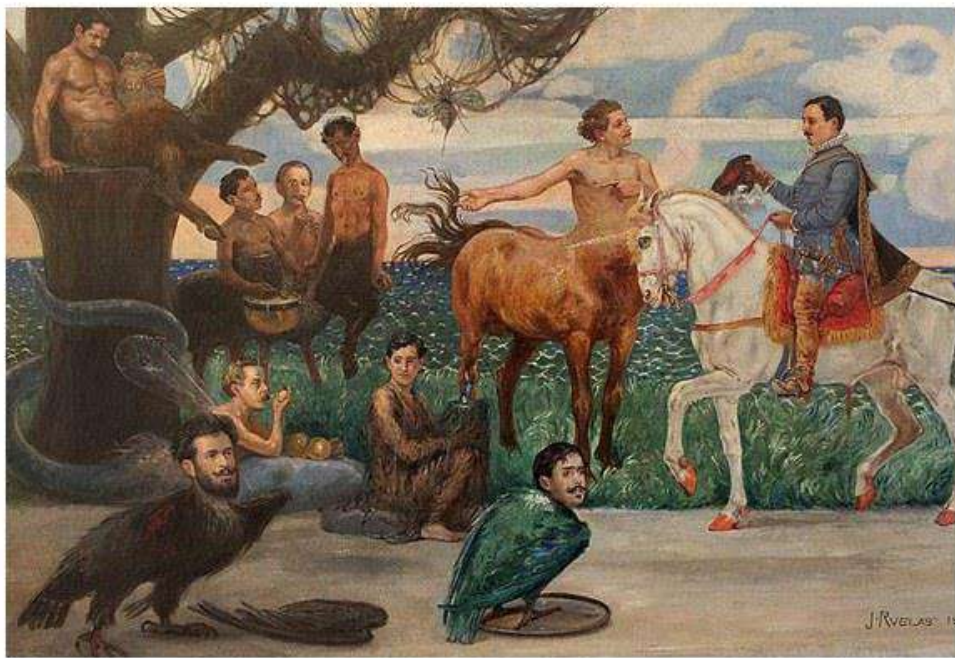


Figura 13. Ruelas J. (1899). Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna, óleo sobre tela. 30 x 50.5 cm

El vínculo de Ruelas con el suicidio, particularmente con morir colgado refiere, en toda su variedad de significados un sentimiento de dolor, el cual deviene desde la postura mística, terrorífica y pecaminosa del colgado. Esta actitud está íntimamente ligada a lo romántico y al Romanticismo negro que comulga con el ideal del infinito y las manifestaciones de lo terrible.

Un elemento simbólico que es utilizado en mayor medida por el artista que el del ahorcado es el de las cabezas. Aparece en numerosas obras y participa de éstas como uno de sus principales símbolos.

Al igual que la muerte por ahorcamiento la decapitación implica aspectos en general negativos, sin embargo esta muerte está relacionada con criminales, brujas, brujos, figuras como reyes o, en general, entre opositores políticos y religiosos, o bien figuras sobrenaturales como el jinete sin cabeza, pero no con suicidas.

Por otra parte en la mitología y las prácticas prehispánicas es reconocible asimismo el simbolismo de la decapitación, ejemplo de ello es la representación de la diosa Coatlicue, quien aparece decapitada para simbolizar a la luna (Arellano, 2002).

Las nociones simbólicas que advierte Cirlot (1969) respecto a la cabeza son de una honda ligazón con lo mágico, lo espiritual y con la imagen del mundo, esta última según Aristóteles; por tanto la cabeza simboliza en un sentido general a la totalidad.

La fascinación de Ruelas por las cabezas no recae únicamente en un sentido tétrico, ejemplo de ello son las cabezas de 1903, a las cuales llama Máscaras, donde retrata, las cabezas de algunos personajes importantes en la escena política y literaria; además de la pintura *La Madre Muerta*, que se verá en el apartado referente a la melancolía.

A ese respecto, el impulso simbólico proviene de un carácter místico, como lo plantea Cirlot (1969), donde lo místico está íntimamente relacionado con lo prehispánico: “la decapitación de cadáveres marca el instante en que el hombre advierte la independencia del principio espiritual respecto a la totalidad vital representada por el cuerpo, y solo entierra la sede del espíritu” (p.112).

En ese sentido, se retoma el siguiente detalle del Códice de Tlatelolco (figura 14) donde se manifiesta el sentido místico de la decapitación en el México prehispánico.

En cuanto a la Muerte como personaje, un elemento que se vuelve icónico en *El ahorcado*, evidencia su carácter expresivo con una carcajada burlona y grotesca, además de incluir el símbolo, también icónico, de la hoz; un sombrero negro descansa en la cabeza de la Muerte y una túnica cuya transparencia permite apreciar la osamenta, que con una correcta ejecución anatómica, se apodera presencialmente del espacio pictórico.

La calavera se ha vuelto un signo convencional para representar a la muerte. Existen numerosos ejemplos de esta representación en la Edad Media; en la antigua China Chuang tzu (siglo IV) escribe también sobre una experiencia en donde dialoga con una calavera sobre el significado de la muerte (de León, 2007).

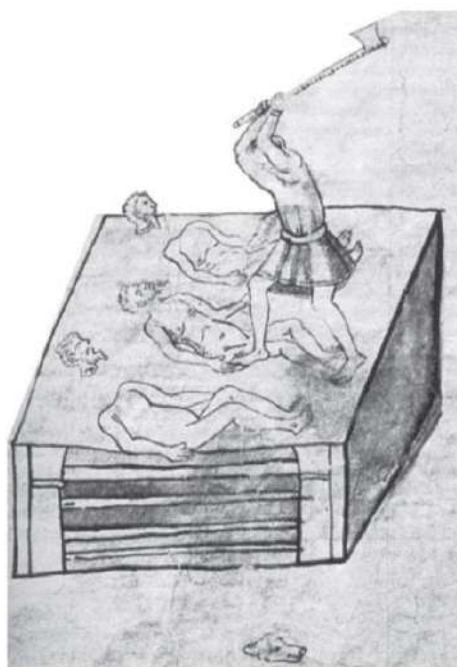


Figura 14. Anónimo. (s.f). Códice de Tlatelolco (detalle), sin datos. Sin datos

La vida y la muerte son parte de un todo, sin embargo, el privilegio de conectarse con la muerte forma parte de la necesidad espiritual del artista. Una muerte que reina en la habitación lóbrega, donde Ruelas permanece, mientras la vida resplandece y se desarrolla fuera, a través de la ventanita.

Finalmente, ese sentimiento de estancia ante lo desconocido que evoca este cuadro, agracia el reencuentro con la melancolía que en su sutileza y conexión con la muerte, deviene en el sentimiento del infinito.

La siguiente obra considerada para esta categoría es *La muerte* o *La muerte llegó de improviso* de 1906 (figura 15), corresponde a la tercera etapa del artista, realizada en México después de su estadía en Alemania.

Esta obra expone una evidente calidad técnica, cuidado en el detalle y la proporción anatómica, habilidades que el artista perfeccionó en su viaje a Alemania.

Nuevamente el personaje de La Muerte adquiere protagonismo. Aparece de entre la penumbra con pose dancística, una túnica negra envuelve su cintura y pasa por su cuello, extendiéndose a su mano derecha, que la sostiene suavemente con meñique e índice, envolviendo a la mujer, que aterrada, acompaña a la Muerte en una pose igualmente danzarina.

Así como en la obra anterior, en *La muerte llegó de improviso*, se representa al personaje de la Muerte con una calavera. Este símbolo es característico de la obra rueliana, como ya se ha señalado, representando uno de los símbolos principales utilizados por el artista, apareciendo en otras obras además de las analizadas en este apartado, como por ejemplo: *Emboscada* de 1903, *Ex libris* de 1905, *Piedad* de 1901, *El pastor suicida* de 1902 o *La araña* de 1907.

En la simbología, la muerte es una de las cuestiones que adquiere varias significaciones, sin embargo comenta Chevalier (1986), respecto al esqueleto armado con su guadaña, que su representación es “suficientemente elocuente para no tener necesidad de ser comentado” (p. 732).

Por su parte, Cirlot (1992) comenta lo siguiente sobre la calavera como símbolo:

En un sentido general, es el emblema de la caducidad de la existencia, cual aparece en los ejemplos literarios de *Hamlet* y del Fausto. Sin embargo, como la concha del caracol, es en realidad lo que resta del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Adquiere así un sentido de vaso de la vida y del pensamiento (p. 115).



Figura 15. Ruelas J. (1906). *La muerte o la muerte llegó de improvisto*²⁶, grabado en punta seca. 18 x 30 ó 29.2 x 38.4.

Posteriormente refiere lo siguiente Chevalier (1986), respecto a la muerte en su variedad de significados:

Es liberadora de las penas y las preocupaciones, no es un fin en sí misma; abre el acceso al reino del espíritu, a la vida verdadera *mors janua vitae* (la muerte puerta de la vida). Después del ahorcado místico, completamente ofrecido y abandonado, que recupera fuerzas al contacto con la tierra, la muerte nos recuerda que debemos ir aún más lejos y que ella es la condición misma del progreso y de la vida (p. 732)

Según lo que comenta Chevalier, puede notarse su correspondencia con la filosofía romántica respecto al significado e interpretación de la muerte, recuérdese la siguiente frase de Novalis (2014) al respecto: “La muerte es el principio romántico de nuestra vida, la muerte es (...) la vida. Mediante la muerte se fortalece la vida” (p.158).

La mujer que aparece en la silla en tercer plano viste a la usanza francesa- europea un vestido camisa de manga corta y zapatos llamados *slippers*, sobre sus piernas descansa un chal, cuya punta cae al suelo. Esta vestimenta, conocida como de estilo neoclásico, se usó en diferentes momentos a finales de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, (Museum of Fine Arts Boston, 2021).

En segundo plano aparece un hombre robusto que huye de la escena del tercer plano, viste también a la usanza francesa-europea del siglo XVIII y principios del XIX, una levita

²⁶ *La muerte* es el título según Del Conde Teresa y *La muerte llegó de improvisto* según el museo Blastein, las medidas también difieren y corresponden a las referidas arriba, respectivamente.

(chaqueta masculina), camisa de encajes, chaleco, calzones (pantalones), medias, *slippers* y un sombrero de copa que cae de su cabeza. La mujer que huye con él viste, igualmente a la usanza francesa-europea más propia del siglo XVII, lleva un sombrero capota, un chal de piel, un vestido con volante en la parte trasera, calzón largo y zapatos *slippers*.

Coexiste en su contenido expresivo y simbólico un nexo con las danzas de la muerte (de los muertos) o danzas macabras, tanto por el sentido dancístico y teatral que integran los personajes, como por la importancia que adquiere el personaje de la muerte en la escena.

Así pues, podría ubicarse esta obra en la categoría de las danzas de la muerte gráficas, como refiere Infantes (1997), en éstas la muerte es el personaje central de la obra e interactúa con otros personajes.

En tal sentido, toda obra en donde la muerte aparece como personaje central encuentra cabida en esta categoría, como destaca Infantes (1997): “Por Danzas de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición” (p.21).

El origen de las danzas de los muertos está, como su nombre lo indica, en la danza y fueron un fenómeno que se extendió durante la Edad Media en Europa:

Veíanse frecuentemente durante los días de carnaval, máscaras que representaban a la muerte; tenían privilegio para danzar con todos cuanto hallaban, tomándolos de la mano, y el espanto de las personas a quienes forzaban a bailar con ellos, divertía en gran manera al público (Collin, 1842, p.210).

Posteriormente, como lo indica Collin (1842), las danzas infernales, como también les llama, pasaron a formar parte de representaciones pictóricas veneradas por el pueblo y que se pagaban a precios altos.

En esa línea, la utilización del tema de la muerte en el arte y la literatura decadentista es también manifiesta. En la escena mexicana, Couto Castillo fue una figura destacada por su obra ícono del Decadentismo, quien integra la temática de la muerte.

En ese sentido, el nexo artístico entre Ruelas y Castillo se refleja, en lo concerniente a los simbolismos empleados por ambos personajes como el de la Muerte y el Diablo. A ese

respecto, un fragmento de *La alegría de la muerte* de Castillo (s.f) permite establecer esta reciprocidad:

Nuestra Señora La muerte sentíase profundamente malhumorada. Durante toda la noche había errado de un lado al otro del cementerio, paseando su manto blanco a lo largo de las avenidas, haciendo chocar los huesos de sus manos y mirando con sus miradas profundas y sin expresión las blancas pilas de sepulturas. Se detenía antes los túmulos suntuosos plegando sus labios secos con macábrico gesto, y los observaba sintiéndose llena de satisfacción al considerarse la dueña de todo lo creado, la soberana derramadora de lágrimas el terror del pobre mundo, la grande la Todopoderosa (párr.1).

En el relato de Couto se expresa la cualidad particular de La Muerte, que confiere el sentido burlesco, que ya se manejaba en las danzas de la muerte, y que a su vez, rememora las representaciones de este icónico personaje hechas por Julio Ruelas.

Otro elemento icono destacado en *La muerte* es el gato negro, convencionalmente visto, desde hace siglos, como símbolo de aspectos negativos: relacionados con la mala suerte, compañero de brujas, brujos y la encarnación de lo diabólico.

Cirlot (1969) refiere sobre el simbolismo del gato negro, su vinculación en la mitología egipcia con la luna y la diosa Isis; además de su correspondencia con la muerte y las tinieblas, concordancia simbólica que proviene del cristianismo.

Por su parte, Chevalier (1986) comenta también una evidente conexión entre el gato negro y las cuestiones malignas o negativas, en distintas tradiciones. En la mongola, el gato negro es la manifestación del alma que vive en forma de animal y comete fechorías; en la tradición musulmana, el gato es visto de buena manera, excepto si es negro, pues adquiere facultades mágicas, además refiere el autor “en muchas tradiciones el gato negro simboliza la oscuridad y la muerte” (p. 525).

Como se ha señalado, al gato negro se le considera también como una manifestación de lo diabólico para la tradición cristiana, según la cual el diablo puede manifestarse bajo la figura de un gato negro que huele a azufre, como refiere una vieja leyenda de Santo Domingo. A continuación un fragmento: “se vio caer de la bóveda un horrible gato negro (...) tenía los ojos grandes y encendidos, una lengua larga, ancha, roja y colgante y un

trasero sumamente feo, que mostraba frecuentemente haciendo cabriolas” (Collin, 1842, p.16).

Durante la Edad Media el mito del gato como ser demoníaco se extendió por Europa, a tal grado que se les exterminó trayendo consigo una plaga de ratas y ratones, a mediados del siglo XIV, que a su vez acarrearón la epidemia de la Peste Negra (Maggio, 2013).

De tal manera, el simbolismo del gato está también ligado a la enfermedad y a lo enfermizo.

3.1.2. La estética de la muerte

La estética de la muerte en la obra de Ruelas está delimitada por las siguientes categorías: lo esperpéntico y lo abyecto. Dichas categorías fungen como el marco referencial al que este análisis se avoca.

Partiendo del esperpento, como categoría estética es introducido por Valle- Inclán, e integra a lo grotesco y a lo trágico como fundamentos estructurales. A este respecto refiere lo siguiente Aznar Soler (2000): “En el esperpento se mantiene lo grotesco, pero desaparece “lo lírico”, para incorporar “lo trágico”, que constituye, por tanto, su especificidad estética” (p.342).

El esperpento como categoría estética ha sido poco desarrollada, en vista de sus particularidades, a las que se integran el sentimiento de una realidad absurda, como lo refiere Álvarez Méndez (1998).

Estas especificidades propias del esperpento se relacionan con Goya y la deformación de la realidad, propio de lo grotesco, así como la existencia de un destino trágico que se vale del gesto ridículo.

Lo grotesco, término originalmente designado para referir a un tipo de ornamentación en las grutas romanas (Kayser, 2010), como categoría estética ha encontrado soberanas discusiones respecto a sus caracteres particulares. En el caso del arte rueliano existe una clara bifurcación hacia el tipo grotesco que se encuentra también en la obra de Baudelaire, a lo que Kayser denomina como: el grotesco romántico.

Así pues el tipo grotesco en Baudelaire (2006), se dibuja con relación a la fantasía. Una fantasía que se avoca al reino de la enfermedad y la muerte, en el dominio de la pesadilla; donde si aparece la risa, es siniestra, es también trágica. La risa que no expresa alegría, sino

que va a lo profundo de los sentimientos que del hastío nacen: “Esta risa amarga. Del hombre vencido, llena de sollozos y de insultos. Yo la escucho en la risa enorme del mar” (párr.7)

Aunado a ello Kayser (2010) reconoce a la sátira como propia de lo grotesco, en tanto la risa expresa una carcajada cínica, irónica y hasta satánica. En la obra del artista zacatecano la fantasía y el satanismo juegan un rol principal en el desarrollo y estética de sus personajes y escenarios.

El sentido satírico de risa amarga, invade también la obra rueliana. En el personaje de la Muerte es posible identificar, en los casos anteriormente referidos, *El ahorcado* y *La muerte*, una risa cínica e irónica particular, que solamente puede caracterizar a La Muerte. Nadie puede reír como ella, y Ruelas grabó con maestría esa particularidad estética en su obra.

En cuanto a lo grotesco romántico, ejerció un lugar privilegiado desde el romanticismo temprano, encontrando equivalencia terminológica, en un primer momento, con el término arabesco. La determinación de lo grotesco romántico fue tomando forma hasta generar una definición de esta categoría estética, que Kayser (2010) describe como: “El rotundo contraste entre forma y materia, la fusión centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro en combinación”.

Siguiendo a Kayser (2010), lo grotesco representa un caos gris siendo a la vez ridículo, en ese sentido, la tragicomedia surge en lo próximo a lo grotesco. Por consiguiente, la melancolía forma parte igualmente de esta conjunción, puesto que el humor brota también de los pueblos melancólicos, generando con ello un humor negro, cimentado en la tragedia y la melancolía.

Partiendo de la determinación terminológica de grotesco, se despliegan particularidades que se dejarán ver en el arte y literatura románticas, como lo monstruoso o bien lo sombrío, que Fernández Ruiz (2004) identifica en lo grotesco romántico, además de lo grotesco medieval.

En las danzas de la muerte ya mencionadas en su sentido simbólico, son reconocibles las categorías de lo grotesco y lo paródico, Infantes (1997) incluye también un sentido

alegórico. Sin embargo respecto a la obra rueliana es reconocible, más que lo paródico, lo satírico y lo mismo ocurre con lo alegórico en pro de lo metafórico.

El fundamento satírico en *Ruelas* destaca en tanto a la utilización de caracteres negativos en la representación pictórica, si bien no resulta evidente el sentido correctivo de estas representaciones, en ese caso la parodia encuentra mejor expresión en su obra.

Ejemplo de este punto en la obra *La muerte*, se encuentra en los personajes de segundo plano que huyen de la escena desarrollada en tercer plano. Tanto en sus cualidades expresivas como en las propias de su persona, se evidencia este sentido paródico, que como refiere Hutcheon (1981), produce un “efecto cómico, ridículo o denigrante” (p.178): sus ropas y apariencia física así como la expresión y movimiento de sus cuerpos denotan un sentido ridiculizante. En general la escena provoca un cierto efecto cómico, sin embargo es movido por una temática oscura. Por tanto en esta obra particular lo grotesco en tanto a la risa como su elemento propio, se mueve en una sátira paródica.

Por otra parte, la tragedia según Sánchez Vázquez (2005) implica situaciones conflictivas, donde se persiguen fines inalcanzables y los personajes se comportan o tienen finales trágicos.

El autor lo ejemplifica citando a algunos personajes de la tragedia griega y romántica, así como en el arte al cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Posteriormente refiere lo siguiente respecto a los rasgos comunes de las experiencias vividas por estos personajes:

Viven experiencias desdichadas que a ninguno de ellos puede complacer; por el contrario, sufren y quisieran escapar de la situación infeliz en que se hallan arrojados. Pero, justamente, lo que caracteriza a ésta en todos los casos es la imposibilidad de salir de ella (p.216).

Sin embargo, el autor aclara que no todo sufrimiento o desdicha implica una tragedia. Retomando a Aristóteles, la tragedia se delimita cuando el personaje que la sufre no merece tal suerte: “Sólo cabe compadecer el sufrimiento o la desventura que el héroe que lo sufre, inocentemente o por error, no merece soportar” (Sánchez, 2015, p.219).

El autor destaca también al conflicto como fundamento de lo trágico, así como una dualidad entre el pesimismo y el optimismo inherentes al hecho trágico:

Si el conflicto trágico desemboca en la derrota, el fracaso o la muerte, la tragedia no deja al parecer resquicio alguno al optimismo. La absolutización del destino individual del personaje trágico sólo permite hablar de una tragedia pesimista. Sin embargo, si se ve en ella la afirmación del hombre como tal, haciendo sacrificio de la abstracción del individuo (...) cabe hablar de tragedia optimista (p.223).

En ese marco, la tragedia que se expresa en la obra rueliana muestra consonancia con la caracterización de la tragedia romántica.

Esta tragicidad destaca en la obra rueliana en lo referente al simbolismo del suicidio, en función de que la tragedia por excelencia se desarrolla en el acto suicida. A ese respecto, se puede citar a la novela *Las penas del joven Werther* de Goethe.

Por otra parte, es también pertinente retomar al *Fausto*, en función de sus repercusiones simbólicas en la obra rueliana.

Esta novela enmarca el universo estético de la tragedia romántica. Se tiene a Fausto, un personaje invadido por intenciones suicidas en un inicio, pero que finalmente es a través del diablo y la experiencia sombría que su alma es salvada y Mefistófeles pierde la apuesta contra Dios.

En ese sentido, como se verá más adelante, en la obra *Satán* se ubica este elemento trágico enmarcado en la categoría de melancolía, que rememora al *Fausto*.

Por otra parte, la deformación de la realidad, elemento distintivo del esperpento, se evidencia en algunas obras con mayor intensidad que en otras; sin embargo, la característica de unión, se determina por la deformación de la realidad que se sirve de la fantasía y de los contrastes funestos y estrambóticos que el artista maneja, entre lo real y lo fantástico, a través de lo simbólico.

La categoría de muerte en la obra rueliana integra también a lo abyecto, siendo ésta una categoría trascendental, pues la máxima realización de la abyección se encuentra en la muerte. Y en la obra del artista destaca, en tanto elementos simbólicos y por consiguiente en su sentido estético.

Kristeva (1988), parte de una frase de Víctor Hugo para introducir el tema de la abyección. En esta frase lo abyecto se encuentra en la mirada, que es también vil; la cual busca tocar la sublimidad.

Con esta frase la autora íntima con lo profundo que entraña la abyección, para posteriormente establecer lo siguiente: “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de una afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (párr. 1).

Kristeva (1988) refiere a lo abyecto como aquello que se opone al yo. Es decir todo aquello ajeno o propio al sujeto que no encuentra asimilación para éste.

En ese sentido, la muerte se alza como la proclamación de la última abyección, aquélla que a pesar de ser negada, es inevitablemente el destino del sujeto.

El Romanticismo, ha integrado también esta categoría estética. Ejemplo de ello es *Macbeth*, que además se constituye también a la estética de lo trágico.

En esta obra cumbre de la tragedia shakesperiana destaca el elemento sangriento, que como fluido corporal se integra a lo abyecto, como refiere Bloom (2001): “la sangre es todo lo que puede experimentar Macbeth” (p. 522). A continuación un fragmento:

“Todavía te veo; también las gotas, en el filo y en la empuñadura, de una sangre que antes no estaba. No, no es real. Es mi sangrienta empresa que así crece ante mis ojos” (Shakespeare, 2006, p.15).

En la obra rueliana, lo abyecto se despliega en ciertos elementos pictóricos, en diferentes grados.

En cuanto a *El ahorcado*, elemento simbólico presente en la obra rueliana, integra también lo abyecto. Siguiendo a Glantz (2014), comenta “morir colgado es una muerte abyecta, porque aleja a quien muere de la tierra donde será sepultado” (párr. 3).

En *El ahorcado* lo abyecto se introduce en la obra, no solamente a través del simbolismo del ahorcado, sino también en cuanto a la sangre, que como ya se ha referido, es un elemento propio de la abyección. A ese respecto, se retoma un fragmento más de *Macbeth* que refleja el sentido abyecto de la sangre, integrada a lo poético y simbólico. Este fragmento corresponde a uno de los diálogos de Macbeth:

¿Desde dónde llaman? ¿Cómo es que el más leve ruido me horroriza? ¿De quién son estas manos que me arrancan los ojos? ¿Podrá lavar la sangre todo el gran océano de

Neptuno? No, nunca; antes mi mano teñiría de rojo todos los mares infinitos (Shakespeare, s.f, párr. 5).

Finalmente, es necesario hacer una breve referencia a los cadáveres en la obra del artista, ya que este punto se retoma a profundidad más adelante en el apartado referente a los Frisos. Estas representaciones juegan un papel fundamental en consonancia con la estética de la abyección.

3.2. La melancolía en la obra de Julio Ruelas

La melancolía se identifica como una de las cualidades inherentes a la obra rueliana. A su vez, lo melancólico rueliano manifiesta una inclinación hacia el carácter romántico melancólico de acuerdo a sus especificidades.

Esta categoría presente en la obra de Ruelas encuentra múltiples referencias a lo enfermizo, partiendo de la caracterización de la melancolía como una enfermedad, hasta sus sentidos más particulares con relación a los simbolismos y estética presentes en las obras seleccionadas para este apartado.

Así pues, la melancolía se ha considerado a lo largo de la historia como una enfermedad y un estado anímico. En tal sentido, los límites entre ambas caracterizaciones suelen aparecer difusos.

La RAE (2021) la define como “tristeza vaga y profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada” (párr.1).

Partiendo de esta definición es posible identificar a la tristeza como parte integral de la melancolía, sin embargo no es sinónimo de ésta.

La correlación entre tristeza y melancolía, viene siendo referida desde la Antigüedad y, no solamente la tristeza, sino también muchas otras características propias de la melancolía, que aún hoy se asocian a ella.

Así pues, elaborando una revisión respecto a los planteamientos de Starobinski (2016) a propósito de los maestros antiguos y su visión de la melancolía, es posible encontrar las siguientes características:

1. La tristeza y el temor

2. El negro / la bilis negra y amarga
3. Estrecha relación con la muerte
4. Atracción por las tinieblas
5. La risa y el llanto
6. Soledad / soledad religiosa

Estas cuestiones se han manifestado como metáforas y símbolos fuertemente arraigados en la historia de la humanidad, no solamente en la tradición occidental sino también en la oriental, con las diferencias culturales que ello implica.

Hablar de melancolía requiere referir a un autor ineludible, que permite comprender la funcionalidad de la melancolía en su sentido poético: Robert Burton.

En *Anatomía de la Melancolía*, Burton (1947) conjuga conceptos médicos, filosóficos bíblicos, filosóficos clásicos, mitológicos europeos y psiquiátricos para exponer la disección de la melancolía, generando con ello un tratado que destaca en su importancia poética y filosófica respecto a ésta.

El autor establece como definición general la siguiente: “La melancolía ha recibido tal nombre de la causa material de la enfermedad, que, como observa Bruel, es (...) bilis negra. Si se trata efectivamente de una causa o de un efecto, de una enfermedad o de un síntoma, es cosa que discuten Donato Altomare y Salviano” (p. 13).

La definición anterior retoma como característica propia de la melancolía la bilis negra. Así, es posible encontrar en lo relacional a este padecimiento o estado anímico innumerables referencias al negro, como la expresión “negra melancolía”.

Para Starobinski (2016), el tratado de Burton puede tipificarse como una sátira, donde Burton, un melancólico, escribe sobre el tratamiento y la caracterización de la melancolía.

La melancolía como enfermedad, ha conocido diversos tratamientos a lo largo de la historia. Continuando con Starobinski (2016), el autor menciona, entre otros, a uno de los tratamientos de este padecimiento en la antigüedad, el eléboro y la mandrágora así como al opio en la época moderna.

En las artes, la melancolía ha estado presente como una constante en los trabajos de algunos de los más reconocidos artistas de la historia. En la plástica, Durero y su grabado

Melancolía I de 1514, hasta el retrato de Van Gogh del doctor Gachet de 1890, *Melancolía* de Edvard Munch de 1891 o *Melancolía* de Degas de 1869.

Munch y Van Gogh, antes citados hablan de la melancolía en sus obras, ligada a los sentidos de lo enfermizo, cuestión que se manifiesta también en el arte rueliano.

Hermesen (2019) refiere, sobre la correlación melancolía, tiempo y arte, que el artista busca una manera de relacionarse con la muerte así como de dar respuesta o expresar un anhelo inexistente o irrecordable.

En tal sentido, es factible encontrar paralelismos en la caracterización de las obras de estos autores, a propósito de la melancolía y lo enfermizo. En el caso de Ruelas, los sentidos que cobra la melancolía en su arte entrañan con profundidad los relatos de ésta con la muerte.

Así pues, la melancolía ha sido reconocida como algo inherente al ser humano desde la Edad Antigua, ya sea en su sentido de enfermedad o estado anímico, manifestándose en el arte a manera de símbolos y metáforas en una estrecha relación con la muerte y la soledad:

Lúcida sin poder alguno, la melancolía sabe cómo percibir admirablemente la desdicha y la locura del mundo, pero no sabe cómo sobrellevar su propia desdicha, que consiste en no poder pasar el conocimiento a los actos (...) Y en ese cadáver que le ofrece todos sus secretos está explorando su propia muerte anticipada (Starovinski, 2016, p.183).

En la obra rueliana, la melancolía no solo expresa el carácter típico melancólico en su especificidad, sino que también refleja la melancolía propia de lo mexicano.

Lo melancólico mexicano está influenciado por el irracionalismo alemán, sin embargo Bartra (2018) encuentra que las ideas románticas del mexicano van más allá del marco histórico en relación con lo mítico.

De allí que es posible encontrar en la obra de Julio Ruelas una amalgama de lo mexicano y lo alemán, fuertemente arraigado en función de su estadía entre ambos países.

Otro concepto referente a lo mexicano que señala el autor es el del “héroe agachado”:

“Aunque el héroe agachado es fundamentalmente una transfiguración del indio y una transposición de rasgos campesinos, a su humilde nacimiento fueron convocadas importantes corrientes de ideas: el surrealismo el psicoanálisis y el existencialismo. De allí

las formas oníricas del mito, su inmersión en las aguas de la infancia y la angustia que lo tiñe” (p.110).

Estas representaciones de lo mexicano melancólico se perciben, muchas veces de manera sutil en la obra rueliana, sin embargo no por ello carecen de importancia, por el contrario, confieren un sentido particular y multifacético en ilación con los simbolismos y estética propios de su obra, como se verá más adelante.

3.2.1. El simbolismo de la melancolía

La primera obra por analizar es *Fauno niño* (Figura 17), esta obra fue pintada por Ruelas durante su tercera etapa, es decir, se encontraba de regreso a México tras su viaje a Alemania.

El símbolo del fauno es un elemento pictórico identificatorio en el arte rueliano. La relación del artista con esta figura es estrecha. Basta recordar *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna*, donde Ruelas se representa como un fauno. Esta conexión está también presente en *Fauno niño*, que si bien no es considerado un autorretrato, resulta evidente el parecido fisionómico entre éste y los autorretratos del artista.

El primer elemento que resalta en esta obra es la mirada penetrante del personaje que sin hacer contacto visual con el espectador se percibe de una profundidad insondable, perdida en un mundo alterno.

Burton (1947) señala, entre las definiciones de melancolía que enumera, la de Areteo, que parece, según el autor, la más atinada: “una permanente angustia del alma (*angor animi*) motivada por una sola cosa y sin acompañamiento de fiebre” (p. 13).

La angustia melancólica que expresa *Fauno niño*, aparece sutil, siendo a través de las cualidades expresivas y simbólicas de este personaje, que la melancolía se manifiesta.

El Fauno como símbolo destaca en su aspecto mitológico. Sechi Mestica (2007), se refiere a él como un antiquísimo dios itálico, protector de los bosques, campiñas y ganados.

En *Anatomía de la melancolía*, Burton (1947), hace también mención de este ser mitológico, refiriéndolo como un ser de carácter demoníaco que se integra a todos aquéllos espíritus causantes de la melancolía: “Los demonios terrestres son los lares, genios, faunos,

sátiros, dríadas y hamadríadas, hadas, etc., que cuanto más frecuenten el trato de los hombres tanto mayores daños les causan” (p. 30).



Figura 16. Ruelas J. (1896). Fauno niño, óleo sobre cartón. Sin datos

En cuanto a la flauta de pan, elemento característico del fauno, Cirlot (1969), refiere al dolor erótico y funerario como el sentido profundo de este instrumento. Si bien su forma se relaciona con lo fálico, su timbre por su parte, tiene que ver con la expresión femenina interna.

Por otra parte, existe en esta obra un simbolismo de lo melancólico infantil fuertemente arraigado. Este simbolismo se enmarca según lo que refiere Hermsen (2019):

La melancolía (...) no está relacionada únicamente con el miedo a la muerte y la pérdida de seres queridos, sino que también parece tener algo que ver con el hecho de que, a medida que vamos creciendo, vemos como nuestra infancia queda cada vez más lejos (p. 518).

En concordancia con este punto, *Fauno niño* rememora no solamente la cuestión mitológica, sino que contiene una fuerte carga del sentimiento melancólico infantil del mexicano, que rememora a “los niños de la calle” y su característica melancolía.

Esta es pues, una melancolía de la pérdida, del sin sentido, de la infancia disipada. Bartra (2018) refiere que los mexicanos llevan dentro a un homúnculo formado por el indio, el bárbaro, el salvaje y el niño, sin embargo es un homúnculo roto.

En este mismo sentido, el autor retoma un fragmento de Carreón, que explica esta característica infantil melancólica del mexicano: “Aparece el mexicano como un niño proletario, sin juegos, juguetes ni sonrisas, inmerso en la vida adulta de trabajos y objetivos inadecuados a su ritmo de crecimiento” (p.104).

Así pues, en *Fauno niño* confluyen la soledad, la tristeza, una conexión con otra realidad trastocada, que implica lo demoníaco, lo mítico, pero también lo infantil.

En conexión directa con estos postulados, el negro que abraza al personaje es un elemento simbólico particular, propio de la melancolía, la cual parte, en *Fauno niño* de las cualidades expresivas ya referidas e invade toda la atmósfera de la obra.

El simbolismo del negro es citado por Cirlot (1969), con relación a las tinieblas y al magma pasional. A su vez, la melancolía y lo vinculante al negro se integran al romanticismo. Novalis (2013) en Himnos a la noche refiere a la melancolía, conjuntada en un primer momento con la oscuridad de la noche, recreando toda una atmósfera poética que representa de excelsa manera la sagrada melancolía, que es también infinita:

¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sorbe la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma (p.4).

La utilización del negro en la obra rueliana adquiere protagonismo, no sólo en sus grabados sino también en su pintura, como *Fauno niño* o *La madre Muerta* (figura 17).

La madre muerta fue pintada durante la cuarta etapa de Ruelas en Francia, sin embargo, fue bocetada en México en 1897, según comenta del Conde (1976). En esta obra en particular el sentido melancólico del negro cobra especial importancia.



Figura 17. Ruelas J. (1901). *La madre muerta*, óleo sobre tela. Sin datos

El negro cubre la mayor parte de la obra, logrando que por contraste, la cabeza de la madre de Ruelas resalte, encontrando un nexo con el simbolismo místico de la cabeza, en ligazón clara con la muerte.

Como se ha señalado el negro y la melancolía están estrechamente vinculados en función del simbolismo de la bilis negra.

A este color se le relaciona también con la muerte en numerosas simbologías como señala Chevalier (1986), “la mayor parte de los caballos de la muerte son negros” (p. 211), los bueyes de la muerte son también negros así como los murciélagos de la noche; en la simbología de los castillos, el castillo negro representa lo perdido y el deseo condenado, es pues la imagen del infierno, al igual que el sol negro para los antiguos habitantes de México, que es el de los infiernos ligado a la noche y a un sentido interno.

Respecto al simbolismo de inmortalizar a los difuntos, en fotografía fue una práctica conocida como fotografía *post mortem*, harto común en Francia y que se extendió a todo el mundo, incluido México en el siglo XIX (Sáez, s.f).

Desde las civilizaciones antiguas los retratos funerarios eran comunes, realizados también en esculturas, y antes de la llegada de la cámara fotográfica, esta práctica correspondía a la pintura.

Según lo dicho, la relación con la muerte y la melancolía del mexicano es estrecha y enmarca toda una tradición particular al respecto.

Otro elemento destacable de este cuadro, es precisamente el simbolismo que adquiere la figura de la madre. De entre las representaciones femeninas en la obra rueliana, fue a su madre a la única que le otorga un carácter sereno y casi virginal.

En términos generales el simbolismo de la madre, como señala Chevalier (1986), contiene una ambivalencia en conexión con el mar y la tierra, y la vida y la muerte, pues del vientre se nace y al morir se retorna a la tierra.

Por otra parte, el simbolismo de la madre, particularmente de este retrato funerario, adquiere tintes de lo mexicano melancólico.

Para el mexicano la madre simbólicamente expresa una trama compleja proveniente del complejo de Edipo que, como comenta Bartra (2018), se combina con el machismo exacerbado. Estas cuestiones están fuertemente arraigadas en la obra de Julio Ruelas, mientras el artista muestra una imagen inmaculada de su madre, en la otra gran mayoría de representaciones femeninas, se denota un carácter misógino hacia la imagen de la mujer.

Estas cuestiones se enmarcan y arraigan en el mito Guadalupano, donde las imágenes de la madre, la virginidad y lo femenino conforman al arquetipo de la feminidad para la cultura mexicana.

Sobre ello señala Bartra (2018) lo siguiente:

Cuando la fiebre pecaminosa consume al macho, allí está la virgen para calmarlo; pero si la fría melancolía lo tiene aturdido, una hembra fogosa lo ha de despertar. Ésta es la lógica en el paraíso mexicano (...) Necesita sentirse culpable siempre (p.212).

Esta lógica cultural del mexicano presente en la simbología rueliana, muestra este contraste entre la imagen virginal de la madre y la imagen de la hembra fogosa, las cuales guardan una relación fundada en el arquetipo de lo femenino mexicano.

El Adán mexicano no quiere a las mujeres como las hace, ni es capaz de hacerlas como las quiere. Cuando son comprensivas y virginales, las viola; pero cuando se vuelven lúbricas, huye temeroso y se refugia en las faldas de la madre-virgen (Bartra, 2018, p.212).

Denominaciones como “la mujer serpiente” o “la mujer escorpión” son referidas como propias de la simbología del artista zacatecano, donde algunas de sus representaciones femeninas muestran teriomorfismos de mujer y escorpión (figura 18), interactúan con serpientes o de manera más sutil representan a la *femme fatale*.

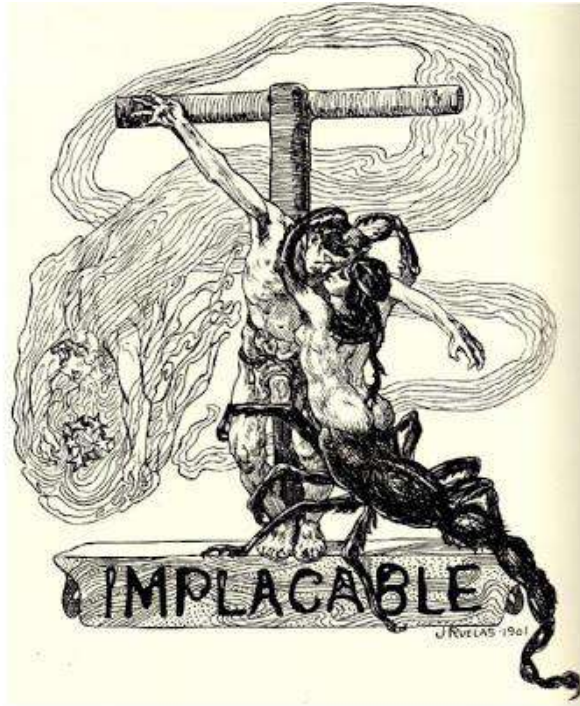


Figura 18. Ruelas J. (1901). *Implacable* (ilustración para un poema de Amado Nervo), tinta sobre papel. 16.8 x11.8 cm

Así como las representaciones de la mujer son una constante en la obra rueliana, otro elemento simbólico destacable es el del demonio, donde el sentido de lo sombrío se expresa en todo su dominio representacional.

Satán (figura 18) es una obra creada por Ruelas en su cuarta etapa, en Francia. Aquí el simbolismo del Diablo, evidencia el sentido negativo que simboliza el demonio.

Según Cirlot (1969), el Diablo confiere un aspecto negativo e infernal de la función psíquica, este ser se ha liberado de la totalidad para adquirir independencia.

La imagen del Diablo ha pasado por una transición a lo largo de la historia, como señala Muchembled (2019) desde el siglo XII, hasta el siglo XIV donde su imagen se vuelca a una esfera onírica.



Figura 19. Ruelas J. (1901). *Satán*, sin datos. Sin datos

Sobre el simbolismo del Diablo comenta Chevalier (1986): “El diablo simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeterminado y ambivalente” (p. 414).

La filosofía cristiana está presente en la obra del artista zacatecano, no sólo en la imagen del Demonio, sino también en otras representaciones simbólicas como las de Cristo. En tal sentido, en la mitología cristiana, el Diablo adquiere un carácter abyecto, en tanto es el expulsado del cielo.

Satán es pues, un elemento sumamente rico en simbología, y evidentemente el referente más próximo de Ruelas al respecto es *El Fausto*, como se ha señalado. Esta obra trasciende en la incorporación de elementos literarios a lo pictórico en la obra rueliana, particularmente del personaje de Satán.

El Mefistófeles de Goethe entraña lo irónico, lo despiadado y lo cruel. Sin embargo, al final la tragedia le sucede al Diablo al perder la apuesta contra Dios, y con ello sus oscuras esperanzas se desvanecen: “Al final Mefistófeles ha de experimentar la amargura que él ha producido a raudales” (Salmerón, 2019, p.37).

Muchembled (2019) refiere que el Mefistófeles de Goethe conserva algunas características antiguas, como los pies hendidos, sin embargo ya no posee cuernos ni cola, estas últimas características son propias de la imagen antigua del personaje.

En cuanto al Satanás retratado por Ruelas, posee también algunas particularidades antiguas: si bien sus pies son serpientes, en la parte superior de sus piernas se identifica al “macho cabrío” que recuerda también al fauno.

La postura en la que aparece el personaje, con su mano sosteniendo la cabeza, así como la posición del cuerpo reclinada hacia un lado, está caracterizada como una postura propia de las representaciones de la melancolía. Ejemplos de ello son *Melancolía* de Degas o *Demócrito* de Salvator Rosa (figura 20).

Las cualidades expresivas de *Satán* reflejan tristeza y amargura, que sumada a su postura, permite ver el desarrollo de lo melancólico en el personaje del Diablo, invadiendo también a los demás elementos simbólicos de la ilustración.

Satanás está también relacionado con la melancolía según Burton (1947) referente a la bilis negra, a la cual se le conoció como el baño del diablo: “El propio demonio se introduce sutilmente en tales humores y causa muchas veces en nosotros desesperación e ira” (p.34). Así pues, es el Demonio el introductor de la melancolía.

Continuando con el simbolismo del negro en conexión a lo diabólico, Carl Jung (2012) refiere: “La “materia” sufre hasta la desaparición de la <<negrura>> en términos psicológicos el alma se encuentra en las ansias de la melancolía luchando con la “Sombra”” (párr.2).

Para el autor atravesar el camino para el encuentro del *corpus glorificationis* (o la piedra filosofal) resulta tortuoso y arriesgado; en este andar el ansia melancólica se presenta en una lucha contra la sombra, que representa a las entidades oscuras demoníacas.

De acuerdo con lo dicho, el análisis alquímico de Jung (2012) respecto a lo diabólico establece concordancia con Burton. Como ya se refirió previamente, al Diablo se le relaciona con el negro: “el “Diablo”, o como lo llamaban los alquimistas el “Negro”, *la nigredo*” (párr. 2).

En consonancia con la simbología y estética de la muerte referida antes entre Couto Castillo y Ruelas, la propia del personaje del Diablo está también presente. En el cuento

Los Caprichos de Pierrot, para el que Ruelas realizó una ilustración, se relata cómo el narrador de la historia conoce a Pierrot, y juntos recitan la oración de Baudelarie²⁷.



Figura 20. Rosa S. (1650). Democrito in meditazione, óleo. 344 x 214

La poesía de Baudelaire retrata la melancolía en el sentido de la ensoñación de la inmortalidad melancólica. Como en el cuento corto *Muerte heroica*, comenta Starobinski (2016), el príncipe de Baudelaire es un melancólico “Su enemigo más peligroso era el tedio. Un alma curiosa y enferma. El elemento sádico (...) está presente y de manera acentuada (p.410).

Como refiere Starobinski (2016), el personaje de Satán para Baudelaire representa lo más perfecto de la belleza viril, como se dice, afirmó alguna vez el mismo autor.

²⁷ El poema de Baudelaire *Las letanías de Satán*

En ese sentido, lo demoníaco para Ruelas integra esta cualidad de una belleza viril, visible en esta y otras representaciones del personaje, inclusive se le identifica en el personaje del fauno, donde se exhibe un diabolismo viril.

Otro elemento simbólico de esta obra son las serpientes. Cirlot (1969) le dedica al simbolismo de la serpiente una descripción extensa. Las referencias con relación a la serpiente son múltiples y profundas en pro a lo llamativo de su naturaleza animal, por ello ha sido utilizada como símbolo en religiones y mitologías.

El autor señala una diferencia entre el simbolismo de una sola serpiente, al de un conjunto de ellas: en conjunto adquieren una carga como símbolo de la destrucción y las tentaciones. Como se observa en la obra de Ruelas, los pies del diablo están conformados por grupos de 3 serpientes, por lo que simbólicamente le corresponde este significado, acorde con los otros simbolismos de las imágenes satánicas.

Estas seis serpientes, extremidades inferiores del Diablo entrañan pues, a las tentaciones, una de ellas lo observa abriendo sus fauces, sin embargo, él permanece inmiscuido en sí mismo.

Las espinas son el último elemento simbólico que participa de esta obra. La espina, relata Cirlot (1969), se halla en relación con el eje del universo, por tanto con la cruz. “La corona de espinas da a la espina el carácter malévolo de toda multiplicidad y la eleva a símbolo cósmico por su forma circular” (p.195).

Satanás aprieta la planta espinosa con su mano izquierda, mientras reposa en ella. Una de las ramas espinosas se acerca y toca su corazón, como si, sutilmente tratarse de llegar a él.

El simbolismo de la espina también expresa la dificultad, lo áspero y desagradable, según señala Chevalier (1986).

El Diablo es pues, uno de los personajes propios del simbolismo rueliano, éste se vincula con algunas representaciones del artista sobre lo brujeril. En tal sentido, es posible encontrar relaciones con el romanticismo negro que gustaba de estas temáticas. Muchembled comenta al respecto “Los así llamados pequeños románticos de los años 1832 a 1834 se proclaman sumamente satánicos” (p.230).

Atendiendo ahora a una parte de la obra rueliana que puede considerarse más cercana a los primeros maestros románticos, en función de su temática y estilo, están los paisajes que pintó de la Costa de Saint Malo, uno de 1905 y dos de 1906.



Figura 21. Ruelas J. (1906). *Costa de Saint Maló*, óleo sobre tela. Sin datos

El mar goza de simbolismos que le colocan como uno de los elementos temáticos y simbólicos usualmente utilizados por literatos, poetas y artistas en función de sus cualidades inherentes.

En ese sentido, en el romanticismo alemán, particularmente la obra de Caspar David Friedrich se caracteriza por la utilización de este elemento de manera constante. Ejemplo de ello son las obras *Mar nórdico bajo la luna* (Figura 21), *El mar de hielo*, *Luna saliendo sobre el mar* y el famoso *Monje frente al mar*, entre otras.

Chevalier (1986) refiere lo siguiente respecto al simbolismo del mar: “El mar goza de la propiedad divina de dar y quitar la vida” (p. 690). Además, en el cristianismo se le considera como símbolo de la hostilidad de Dios. En tanto para los místicos, comenta el autor: “el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones” (p.690).

Si bien el mar no es uno de los elementos simbólicos más utilizados por el artista zacatecano, al menos entre la obra de que se tiene registro, es uno de los aspectos que integran los simbolismos propios de la obra de Julio Ruelas pertenecientes a la categoría melancolía.



Figura 22. Friedrich C.D. (1823). *Mar nórdico bajo la luna*, óleo sobre lienzo. 30 x 22 cm.

Particularmente las obras que realiza del mar, son todas de la Costa de Saint Malo ubicada en Francia. Este lugar es conocido por tener una de las mareas más altas de Europa, así como por haber sido refugio de piratas y corsarios. A todo ello se añaden las construcciones medievales que la hacen, según propios y extraños, una de las regiones más hermosas de Francia (2021, viajesyfotografía.com).

Otro de los significados que refiere Chevalier (1986) respecto al mar u océano es el carácter que adquiere como “la imagen de la indistinción primordial” (p. 767) gracias a su extensión aparente sin límites.

Sumado a estos simbolismos, existen una gran cantidad de términos que se pueden asociar al mar. En ese sentido, Chevalier (1986) refiere los siguientes: “el océano de la alegría”, “el océano de la soledad divina” y “el mar de las pasiones” (p.767).

Por otra parte, el Conde de Lautréamont (2014) en *Los cantos de Maldoror* le dedica al océano un apartado en el primer canto, en donde, entre otras cuestiones le relaciona con la enfermedad y lo enfermizo:

Viejo océano de ondas de cristal, te pareces, guardas las proporciones a esas marcas azuladas que se ven en el dorso magullado de los grumetes, eres una inmensa equimosis que se muestra sobre el cuerpo de la tierra (...) al primer golpe de vista, un soplo prolongado de tristeza (...) pasa, dejando rastros inefables sobre los amantes, sin que ellos lo adviertan, los duros comienzos del hombre en los que inicia sus relaciones con el dolor (p. 81 y 82.).

Además, Lautréamont (2014) le vincula también con lo diabólico, preguntándose si es el océano la morada del príncipe de las tinieblas: “y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan tus aguas saladas hasta las nubes. Es preciso que me lo digas porque me alegraría saber que el infierno está tan cerca de los hombres” (p.86).

Así pues, los sentidos que cobra el mar según la enfermedad y lo enfermizo son propios de la melancolía, como se evidencia en el anterior fragmento de Lautréamont. En ese sentido, el simbolismo del mar también implica a la muerte como lo refiere Cirlot (1992), El mar representa también la fuente de la vida y el final de ésta “volver al mar es como retornar a la madre, morir” (p. 298).

3.2.2. La estética de la melancolía

Partiendo del análisis simbólico de la melancolía, se plantea el abordaje de ciertas categorías estéticas inherentes a la obra rueliana: lo sublime y lo siniestro.

Estas categorías están íntimamente unidas, conformando sentimientos relacionales entre sí. Al respecto, Trías (2006) refiere que fue durante el Romanticismo que se consumó este sentimiento de unión entre lo sublime y lo siniestro.

Lo sublime se produce, según el autor, y haciendo referencia a Kant, a través de la sensación de lo informe, lo desordenado y lo caótico; la reacción ante ello es dolorosa, puesto que la situación excede y sobrepasa, por tanto se produce un sentimiento de amenaza. Así pues en lo sublime se exagera la emoción entre el dolor y el placer.

La melancolía íntima con lo sublime en tanto ésta encarna los ánimos al límite de la tristeza y la angustia, la permanencia de estas emociones se sublima ante el dolor que proviene del sentimiento melancólico.

Comenta Kant (s.f) lo siguiente al respecto:

Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico (p. 3).

En este marco, lo sublime rueliano se integra mayormente a la tipología de lo sublime-terrible, según la describe Kant (s.f) en conexión con las degeneraciones e imperfecciones sin caer en lo monstruoso excesivo, que daría paso a lo extravagante y no a lo sublime.

Esta tipología de lo sublime terrible integra lo solitario. En ese sentido, las obras analizadas en el apartado anterior contienen a personajes donde la soledad es una constante en relación directa con la melancolía.

Por otra parte, lo sublime se encuentra también ligado a la infinitud y a la grandiosidad, como lo señala Sánchez Vázquez (1992), en contraposición con las fuerzas limitadas humanas. Así pues, la infinitud y la melancolía, palabras clave del romanticismo, se integran a la tipología de lo sublime:

No se llama melancólico a un hombre porque, substrayéndose a los goces de la vida, se consume en una sombría tristeza, sino porque sus sentimientos, intensificados más allá de cierto punto dirigidos (...) Este temperamento tiene, principalmente, sensibilidad para lo sublime (Kant, s.f, p.8).

Lo sublime está también íntimamente relacionado con las sombras y la noche. Refiere Kant (s.f): “La noche es sublime, el día es bello” (p. 3).

En ese sentido, se identifica al color negro como propio de lo melancólico, pues es el color de la noche y las sombras, que aparece, como se ha visto en el apartado anterior, en la obra rueliana como uno de los simbolismos fundamentales inherentes también de la muerte.

Por tanto, este aspecto de lo sublime, se aprecia en las representaciones de La madre muerta y Fauno niño, donde el negro juega un rol principal en las obras.

Lo sublime además se identifica con el océano: “—el mar embravecido o la terrorífica tempestad—, nos sentimos sobrecogidos o amenazados por algo que, dado su poder y grandiosidad se impone ante nuestra precariedad y limitación” (Sánchez, 2005, p.201).

Una evidencia representativa en pintura, como ya se ha señalado, es la obra de Caspar David Friedrich, en particular *El Monje a la orilla del mar* (figura 23), que encarna la expresión pura de la melancolía romántica, integrando lo sublime.

Respecto a este cuadro Kleist (2014) expresa en *Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich de 1810* la emoción de melancolía que le sobrecoge al contemplar el cuadro. A continuación un fragmento:

En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino. Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida, y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el desligue del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros (p. 129).



Figura 23. Caspar D. F. (1808-10). Monje junto al mar, óleo sobre tela. Sin datos

A este respecto, es pertinente retomar los paisajes pintados por Ruelas de la costa de Sint Malo, que como se ha referido contienen cualidades propias de la melancolía.

Las obras de Ruelas de la Costa de *Saint Maló* encarnan la soledad sombría del paisaje marítimo que es puramente melancólica. Los paisajes que retrata el artista, a diferencia de los de Friedrich no contienen representaciones de seres humanos, únicamente aparece el mar.

Comenta Sánchez (2005) retomando a Burke, que en lo sublime existe un sentimiento de placer relativo o dolor moderado. En cuanto a esto, se retoma lo referente al océano que Lautréamont (2014) refiere en su canto primero, donde la contemplación del mar suscita emociones entre el dolor y el placer, además de describirlo como “imagen del infinito”, ad hoc a lo propio de la simbología del mar.

En estos sentidos se integra lo sublime como propio de la estética de la obra rueliana. En ese marco, los sentimientos que pertenece al reino de lo sublime se encuentran y conjugan con lo siniestro volviéndose una amalgama.



Figura 24. Ruelas J. (1906). *Costa de Saint Maló*, óleo sobre tela. Sin datos

Partiendo de la emoción de amenaza ante la realidad, o bien, ante lo desconocido fantástico, que se integra a la obra rueliana, pues mientras que en lo sublime se produce un sentimiento de amenaza, en ese momento inicia también el reino de lo siniestro.

Si bien, no resulta simple determinar las vinculantes específicas de lo siniestro en la obra del artista zacatecano, lo propio de lo simbólico relacional al estudio de la categoría estética de lo siniestro, permite establecer esta correspondencia.

Refiere Trías (2006) que lo siniestro que se desarrolla en el primer romanticismo de Schelling, Krause y Hegel, se asumió como aquella divinidad oculta de carácter tenebroso.

En tal sentido, se retoma la definición de Schelling (1981) de lo siniestro: “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado” (párr. 6). Ello confiere la premisa de esta categoría: cuando lo que debe permanecer oculto se revela, aparece lo siniestro.

A ese respecto, en *La madre muerta* el sentimiento de desconcierto deviene en tanto lo sublime y lo siniestro se conjugan, ante la presencia de la representación de un cadáver.

Según Freud (1919) “lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (p. 2). Las palabras propias de lo siniestro, según el autor son lo lúgubre, lo oculto, lo misterioso, lo furtivo, sospechoso y de mal agüero.

Este último determinante, proviene del español, y es un concepto arraigado en México relacionado con el tecolote el “ave de mal agüero”.

Otra de las cuestiones referentes a lo siniestro y las manifestaciones culturales es el fenómeno del “mal de ojo”. Comenta el autor lo siguiente al respecto: “una de las formas más extendidas y más siniestras de la superstición es el temor al «mal de ojo»” (p. 10).

Este sentimiento de lo mexicano se integra a la obra rueliana en la creación de la atmósfera de lo siniestro, así como en la representación simbólica, por ejemplo del gato negro, del perro negro o la misma Muerte.

En tal sentido, lo onírico también presente en su obra, que en ciertos casos se identifica como surreal, es propio del reino de lo siniestro. Para Freud (1919), esta categoría estética recuerda a ciertos estados oníricos, como la sensación de perderse en una calle desconocida.

Así pues, lo onírico rueliano íntima con lo siniestro en el sentido de la ensoñación de la inmortalidad melancólica, cuestión que se observa, por ejemplo, en las representaciones de la Costa de *Sint Maló*.

Por otra parte, la representación de *Fauno niño* rememora a los sentimientos de angustia infantil, que Freud (1919) relaciona con lo siniestro. Estos vínculos se enmarcan en la angustia de castración que en la esfera onírica y fantástica mítica tienen que ver con el miedo a la pérdida de la vista.

En ese sentido, es posible encontrar concatenaciones con lo mítico mexicano del fenómeno ya citado previamente del “mal de ojo”.

El carácter fantástico del personaje del fauno es en sí mismo una representación de lo siniestro. A cerca de ello, refiere Trías (2006) a “lo fantástico encarnado” como la forma definitoria de lo siniestro, cuestión que se realiza en el deseo íntimo, escondido y prohibido, según el autor.

En *Fauno niño* se aprecia también en lo infantil y los deseos reprimidos originados en la infancia y manifiestos en el sueño y la fantasía de lo prohibido que deriva en el sentimiento melancólico de la pérdida.

Lo siniestro se encuentra a su vez en lo diabólico, lo brujeril, el suicidio y lo mitológico funesto, pues a ello se une la cualidad manifiesta de aquello que debiera permanecer oculto, evidenciándose mediante elementos simbólicos, expresando así la estética de lo siniestro.

Trías (2006) retoma también a Freud, quien refiere que el individuo siniestro es: “portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortuno (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)” (párr. 2).

Respecto a este último punto en la obra de *Satán*, lo diabólico se reconoce como dominio de lo siniestro, de acuerdo a las características propias de lo diabólico y en razón de los elementos simbólicos dispuestos en la composición.

Satán hace visible aquello que debiera permanecer en los dominios de las tinieblas; el personaje del diablo es el individuo siniestro por excelencia, provocador de mala fortuna y un sinfín de aspectos negativos.

Estos son pues, los sentidos con los que intima la obra rueliana en el marco de lo siniestro y lo sublime.

3.3. Los Frisos de 1901 y 1903

En los Frisos de 1901 y 1903 se integran, gracias a sus cualidades simbólicas y estéticas, las dos categorías principales de la obra rueliana: muerte y melancolía.

Si bien, esto también ocurre en gran parte de su producción artística, como se ha visto en los apartados previos, donde se manifiestan múltiples conexiones entre estas categorías, específicamente en las cuestiones relacionales a los cadáveres que se representan en estas dos obras, se encuentran elementos que evidencian de una manera más clara la conjunción de ambas categorías.

Estos sentidos que se muestran en las cualidades simbólicas se enmarcan en la estética del tremendismo y de lo abyecto, principalmente. Sin embargo, también es posible encontrarse con la estética de lo siniestro, lo grotesco o propiamente del esperpento, el cual encuentra lazos orgánicos con el tremendismo.

Así pues, este apartado parte de un recorrido respecto a los simbolismos presentes en la obra del artista zacatecano, según un análisis de los Frisos de 1901 y 1903 en contraposición con la novela de José Revueltas *El luto humano*, que se publicó por vez

primera en 1943. Los paralelismos que se reflejan entre éstos, permitirán una mejor comprensión de las impresiones pictóricas que Ruelas plasma en estas dos obras.

El luto humano, segunda novela de Revueltas, retrata toda una tradición del mito mexicano, al cual se integran la muerte y la melancolía como fundamentos del mismo.

Este análisis de los Frisos en paralelo con *El luto humano*, permite además, comprender uno de los fundamentos de la obra rueliana que se integra a lo mexicano, un aspecto de suma importancia y que se ha pasado por alto en la mayoría de estudios referentes al artista, pues suele destacarse primordialmente lo europeo.

En este marco, lo expuesto por Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* fungirá como base teórica para fundamentar este análisis.

Finalmente, es pertinente también recuperar algunas cuestiones, a propósito del romanticismo negro y su relación con los cadáveres, la muerte y la melancolía. Particularmente la obra de Baudelaire, otorga un panorama para determinar estas consideraciones que se integran, junto con lo anteriormente mencionado, a la *transfiguración de lo enfermizo*.

3.3.1. Encuentros con *El luto humano* de José Revueltas

Los Frisos de 1901 y 1903 (imágenes 25 y 26) son dos obras realizadas por Ruelas para la *Revista Moderna* durante su estadía en Francia, es decir, en la cuarta y última etapa del artista.

Julio Ruelas realizó numerosos frisos para la *Revista Moderna*, todos ellos atienden a las características propias de un friso, referentes a una composición cuya dimensión horizontal sea claramente superior a la vertical.

No solamente en los Frisos de 1901 y 1903 el artista retrata escenas donde la muerte se evidencia con una fuerza violenta, normalmente los frisos creados por el artista zacatecano evidencian esta premisa. Ejemplos de ello son el *Friso* de 1902 donde se retrata a Judith y Holofernes, o el *Friso* de 1901 para el poema *La mujer danzando* de Eduardo Marquina (Álvarez, 2018).

En los Frisos de 1901 y 1903 se retratan cadáveres, por lo que podrían integrarse gracias a sus cualidades simbólicas, a las danzas de la muerte, en tanto el cadáver es el personaje que protagoniza ambas obras.

Los cadáveres que aquí se retratan se encuentran en un estado de evidente descomposición, sus cuerpos carecen de ropas, permitiendo apreciar restos de carnalidad en sus esqueletos.

Ambas obras mantienen un equilibrio estático, además de un contenido expresivo que retrata emociones negativas y sombrías.



Figura 25. Ruelas J. (1901). Friso, sin datos. Sin datos

El Friso de 1903, además integra una especial emoción de incomodidad y violencia al representar el cadáver de un infante, sumado a ello, el fondo recuerda a los áridos paisajes mexicanos que enaltecen los sentimientos de desolación y melancolía.



Figura 26. Ruelas J. (1903). Friso, sin datos. Sin datos

En ese sentido, el símbolo del perro usualmente empleado en los frisos que crea el artista, adquiere significados propios de lo terrorífico y la brutalidad.

Propiamente el simbolismo del perro negro, que aparece en el Friso de 1901, destaca por su significación, pues al igual que al gato negro, al perro negro se le confieren cualidades simbólicas negativas, enlazándose sobre todo con lo demoníaco:

El perro negro es una forma de animal creada por la mente de un ser maligno... es un símbolo del poder oscuro. La persona que se convierte en perro negro, tiene el alma negra. Es un enviado del mal o incluso el mal mismo (de la Rosa, 2014, párr.1).

Como también comenta Chevalier (1986) “los animales negros se consideran nefastos. Un perro negro causa la muerte a la familia” (p. 320). Además, refiere el autor que al perro como al chacal, se le denota como símbolo de la avidez, el deseo, la sensualidad y la cólera, sensaciones y sentimientos que escapan al control de la espiritualidad por ser exacerbados.

Por otra parte, también hay que destacar el simbolismo universalmente aceptado del perro, donde éste es el guía del hombre en la noche de la muerte, luego de haber sido su acompañante en la vida (Chevalier, 1986, p.816). En ese sentido, la simbología que entraña al perro según diferentes culturas aparece siempre ligada a la muerte, ya sea entre los antiguos germanos, en el México prehispánico o en el antiguo Egipto.

En cuanto al zopilote, animal representado en el *Friso* de 1903, concede su simbolismo a un profundo nexo con la muerte: considerado como símbolo de la muerte misma por sus hábitos naturales que lo llevan a ser un carroñero, pues donde hay zopilotes, la muerte ronda.

Asimismo, al zopilote también se le otorga un simbolismo demoníaco, Collin (2009) explora este simbolismo refiriendo lo siguiente: “Pedro venerable cuenta que el diablo entró un día en un monasterio en la orden de Cluni bajo la forma de un buitre” (p.16).

Este nexo simbólico con la temática de la muerte que aparece en los Frisos de 1901 y 1903 expresa un vínculo con la melancolía, en relación con lo mexicano.

A este respecto, comenta Bartra que “la muerte mexicana se inscribe perfectamente en el arquetipo de la melancolía (...) la idea de que un mundo completo está a punto de desaparecer es contrapunteada por la imagen de una muerte larga, lenta, interminable” (p.181).

En tal sentido, los vínculos entre los Frisos y la obra *El luto humano* de José Revueltas son múltiples. Comenta Bartra (2018) respecto a esta novela que es un ejemplo transparente del mito de los campesinos mexicanos, “personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución Mexicana” (p.45).

Las imágenes configuradas en *El luto humano* integran una fiel reminiscencia de los Frisos. Retratos violentos de una muerte trágica y melancólica, consecuencia de una realidad igualmente violenta y desesperada que se cimienta en la melancolía propia de lo mexicano. Ejemplo de ello es El *Friso* de 1903 que rememora a una de las escenas más duras que retrata Revueltas, donde los zopilotes devoran el cadáver de la pequeña niña Chonita.

El planteamiento de la novela retrata, no solo la agria realidad del campesino, pues si bien se desarrolla en la época pos revolucionaria, representa también un fiel perfil de aquello que entraña México en su aspecto más terrible. Y la muerte, aparece como uno de los personajes principales, no solo se hace presente como personaje, sino también en todas las cosas, animales, en los lugares y las personas, acompañada siempre de una amarga melancolía, para encarnarse finalmente en los zopilotes que devoran a los campesinos, luego de una huida sin sentido de una realidad de la que finalmente no pueden escapar:

Se cree a veces que huir de la muerte es mudar de sitio, alejarse de la casa o no frecuentar el recuerdo; no puede comprenderse que la muerte es la sombra del cuerpo, el país, la patria, la sombra, adelante o atrás o debajo de los pasos (Revueltas, 2015, p. 51).

Este sentimiento de huida, como señala Bartra (2018), es propio de lo mexicano pues el mexicano “se fuga de la dolorosa realidad que le rodea” (p. 165). Esta huida, este ponerse en movimiento conforma otro estrato de lo enfermizo, en un sentido simbólico, según el cual la enfermedad implica movimiento. En tal sentido, tanto en la vida como en la obra de Ruelas, es perceptible este sentimiento de huida de lo mexicano, de una parte de sí mismo, que sin embargo no puede dejar de manifestar en sus simbolismos y estética.

El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo (...) de su origen (...). Como ignora su referencia primera y de ella guarda tan solo un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia. Entonces bebe, o bebe y canta, en medio de los más contradictorios sentimientos, rabiosos en ocasiones, o tristísimos. ¿Qué desea, qué le ocurre cuando vuelve los ojos a sus horizontes vacíos, a su viejo paisaje inmóvil y es capaz de permanecer así por años sin que tal vez un solo pensamiento cruce por su mente? Quizá añore una madre terrenal y primigenia y quiera escuchar su voz y su llamado (Revueltas, 2015, p.166).

En este fragmento de *El luto humano*, Revueltas expresa agudamente aquello intrínseco al mexicano que integra un carácter, a la vez que melancólico, violento, existencialista y añorante de la figura materna, es pues contradictorio, puesto que trata de huir de su realidad, pero también siente una devoción por su origen.

Es igualmente destacable, el simbolismo y la poética que maneja el autor en la novela respecto al zopilote como el rey de la muerte y de la creación, pues concede otro valor simbólico a los Frisos, respecto a lo mexicano y lo que entraña este animal en consonancia con la melancolía:

Los zopilotes conocían todos los secretos del corazón (...) Sin embargo siempre hay un lazo de recíproca vigilancia y odio entre ellos y el hombre. Los buitres están en un extremo y el hombre en el opuesto (...) ellos esperan, su turno está escrito (Revueltas, 2015, p. 218).

Ruelas utilizaría este elemento simbólico en algunas otras obras, además del *Friso* de 1903, ejemplo de ello es la viñeta de igual fecha, en donde se retrata la cabeza de un hombre sobre un plato, con un zopilote posado encima de ésta.

En cuanto a las categorías estéticas identificables en los Frisos, se enmarcan principalmente en lo abyecto y el tremendismo.

El tremendismo es una categoría estética, al igual que el esperpento, poco referida en los estudios estéticos, en función de sus cualidades particulares, y que se establece como categoría estética en la literatura española en el contexto de la posguerra.

Esta categoría estética surge impulsada por los horrores de la guerra civil en un país azorado por la violencia y la represión. Se define, según Basanta (1990) como: “tendencia literaria caracterizada por la presentación de una realidad desquiciada, con mezcla de violencia, crueldad y degradación humana y ambiental” (p. 62). Cachero (1997) también agrega que en el tremendismo se presentan hechos desagradables e incluso repulsivos.

Algunas otras de las palabras que se identifican definitivamente en el tremendismo, según los autores que le han tratado son: el temor, el miedo inexplicable y la fealdad.

En tal sentido, la obra rueliana correspondiente a los Frisos, enmarca cabalmente en la tradición estética del tremendismo. Los Frisos de 1903 y 1901 retratan imágenes violentas que producen en el espectador sentimientos de incomodidad e incluso asco.

La contraposición de las emociones negativas con sus contrarias es evidente y clara. Esta dicotomía conceptual es propia de esta categoría estética, pues como refiere Alchadizu (2016), en la literatura se utiliza un lenguaje crudo que intensifica la fealdad de la realidad retratada.

De igual manera ocurre en la plástica. En el caso particular de los Frisos, la utilización de una única imagen cruda, central, ubicada en un primer plano, incrementa la sensación de violencia abyecta que la imagen confiere.

Tales emociones e imágenes se presentan también en *El luto humano*, en función de la violencia y crudeza con la que son presentadas las situaciones.

Otra cuestión que integran los Frisos y *El luto humano* es el aspecto filosófico que enmarca al tremendismo: la visión de la existencia de la humanidad en un sentido pesimista, una realidad trágica y melancólica.

Además, el tremendismo enfatiza también los aspectos repugnantes, desconcertantes o desfavorables de la vida humana, como refiere Alchadizu (2016):

Los pilares fundamentales del tremendismo están relacionados con la filosofía de la angustia y del fracaso, sea éste individual, sea colectiva. (...) Así pues, otro de los elementos esenciales del tremendismo viene dado por la enfatización de los aspectos desfavorables, desconcertantes, e incluso repugnantes de la vida humana. En sentido similar se enfocan los bajos estratos de la existencia humana, los que, sin embargo, forman una parte íntegra e inseparable de la vida misma (p.52).

Por lo tanto, el tremendismo manifiesto en los Frisos, enmarca la tradición de lo enfermizo en función de los sentimientos negativos que se integran a esta categoría estética.

Respecto a la manifestación de lo abyecto en los Frisos de 1901 y 1903, la máxima realización de la abyección, que implica la desaparición del yo, se expresa en todo sentido a través de los cadáveres, como refiere Kristeva (1988): “El cadáver (...) aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, es la expulsión del mismo yo” (párr. 3).

La autora contrasta al cadáver con la basura, que implica el otro lado del límite, lo mismo ocurriría con el cadáver que se vuelve un límite que todo lo invalida: “El cadáver - visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida” (p.3).

El sentido abyecto presente en la obra del artista refiere una tradición respecto a la estética del cadáver que ya estaba presente desde las civilizaciones antiguas, como se relata en el siguiente fragmento de *El libro egipcio de los muertos*:

¡Que yo pueda ignorar la putrefacción después de la muerte, destino común a todos los animales las bestias que han sido creadas por distintos dioses y diosas! a que después de la muerte, el Alma emprende su vuelo, el cadáver, entonces, se licuefacta, sus huesos se dislocan y se desintegran la carne se pudre llena de hedor, los miembros se despedazan todo se convierte en un líquido nauseabundo. Una masa llena de gusanos, sólo gusanos... Éste es el fin del hombre... (Anónimo, 1550, p.265).



Figura 27. Anónimo. (Siglo XVIII). *Pudridero, reflexión sobre la muerte*, óleo sobre tela. Sin datos

En la estética de lo mexicano, la muerte y la melancolía se integran también a la tradición de retratar cadáveres. Ejemplo de ello es la obra *Pudridero, reflexión sobre la muerte* del siglo XVIII (figura 27), en donde se pone de manifiesto el vínculo intrínseco entre la existencia, la muerte y el cadáver.

Esta tradición es retomada también por el romanticismo negro, como ya se ha referido, por autores como Poe o Baudelaire. En tal sentido, el poema de Baudelaire (s.f) *Una carroña*, conjunta la relación íntima entre la abyección y la infección como estrato de lo enfermizo, todo ello en conexión con el sueño y lo pasional:

El sol dardeaba sobre aquella podredumbre, como si fuera a cocerla a punto, y restituir centuplicado a la gran Natura, todo cuanto ella había juntado; Y el cielo contemplaba la osamenta soberbia como una flor expandirse. La pestilencia era tan fuerte, que sobre la hierba tú creíste desvanecerte. Las moscas bordoneaban sobre ese vientre podrido, del

que salían negros batallones de larvas, que corrían cual un espeso líquido a lo largo de aquellos vivientes harapos (p. 46-47).

A su vez, Revueltas (2015) integra esta tradición estética de lo abyecto en *El luto humano*, como se ejemplifica en el siguiente fragmento: “El zopilote dio un picotazo sobre el rostro de Adán, y como el cadáver se balanceara, el buitre a su vez perdió el equilibrio aleteando ruidosamente para posarse en la azotea. Era la victoria de la muerte” (p. 216).

Lo abyecto mantiene diversos nexos con la enfermedad, así como con lo enfermizo y sus determinantes: en tanto a lo enfermizo se le puede ligar a cuestiones negativas, como lo feo, lo raro o lo repulsivo.

En tal sentido, refiere lo siguiente Kristeva, respecto a otras cualidades de lo abyecto que se pueden enmarcar en lo enfermizo:

La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda... (1988, p.4).

Finalmente, en los Frisos prevalece además la risa trágica e irónica, “el odio que sonríe”, que como se ha visto, se integra a las cualidades propias del esperpento, donde la sonrisa es un elemento positivo vinculado con la felicidad, la risa por el contrario, se avoca a un sentido negativo inmerso también en lo siniestro. Como lo invoca Baudelaire (2006) en su poema *El Heotontimorumenos*, la risa pertenece a los condenados:

“Yo soy de mi corazón el vampiro, uno de esos grandes abandonados a la risa eterna de los condenados, ¡Y que no pueden más sonreír!” (párr. 5).

La obra rueliana se antoja compleja, en gran parte, con relación a estas premisas, pues expresa estos idilios, para nada simples, del mito mexicano y el romanticismo negro, que se reflejan de manera íntegra en los Frisos de 1901 y 1903.

“Eras alivio y te llamé cadena, eras muerte y te llamé vida” Alfonso Reyes (2005, p. 181.).

Conclusiones

En el presente estudio se ha expuesto un análisis de la obra rueliana según un marco principalmente abocado a lo romántico y al Romanticismo, el cual se manifiesta de un modo particular, donde los elementos teóricos y pictóricos referentes a la melancolía y a la muerte se articulan conformando la *transfiguración de lo enfermizo*.

En un primer acercamiento de lo romántico a la vida y obra de Ruelas se aprecia a un artista cuya vida estuvo llena de conmociones, tanto por haber vivido en una época convulsa, como por su temprana muerte a la edad de 37 años a causa de la tuberculosis. Por demás, sus viajes entre México y Europa enmarcan un sentimiento de pertenencia y no pertenencia hacia su país de origen. Asimismo, resulta ineludible poner en perspectiva las influencias vanguardistas con las que principalmente se relacionó. En este entramado de movimientos, se enfatiza la búsqueda del hilo conductor que confluye en estas vanguardias, según la manera particular en la que se evidencian en la obra rueliana, que es una clara tendencia hacia los planteamientos del Romanticismo negro.

En este marco de estudio, se ha puesto énfasis en la necesidad de abordar al Romanticismo en la obra de Julio Ruelas, no únicamente como la manifestación de una influencia, sino como un sentir que no necesariamente se vea limitado por esta premisa, y que permita además, la integración de otros componentes trascendentes en la obra del artista. En ese sentido es que se habla de lo romántico, con el fin de no limitar el estudio a una cuestión temporalizante, que va implícita en el término de Romanticismo; de ahí que no baste con la identificación de las influencias románticas, sino que se establezca un camino orientado a la traducción de la obra del artista en la *transfiguración de lo enfermizo*, categoría que unifica sus cualidades inherentes. Aunque si bien se enfatiza el concepto de lo romántico, es pertinente y necesario el abordaje del término Romanticismo, pues en este se sedimentan los fundamentos de lo romántico. Así pues, por medio de la definición planteada por Isaiah Berlin y Goethe se ponen de manifiesto las cuestiones principales y secundarias del arte rueliano, perfilando con ello el camino en el que se delimita este estudio.

Partiendo de este marco primero, se ha ido construyendo un discurso explicativo donde se hilaron diversas cuestiones relacionales al arte rueliano, destacando la esfera literaria, por su repercusión directa e indirecta en la obra del artista.

De acuerdo a estas acepciones principales, se conduce al análisis de la *transfiguración de lo enfermizo*, cuyo estudio conceptual se aborda desde distintas disciplinas: la estética, la poética y la semántica. Esta disertación parte de lo referente a la enfermedad y sus conceptos clave: pasión, locura, desequilibrio y creatividad. En este apartado se ha expuesto como el caso de Julio Ruelas se suma al mito de la relación entre la pasión y la tuberculosis, por lo que se destaca su sentido mítico, poético y estadístico referente a la enfermedad, sus procesos y su nexos con el arte. En segundo término se ha perfilado lo respectivo al concepto de transfiguración estética, con base en los postulados de Raimundo Kupareo. En tercer lugar se refiere lo concerniente al poema sinfónico de Richard Strauss *Tod und Verklärung*, donde se observa la integración a la muerte y la enfermedad como propias de la transfiguración. En este vínculo intrínseco, se han identificado otros términos, referentes de la filosofía romántica y manifiestos en la obra rueliana como: lo nocturno, lo melancólico, lo siniestro, el duelo, lo sublime y lo grotesco. Finalmente, se habla sobre lo enfermizo como término relacional a la enfermedad y a la pasión. Sumado a ello, es destacable el uso de este adjetivo como propio de comportamientos considerados inmorales, impropios o desviados. En tal sentido, lo enfermizo en el campo de las artes se corresponde con componentes como: la delgadez, la tristeza, lo raro, lo antinatural, el morbo, lo pantanoso, lo irreal, lo pequeño y pálido, lo monstruoso, las anormalidades físicas, lo mágico, así como lo que por algún motivo genera rechazo. Como se evidencia a través de estos conceptos se concluye que lo enfermizo se vincula en su aspecto simbólico y poético con sentidos nocivos, consideración que, como se ha observado se manifiesta en la simbología y estética de la muerte y la melancolía en la obra rueliana.

Según el marco conceptual demarcado previamente se han analizado las determinantes estéticas y simbólicas en la obra de Ruelas, mostrando con ello una correspondencia entre éstas y la *transfiguración de lo enfermizo*.

La trascendencia del análisis simbólico radica en cómo a través de sus distintas significaciones se conforma, de una manera poética, la esencia de aquello que configura la

realidad. A través de este estudio se certifica la correspondencia entre los simbolismos de la obra rueliana referentes a la muerte y a la melancolía con la filosofía romántica y lo romántico.

En los simbolismos de la muerte se ha manifestado una constante representativa del colgado, la Muerte, la cabeza y el suicidio, aspectos que ya se observan en la obra *El ahorcado*, que inaugura la categoría muerte, así como la obra rueliana formalmente. Las significaciones que se descubren son variadas: desde el sentido místico de la cabeza en el México prehispánico, lo terrorífico de los colgados en la literatura medieval, los ahorcados de Goitia en el marco de la Revolución Mexicana o referentes al mito de Odín y las danzas de la muerte; así como lo respectivo al suicidio, que integra tanto cualidades propias del acto heroico, como del acto que va en contra de los valores cristianos y es por tanto condenable.

En el encuentro con los simbolismos de la melancolía se ha vislumbrado la manifestación de los aspectos propios de lo mitológico, lo cristiano, lo respectivo a la melancolía como estado anímico y enfermedad, así como las coincidencias con lo propiamente mexicano. Por ejemplo, en el caso de *Fauno niño*, destaca el personaje del fauno, que integra significados de lo demoníaco y lo mágico, pero también, rememora al “niño proletario”. Además, a través del análisis de otras obras como *La madre muerta* y *Satán*, se revela lo referente al complejo de Edipo, el machismo exacerbado propio del mexicano, la violencia, la mujer fatal, el color negro ligado a la bilis negra, cuestiones que configuran una constante en las representaciones de la melancolía.

De acuerdo con lo que se observa en el lenguaje artístico, en sus atmósferas y simbolismos, se ha revelado que la obra rueliana respectiva a la muerte es esperpéntica y abyecta, así como referente a la melancolía, sublime y siniestra. Y si bien se han establecido estas categorías estéticas independientes, se ha encontrado que existen conexiones sinérgicas entre ellas en la obra del artista, determinante que ocurre también en el plano simbólico.

Así pues, el esperpento en la obra rueliana se caracteriza por la incorporación de lo trágico y lo grotesco romántico. Esta primera categoría, se manifiesta en los personajes fantásticos, incorporando la sátira y la ironía, propias del personaje de la Muerte y de las

danzas de la muerte. Es destacable señalar que la fantasía que se despliega en la obra del artista se integra a al tipo fantástico baudelairiano, el cual se sumerge en el universo de la enfermedad, la muerte y la pesadilla. En cuanto a la tragedia, se muestra en las representaciones del acto suicida, así como en relación al *Fausto* de Goethe, correspondencia que se observa por ejemplo, en la obra *Satán*, donde además de lo sublime y siniestro, destaca lo trágico. Referente a la abyección, se evidencia como una categoría fundamental en la obra rueliana, en función de la conexión directa entre ésta y la muerte.

Así mismo, se ha reconocido a lo sublime como directamente ligado a la melancolía, según se expone en las características propias de dicha categoría estética. Además, su relación con lo siniestro, entrama la unión de este duplo, el cual se concreta en el Romanticismo. En ese sentido, lo sublime, como refiere Kant (s.f) tiene que ver con el desorden, el caos, lo nocturno y el color negro, y se especifica en la obra del artista como lo sublime terrible, que integra también lo solitario. Ejemplo de ello son las pinturas de la costa de *Saint Maló*, donde confluyen emociones entre el dolor y el placer. Estos sentidos se enlazan con las características de lo siniestro que es posible reconocerlo en la obra del artista por ejemplo, en la emoción que deviene al presenciar la representación de un cadáver, así como respecto al “mal agüero”, cuestiones manifiestas en la simbología del perro negro, el gato negro o la Muerte, o bien, en el personaje de Satán, quien se reconoce como el individuo siniestro por excelencia.

Dentro del estudio de la obra rueliana se ha abordado un análisis de los Frisos de 1901 y 1903, que en función de sus cualidades primarias integran las dos categorías principales, muerte y melancolía, desde un análisis que además de incluir lo simbólico y estético, contempla las conexiones con la obra literaria de José Revueltas *El luto humano*.

Los Frisos retratan escenas violentas y crudas, que reflejan emociones sombrías y melancólicas, lo cual se agudiza gracias a la composición central en primer plano. En este marco, y en paralelo con la novela *El luto humano*, se ha evidenciado lo referente al mito mexicano, donde la muerte y la melancolía conforman un duplo indisoluble que se exacerbaban en elementos como: la violencia, el existencialismo, la añoranza de la figura materna, la contradicción entre idolatrar el origen y huir de una realidad que se antoja trágica y decadente. Respecto a los simbolismos, en los Frisos destacan el perro y el

zopilote, los cuales adquieren una carga como elementos terroríficos y de brutalidad, así como un carácter maligno y diabólico en correspondencia directa con la muerte, símbolos que se aprecian también en *El luto humano*.

En su estrato estético se ha concluido que los Frisos integran las categorías de lo abyecto y el tremendismo principalmente, sin embargo, se vincula también con otras ya referidas, como la tragedia, el esperpento y lo siniestro. El tremendismo se ostenta en los Frisos así como en *El Luto humano*, pues destacan aspectos como la crueldad, la violencia, el oprobio, lo desagradable, la repulsión, la fealdad y el temor. Respecto a lo abyecto conforma una de las dimensiones estéticas primordiales, pues la máxima realización de esta categoría se expresa en los cadáveres, a través de estas representaciones, se da la expulsión del yo que es el otro lado del límite, como lo comenta Kristeva (1988).

Igualmente se ha evidenciado cómo la tradición de representar cadáveres ha sido una preocupación inherente a lo humano, expresada desde civilizaciones antiguas, como el caso de Egipto, o en la estética mexicana del siglo XVIII, o bien, retomando al romanticismo negro, en la esfera literaria en autores como Poe o Baudelaire y por supuesto, referencia de ello se encuentra también en *El luto humano*. En este entramado se vislumbra el tránsito del símbolo del cadáver desde las esferas pictóricas hasta las literarias, llegando hasta la obra de Julio Ruelas como uno de los símbolos característicos de su creación, donde confluye la carga simbólica de una tradición representativa que permanece en el presente como uno de los grandes símbolos relacionados con la muerte, el dolor y la enfermedad.

Así pues, en el inicio de este análisis se manifestó la compleja trama de sentidos que enmarcan la obra de Julio Ruelas, un artista que vivió en movimiento, en pugna con la ortodoxia, decidió tomar el camino lúgubre de la creación. Desarrolló con ello un arte en el que se manifiesta aquello inherente al espíritu humano, siendo la muerte y la melancolía, las principales temáticas que integran su obra. Concluyentemente, como se ha ido desglosando a lo largo del presente análisis, a partir de lo que se establece como una búsqueda de lo romántico en la obra del artista, ha sido posible encontrar una serie de cuestiones referentes a la estética y al simbolismo, las cuales expresan en su multiplicidad de sentidos, la categoría de la *transfiguración de lo enfermizo*, generando con ello una nueva lectura de lo romántico en la obra del artista.

Ruelas en definitiva fue un torturado, como lo señalara Tablada y lo reafirmaran todos sus críticos. Las inquietantes imágenes que pueblan su arte hablan por sí mismas, entre la violencia y la magia, de un Romanticismo muy suyo, que supo transfigurarse entre el pasado antiquísimo, el presente tortuoso y el futuro incierto, vagando entre símbolos infinitos de muerte y melancolía.


In memoriam


Julio Ruelas Suárez


(1870-1907)


Apéndices


Tabla de análisis de obra general


Obra	Ficha técnica	Ubicación temporal	Análisis iconográfico	Análisis iconológico	Categorías de
<i>El ahorcado</i>	 <p>Fecha: 1890 Técnica: óleo sobre cartón Lugar: México Medidas: 12.5 x 15 Colección: Lic. Severino Ruelas Crespo</p>	1ª etapa	<p><u>Paleta</u> Principales: negro, gris, amarillo Otros: azul, verde, rojo, naranja Utiliza colores quebrados y ocres, atmósfera fría.</p> <p><u>Personajes</u> 1. Julio Ruelas, viste saco negro, se aprecia en medio cuerpo a medio perfil. 2. Fernando Servín, a punto de ser ahorcado, viste de camisa blanca y saco negro. 3. La Muerte, viste una túnica transparente que deja ver su osamenta, sombrero negro y porta su oz 4. Alejandro Ruelas, aparece sólo su cabeza decapitada, atada con una cuerda de su cabello, cuelga de la oz.</p> <p><u>Objetos</u> 1. Copa plateada de la cual emana una luz azul y naranja. 2. Cuerda para ahorcar 3. Paleta de Ruelas 4. Mueble café y caja de pinturas 5. Ventana donde se observa un árbol u nubes</p> <p><u>Equilibrio</u> Dinámico</p> <p><u>Contenido expresivo</u> Fernando Servín: rostro calmo. La Muerte: carcajada burlona y grotesca, anudando la soga con manos firmes. Alejandro Ruelas: rostro agónico en una expresión mortuoria propia de los cadáveres. Ruelas: calmo, en una expresión meditativa.</p>	<p><u>Contexto histórico</u> México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato.</p> <p><u>Estética</u> Grotesco: la expresión de Alejandro Ruelas, así como la temática general del cuadro permiten colocarlo en esta categoría estética. Trágico: la temática general permite ubicar a esta obra en esta categoría.</p> <p><u>Simbología</u> 1. Calavera 2. Muerte por ahorcamiento 3. Muerte por decapitación 4. Oz</p>	Muerte

<p>La muerte: o la muerte llegó de improviso</p>	 <p>3ª etapa</p> <p>Fecha: 1906 Técnica: grabado en punta seca Lugar: México Medidas: 18x30 Colección: Blastein</p>	<p><u>Paleta</u> Negros y grises</p> <p><u>Personajes</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La Muerte, viste una túnica negra que envuelve su cintura y pasa por su cuello, ésta se extiende y la sostiene con su mano detrás de la mujer. 2. Mujer, sentada en una silla viste a la usanza francesa-europea. 3. Hombre robusto que huye de la escena del tercer plano, viste a la usanza francesa-europea 4. Mujer que huye, viste, a la usanza francesa-europea. 5. Gato negro erizado. <p><u>Objetos</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un tronco, césped y piedras. 2. Bruma oscura que acompaña a La Muerte 3. Tres sillas 4. Paisaje con árbol. <p><u>Equilibrio</u> Dinámico</p> <p><u>Contenido expresivo</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La muerte: surge de la penumbra con una pose dancística, abrazando a la mujer con su mano izquierda, mientras la derecha sostiene una parte de su túnica. Sonríe. 2. La mujer: acompaña a la muerte en una pose danzarina, inclinando su mano derecha a la par que la muerte, tratando de esquivar a ésta, su mano izquierda se aferra a la silla, mientras que su rostro es a la vez de horror y sorpresa. 3. El hombre: huye en una pose bastante expresiva, ha tirado su silla en su huida, su mano derecha se levanta por su cabeza como tratando de sostener el sombrero que ya se precipita al suelo detrás de él. Su rostro es de sorpresa y miedo. 4. La mujer: gira su rostro para observar la terrible escena de atrás, su rostro es de miedo y sorpresa, aunque su huida es más : Colección: tranquila, sostiene su vestido hacia arriba con ambas manos, permitiendo que se vea su ropa de abajo. 5. El gato negro observa fijamente la escena del tercer plano. 	<p><u>Contexto histórico</u> México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato.</p> <p><u>Estética</u> Grotesco: la temática general del cuadro que se centra en la escena ocurrida en el tercer plano, permite ubicar esta obra en esta categoría. Trágico: la temática general permite ubicar a esta obra en esta categoría.</p> <p><u>Simbología</u> 1. Muerte 2. Gato negro</p> <p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Muerte</p>
--	--	---	---

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Friso 1 y 2</p>		<p>4ª etapa</p>	<p><u>Paleta de colores</u> Negro y gris</p> <p><u>Personajes</u> 1) Un cadáver en descomposición, su cuerpo carece de ropas y se puede apreciar su esqueleto con algunos restos de carne putrefacta. Perro: negro que huele con la cabeza baja el pie izquierdo del cadáver. El cuerpo del perro gotea una sustancia negra que parece emanar de él mismo. 2) Cuatro zopilotes, el de primer plano está en el suelo, los otros tres se acercan volando. El cadáver de un niño, en descomposición, casi se aprecian sus huesos aunque aún hay carne en él. Un perro que devora al niño, saca los huesos de sus costillas. El perro tiene un aspecto enjuto. Tres zopilotes más, dos de ellos están en el suelo rodeando al cadáver, y uno más se acerca volando.</p> <p><u>Equilibrio</u> 1) Estático, los elementos aparecen en equilibrio en una composición horizontal de los personajes. 2) Estático, los elementos aparecen en equilibrio, apareciendo la escena principal al centro del cuadro.</p> <p><u>Contenido expresivo</u> La expresión de los cadáveres en ambas obras es de un profundo dolor, penetrante y sombrío.</p>	<p><u>Contexto histórico</u> Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte. Y París era el centro de esta conjunción. Surge el Modernismo hacia 1890 hasta 1910. Este movimiento impactó sobre todo la arquitectura, pero también la escultura y la pintura (Preckler, 2003). Artistas de la época: Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Mary Cassat, Hoschedé Monet, Félix Bouchor.</p> <p><u>Estética</u> Grotesco: la expresión de los cadáveres, y el tratamiento de la temática de la muerte en estas obras permite colocarlas en esta categoría estética.</p> <p><u>Simbología</u> 1. Perro negro 2. Cadáver 3. Zopilote o buitre</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Muerte y Melancolía</p>
	<p>1</p> <p>2</p> <p>Fecha: 1901/1902 Técnica: sin datos Lugar: Francia Medidas: sin datos</p>				

<p><i>La madre muerta</i></p>	 <p>Fecha: 1897/ 1901 Técnica: dibujo /óleo sobre tela Lugar: México/ Francia Medidas: sin datos / 15x 18 cm Colección: colección particular/ Pablo Ruelas Quintanar</p>	<p>3ª etapa 4ª etapa</p>	<p><u>Paleta de colores</u> Predomina el negro. Otros: rojo y amarillo. Colores cálidos.</p> <p><u>Personajes</u> 1. La madre de Julio Ruelas, viste un traje de luto, el cual se pierde con el negro del fondo, haciendo que de entre la penumbra sólo resalte su cara. Del traje de luto sólo se distingue el velo negro que reposa sobre su cabeza.</p> <p><u>Equilibrio</u> Dinámico</p> <p><u>Contenido expresivo</u> Aunque la madre de Ruelas está muerta, su expresión resulta en una extraña serenidad, como si durmiese.</p>	<p><u>Contexto histórico</u> Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte.</p> <p><u>Estética</u> Sublime: la manera en que el artista representa la temática de su propia madre muerta, un tema oscuro, que pudiera ser también grotesco, sin embargo destaca en esta categoría por la profunda naturaleza, oscura, ilimitada y perturbadora en variados sentidos, que se percibe en este retrato.</p> <p><u>Simbología</u> 1. Retratar muertos 2. Color negro</p>	<p>Melancolía</p>
-------------------------------	---	--------------------------------------	--	--	-------------------

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Satán</p>	 <p>Fecha: 1901 Técnica: sin datos Lugar: Francia Medidas: sin datos Colección: sin datos</p>	<p>4ª etapa</p>	<p><u>Paleta de colores:</u> blanco y negro</p> <p><u>Personajes</u> Satán: aparece desnudo. Cada una de sus piernas consta de tres serpientes, en sus espaldas se despliegan alas negras.</p> <p><u>Objetos</u> Planta de espinas</p> <p><u>Equilibrio</u> Estático</p> <p><u>Contenido expresivo</u> Satán: su gestualidad refiere a la melancolía. La mano derecha reclinada sobre la planta sostiene su cabeza; la expresión de su rostro es ensimismada. Su mano izquierda aprieta la planta de espinas.</p>	<p><u>Contexto histórico</u> Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte. Y París era el centro de esta conjunción. Surge el Modernismo hacia 1890 hasta 1910. Este movimiento impactó sobre todo la arquitectura, pero también la escultura y la pintura (Preckler, 2003). Artistas de la época: Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Mary Cassat, Hoschedé Monet, Félix Bouchor.</p> <p><u>Estética</u> Sublime y siniestro</p> <p><u>Simbología</u> 1.Satán 2.Espinas 3.Serpientes</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Melancolía</p>
--	--	-----------------	---	--	---

Fauno niño	 <p>Fecha: 1896 Técnica: óleo sobre cartón Lugar: México Medidas: sin datos Colección: sin datos</p>	3ª etapa	<p><u>Paleta</u> Principales, negros amarillos y naranjas.</p> <p><u>Personajes</u> Fauno niño: aparece sentado sin ropa. Su mano derecha sostiene una flauta de pan. Su mano izquierda se recarga en el objeto en el que está sentado.</p> <p><u>Objetos</u> Flauta de pan, sostenida por la mano derecha del personaje.</p> <p><u>Equilibrio</u> Estático</p> <p><u>Contenido expresivo</u> Fauno niño expresa una emoción melancólica, de acuerdo a la pose de su cuerpo y la expresión de su rostro, ensimismada y perdida en algún punto imperceptible.</p>	<p><u>Contexto histórico</u> México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato. El flujo ideológico provenía en gran parte de Francia. Se pretendía la incorporación al progreso y la modernidad (Ortíz, 2013). Otros artistas de su época: José Gpe. Posada con quien comparte ciertos paralelismos. Otros: Luis Coto, José Obregón, Leandro Izaguirre y José Ma. Velazo, entre otros.</p> <p><u>Estética</u> Sublime y siniestro</p> <p><u>Simbología</u> 1.El Fauno 2.Flauta</p>	M elan colía
------------	---	----------	--	--	--------------

Instrumentos de análisis

El ahorcado

Ficha técnica

Título: El ahorcado

Fecha: 1890

Técnica: óleo sobre cartón

Colección: Lic. Severino Ruelas Crespo

Medidas: 12.5x 15

Lugar: México

Foto: Wahooart

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas:

1ª etapa- México (1870-1892)

Análisis iconográfico



-Paleta de colores

Principales: negro, gris, amarillo

Otros: azul, verde, rojo, naranja

Utiliza colores quebrados y ocres, aunque tiende hacia los colores cálidos, las tonalidades y por tanto la atmósfera es más bien fría.

-Elementos (objetos, personajes)

Personajes

En segundo plano: Julio Ruelas, viste un saco negro, se aprecia en medio cuerpo a medio perfil.

Primer plano: de izquierda a derecha, Fernando Servín a punto de ser ahorcado, viste de camisa blanca y saco negro; La Muerte, viste una túnica transparente que deja ver su osamenta, sombrero negro y porta su oz; y Alejandro Ruelas, aparece sólo su cabeza decapitada, atada con una cuerda de su cabello, cuelga de la oz.

Objetos

De primer a último plano:

Primer plano: una especie de copa plateada de la cual emana una luz azul y naranja, la cuerda que sostiene la muerte se tensa hacia el cielo y envuelve el cuello de Fernando. La oz se recarga sobre el pecho de la muerte mientras ésta ata el mortal nudo.

Segundo plano: la paleta de Ruelas con dos pinceles, y otro que sostiene en su mano, además de su lienzo.

Tercer plano: mueble café, en la parte superior de éste, la caja de pintura de Ruelas y otro objeto que no se distingue, podría ser un trapo.

Cuarto plano: una ventana en la que se observa un día claro, cielo azul con algunas nubes, la copa de un árbol y la punta de otro amarillo, seco.

-Composición

Equilibrio dinámico, el primer plano tiende hacia el cuadrante izquierdo y el resto de planos al derecho.

-Contenido expresivo (poses, gestos)

Fernando Servín muestra un rostro calmo, parece no enterarse de lo que está a punto de ocurrir. La Muerte se expresa con una carcajada burlona y grotesca, anudando la soga con manos firmes.

Alejandro Ruelas muestra un rostro agónico su mirada se desvía hacia arriba mientras que su boca abierta y sangrante, deja ver su lengua que de lado languidece en una expresión mortuoria propia de los cadáveres.

Ruelas aparece calmo, pintando, pareciera que cierra los ojos, en una expresión meditativa.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato. El flujo ideológico provenía en gran parte de Francia. Se pretendía la incorporación al progreso y la modernidad (Ortíz, 2013).

Otros artistas de su época: José Gpe. Posada con quien comparte ciertos paralelismos. Otros: Luis Coto, José Obregón, Leandro Izaguirre y José Ma. Velazo, entre otros.

-Estética

Grotesco: la expresión de Alejandro Ruelas, así como la temática general del cuadro permiten colocarlo en esta categoría estética.

Trágico: la temática general permite ubicar a esta obra en esta categoría.

-Simbología

La calavera: como signo, simboliza al personaje de la muerte. La calavera se ha vuelto un signo convencional para representar a la muerte. Ejemplos de esta representación hay muchos en la Edad Media; en oriente Chuang tzu (siglo IV) escribe también sobre una experiencia en donde dialoga con una calavera sobre el significado de la muerte (de León, 2007).

Muerte por ahorcamiento: simboliza en términos generales una muerte trágica, traumática, relacionada con aspectos negativos, propia de los suicidas, delincuentes y brujas (os). “Morir colgado es una muerte abyecta, porque aleja a quien muere de la tierra donde será sepultado” (Glantz, 2014).

La muerte por ahorcamiento era vista en Europa (s. XIX) como un deshonor, reservado para los criminales (Patin, 2016).

Muerte por decapitación: Al igual que la muerte por ahorcamiento implica aspectos negativos, sin embargo esta muerte está vinculada con criminales, brujas (os), figuras como reyes o en general entre opositores políticos, o bien figuras sobrenaturales como el jinete sin cabeza, pero no con suicidas.

Determinación de las categorías de análisis en la que se ubica en la obra:

-Melancolía: se percibe en la actitud de Ruelas.

-Muerte: aparece como el símbolo de la muerte para significar a la muerte en un sentido más amplio. Esta obra destaca en esta categoría.

La muerte llegó de improvisto o La muerte



Ficha técnica

Título: la muerte o la muerte llegó de improvisto²⁸

Fecha: 1906

Técnica: grabado en punta seca

Colección: colección Blastein

Medidas: 18x 30 ó 29.2x38.4

Lugar: México

Foto: museo Blastein

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas

-3ª etapa- México (1895-1897)

Análisis iconográfico

-Paleta de colores

Negros y grises

²⁸ *La muerte* es el título según Del Conde Teresa y *La muerte llegó de improvisto* según el museo Blastein, las medidas también difieren y corresponden a las referidas arriba, respectivamente.

-Elementos (objetos, personajes)

Personajes

Tercer plano: de derecha a izquierda, La Muerte aparece vistiendo una túnica negra que envuelve su cintura y pasa por su cuello, ésta se extiende y la sostiene con su mano derecha detrás de la mujer, que sentada a una silla viste a la usanza francesa- europea usada en diferentes momentos a finales de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, un vestido camisa de manga corta y zapatos llamados slippers (Museum of Fine Arts Boston), sobre sus piernas descansa una un chal, cuya punta cae al suelo. Vestimenta conocida como del estilo neoclásico.

Segundo plano: de derecha a izquierda, un hombre robusto huye de la escena del tercer plano, viste a la usanza francesa-europea del siglo XVIII y principios del XIX, levita (chaqueta masculina), camisa de encajes, chaleco, calzones (pantalones), medias, slippers y sombrero de copa que cae de su cabeza. La mujer que huye con él viste, igualmente a la usanza francesa-europea más propia del siglo XVII, lleva un sombrero capota, un chal de piel, un vestido con volante en la parte trasera, calzón largo y zapatos slippers.

Primer plano: un gato negro erizado.

Objetos

De primer a último plano

Primer plano: de derecha a izquierda, un tronco cortado, césped y piedras.

Tercer plano: una especie de bruma profundamente oscura que acompaña a la muerte y termina, casi a la mitad del cuadro con un entramado muy característico del estilo rueliano, una silla donde se sienta la primera mujer, una segunda silla que aparece tirada en el suelo se observan las patas y la sentadera de malla la cual deja ver el paisaje de atrás, una tercera silla que aparece más borrosa, ésta permanece de pie.

Cuarto plano: paisaje delimitado por una línea de horizonte que sobrepasa ligeramente la mitad del cuadro hacia la parte superior. Po detrás de este horizonte aparece un árbol más bien seco, con algunas hojas, otro árbol que se encuentra detrás de los personajes que aparecen en segundo plano, de éste se aprecia su follaje.

-Composición

Equilibrio

Aunque pareciera tener un equilibrio estático debido a la presencia por igual de los personajes principales del cuadro a la derecha e izquierda, en realidad es un equilibrio dinámico. La punta de la cola del gato negro traza una línea vertical justo por la mitad del cuadro, ubicando al gato en el cuadrante inferior derecho, así como al tronco y los personajes y objetos del tercer plano en el cuadrante derecho; en cuanto al izquierdo aparecen sólo los dos personajes del segundo plano y la silla detrás de ellos.

-Contenido expresivo (poses, gestos)

La Muerte surge de la penumbra con una pose dancística, teatral, abrazando a la mujer con su mano izquierda, mientras la derecha sostiene una parte de su túnica, que casi se pierde en la oscuridad. La muerte parece sonreír, sutilmente, mientras observa encantada a su presa. La mujer acompaña a la muerte en una pose igualmente danzarina, inclinando su mano derecha a la par que la muerte, sin embargo la mujer trata de esquivar a ésta, su mano izquierda se aferra a la silla, mientras que su rostro es a la vez de horror y sorpresa. Ambas se inclinan a la izquierda.

El hombre que huye, también con pose bastante expresiva, ha tirado su silla en su huida de la escena que se desarrolla en tercer plano. Su mano derecha se levanta por su cabeza como tratando de sostener el sombrero que ya se precipita al suelo detrás de él. Su rostro es de sorpresa y miedo. La mujer que va a su lado gira su rostro para observar la terrible escena de atrás, su rostro es de miedo y sorpresa, aunque su huida es más tranquila que la del hombre, sostiene su vestido hacia arriba con ambas manos, permitiendo que se vea su ropa de abajo.

El gato negro observa fijamente la escena del tercer plano, aunque está erizado, permanece allí observando.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato. El flujo ideológico provenía en gran parte de Francia. Se pretendía la incorporación al progreso y la modernidad (Ortíz, 2013).

Otros artistas de su época: José Gpe. Posada con quien comparte ciertos paralelismos. Otros: Luis Coto, José Obregón, Leandro Izaguirre y José Ma. Velazo, entre otros.

-Estética

Grotesco: la temática general del cuadro que se centra en la escena ocurrida en el tercer plano, permite ubicar esta obra en esta categoría.

Trágico: la temática general permite ubicar a esta obra en esta categoría.

-Simbología

La muerte: nuevamente el esqueleto convencionalmente utilizado para representar al personaje de la muerte, aparece en esta obra, en este caso atacando a su víctima con algo tan sutil, tan poco letal aparentemente como una tela, que es parte de su túnica, sin embargo por esta misma razón, este objeto, adquiere una carga simbólica oscura y siniestra, por ser el instrumento que le permitirá a la muerte llevar consigo a la mujer en un abrazo letal y último.

Gato negro: el gato negro es convencionalmente visto, desde hace siglos, como el símbolo de aspectos negativos: relacionados con la mala suerte, compañero de brujas (os) y la encarnación de lo diabólico.

Identificación de las categorías de análisis en que se ubica en la obra

-Muerte: La temática de esta obra y por tanto cada elemento simbólico y expresivo está completamente abocada a esta categoría.

Frisos de 1901 y 1903

Ficha técnica

Título: 1) friso/ 2) friso

Fecha: 1901/ 1903

Técnica: sin datos

Medidas: sin datos

Colección: Revista Moderna

Lugar: Francia

Foto: Álvarez Mejía UNAM

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas



1



2

- 4ª etapa -Francia (1897-1907)

Análisis iconográfico

-Paleta de colores

Negro y gris

-Elementos (objetos, personajes) de derecha a izquierda

1) Un cadáver en descomposición, su cuerpo carece de ropas y se puede apreciar su esqueleto con algunos restos de carne putrefacta.

Perro: negro que huele con la cabeza baja el pie izquierdo del cadáver. El cuerpo del perro gotea una sustancia negra que parece emanar de él mismo.

2) Cuatro zopilotes, el de primer plano está en el suelo, los otros tres se acercan volando. El cadáver de un niño, en descomposición, casi se aprecian sus huesos aunque aún hay carne en él. Un perro que devora al niño, saca los huesos de sus costillas. El perro tiene un aspecto enjuto. Tres zopilotes más, dos de ellos están en el suelo rodeando al cadáver, y uno más se acerca volando.

-Composición

Equilibrio:

1) Estático, los elementos aparecen en equilibrio en una composición horizontal de los personajes.

2) Estático, los elementos aparecen en equilibrio, apareciendo la escena principal al centro del cuadro.

-Contenido expresivo (poses, gestos)

La expresión de los cadáveres en ambas obras es de un profundo dolor, penetrante y sombrío.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte. Y París era el centro de esta conjunción. Surge el Modernismo hacia 1890 hasta 1910. Este movimiento impactó sobre todo la arquitectura, pero también la escultura y la pintura (Preckler, 2003).

Artistas de la época: Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Mary Cassat, Hoschedé Monet, Félix Bouchor.

-Estética

Grotesco: la expresión de los cadáveres, y el tratamiento de la temática de la muerte en estas obras permite colocarlas en esta categoría estética.

-Simbología

Perro negro: al igual que el gato negro, al perro negro se le confieren cualidades simbólicas negativas, se le relaciona sobre todo con lo demoníaco. “El perro negro es una forma de animal creada por la mente de un ser maligno... es un símbolo del poder oscuro. La persona que se convierte en perro negro, tiene el alma negra. Es un enviado del mal o incluso el mal mismo” (de la Rosa, 2014).

Cadáver: la muerte que es el máximo representante de lo abyecto, se expresa en todo su esplendor en imágenes como estas, donde el cadáver se encuentra en un estado pútrido tan cercano a mostrar su esqueleto pero aún con restos de carnalidad.

Zopilote o buitres: este animal es considerado como un símbolo de la muerte misma por sus hábitos naturales que lo llevan a ser un carroñero. Donde hay zopilotes, la muerte ronda.

Identificación de las categoría de análisis a que se ubica en la obra:

-Melancolía y muerte: la temática de ambas obras permite colocarlas en estas categorías.

La madre muerta

Ficha técnica

Título: La madre muerta

Fecha: 1897/ 1901

Técnica: dibujo /óleo sobre tela

Medidas: sin datos / 15x 18 cm

Colección: colección particular/ Pablo Ruelas Quintanar

Lugar: México/ Francia



Foto: original Enrique Franco, reproducción Del Conde Teresa / UNAM Álvarez Mejía

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas:

-3ª etapa- México (1895-1897) - dibujo

- 4ª etapa -Francia (1897-1907)- óleo

Análisis iconográfico

-Paleta de colores

Predomina el negro.

Otros: rojo y amarillo. Colores cálidos.

-Elementos (objetos, personajes)

La madre de Julio Ruelas, viste un traje de luto, el cual se pierde con el negro del fondo, haciendo que de entre la penumbra sólo resalte su cara. Del traje de luto sólo se distingue el velo negro que reposa sobre su cabeza.

-Composición

Equilibrio: dinámico

-Contenido expresivo (poses, gestos)

La expresión de la madre de Ruelas es de serenidad y calma.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte. Y París era el centro de esta conjunción. Surge el Modernismo hacia 1890 hasta 1910. Este movimiento impactó sobre todo la arquitectura, pero también la escultura y la pintura (Preckler, 2003).

Artistas de la época: Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Mary Cassat, Hoschedé Monet, Félix Bouchor.

-Estética

Sublime: la manera en que el artista representa la temática de su propia madre muerta, un tema oscuro, que pudiera ser también grotesco, sin embargo destaca en esta categoría por la profunda naturaleza, oscura, ilimitada y perturbadora en variados sentidos, que se percibe en este retrato.

-Simbología

Inmortalizar a difuntos a través de la foto o en este caso de la pintura: la fotografía de difuntos, conocida como fotografía post mortem fue una práctica común que se originó en Francia y se extendió a todo el mundo, incluido México en el siglo XIX (Barton, 2019).

Antes de la llegada de la cámara fotográfica, esta práctica correspondía a la pintura. Desde las civilizaciones antiguas los retratos funerarios eran comunes, realizados también en esculturas.

Color negro: como símbolo este color ha estado relacionado desde hace siglos, son la muerte y las cuestiones negativas, diabólicas y de brujas. Rojas Caldern menciona, que fue la iglesia católica quien le otorgó estas cualidades simbólicas negativas, siendo también el color del luto y de los pecados. En la naturaleza el negro, representa al misterio por ser el color de la noche (2011).

Identificación de las categoría de análisis a que se ubica en la obra:

-Muerte: la temática general permite colocar a esta obra en la categoría de muerte.

Satán

Ficha técnica

Título: Satán

Fecha: 1901

Técnica: sin datos

Medidas: sin datos

Colección: sin datos

Lugar: Francia

Foto: Guillermo Vázquez

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas:

- 4ª etapa -Francia (1897-1907)

Análisis iconográfico

-Paleta de colores: blanco y negro

-Elementos (objetos, personajes):



Personajes

Satán: aparece desnudo. Cada una de sus piernas consta de tres serpientes, en sus espaldas se despliegan alas negras.

Objetos

Planta de espinas: Satán está sentado sobre ella.

-Composición:

Equilibrio estático

-Contenido expresivo (poses, gestos)

Satán: su gestualidad refiere a la melancolía. La mano derecha reclinada sobre la planta sostiene su cabeza; la expresión de su rostro es ensimismada. Su mano izquierda aprieta la planta de espinas.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

Francia: finales del siglo XIX principios del XX. El cruce de siglos significó un panorama que se abría al intelectualismo, inconformismo, la bohemia, la belleza y el arte. Y París era el centro de esta conjunción. Surge el Modernismo hacia 1890 hasta 1910. Este movimiento impactó sobre todo la arquitectura, pero también la escultura y la pintura (Preckler, 2003).

Artistas de la época: Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Mary Cassat, Hoschedé Monet, Félix Bouchor.

-Estética

Sublime y siniestro

-Simbología

Satán: sobre el simbolismo del Diablo comenta Chevalier (1986): “El diablo simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeterminado y ambivalente” (p. 414).

Espinass: La espina, relata Cirlot (1969), se halla en relación con el eje del universo, por tanto con la cruz. “La corona de espinas da a la espina el carácter malévolo de toda multiplicidad y la eleva a símbolo cósmico por su forma circular” (p.195).

Serpientes: las referencias con relación a la serpiente son múltiples y profundas con relación a lo llamativo de su naturaleza animal, por ello ha sido utilizada como símbolo en religiones y mitologías. Según Cirlot (1969) en conjunto adquieren una carga como símbolo de la destrucción y con relación a las tentaciones.

Identificación de las categorías de análisis a que se ubica en la obra:

-Melancolía: la obra destaca en esta categoría en función de las cualidades expresivas del personaje Satán.

Fauno niño

Ficha técnica

Título: Fauno niño

Fecha: 1896

Técnica: óleo sobre cartón

Medidas: sin datos

Colección: sin datos

Lugar: México

Foto: Pascual Gay

Ubicación temporal entre fecha de la obra y etapa de Ruelas:

-3ª etapa- México (1895-1897)

Análisis iconográfico

-Paleta de colores:

Principales, negros amarillos y naranjas.

-Elementos (objetos, personajes):

Personajes

Fauno niño: aparece sentado sin ropa. Su mano derecha sostiene una flauta de pan. Su mano izquierda se recarga en el objeto en el que está sentado.

Objetos

Flauta de pan, sostenida por la mano derecha del personaje.

-Composición:



Equilibrio estático

-Contenido expresivo (poses, gestos)

Fauno niño expresa una emoción melancólica, de acuerdo a la pose de su cuerpo y la expresión de su rostro, ensimismada y perdida en algún punto imperceptible.

Análisis iconológico

-Contexto histórico

México, durante el siglo XIX en el periodo conocido como el Porfiriato. El flujo ideológico provenía en gran parte de Francia. Se pretendía la incorporación al progreso y la modernidad (Ortíz, 2013).

Otros artistas de su época: José Gpe. Posada con quien comparte ciertos paralelismos.

Otros: Luis Coto, José Obregón, Leandro Izaguirre y José Ma. Velazo, entre otros.

-Estética

Sublime y siniestro

-Simbología

El Fauno: como símbolo destaca en su aspecto mitológico. Sechi Mestica (2007) se refiere a él como un antiquísimo dios itálico, protector de los bosques, campiñas y ganados.

En Anatomía de la melancolía, Burton (1947) hace mención de este ser mitológico, refiriéndolo como un ser de carácter demoníaco que se integra a todos aquellos espíritus causantes de la melancolía.

Flauta: Cirlot (1969) refiere su sonido como de dolor erótico y funerario.

Identificación de las categorías de análisis a que se ubica en la obra:

-Melancolía: la obra destaca en esta categoría en función de las cualidades expresivas del personaje.

Referencias

- Álvarez, M. (1998). *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos*. Kassel: Universidad de Oviedo
- Álvaro-Pau S. (2014). *Salud, enfermedad y cultura*. México: Tagus
- Anónimo. (1550). *El libro egipcio de los muertos*. España: Moro
- Arellano. (2002). *La cultura y el arte del México Prehispánico*. Caracas: UCAB
- Aznar, S. (2000). Luces de bohemia: teoría y práctica del esperpento. *Seminario internacional Universida de Santiago de Compostela*. 1, (1) 339-360
- Baptiste F. (1842). *La medicina de las pasiones*. Barcelona: Bergnes
- Barros S. (1975). *Estudios críticos sobre la prosa modernista latinoamericana*. EE.UU: Universidad de Michigan
- Baudelaire. (2006). *Las flores del mal*. Argentina: del cardo
- Benítez, L. (2012). *Carl Jung un chamán del siglo XX*. Buenos Aires: Lea
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del romanticismo*. España: Taurus
- Bloom, H. (2001). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá: Norma
- Burton, R. (1947). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe
- Cartes, P. (2013). Breve historia de la tuberculosis. *Revista Médica de Costa Rica*. LXX (605), 145-150. URL: <https://www.medigraphic.com/pdfs/revmedcoscen/rmc-2013/rmc131z.pdf>
- Chevalier. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder
- Cirlot. (1969). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela
- Cirlot L., Polo P.M, Laviña J., Racionero R.A., De Sagrera J.E, Furio V. (2015). *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Universidad de Barcelona
- Collin de P. (2009). *Diccionario infernal*. Valladolid: maxtor
- De la Concha, G. (2005). *Los réprobos y los devotos*. México: UNAM
- De la Rosa, R. (2014). *La senda del chamán*. Barcelona: B.S.A
- De León, A. (2007). *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*. Bilbao: Universidad de Deusto
- Dict. (2021). *Dict Dictionary*. Alemania. Recuperado de: <https://www.dict.cc/>

- Gadamer H.G. (2017). *El estado oculto de la salud*. Barcelona: Gedisa
- García P. (1968). *Nueve pintores mexicanos*. México: Era
- Glantz. (2014). *Obras reunidas IV*. México: FCE
- Goethe. (2019). *Fausto*. México: Austral
- González, M. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- Grass, B. (1988). *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos
- Hagselamusica.com. (2006-2016). *Muerte y transfiguración de Richard Strauss*. Argentina: Clásica y ópera obras maestras. Recuperado de: <http://www.hagselamusica.com>
- Heine E. (1991). *Cuadros de viaje*. México: Porrúa
- Hernández, G. (2013). *Las lágrimas del ciervo, lo sagrado en la poesía de Miguel Fernández*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, (45), pp. 173-193
- Infantes, V. (1997). *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- La Prosa Modernista. (2020). México. URL: <http://www.prosamodernista.com>
- López, N. *Ciudad Seva*. (2020). Puerto Rico. URL: <https://ciudadseva.com>
- Lowen, A. (2005). *La voz del cuerpo: el papel del cuerpo en psicoterapia*. Málaga: Sirio
- Maggio, G. (2013). *Fidelidad animal y otras cosas más*. Chile: Habilas
- MacCabe, J., Sariaslan, A., Almqvist, C., Lichtenstein, P., Larsson, H., & Kyaga, S. (2018). Artistic creativity and risk for schizophrenia, bipolar disorder and unipolar depression: A Swedish population-based case-control study and sib-pair analysis. *The British Journal of Psychiatry*, 212(6), 370-376. doi:10.1192/bjp.2018.23
- Moyssen X. (1999). *La crítica de arte en México, 1896-1921*. México: Universidad Autónoma de México
- Kristeva, J. (1988). *Poderes del Horror*. Madrid: editions du seuil

- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco su realización en literatura y pintura*. Madrid: la balsa de la medusa
- Pacheco J.A. (1998). *Romanticismo Europeo, historia, poética e influencias*. Salamanca: Universidad de Sevilla
- RAE. (2021). *Real Academia de la Lengua española*. España. Recuperado de: <https://www.rae.es/>
- Rodriguez, L. (1998). *Julio Ruelas siempre vestido de huraña melancolía*. México: Universidad Iberoamericana
- Rudiger, D. (2006). *La enfermedad como símbolo*. México: Lectorum
- Sáez, M. (s.f). *La superficie: la vida entre pantallas*. Madrid: libros
- Schneede, U.M. (1998). *Edvard Munch La niña enferma, trabajo sobre el recuerdo*. Madrid: Siglo XXI
- Sechi, M. (2007). *Diccionario Akal de mitología universal*. Madrid: Akal
- Shakespeare, W. (2006). *Macbeth*. Argentina: del cardo
- Starovinski. (2016). *La tinta de la melancolía*. México: FCE
- Stokes, P. (1994). Creativity and psychopathology. *British Journal of Psychiatry*, 165(4), 555-556. doi:10.1192/bjp.165.4.555c
- Tablada J.J. (2000). *Obras completas VI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Tipografía Nacional. (2009). *Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. EUA: Universidad de Michigan
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Planeta
- Santos, M., Iglesias F., Serrano A., Bolufer D. (Eds). (2000). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela