

CRÍMENES Y TORTURAS SEXUALES: LA OBRA DE JULIO RUELAS Y LOS DISCURSOS SOBRE LA PROSTITUCIÓN Y LA CRIMINALIDAD EN EL PORFIRIATO

La obra del dibujante, pintor y grabador zacatecano Julio Ruelas (1870-1907), en especial un buen número de los casi cuatrocientos dibujos que ejecutó para ilustrar el más célebre de los órganos literarios del modernismo en México, la *Revista Moderna* (1898-1911), están marcados por un acentuado talante de agresión y violencia sexuales.⁵³ Con Ruelas tomó carta de naturalización en el arte de México la iconografía decadentista típica del fin de siglo europeo, si bien llevada por el artista mexicano a niveles paroxísticos inusitados.

Comenzaré refiriéndome a uno de los frisos

53. El número total de las ilustraciones de Ruelas en esta publicación, computado y reseñado por Marisela Rodríguez Lobato en su catálogo, es de 399; véase Marisela Rodríguez Lobato, "Las ilustraciones de Julio Ruelas en la *Revista Moderna*", tesis de licenciatura en historia del arte, México, Universidad Iberoamericana, 1978, pp. 114-181.

[Nota de 1998.] Este trabajo ha sido recién publicado: *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, 1998. Con todo conservo las referencias a la tesis originaria.

Vale la pena consignar que existe una utilísima edición facsimilar, en cinco tomos, de la primera época (1898-1903) de la *Revista Moderna*, publicada en 1987 por la Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

que solían encabezar los artículos de aquella revista, y que apareció publicado por vez primera en la 1ª quincena de noviembre de 1901: representa a una mujer atada por los tobillos a una argolla, quien, desesperada y gesticulante, se ve impotente para salvar a un niño de las fauces de un perro famélico.⁵⁴

Se trata de una violenta transgresión a la imagen idealizada de la mujer como "ángel del hogar", esposa y madre, asexuada pero fecunda, que dominaba el imaginario de la burguesía decimonónica mexicana. Aquí la prisionera no tiene nada de asexuado; por lo contrario, la turgencia de sus carnes mal cubiertas por una ropa desceñida (que incluso sugieren una vejación sexual previa) y la atrocidad de la situación figurada le confieren a la imagen una densa carga erótica, de tintes claramente sádicos.⁵⁵

54. *Revista Moderna*, año IV, núm. 21, p. 343. Le corresponde el núm. 173 del catálogo de Rodríguez Lobato, 1978, p. 142; como era usual con las ilustraciones de Ruelas, este friso fue repetido 54 veces a lo largo de los años en que se publicó la revista.

55. Uso este término a sabiendas de no estar incurriendo en un anacronismo lingüístico. La palabra "sadismo" fue manejada por Carlos Roumagnac, quien registra varias definiciones del mismo en el "Dictamen pericial sobre los caracteres antropológicos de Francisco Guerrero", alias El Chalequero, incluido en Roumagnac, 1910, Carlos Roumagnac, *Matadores de mujeres*, se-



36. Julio Ruelas, friso con mujer amarrada y perro, *Revista Moderna*, 1ª quincena de noviembre de 1901.

Al situar su universo visual bajo el signo de la violencia sexual y del comportamiento criminal, transgrediendo con ello las expectativas morales, las “buenas costumbres” burguesas hasta entonces imperantes en la expresión artística de México, el artista expresaba su voluntad de perturbar y contravenir el sistema de valores de la sociedad porfirista.

Con todo, el hecho mismo de que un animal famélico se apreste a atacar, y quizá a devorar, el cuerpo yacente del niño (probablemente el hijo de la madre encadenada), podría prestarse a otra lectura, no demasiado arbitraria, como se verá luego, con relación al creciente temor a las “clases peligrosas” que la burguesía finisecular mexicana experimentó, ante el desatado incremento demográfico y urbano de la capital del país y ante los índices cada vez más altos de criminalidad, según lo parecían constatar las tablas estadísticas que año con año, desde los últimos del siglo XIX, el procurador de Justicia del Distrito Federal tenía la obligación de presentar ante la Secretaría correspondiente.⁵⁶

gunda parte de *Crímenes sexuales y pasionales*, París y México, Librería de la Viuda de Ch. Bouret y Cía., 1910, pp. 182-245; sobre el sadismo, véase específicamente pp. 221-224.

56. *Cuadros estadísticos e informe del procurador de*

Hay, pues, en Ruelas una ambigüedad, una contradicción aparente en la índole transgresora de sus imágenes, que vale la pena empezar a problematizar. Resulta urgente preguntarnos, entre otras cosas, para cuáles sectores sociales las imágenes de Ruelas resultaban ofensivas, al desafiar sus modelos de comportamiento o sistemas de valores, y si aquéllas rompían de hecho con las nociones prevalecientes en la esfera de los saberes y las ideologías de las elites.

Tengo para mí que la lectura y recepción de la obra de Ruelas por parte de sus contemporáneos, en especial aquella vasta porción signada por un erotismo “salvaje” y una necrofilia obsesiva, estuvieron condicionadas por un doble enmarcamiento, de orden estético y sociomoral. El primero, de orden estético, como ya queda dicho, se estructuró con arreglo a las premisas conceptuales e iconográficas del decadentismo y el simbolismo europeos, trasplantadas y asimiladas por las elites locales de propensiones vanguardistas. El segundo encuadre, de orden sociomoral, guardaba estrecha relación con los

Justicia concernientes a la criminalidad en el Distrito Federal y Territorios, publicados entre 1900 y 1903 por la Tipografía La Europea, J. Aguilar Vera y Cía. y hasta 1911, por la Imprenta de Antonio Rodríguez, en la ciudad de México.

discursos, dominantes en el tránsito de los siglos XIX y XX, acerca de la sexualidad y la criminalidad, la doble amenaza que perturbaba la consigna de orden y progreso que inspiraba el proyecto desarrollista del porfiriato. Una amenaza que resultaba, a la vez, paradójicamente fascinadora para no pocos miembros de las clases dominantes. Intento hallar las posibles conexiones estratégicas que nos permitan enlazar los distintos discursos que, al inducir determinadas percepciones, marcaban pautas para dicha lectura y la cargaban de posibles sentidos; y precisar en qué puntos el imaginario de Ruelas entronca con, y en qué puntos se disocia de tales discursos.

Aunque sin dejar de referirme a algunos aspectos iconográficos del fin de siglo europeo directamente relacionados con la obra de Ruelas, aquí daré un peso mayor al estudio del marco discursivo tocante al sexo y a la criminalidad. Estoy lejos de argüir que Ruelas se haya limitado a incorporar semejantes ideas, en forma mecánica, mediante sus invenciones gráficas. Más bien pretendo reconstituir un sector, a mi juicio significativo, del enmarcamiento contextual compartido, que hizo posibles los distintos, tensos diálogos entre el artista y sus contemporáneos.

Para los propósitos y las dimensiones de este trabajo, el nexo del que me serviré para establecer las correlaciones pertinentes es la figura de la prostituta, perfecto emblema de los oscuros fondos de la sociedad porfiriana. La contrapartida absoluta, según los criterios de la época, de la “mujer decente”. Su antagonista y complemento necesario, conforme al pensamiento polarizado que sustentaba el darwinismo social imperante en el fin de siglo: la noción del inevitable triunfo del fuerte sobre el débil, del “activo agente civilizador” sobre el apático y pasivo “parásito social”, y que presuntamente venía a demostrar la supe-



37. Julio Ruelas, viñeta “Sócrates”, *Revista Moderna*, 2ª quincena de agosto de 1902.

rioridad de la “gente de buen vivir” sobre los “ceros sociales” (y, para el caso mexicano, del “blanco” sobre el “indio”). Casi resulta superfluo subrayar cómo la antropología física, la psicología social y las teorías criminológicas que entonces se consolidaron y difundieron, proveyeron de argumentos pseudocientíficos para una diferenciación y jerarquización de las clases sociales, y tuvieron por objeto legitimar la “superioridad” de una clase, de un género y de una raza.⁵⁷

En la figura de la prostituta, vista como un ser enfermo y (casi) delincuente, se llevaba a sus últimas consecuencias la noción de la mujer como un ser inferior, sometido por exigencia “natural” al control y al poder varoniles: representaba así el paradigma extremo de la mujer conceptualizada, segregada y controlada, en es-

57. Sobre la dicotomía que caracterizó al modelo social “progresista” sustentado por las elites del porfiriato, y el lugar ocupado por las mujeres, véase Verena Radkau, “Por la debilidad de nuestro ser”, en *Mujeres del pueblo en la paz porfiriana*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1989.

te caso por mediación del discurso médico y la vigilancia policiaca.

Me referiré pues, por una parte, al discurso reglamentarista de los médicos y funcionarios: la obsesión por vigilar y circunscribir el “mal necesario” de la prostitución, y en especial a las “insométicas” o clandestinas, la categoría más peligrosa y amenazante para la voluntad de orden de la “sociedad progresista”, e incluso, según el pensamiento vigente, para el porvenir mismo de la “raza”.

La prostituta era vista como un “parásito” social, prácticamente irredimible. Esta irredimibilidad, según el discurso médico, estaba teñida de un fatalismo determinista afín al de las teorías criminológicas de signo positivista, que fueron también el producto de una medicalización de los comportamientos sociales.⁵⁸

Esto nos permitirá entrar de lleno en las relaciones que el pensamiento pseudocientífico porfirista construyó en torno al binomio prostitución-crimen. Por ejemplo, la postulación de un fondo social común como explicación de ambos comportamientos “desviantes”: miseria, ignorancia, alcoholismo y otros hábitos viciosos, malos ejemplos, atavismos, pasividad, espíritu de imitación... O bien, las afinidades que higienistas y criminólogos pretendían fundamentar

por lo que toca al presunto “primitivismo” de prostitutas y criminales: éstos representaban el mundo de lo instintivo, diametralmente opuesto al mundo de la razón y de la temperancia, gracias a lo cual las “clases superiores” habían logrado el perfecto control de sus pasiones. Con tal demostración de su jerarquía moral, las clases dirigentes pretendían justificar y legitimar su control del poder.

LA CIUDAD OPULENTE Y DESCONFIADA

A partir de la década de 1860, la ciudad de México comenzó a experimentar una irreversible transformación modernizadora. La nacionalización de los bienes del clero y de las antiguas corporaciones (que comprendían no sólo iglesias y conventos, sino también múltiples propiedades urbanas, así como haciendas circunvecinas y tierras municipales y ejidales), y su consecuente lotificación y venta, otorgarían a las ciudades un nuevo rostro secularizado, más despejado y airoso, más apto para la circulación vehicular, antes obstruida por los extensos predios monásticos. También permitiría la progresiva *colonización* urbanizadora más allá de los límites de la traza virreinal de la capital del país.

El crecimiento consecuente de la mancha urbana, entre 1858 y 1910, resulta impresionante: la ciudad de México quintuplicó su extensión (de 8.5 kilómetros cuadrados, pasó a ocupar 40.5), al tiempo que duplicaba con exceso el número de sus habitantes, de 200,000 a 471,000. Muchos de estos pobladores eran inmigrantes internos recién venidos en pos de las nuevas oportunidades de trabajo que se fueron abriendo al compás del desarrollo económico, industrial, comercial y bancario de la urbe. Merced al creciente autoritarismo cen-

58. Michel Foucault ha acuñado el término de “medicalización” de la sociedad que, como dice Verena Radkau, “implica algo más que la expansión de las instituciones médicas o la profesionalización de los médicos. Se refiere en particular a la penetración de la mirada y el discurso médicos en todos los niveles de la sociedad. [...] Su propósito fundamental era el de explicar y crear diferencias sociales; en el cumplimiento de este objetivo el pensamiento médico mediaba roles sexuales, diferencias de género y estabilidad social”. Verena Radkau, “Mujeres y médicos en el México decimonónico. De imágenes y espacios” (inédito s.f.).

tralizador ejercido por los gobiernos sucesivos de Benito Juárez y Porfirio Díaz, el Estado logró recobrar e imponer un dominio cabal sobre la federación.

Así, pues, la capital vino a encarnar un papel centralizador tanto en lo político y administrativo, como en lo económico y social. A medida que el presupuesto hacendario fue superando las limitaciones deficitarias, que por tantas décadas padeciera endémicamente, para alcanzar al fin el superávit (sobre todo después de la llegada a la Secretaría de Hacienda, en 1893, de José Ives Limantour, habilísimo miembro del grupo de los “científicos”), fue posible empezar a erigir la ciudad monumental y moderna que correspondía a las aspiraciones de prosperidad y grandeza del cada vez más pujante y prestigiado Estado mexicano, empeñado en una política desarrollista. Esta imagen ideal de la ciudad de México llegó a su realización plena (y, paradójicamente, también a su término) en las festivas celebraciones del Centenario de la Independencia, en 1910.⁵⁹

El embellecimiento simbólico y edilicio de la ciudad estuvo acompañado por una empeñosa y tenaz, aunque no siempre exitosa, labor de ampliación y mejoramiento de los servicios (suministro de agua, alumbrado, pavimentación, transportes y atención al casi insoluble problema del desagüe), concentrados sobre todo en el casco de la “ciudad ideal” y en los nuevos barrios residenciales periféricos, ubicados hacia el poniente y el sur, a los que para finales del siglo comenzaban a trasladarse las familias “de viso”, cediendo así el núcleo de la antigua traza a los

59. Véase Mauricio Tenorio Trillo, “1910 Mexico City: Space and nation in the city of the *Centenario*”, en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge University Press, vol. 28, parte I, febrero de 1996, pp. 75-104.

edificios administrativos y para el despliegue sunuario.⁶⁰ No es casual que, a partir de los años setenta, se viva una fiebre de normatividad urbana, un talante reglamentarista, generado por el Gobierno del Distrito y por el Ayuntamiento, en quienes recaían las tareas de mejoras y embellecimiento urbanos. Ni tampoco que, con estos reglamentos, se haya pretendido normar cuestiones relativas a la salud, a la higiene y a la moral pública de los moradores de la capital.⁶¹ Pero también se intentó la vigilancia y la represión crecientes de los usos tradicionales, sobre todo en las capas urbanas populares: la abolición, o cuando menos la marginalización, de celebraciones como el carnaval o la “quema de Judas”, con su carga de comportamientos arcaizantes que desdecían con los pujos de modernidad y refinamiento cada vez más acentuados en las elites porfirianas.⁶²

Los beneficios del proyecto desarrollista en poco habían mejorado la suerte de las clases subalternas, quienes ocupaban tanto algunos sectores del casco antiguo como los nuevos barrios proletarios, que se iban extendiendo hacia el norte y el oriente de la ciudad, en zonas alter-

60. Tomo el término de “ciudad ideal” como sinónimo del sector urbano en que se acumularon los privilegios resultantes del proyecto desarrollista instrumentado por el gobierno de Díaz, de Tenorio Trillo, *ibid.*

61. Véase María Dolores Morales, “El desarrollo de la ciudad de México en el siglo XIX”, en Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, vol. II, pp. 1615-1631, e Ixchel Delgado Jorda, “Prostitución, sífilis y moralidad sexual en la ciudad de México a fines del siglo XIX”, tesis de licenciatura en antropología social, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993, pp. 18-27.

62. Véase William H. Beezley, *op. cit.*, 1987 y Beezley et al., *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, William H. Beezley, Cheryl English Martin y William E. French (eds.), Wilmington (Delaware), Scholarly Resources Books, 1994.

nativamente áridas y polvosas o anegadizas, cercanas a los antiguos lagos en proceso de desecamiento.⁶³ La falta de servicios, el abandono, el hacinamiento y la miseria caracterizaban, en mayor o menor medida, el paisaje de estas barriadas, en agudo contraste con la opulencia de la “ciudad ideal”, que fungía de monumental y simbólico escaparate del orden, la paz y el progreso alcanzados durante la gestión de Díaz.

Las elites se sentían ansiosas e intrigadas a la par frente a estas márgenes oscuras de la urbe. Así, pues, erigieron un cerco de regulaciones institucionales con el propósito de vigilar y reprimir a aquéllas que juzgaban como “clases peligrosas”, a los “ceros sociales”. Pero también fueron tejendo, en libros y publicaciones periódicas, toda una tranquilizadora red de discursos con los que, mediante la acumulación de observaciones y de cuadros estadísticos y recurriendo a teorías explicativas con bases presuntamente científicas, intentaron diferenciarse de los “otros” sociales y afirmar su propia “superioridad” moral. La prostitución, la embriaguez y la criminalidad constituyeron espacios privilegiados para la construcción de estos discursos.

EL POCO ESPLENDOR Y LAS MUCHAS MISERIAS DE LAS CORTESANAS

En su diálogo filosófico *De ordine* (compuesto a finales del año 386), en donde se debate si, dentro del orden establecido por la Divina Providencia, tienen lugar o no las distintas manifestaciones del bien y del mal, san Agustín afirmaba:

63. La gradual desaparición de las aguas lacustres se hizo más notoria a partir de 1900, cuando se inauguró el gran canal del desagüe, obra titánica construida para evitar las inundaciones estacionales, y mejorar así la salubridad del valle.

¿Qué hay más innoble, más carente de honor, más cargado de depravación que la mujer comercial, las alcahuetas y todos esos azotes? Si suprimimos a las prostitutas, las pasiones convulsionarán a la sociedad; si les otorgamos el lugar que está reservado para las mujeres honradas, todo se degrada en contaminación e ignominia. Por lo tanto, este tipo de ser humano, cuya moral lleva la impureza hasta las profundidades más bajas, ocupa según las leyes del orden general, un lugar, aunque sea de cierto el lugar más vil, en el corazón de la sociedad.⁶⁴

Un periodista mexicano, en 1882, escribía:

Perseguidas o toleradas, hay, y habrá siempre mujeres públicas; ellas son la salvaguarda de las mujeres honradas; satisfacen a una de las necesidades más apremiantes del hombre, formando por decirlo así el punto de comparación que mantiene a la mujer honrada en el sendero de la moralidad y le impide precipitarse en el abismo del vicio.⁶⁵

Con arreglo a un punto de vista secular, la prostitución era asumida, pues, como un “mal necesario” que evitaba otros mayores y contribuía a conservar el orden social; especialmente porque, conforme a la mentalidad dicotómica de la burguesía decimonónica, las funciones procreativas del matrimonio habían quedado segmentadas de la fruición del sexo. Esto veda-

64. *Apud* Alain Corbin, “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones”, en *Historias*, revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 18, julio-septiembre, 1987, p. 16.

65. *La independencia médica*, tomo II, núm. 54, 8 de junio de 1882; *apud* Ixchel Delgado Jorda, *op. cit.*, p. 104.



38. José Guadalupe Posada, "Antes era planchadora". cuadro 2 de la serie "Aires nacionales", *La Patria Ilustrada*, 18 de marzo de 1889.



39. José María Villasana, "Los lagartijos", portada de *El Mundo*, 23 de julio de 1897.

ba, en principio, una solicitud puramente placentera entre los cónyuges y preservaba la imagen inmaculada de la mujer-madre como "ángel del hogar". Así, pues, la prostituta y la esposa y madre ocupaban sendos lugares opuestos de una antinomia social y moral irreductible. Lo único que tocaba hacer a las autoridades era circunscribir y reglamentar la práctica de la prostitución en sectores bien determinados del espacio urbano.

Con todo, para los inicios de 1900, estas ideas eran ya juzgadas obsoletas por algunos médicos higienistas y psicólogos sociales formados en la escuela positivista, quienes propugnaban un nuevo discurso seudocientífico para enmarcar y "naturalizar" a la figura "dege-

nerativa" de la prostituta. Por ejemplo, el doctor Luis Lara y Pardo escribía en 1908:

Prevalcía [...] una noción extraña, persistente, tradicional, casi atávica, que pasaba por un axioma incontrovertible. La casa pública desempeñaba, después de todo, un noble papel social, era la salvaguardia de la moral pública. Las prostitutas, esos seres que algunos consideraban como envilecidos, eran los guardianes de la virginidad y del honor de las mujeres. Si no existieran esos lugares y esas mujeres, sus habituales parroquianos se lanzarían, como hordas salvajes, a violar doncellas, o nuevos donjuanes, a seducir solteras y casadas.

Afortunadamente esas teorías pasaron ya de moda. La ciencia se ha apoderado de ellas y las ha reducido a su verdadero valor. Para la ciencia, la prostitución no es sino un fenómeno degenerativo, como la delincuencia, como la mendicidad, como todos los vicios sociales. Las prostitutas son seres inferiores, socialmente hablando, que participan de los caracteres de inferioridad que distinguen a los degenerados. La pereza, la despreocupación, la superstición, el deseo de llamar la atención, las perversiones funcionales del sistema nervioso existen claramente determinados en las prostitutas, que llegan a adquirir hasta un aspecto exterior especial, bien aparente.

Las prostitutas caen en la obesidad, excepto cuando enfermedades contraídas minan su nutrición, y eso es por el efecto de la inactividad física en que viven. La pereza intelectual es todavía más marcada. Incapaces de crear imaginativamente, no hacen sino repetir de servil modo lo que oyen y lo que ven. Adoptan, por lo tanto, la jerga, que es la degeneración del lenguaje, y su jerga es sumamente pobre y rudimentaria. Son esclavas de toda superstición. Consideran como uno de sus principales deberes el de concurrir en determinados días a la iglesia de la Soledad, que tiene el triste privilegio del patronato de la gente perdida. Forman la principal clientela de las echadoras de cartas, y poseen multitud de amuletos.⁶⁶

Mas Lara y Pardo no para allí: si, según él, la prostituta en lo individual es “un ejemplar anormal”, en lo colectivo representa “una forma parasitaria”, igual que los vagos, los mendigos y los delincuentes:

66. Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908, pp. 146-147.

La mujer pública de las casas de tolerancia, se ha convertido en la especie más rudimentaria, más degenerada de parásito social. Todas sus aptitudes para la vida libre acaban por atrofiarse, como que no tiene que poner ninguna en juego para asegurarse la subsistencia. Su intelectualidad se embotata; su voluntad se paraliza; su sentido moral va esfumándose hasta desvanecerse completamente.⁶⁷

La severa postura de Lara y Pardo contra la tolerancia y el reglamentarismo (él estaba a favor más bien de una campaña contra el proxenetismo y de fomento de la educación, incluyendo la sexual), tocó cimas paroxísticas en Julio Guerrero, acerbo enemigo y denunciante del “culto *cerduno* de la carne” que, en su opinión, se había apoderado de la sociedad mexicana como resultado de la campaña anticatólica del jacobinismo; pretendía que se fomentara una moral laica, como la que impulsara el positivismo barrediano, y luchó contra la vía fácil para satisfacer los instintos de la carne, sin responsabilidad procreativa ni voluntad de formar una familia. En un libro que publicó en 1901, menudean las frases campanudas y denigratorias contra los que satisfacen sus instintos sin tasa ni medida, sin destino ni futuro, y poseen “las miradas oblicuas y las barbas gudejudas del sátiro”,⁶⁸ una imagen verbal que adquiere sentido cuando uno repasa las ilustraciones de Ruelas.

Con todo, las opiniones más generalizadas sobre la prostitución que emanaban de las autoridades municipales y las “fuerzas del orden”,

67. *Ibid.*, pp. 90-91.

68. Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, 2ª ed., México, Porrúa, 1977 (1ª ed. París, 1901), p. 350 y *passim* a lo largo del libro V, “Los credos”.

así como de la disciplina médica, no tenían ese talante tan severo y se ceñían más bien a reglamentar los aspectos de higiene y de moral pública: el requerido control de la prostituta, para evitar que se convirtiese en fuente de contagio de las pandemias venéreas (las putas conceptuadas como “los banqueros de la sífilis”),⁶⁹ y para que sus apariciones en público no fueran excesivamente ostentosas, so pena de corromper las castas miradas de las muchachas núbiles y de orillar a la perdición a la juventud masculina, de entre cuyos representantes más “incautos” solían aquéllas escoger sus “víctimas”.

Pero, incluso en estos campos discursivos supuestamente más tolerantes, la estigmatización del oficio era muy enfática. Veamos, por ejemplo, una opinión vertida en 1890 en la *Gaceta Médica de México*:

La generalidad son desaseadas, indolentes, ignorantes y por último absolutamente incultas; y si cada una de éstas ha de convertirse en foco de infección sifilítica muy pronto se palparían funestos e irremediables resultados.⁷⁰

El temor a los contagios, sobre todo el de la terrible sífilis, se llevaba al extremo, cuantificando sus efectos más allá del propio individuo infectado y proyectándolo a sus descendientes, y aun a toda la “raza”: En 1868, el doctor Manuel Alfaro advertía en *La Gaceta de Policía*:

Toda mujer pública es sospechosa de estar sifilítica, y llevando consigo un mal contagioso compromete la salubridad pública, amagando constantemente a la sociedad en su parte más

florida, la juventud, trayendo más adelante, como consecuencia, la degeneración de la raza y males hereditarios en la familia.⁷¹

Alain Corbin ha señalado cómo, en virtud de semejante amenaza al “patrimonio genético de las clases dominantes” (“el virus incubado por la prostituta echa a andar un proceso de *degeneración* que amenaza con aniquilar a la burguesía”), la prostituta acabó por representar la tendencia criminal de la mujer, tal como se encargarían de subrayarlo los criminólogos italianos, Cesare Lombroso y Enrico Ferri.⁷²

De allí la insistencia en aplicar todo un complejo sistema de reglamentación, vigilancia y coacción sobre las prostitutas y matronas, tanto como sobre sus sitios de trabajo. Unas y otros fueron clasificados en categorías, según su presunta calidad, y tasados impositivamente conforme a aquéllas. Además, las mujeres tenían la obligación de someterse semana a semana a una revisión médica, para certificar su estado de salud; si no cumplían con esta regla eran multadas y, si se les descubría enfermas, eran retiradas temporalmente del oficio, y las sifilíticas confinadas en un hospital especializado, el Morelos (antes, de San Juan de Dios). Se tenía un especial interés en localizar a las prostitutas “insometidas” o clandestinas, que por lo regular trabajaban aisladamente, ya que se les reputaba la fuente de contagio más peligrosa; una vez identificadas y consignadas, se les obli-

69. Delgado Jorda, *op. cit.*, p. 103.

70. *Idem.*

71. “Policía sanitaria”, en *La Gaceta de Policía*. Periódico destinado exclusivamente a promover las mejoras de los ramos judiciales, administrativos y de policía en el D.F., año 1, núm. 20. *Apud* Delgado Jorda, *op. cit.*, pp. 105-106.

72. A. Corbin, *op. cit.*, 1987, p. 15.



40. Julio Ruelas, friso con una mujer perseguida por un hombre en la calle, *Revista Moderna*, 2ª quincena de enero de 1902.

gaba a matricularse en el registro oficial. Las reincidentes iban a dar a la cárcel.

Según la noción generalizada, la prostituta era un “parásito social” irredimible, “mujeres caídas en el vicio eterno”.⁷³ Pero, paradójicamente, el reglamentarismo acabaría por otorgarles, a ella y a la matrona de burdel, un carácter de sujeto civil, en su doble personalidad laboral y tributaria. Esta y otras contradicciones fueron resultado del choque entre las prácticas concretas del reglamentarismo y los ideales del discurso higienista institucional. Tales ambigüedades hacían de la prostituta un ser doblemente peligroso, ya que encarnaba un desafío a la consigna social de reclusión y dependencia de la mujer dentro del ámbito doméstico, enteramente sujeta al dominio del varón, esposo y padre, desafío al que se intentaba conjurar mediante una enfática estigmatización de signo sexual e higienista.

Este fenómeno adquiere otra dimensión cuando se le ubica en el contexto de las nuevas condiciones económicas y laborales alcanzadas a medida que el siglo cerraba: el desarrollismo capitalista impulsado por el régimen demanda-

ba una expansión de la fuerza de trabajo, de modo y manera que la mujer se fue incorporando en número creciente a fábricas, talleres y empresas. Esta mayor presencia femenina, fuera del recinto doméstico en el que la ideología masculina pretendía circunscribirla, fue motivo de mucha intranquilidad (la sacrosanta integridad de la familia se veía amenazada desde un nuevo flanco) y de una machacona insistencia en los discursos genéricos represivos.

No debe de asombrar, en estas condiciones, que los rasgos atemorizantes de la mujer fatal que devora a sus víctimas se hayan proyectado sobre la prostituta, tanto por ser el “banquero de la sífilis”, como por su rompimiento con las nociones dominantes de dependencia y represión sexual.

TRANSGRESIÓN Y DISCIPLINA EN LA OBRA DE JULIO RUELAS

Establecidos estos puntos, vuelvo a las imágenes que constituyen el mundo visual de Ruelas.

En un primer nivel de aproximación, salta a la vista que en su obra abundan temas como el rapto, la violación (por lo común, implícita), los crímenes por celos, las degollaciones, la destruc-

73. Delgado Jorda, *op. cit.*, pp. 106-107.



41. Julio Ruelas, friso "Un noctámbulo", *Revista Moderna*, 2ª quincena de noviembre de 1901.

ción sañuda del objeto amoroso propia del asesino pasional: toda una galería, pues, de motivos propios de la criminalidad cotidiana (aquellos de los que la nota roja periodística solía dar cuenta inmediata, textual y gráfica, y que también nutrieron las páginas de los libros de nuestros primeros criminólogos, como Carlos Roumagnac), aquí traspuestos al imaginario mundo de incierta o anacrónica ubicación espaciotemporal propio del primer modernismo. En tal sentido, tanto los ilustradores populares de la crónica delin cuencial como el dibujante zacatecano contribuyeron por igual a dar carta de naturalización a una moderna, profana y agresiva "poética de la muerte" en el imaginario visual de México.

Ahora bien, la trasposición de semejantes temas al dominio de la mitología o del orientalismo, que Ruelas llevó a cabo, le permitió potenciar visualmente una idea presente en las discusiones de los criminólogos mexicanos: la noción del criminal como un ser primitivo, do-

minado por la violencia de la pasión o por la fatalidad de una herencia atávica, en una suerte de regresión a la animalidad primigenia. Una idea, por lo demás, típica también del simbolismo europeo, como lo ha demostrado ampliamente Bram Dijkstra. Allí la mujer, y más en concreto aquella que se entregaba a satisfacer sus intensos deseos sexuales, era sinónimo de regresión a la materia, mientras que el hombre significaba el triunfo de la inteligencia, a condición de no dejarse arrastrar por la fatal seductora al abismo de la animalidad. La mujer era así sinónimo de la naturaleza, mientras que el hombre lo era de la civilización.⁷⁴

Ruelas era muy consciente de tales asociaciones, y las expresó en forma directa o velada. De lo primero, dan testimonio la multitud de criaturas mitad humanas, mitad animalescas que

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



42. Julio Ruelas, friso con una mujer y un sátiro recostados, *Revista Moderna*, 1ª quincena de mayo de 1901.

pueblan su universo visual y son emblemas de una desencadenada vitalidad genésica: centauros y centauresas, faunos y faunesas, tritones y nereidas, sirenas, etc., siempre arrebatados por pujantes impulsos sensuales. Bajo estas figuras se expresaba la sexualidad en sus manifestaciones más instintivas y “salvajes”, ejercida con absoluta libertad, cual una fuerza desatada de la naturaleza. Una iconografía afín, por lo demás, a la de Arnold Böcklin, un artista muy admirado por los modernistas mexicanos, quienes le atribuían la creación de un *frisson nouveau* en la pintura.⁷⁵

Una sexualidad tan intensa le dio pie a Ruelas para imaginar tragedias pasionales provocadas por los celos del amante traicionado. Acaso la

75. Puede verse, entre otros ejemplos, el fragmento dedicado a Böcklin por Amado Nervo en su colección de artículos y poemas titulado “El éxodo y las flores del camino”, publicada en forma seriada por la *Revista Moderna*, a lo largo de 1902, entre la 2ª quincena de marzo (año V, núm. 6) y la 1ª de diciembre (núm. 23). Las páginas referentes a Böcklin están en el capítulo XXIX, “Báile. Böcklin” (año V, núm. 18, 2ª quincena de septiembre, pp. 274-275). El pasaje más relevante dice: “Amo esa su absurda mitología, entre pagana y teutónica; amo esos tritones obesos que cortejan a sirenas diáfanas en el estruendo del oleaje, esos centauros trágicamente joviales, esas ondinas ojiverdes y misteriosas; amo su colorido tibi-o; amo esas aguas verdosas de sus cuadros, que huelen a ozono; amo al hombre viejo de cara homérica, creador único, singularísimo, de un *estremecimiento nuevo* en la pintura”, p. 275.

composición más reveladora sea la viñeta titular que adorna un poema de Amado Nervo, “Tritoniada”. Dentro de una imagería de inspiración a la vez juguetonamente “budista” y boeckliniana, Nervo se evoca a sí mismo en una de sus encarnaciones primitivas, como un “tritón, enamorado/de una joven oceánida ojiverde”, a la que mató junto con un delfín, luego de sorprenderlos en flagrante delito: “Demandando su tridente formidable al dios Neptuno/los clavé sobre mi lecho de coral con el tridente!” Y éste es justo el episodio que con mucho brío dibujó Ruelas, enmarcado por las líneas ondulantes que lo caracterizan, y que aquí son el correlato visual del “mar alborotado” invocado por Nervo, como escenario de sus devaneos eróticos y como figura de su tormentosa pasión.⁷⁶

La idea de regresión a un estado de “naturalidad” asociado con la sexualidad femenina, capaz de inducir al hombre a renunciar a su “inteligencia” y degradarse a una condición de animalidad primaria, la expresó Ruelas, bien recurriendo a antiguas historias moralizantes, como en la viñeta titulada “Sócrates” (en donde representó al viejo filósofo literalmente arras-

76. *Revista Moderna*, año VI, núm. 12, 2ª quincena de junio de 1903, p. 184. A la viñeta de Ruelas le corresponde el núm. 253 del catálogo de Marisela Rodríguez Lobato, 1978, *op. cit.*, pp. 156-157.



43. Julio Ruelas, viñeta con un sátiro raptando a una mujer, *Revista Moderna*, 1ª quincena de enero de 1902.

trándose en cuatro patas, montado por una modernizada Jantipa, calzada con las medias negras de la cortesana finisecular, quien, para acicatearlo, le clava inmisericorde las puntas de un compás —emblemático de orden y medida— en su dilatada frente).⁷⁷ O bien inventando iné-

77. *Revista Moderna*, año V, núm. 16, 2ª quincena de agosto de 1902, p. 243. Le corresponde el núm. 223 del catálogo de Rodríguez Lobato, p. 151. Ya Teresa del Conde señaló la célebre estampa que Hans Baldung (llamado Grien) hizo de *Aristóteles y Filis* (1513), como modelo del trabajo de Ruelas; y, siguiendo una sugerencia de Edward Lucie-Smith (*Eroticism in Western Art*, Londres, Thames & Hudson, 1972, p. 200), interpretó el asunto como “el sometimiento irracional del intelecto a las pasiones burdas”. Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de In-

ditas situaciones degradantes, como en un friso sin nombre en donde se ve a una elegante mujer a la moda, sentada en la banca de un parque o alameda y acompañada a distancia por un sátiro (con sus “miradas oblicuas” y sus “barbas guedejudas”), contemplando indiferentes a un par de hombres trabados en una vulgar lucha cuerpo a cuerpo, suponemos que por culpa de la dama, tirados en el suelo y olvidados de su condición de “caballeros”.⁷⁸

Esta misma noción regresiva aparece representada por modo más sutil mediante la fusión y confusión de raíces y ramas arbóreas con cabelleras femeninas que rodean o aprisionan a las figuras que Ruelas trazó en viñetas y letras capitulares. No en balde los sinuosos enmarcamientos, de apariencia vegetal, que le son característicos, poseen a la vez la serpentina fluidez de los cabellos femeniles, tan fascinantes como peligrosos: de alguna manera sugieren el enraizamiento en el mundo instintivo y en la tierra primigenia. Un ejemplo entre muchos lo proporciona la viñeta titular del poema de Manuel Machado “Lirio”, donde, en medio de un bosque, una pareja de amantes que yacen enlazados parece fundirse con los troncos y las ramas de los árboles que les sirven de santuario.⁷⁹

investigaciones Estéticas, p. 59, láms. 53 y 54. Acaso la disparidad de edades y la humillación infligida al anciano aluda aquí, además, al motivo tradicional de los amores a destiempo.

78. *Revista Moderna*, año IV, núm. 18, 2ª quincena de septiembre de 1901, p. 282. Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núm. 166, p. 141. Se repitió 35 veces a lo largo de la publicación.

79. *Revista Moderna*, año VI, núm. 1, 1ª quincena de junio de 1903, p. 164. Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 251, p. 156.



44. Julio Ruelas, "Lirio", *Revista Moderna*, 1ª quincena de junio de 1903.

Además, no por azar, el tema del prisionero y la cautiva, atados o clavados mediante elementos comúnmente vegetales, es de los más recurrentes en las ilustraciones de Ruelas. Particularmente espeluznante y revelador es el friso que sirvió de encabezado titular a la *Revista Moderna*, entre enero y septiembre de 1903: una mujer desnuda y yacente, incapaz de moverse por las ligaduras que la ciñen, parece aguardar, con las manos y el rostro crispados por el terror, la mordedura de una víbora que avanza con la cabeza erecta por en medio de sus piernas, en una especie de variante todavía más "perversa" de la famosa escena de la cópula ritual de Salambó con la serpiente.⁸⁰ Conviene

80. Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 232, p. 153. Sobre las representaciones del episodio de Salambó con la serpiente, derivadas de la novela homónima de Gustave Flaubert (*Salammbo*, 1862), véase Dijkstra, 1994, pp. 306-307, y Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 223-224. En 1900, Ruelas había dibujado la figura de Salambó, de pie y amorosamente enlazada con la serpiente, para ilustrar un poema de Jesús

reiterar que, en el pensamiento de médicos, higienistas y psicólogos sociales de aquella época, la sexualidad era vista como una suerte de esclavitud en la carne, un abismo sin fondo al que eran arrastrados los incapaces de refrenar sus inclinaciones genésicas.

Julio Guerrero, por ejemplo, atribuía el incremento de la criminalidad, entre otras razones, a la generalizada relajación de costumbres de la sociedad mexicana posreformista.⁸¹ Guerrero establecía una diferencia esencial entre *amor* y *placer*, ligado el primero con la regularidad institucional y la sexualidad orientada exclusivamente a la procreación, única forma socialmente aceptable para la satisfacción del impulso genésico; y el *placer*, vinculado con el ejercicio de la sexualidad por sí misma, sin fines de perpetuación de la especie. El creciente desinterés en esta perpetuación, y el consecuente descenso en la tasa de matrimonios, tanto religiosos como civiles, había propiciado, en opinión de Guerrero, la proliferación en casi todos los niveles de la sociedad mexicana de lo que él llama "el culto cerduno de la carne".⁸²

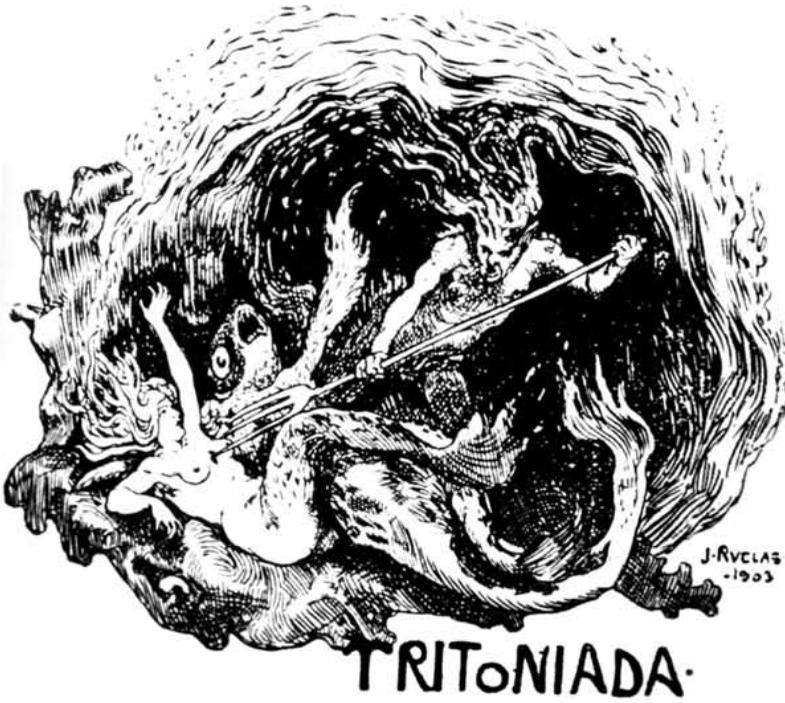
Valenzuela, "Salammbo", referido a la novela de Flaubert; véase *Revista Moderna*, año III, núm. 13, 1ª quincena de julio de 1900, pp. 193-194; le corresponde el núm. 71 del catálogo de Rodríguez Lobato, *op. cit.*, p. 125. Lo interesante es que, en el poema de Valenzuela, no se menciona el episodio de la serpiente, de lo que puede inferirse que fue decisión de Ruelas tomarlo por asunto de la ilustración. Conviene subrayar que aquí aparece el motivo de la mujer asociada con la serpiente, de francos tintes eróticos, que resurgirá transfigurado más adelante en otras viñetas de nuestro dibujante, como la célebre "Piedad" (*Revista Moderna*, año IV, núm. 6, 2ª quincena de marzo de 1901, p. 97, y Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 108, p. 131).

81. Julio Guerrero, *op. cit.*, en especial el libro V y final, "Los credos".

82. *Ibid.*, p. 345.



45. Julio Ruelas, friso con dos "caballeros" peleando por una mujer sentada en un banco, *Revista Moderna*, 2ª quincena de septiembre de 1901.



46. Julio Ruelas, "Tritoniada", *Revista Moderna*, 2ª quincena de junio de 1903.

47. Julio Ruelas, cabecera de la *Revista Moderna* (friso con una mujer a punto de ser mordida por una serpiente), *Revista Moderna*, 1ª quincena de enero de 1903.



Una expresión que bien podía ilustrarse con la célebre composición ropsiana de Ruelas, *La domadora*, pintura al óleo de 1897. Allí vemos, situada estratégicamente debajo de un árbol, a una mujer desnuda, pero tocada con un coqueto sombrero *canotier* y enfundada en las consabidas medias negras, ese atuendo que de golpe convertiría a la portadora en irresistible objeto del deseo de la mirada masculina finisecular. Con un pequeño látigo en las manos, vigila la ronda que hacen en torno suyo un simio montado sobre un cerdo (bestezuelas ligadas emblemáticamente a las nociones de salacidad e inmundicia), girando a lo largo de lo que parece un camino circular o elíptico del que resultase imposible escapar. Lo interesante, en esta orquestada y perpetua degradación por la lujuria, es constatar el papel rector asignado a la mujer.

Tanto José Rojas Garcidueñas como Teresa del Conde han advertido las semejanzas de esta obra con la estampa *Pornokrates* o *La dame au cochon* (1896), de Félicien Rops (grabada al aguafuerte y aguatinta por Albert Bertrand).⁸³ Lo que no ha sido señalado es que, a su vez, el trabajo de Rops parece referirse, con esa ironía propia del artista belga, a un ensayo de Pierre-Joseph Proudhon publicado a mediados del siglo XIX, *La pornocratie, ou les Femmes dans les temps modernes*.⁸⁴

83. José Rojas Garcidueñas, "Julio Ruelas y Felipe Rops", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII, núm. 43, pp. 107-112 y Teresa del Conde, *op. cit.*, 1976, pp. 42-43.

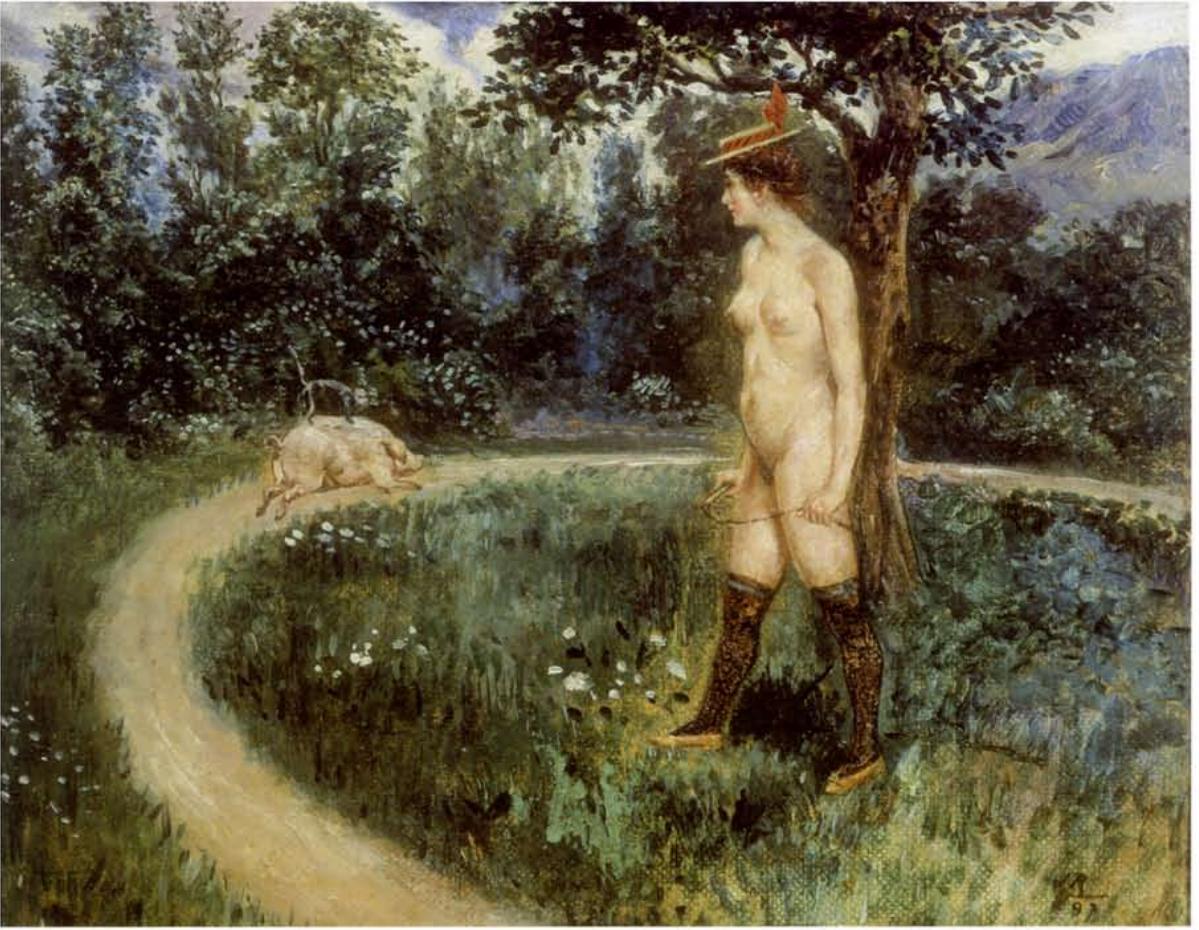
84. *La pornocratie* de Proudhon es una de las obras que, junto con las de Auguste Comte, más contribuyeron a consagrar la noción de la mujer como "ángel del hogar" y su reclusión a la exclusiva actividad procreativa y apaciguante del hogar, donde se encargaría de mitigar las responsabilidades depredatorias del varón socialmente activo (la mujer como "reposo del guerrero", que diría

Bram Dijkstra ha hecho la correlación de Rops con Proudhon. Cito *in extenso*, por la pertinencia de sus comentarios con nuestro tema:

Alrededor de 1900, escritores y pintores, científicos y críticos, eruditos y esnobes habían sido adoctrinados para ver a todas las mujeres que ya no se ajustaban a la imagen de la mujer como monja hogareña como seres viciosos y bestiales, representativos de un pasado instintivo, pre-evolutivo, que preferían la compañía de los animales antes que la del varón civilizado, unas criaturas que eran la personificación de la hechicería y la maldad [...] La mujer, en pocas palabras, había acabado siendo vista como la monstruosa diosa de la degeneración, una criatura del mal que gobernaba sobre todas las terroríficas bestias con cuernos que poblaban las pesadillas sexuales de los hombres. Era el animal humano representado por Félicien Rops como *Pornokrates*, el gobernante de la "porno-cracia" de Proudhon, una criatura guiada a ciegas por un verraco, el símbolo de Circe, la representación bestial de toda la maldad sexual.⁸⁵

después Nietzsche en *Zaratustra*), pues si las cosas fueran de otra manera se corría el riesgo de desatar las fuerzas de la degeneración, individual y social. Según Proudhon, "una nación, después de haberse levantado con energía viril, puede acabar *afeminada*, y hasta colapsarse", tal como les sucediera a persas, griegos y romanos; pero "aunque una raza puede volverse *afeminada*, también puede hacerse más viril mediante su trabajo, su filosofía y sus instituciones". Por lo tanto, sólo quedaba una alternativa viable: "O bien la subordinación de las mujeres, garantizada por la humildad de su posición en la vida, o bien la degeneración de los hombres; nosotros debemos decidir." Para Proudhon, "la aparición de esas teorías de la emancipación y la promiscuidad" tenía como última palabra "la pornocracia". *Apud* Dijkstra, *op. cit.*, 1994, pp. 210-211.

85. Dijkstra, *op. cit.*, pp. 324-325.



48. Julio Ruelas, *La domadora*, 1897.

La domadora podría ser, pues, una variante moderna de la figura de Circe (así la interpretó Teresa del Conde). Acaso también sea una Eva puesta al gusto del día: no en balde la cobija un árbol, que evoca el bíblico árbol paradisiaco. Y, si recordamos que el simio era también un emblema de las artes “imitativas”⁸⁶ (y el

pincel y la pluma de Ruelas estaban bien impregnados de los tintes “naturalistas” típicos del denso simbolismo germánico, que él asimiló durante sus años de estudio en la Academia de Karlsruhe), tal vez no sea demasiado aventurado leer *La domadora* como una metáfora del arte del propio Ruelas, perennemente inspirado por la figura de la cortesana.

86. Véase al respecto el emblema “Arte”, en la *Iconología o Tratado de alegorías y emblemas*, traducido de Gravelot y Cochin por Luis G. Pastor, México, Impren-

ta Económica, 1866, tomo I, pp. 9-12. De más fácil acceso, consúltese otra edición reciente más completa de la misma obra francesa, por María del Carmen Alberú Gómez, Gravelot y Cochin, *Iconología*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 31.

Aquí vale traer a cuento otro cuadro igualmente célebre de nuestro pintor: *La paleta*, que representa el interior de un burdel, con varias parejas bailando y al propio artista sentado junto al piano que anima los desfiguros de sus compañeros de juerga, todos ellos miembros del grupo que hacía la *Revista Moderna*. El hecho mismo de que Ruelas haya escogido tal asunto para pintar una paleta, el artefacto en que el pintor mezcla sus colores y del que toma su propia materia pictórica, pareciera sugerir la importancia cardinal que el prostíbulo y sus habitantes desempeñaron en el imaginario del artista.

Y esto nos retrotrae al asunto de la prostitución, un dominio en el que se confirmaba y podía desafiarse, a la par, la normatividad impuesta por la concepción social masculina.

Aunque las imágenes de Ruelas juegan deliberadamente con las yuxtaposiciones de tiempos y culturas diversas (criaturas mitológicas de la antigüedad, caballeros medievales, ambientes orientales y mujeres con atuendos modernos), para explorar mejor las dimensiones profundas de las acciones representadas, la presencia de ligeros y medias negras, de provocativas y suntuosas ropas interiores y de altos peinados de densas cabelleras sugieren una identidad social inconfundible para una buena proporción de sus hembras: la de prostitutas o cortesanas. Hay otras variantes posibles: la frívola dama dieciochesca, afamada por su libertinaje; y la favorita oriental, odalisca o esclava, ligada en el imaginario de Occidente a la regulada actividad erótica del harén y al dócil cumplimiento de los deseos varoniles.

Se ve que Ruelas dio cuerpo a sus fantasías masculinas por mediación de todas estas figuras femeninas, sexualmente accesibles aunque no siempre, ni mucho menos, pasivas y sumisas. Las

fantasías de Ruelas tienen que ver precisamente con cuestiones concretas de sexo y de género, de placer y de poder. Y esto sin negar las innegables deudas del dibujante mexicano con la iconografía decadentista de la Europa finisecular, en donde su inspiración abrevaba.

Además del atuendo (y, en ocasiones, la exigüidad del mismo), es la disposición de las heroínas de Ruelas a participar en los variados juegos de la carne y a intercambiar roles establecidos, lo que permite identificarlas, no como “señoras decentes”, a quienes la sociedad negaba toda injerencia voluntaria en el placer *por el placer* y en una sensualidad libremente ejercida y no subordinada a la del hombre, sino como una variante acaso muy especial de “aquellas señoras”, “las horizontales” o prostitutas. Tal vez sería más justo calificarlas de “cortesanas” o “mujeres de vida alegre”, es decir, mujeres “no públicas” que mantenían, con algún o con algunos hombres, relaciones “irregulares” (por contraste con los modelos de comportamiento “regulados”, circunscritos y reprimidos de la mujer burguesa). A diferencia del recato que suele guardar la “cortesana”, la mujer pública se caracterizaba por la deliberada ostentación de sus atractivos con fines seductores en las calles de la urbe. Con todo, la cortesana no sería sino “la versión fina, galante y establecida de la prostituta de burdel”.⁸⁷

La paradoja de la “mujer pública” reside en su condición a la vez muy visible y muy marginada. Sobre esta visibilidad y marginalización simultáneas del mundo de la prostitución en la

87. La diferencia entre mujer pública, cortesana y mujer de vida alegre la da Javier Herrera, basándose en definiciones tomadas del diccionario de María Moliner. Javier Herrera, *Picasso, Madrid y el 98. La revista “Arte Joven”*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 184.

ciudad de México, existen algunos testimonios literarios (por ejemplo, en las autobiografías de José Juan Tablada y de José Clemente Orozco); pero, para ceñirnos al estudio de los discursos que aquí nos hemos propuesto, viene más a colación lo atestiguado por los médicos higienistas y los psicólogos sociales o criminólogos. En su estudio de 1908, *La prostitución en México*, el doctor Luis Lara y Pardo advertía sobre la ancha capilaridad de este “bajo-fondo social”, de “esa hampa que bulle en nuestra metrópoli con una intensidad increíble, que asoma por todas partes, que pasea por todas las calles, que invade todos los círculos, que se refugia en todos los abrigos, y que forma un ambiente del que es absolutamente imposible librarse”.⁸⁸

Lara y Pardo se valió de las escasas e incompletas estadísticas recogidas por la Inspección de Sanidad a partir de 1904, y llegó a la conclusión de que “el 50 por 1,000 de la población femenina considerada en globo”, estaba inscrita en los registros oficiales (9,742 prostitutas en una población de 368,000 habitantes en la ciudad de México, de los cuales 195,251 eran de sexo femenino, según el censo de 1900). Y esto sin contar a las prostitutas clandestinas, de las que no podía calcularse el número exacto.⁸⁹ Todo ello montaba una cifra muy alta, “de una manera absoluta”, que superaba incluso la proporción existente entonces en París, y que a Lara y Pardo le parecía un asunto verdaderamente escandaloso. Y comentaba algo que es muy revelador de la *doble moral*, pública y privada, imperante en la sociedad porfirista:

Bajo la apariencia patriarcal de esta ciudad, donde de cantinas y restaurants apagan sus luces muy temprano; donde los jardines públicos, con excepción de los más céntricos, carecen de bancas para evitar escenas eróticas por las noches; donde la policía celosísima de la moral pública detiene [...] a las mujeres que transitan solas pasada la media noche; donde las coplas de color subido y los trajes demasiado ligeros están prohibidos en el tablado; donde se negó el permiso de hacer ante el público la *danza del vientre*; en esta buena metrópoli burguesa, hay un número de prostitutas inscritas tan grande como en París, que a nuestros ojos atónitos se nos presenta como el país clásico de la prostitución y del vicio.⁹⁰

Por su parte, el ya citado Julio Guerrero hacía unos cálculos muy curiosos sobre la frecuencia con que los varones residentes en México requerían los servicios de las prostitutas, y daba al respecto cifras estadísticas, como no podía menos de esperarse en un trabajo de filiación positivista. Según él, “la clientela media de un día, en el gran bazar de la orgía patentada”, era de 7,016 varones. Esto era sólo la clientela de un día, sobre un promedio de 350,000 habitantes en la ciudad de México. Y proseguía su contabilidad: “Los que durante todo el año fueron a inmolar una hostia de virilidad, de honor, de dignidad, de inteligencia y de salud en los áridos altares de esta Astarté soez y desgñada, son tantos como concurren en un día, multiplicados por tantas caídas como noches tiene el año; es decir por 365.” Encontraba así “un cociente, mínimo también, de 49,232 personas, que sistemáticamente viven en México,

88. Luis Lara y Pardo, *op. cit.*, pp. VII-VIII.

89. *Ibid.*, pp. 19-20; y, sobre la prostitución clandestina, especialmente ligada a la domesticidad, según este autor, véanse pp. 22-26.

90. *Ibid.*, p. 29.

llevando las fuerzas generadoras de la vida a una cloaca".⁹¹

Así pues, pese a la desestima y la estigmatización sociales que sobre la prostitución pesaban, es factible que una proporción nada despreciable de la sociedad mexicana haya frecuentado los burdeles y casas de asignación.

Por lo que toca a los artistas, en particular los ligados al modernismo y a la *Revista Moderna* más en concreto, tenemos para confirmarlo el testimonio literario de Rubén M. Campos, cuyo libro de memorias recién ahora publicado (pero iniciado a principios del siglo y concluido y fechado en 1935) es una mina de información al respecto, y proporciona claves importantes de lectura, además de multitud de pormenores interesantes. Entre otras cosas, relata algo de las costumbres sexuales de la legión de escritores y artistas que giraban en torno a Jesús E. Valenzue-

la, el director y vertebrador de aquella publicación; y esto tanto a título individual como a nivel de grupo.⁹² Lo último, sobre todo, en el capítulo XXII, titulado "Las faunalias de los intelectuales de la época", donde recrea las solitas incidencias de las excursiones galantes que, con un buen recaudo de "hembras de amor" y con arreglo a planes muy bien preparados, solían hacer en bola a lugares apropiados para ello, como el Tívoli Veneciano de Popotla.⁹³

Campos nos comunica también unas observaciones interesantes acerca de la actitud reservada que Ruelas guardaba en medio de aquellas orgías, y que dejó registrada en la ya aludida obra suya, *La paleta*:

Cuando sus amigos organizaban una faunalia, como él llamaba a una fiesta nocturna de sátiros y ninfas, *Chez Aurélie*, Ruelas iba a estudiar en la faunalia la expresión de cada rostro y el movimiento en cada cuerpo, cuando la sala estaba henchida de bailadores a las altas horas de la noche. Dejó una bellísima pintura al óleo sobre una paleta de madera que conserva su amigo don Jesús E. Luján como un tesoro, y en la que una preciosa ninfa lleva casi a remolque a Couto y unas parejas bailan, otras beben, en una sala que es un documento de amueblamiento y decoración de la época, mientras él mismo, el pin-

91. Guerrero, *op. cit.*, pp. 350-354. Las citas provienen de las pp. 353 y 354. Esta frase del espantadizo e intolerante psicólogo social mexicano es muy reveladora del discurso higienista que acerca de la prostituta se difundió en varios países en el transcurso del siglo XIX, desde que Alexandre Parent-Duchâtelet (el abogado de la regulación oficial de las prostitutas en Francia) publicó su monumental estudio *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836), en el cual comparaba el mundo de la prostitución con la cloaca adonde confluían los excesos seminales de la población, y asociaba así el comercio carnal con la descomposición biológica, las materias excrementicias, la enfermedad y la muerte. Me baso en el capítulo que le dedica Charles Bernheimer a Parent-Duchâtelet: Charles Bernheimer, *Figures of ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth Century France*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1989, pp. 8-34. Este intrincado complejo de imágenes, muy bien estudiado por Alain Corbin, *op. cit.*, se apoderaría de la mentalidad masculina a lo largo del siglo y a través de diversas geografías, y configuraría la faz oscura de la conceptualización prostibularia (la otra, por supuesto, era la avivada por el deseo).

92. Campos nos habla, por ejemplo, de Bernardo Couto Castillo y de los hábitos amatorios que adquiriría en París, así como de las urgencias sexuales de Manuel J. Othón, "un visionario perpetuo del sexo atormentado por las púas de fuego del deseo, medularmente condenado a sentir el espasmo ideal de los enfermos de satiriasis". Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 201-204 y 157-158, respectivamente.

93. *Ibid.*, pp. 151-154.



49. Julio Ruelas, *La paleta*, 1900.

tor, dormita con la cara recargada en un flanco del piano vertical. No obstante su seriedad y su mutismo habituales, era el centro de las cortesías y de las simpatías de los demás al ver la distinción afectuosa con que lo tratábamos.⁹⁴

Más que de una suerte de Watteau mexicano, atisbando a distancia y excluido de las fiestas galantes en que sus amigos participan, para luego evocarlas con el pincel, es probable que Ruelas haya preferido actuar en solitario sus propias expansiones carnales. O tal vez haya sido ya un hastiado del placer, y por ello coincidió con la opinión que Ciro B. Ceballos tenía de la mujer, y que este joven escritor fió al papel en “Seis apologías. Julio Ruelas”: allí contaba su primer encuentro con Ruelas en un bar, y cómo había acabado por establecerse una corriente de simpatía entre ambos al descubrir, dice Ceballos, “un paralelismo entre su temperamento y el mío, en lo que concierne a la mujer, [...] porque él cree, como yo, que la

hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel”.⁹⁵ Tengo para mí que, situada en el contexto discursivo que estamos reconstruyendo aquí, la palabra “inmunda” cobra una dimensión más concreta y circunstanciada.

Otro elemento importante que el libro de Campos corrobora es la centralidad que el bar, y los rituales de la embriaguez, tuvieron en la vida personal e intelectual de la bohemia finisecular, y su liga con los placeres genésicos, pues, como dice Campos, el lúpulo era el “evocador por excelencia de la fiebre sexual”.⁹⁶ Bares y prostíbulos eran entonces un medio de relación social convenido para la sociedad mexicana, contrariando las prevenciones de criminólogos e higienistas, quienes enfocaron sus baterías preferentemente contra estos hábitos viciosos en las clases subalternas, más proclives al crimen según su discurso.⁹⁷

95. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, vol. I, núm. 4, 15 de septiembre de 1898, p. 56.

96. Campos, *op. cit.*, 1996, p. 157.

97. La embriaguez ocupa un lugar indefectible en los interrogatorios que Carlos Roumagnac hacía a los

94. *Ibid.*, p. 212.

Mas si bien la frecuente recurrencia a los placeres étlicos y eróticos estaba muy generalizada, lo que caracterizó a los modernistas fue el haberlo hecho públicos, al tomarlos por asunto de relatos e ilustraciones. No por acaso, Ruelas se ocupó a menudo de ellos en las imágenes de la *Revista Moderna*.⁹⁸

No hay duda de que los modernistas pretendieron diferenciarse y desafiar a la sociedad

presos en la cárcel de Belén y en la Penitenciaría, tanto para averiguar sus antecedentes familiares y las lacras hereditarias de los criminales, como para explicarse a menudo su conducta agresiva. Así, la espléndida trilogía que él llamaba *Por el mundo del crimen*, está pletórica de referencias a este tema, con las consabidas, pugnaces y elocuentes exhortaciones antialcohólicas. Véase, por ejemplo, Carlos Roumagnac, *Los criminales en México. Ensayo de psicología criminal*, México, Tipografía El Fénix, 1904, pp. 47-53 y 56-58. Como es obvio, esta reiterada voluntad de moralización está totalmente ausente de la obra de Ruelas (aunque no de las memorias de Rubén M. Campos, acabadas de redactar a muchos años de distancia de los sucesos que evoca).

Consúltese también Pablo Piccato, "The discourse about alcoholism and criminality in Mexico City, 1890-1917", tesis para obtener el grado de Master of Arts, Austin, University of Texas, 1993, un estudio muy documentado sobre el asunto de la embriaguez en el discurso criminológico; y, para una síntesis, Piccato, "No es posible cerrar los ojos. El discurso sobre la criminalidad y el alcoholismo hacia el fin del porfiriato", en Ricardo Pérez Monfort (coord.), *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfirismo tardío*, México, Plaza y Valdés, 1997.

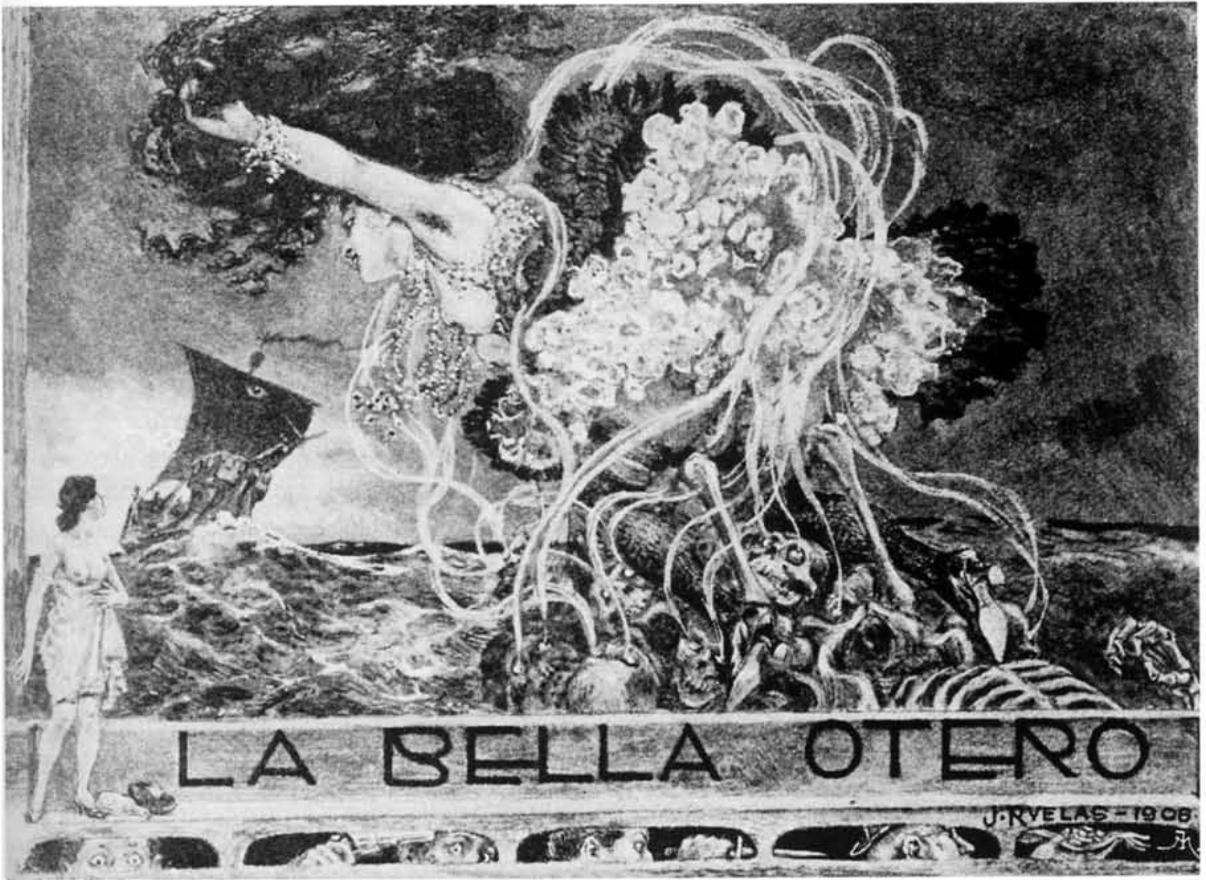
98. Por ejemplo, en las viñetas que ilustran "Un noctámbulo", cuento de Rubén M. Campos (año IV, núm. 22, 2ª quincena de noviembre de 1901, pp. 353-356; Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núms. 174 y 175, p. 143); "Carmen", poema de Luis G. Urbina (año IV, núm. 13, 1ª quincena de junio de 1901, pp. 209-213; Rodríguez Lobato, 1978, catálogo núms. 152 y 153, p. 139), o "El entierro de la sardina", cuento de Rubén M. Campos (año V, núm. 7, 1ª quincena de abril de 1902, pp. 101-104; Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núm. 210, p. 149).

porfirista opulenta y pragmática, y que la adopción de la vida de bohemia inspirada en el modelo francés les resultó muy atrayente.

Pero también lo hicieron mediante la construcción de una imagen idealizada de su persona social. Resulta de una claridad meridiana el propósito y el sentido de una parábola firmada por José Juan Tablada y aparecida casi como pórtico en el número inicial de la *Revista Moderna*, con el título de "Exempli gratia o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*". Allí se relata cómo un septeto de trovadores arriba a un castillo sombrío, donde pretenden compartir sus dones con los cortesanos; al cabo de entonar el más sublime de sus cantos, contemplan atónitos cómo los castellanos, a quienes sólo movían sus groseros intereses materiales, ajenos al arte de los troveros, se han quedado dormidos. "Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Circe, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores..." Indignados, los poetas salen del castillo, para toparse con una nevasca desatada. En esos instantes, una bíblica y purificadora lluvia de fuego cae sobre los cortesanos y los reduce a cenizas, que el viento se encarga de esparcir, mientras que los trovadores permanecen transfigurados para siempre en estatuas de nieve adamantina.⁹⁹

Son evidentes ciertas semejanzas entre esta fábula y "El rey burgués (cuento alegre)", de *Azul* (1888), de Rubén Darío, donde también se plantea, mediante una metáfora narrativa, la difícil y humillante situación del artista en la sociedad contemporánea, toda utilitarismo y eficiencia venal. El tema resultaba de una actualidad

99. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, vol. I, núm. I, 1º de julio de 1898, pp. 2-3.



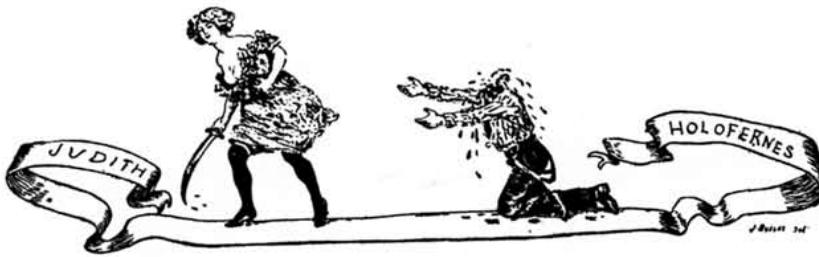
50. Julio Ruelas, "La bella Otero", *Revista Moderna de México*, julio de 1906.

palpitante. Pues si bien Tablada alardeaba de que "los siete trovadores" caminaban "con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo", las exigencias materiales acabarían por corromper a aquellos idealistas, que no desdeñaron desempeñar tareas de circunstancia y encargo no siempre muy honrosas, o al menos no muy significativas. Pensemos, por ejemplo, en Ruelas ilustrando un libro que ensalzaba las hazañas militares y políticas del general Porfirio Díaz.¹⁰⁰

100. Se trata, nos informa Teresa del Conde, de una

No en balde, otro de los asuntos que perturbaba a los modernistas, muy relacionado con el anterior, es el de la posibilidad de prostituir sus dones creativos. He allí otra posible razón suplementaria para dar cuenta de la fascinación que ejercía sobre Ruelas la figura de la "cortesana". ¿Hasta qué punto el artista se vio,

"*Vida de don Porfirio Díaz* (1903), de J. R. Sothworth, tomo VII de una publicación sobre México impresa en Inglaterra. Para esta obra colaboró Ruelas con el dibujo de la portada y con 14 ilustraciones más." Conde, *op. cit.*, p. 69.



51. Julio Ruelas, "Judith y Holofernes", *Revista Moderna*, 2ª quincena de enero de 1902.

y acaso se asumió, como una suerte de menospreciado "parásito social", de funciones indefinidas en una sociedad utilitaria y materialista? ¿Es probable que el artista se haya entendido a sí mismo, a semejanza de la prostituta, como un ser obediente a la voz de sus instintos y fiado en las evidencias de sus sentidos?¹⁰¹

Esta posibilidad suministraría una clave de lectura adicional a la escena prostibularia con que Ruelas decoró su paleta, donde participan tanto él mismo como sus amigos más cercanos; y, esto, sobre lo que constituye acaso el emblema más caracterizado del oficio. En tal sentido, tampoco sorprende demasiado la posibilidad de encontrar trasuntos de Ruelas, incluso bajo el disfraz de una suerte de autorretrato travestido, en las víctimas sometidas a algún atroz castigo.

Resulta innegable el parecido fisonómico de Ruelas (a quien conocemos bien merced a varios autorretratos, a veces muy torturados) con algunas de estas figuras punitivas: desde la viñeta que representa a un prisionero contemplando la cabeza degollada del Jokanaan wildeano, hasta la testa sangrante de una *Méduse*

101. Ixchel Delgado anota que se tenía la idea de que "la prostituta se guiaba por los sentidos y el signo de los sentidos era calificado como característico de lo femenino". Delgado Jorda, *op. cit.*, p. 104.

recién decapitada y suspendida del puño enguanteletado de no sé qué guerrero.¹⁰²

Si bien es verdad que el talante decadentista fue proclive a los juegos de la violencia sadomasoquista (ese "estado especial de furor sexual", o de animalidad instintiva, que acaba por situarse en "esa línea imaginaria donde el placer y el dolor, el amor y la muerte tienden a confundirse"),¹⁰³ no deja de llamar la atención la disposición de Ruelas a intercambiar los roles y los géneros en el transcurso de aquellos juegos arrebatados y a proyectar su propia persona en los rasgos de las víctimas. Pareciera movido por una voluntad de castigo que acaso lo emparentaba con otros seres marginales y disciplinados por la misma sociedad excluyente, como la prostituta y el criminal.

Por lo demás, conviene subrayar que tanto la prostituta como el criminal son figuras alter-

102. Véanse, respectivamente, *Revista Moderna*, año IV, núm. 16, 2ª quincena de agosto de 1901, p. 264 (Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núm. 163, p. 141); y *Revista Moderna de México*, abril de 1907, p. 130 (Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 356, p. 174). También véase, en la *Revista Moderna*, año IV, núm. 14, 2ª quincena de julio de 1901, p. 223, la viñeta que representa la cabeza cercenada de un hombre colocada en una charola, sobre cuyos bordes está parado un buitre (Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 157, p. 140).

103. Herrera, *op. cit.*, p. 181.

nativamente desafiantes y castigadas, igual que el propio artista.

Así, con frecuencia la prostituta se reviste de la parafernalia de la mujer fatal y somete a su caprichoso imperio la voluntad varonil. La mujer fatal trastoca las normas sociales dominantes, y proclama su sexualidad y su poder. Ruelas oscila entre la fascinación y el asco ante ella: a veces la exalta y a veces ajusta cuentas con su maldad y le inflige castigo.

Pero en ocasiones, como ya quedó dicho, también dirige su agresividad contra el modelo social femenino más respetado y somete a tortura al emblema más caro de la mentalidad machista dominante: el “ángel del hogar”, la madre cuya fertilidad contrasta con la presunta esterilidad de la puta.¹⁰⁴ Aquí el artista adopta la máscara del criminal y se convierte no sólo en un transgresor del orden social sino también, y siempre en la esfera del imaginario, del orden penal.¹⁰⁵

Bajo este signo, el artista produjo sus imágenes más atroces. La pasión desencadenada campea en ellas: todo es violencia y crueldad gratuitas, no hay explicación posible para las torturas y los crímenes. Su horripilante desmesura es inmanente a la imagen. Son fantasías totalmente antisociales, bajo el triple signo de la perversión, la transgresión y la subversión: frente a la complacencia burguesa en el “orden y progreso” proclamados por el régimen, se adopta la “anormalidad” como norma, la angustia y la neuras-

104. Sobre esta supuesta esterilidad, véase Lara y Pardo, *op. cit.*, p. 109.

105. Sobre las diferencias entre transgresiones sociales y transgresiones penales o legales, véase Elisa Speckman Guerra, “Las flores del mal. Mujeres criminales en el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, vol. XLVII, núm. 1, 1997 (185), pp. 191-194.



52. Julio Ruelas, “Johanes”, *Revista Moderna*, 2ª quincena de agosto de 1901.

tenia como estados habituales y el dolor como única certeza.

Tomemos por ejemplo la aterradora imagen de la viñeta (*cul-de-sac*) titulada “Esperanza”, donde vemos el cuerpo de una mujer tendida en una sensual curva a lo largo del vástago de un ancla, pero con el torso enteramente traspasado por una de las puntas. Sus largos cabellos están desparramados sobre el suelo, extendidos en forma tal que sugieren una enorme mancha de sangre.¹⁰⁶ La imagen contiene varias posibilidades de lectura. El título mismo que aparece inscrito en el plinto no es, en absoluto, super-

106. Esta viñeta apareció por primera vez en la *Revista Moderna* correspondiente al año VI, núm. 2, 2ª quincena de enero de 1903, p. 20, y se repitió 17 veces a lo largo de la publicación (Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núm. 234, p. 153).



53. Julio Ruelas, "Esperanza", *Revista Moderna*, 2ª quincena de agosto de 1903.

fluo, sino que constituye un sólido punto de partida: nos recuerda que el emblema tradicional de la Esperanza es una figura femenina apoyada en un ánora; pero aquí, el atributo ha perdido su sentido de feliz arribo a puerto y, trastocándolo todo, ha devenido arma letal como una negación de la certidumbre afirmativa que el concepto de Esperanza implica. (Y aquí vale advertir que, aunque la viñeta fue publicada por la *Revista Moderna* independiente de cualquier texto, es muy factible que Ruelas hallase inspiración en dos pasajes de Neruo, pertenecientes a la edición en libro de *El éxodo y las flores del camino*.)¹⁰⁷ Por otra parte, está la densa

107. Las dos referencias textuales nervianas se hallan en una prosa ("Sin esperanza") y en un poema ("Esperanza") de *El éxodo y las flores del camino*. La primera sí salió en la *Revista Moderna* (año V, núm. 19, 1ª quincena de octubre de 1902, p. 292) y se refiere al suicidio del rey Luis II de Baviera, cuando "llevando en el Alma el cadáver de la esperanza, desgarrada por la propia ancla que la simboliza", decidió arrojarse al fondo del lago de Starnberg, junto a su castillo de Berg (Schlossberg). La segunda, ya señalada por Teresa del Conde, *op. cit.*, 1976, p. 59, es la estrofa final del poema "Esperanza", en que el poeta

carga erótica de la imagen, no sólo por lo que toca a la rotundez del desnudo y a la sensualidad de la pose (afín a la adoptada por la arqueada y tensa figura finisecular que Bram Dijkstra ha denominado "la ninfa de la espalda rota", paradigma de la mujer entregada cabalmente a la fruición placentera),¹⁰⁸ sino por todo el eros "perverso", de extremados tintes sádicos, que entraña esta visión límite de penetración y desgarramiento.

Conforme a la línea del "malditismo baudelairiano", Ruelas buscaba sus modelos "fuera del mundo de las buenas costumbres y del buen sentido propio de la burguesía".¹⁰⁹ Decidido a vivir en los márgenes sociales, rompió con las normas de la buena sociedad porfirista relativas al amor, la institución matrimonial y la procreación: todo menos respetar el paradigma del honrado *pater familias*, satisfecho con ese "lamentable bienestar entre dos", al que flagelara Nietzsche en el capítulo "Del hijo y del matrimonio" del *Zarathustra*.¹¹⁰

La identificación de Ruelas con estos mundos marginales, con los lados oscuros de la ciudad y de sus moradores, supone una actitud

expresa su anhelo de regresar algún día a su amada ciudad de París; y concluye: "Mas si no alcanza /mi alma esta dulce aspiración suprema, /¿qué haré? ¡Clavar, sañudo, mi esperanza/en el ancla divina, que es su emblema!" Neruo, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Planarte, Aguilar, México, 1991, tomo II, p. 1529. Este poema no fue incluido en la publicación seriada de aquella revista; tal vez por ello, la ilustración de Ruelas apareció desvinculada del texto que acaso la haya inspirado.

108. Dijkstra, *op. cit.*, pp. 99-108.

109. Las frases son de Javier Herrera, en relación al joven Picasso, pero me parecen aplicables también a Ruelas. Herrera, *op. cit.*, p. 169.

110. Esto también está sugerido en *ibid.*, p. 170.



54. Julio Ruelas, friso con un árabe contemplando cabezas femeninas ensartadas en ramas, *Revista Moderna*, 2ª quincena de abril de 1901.

opuesta a la construcción apaciguadora intentada por criminólogos e higienistas: las acciones delincuenciales no las cometen ya los “otros” sociales, los “desviados” y distintos. Por el contrario, arraigadas en el corazón y en la mente del propio dibujante, brotan al exterior y se materializan en los trazos de la pluma o del pincel. El artista se asume, así, como uno de esos “otros”.

TOLERANCIA Y REPRESIÓN DE LA PRENSA LITERARIA EN EL FIN DE SIGLO

Reformulo, pues, la pregunta inicial: ¿qué tan transgresoras resultaban las imágenes del universo de Ruelas para la sociedad de su tiempo?

Está visto que, para el sector más conservador, trivial y “filisteo” de la burguesía porfiriana, el modernismo representó un desafío y una ruptura total, de índole moral y estética, que no podía suscitar otra cosa que un rechazo absoluto. Por su parte, los artistas que trabajaron bajo el signo de este movimiento artístico renovador lindaban a sabiendas con los límites de la marginalidad. No en balde, como lo atestigua el recuento tardío de Rubén M. Campos, fue muy alto el número de víctimas que produjo la bohemia deliberadamente asumida por norma de vida.¹¹¹

111. Rubén M. Campos, *op. cit.*

Con todo, las obras de Ruelas coinciden y entroncan en varios puntos con los discursos científicistas finiseculares y, en tal sentido, no significaron ruptura sino confirmación, pese a algunas diferencias importantes ya señaladas. La adopción y la adaptación del imaginario decadentista al arte mexicano acabaron por contribuir, mediante la contundencia de la retórica visual, a reafirmar una cierta mirada de las elites porfirianas a los fenómenos sociales.

Tengo para mí que tal constatación, apenas delineada en este esbozo de abordaje interpretativo, puede contribuir a plantear desde otra perspectiva el manido y obsoleto debate acerca del carácter “puramente imitativo” y “europeizante” del modernismo finisecular. Es justo la modernización incipiente, tal como fue vivida en diversos países de Hispanoamérica, con todos sus rezagos, ambigüedades y contradicciones, la que exigía un proceso de transformación en el campo de las artes, rompiendo en buena medida con las expectativas academicistas y moralizantes prevalecientes hasta entonces y que no podía cumplirse, al menos en sus estadios iniciales, sino mediante un transvase de lo que entonces significaba una forma de la vanguardia internacional.

La *Revista Moderna* parecería formar parte justamente de esa imagen de modernización y



55. Julio Ruelas, friso con lucha de centauros, *Revista Moderna*, 1ª quincena de mayo de 1901.

cosmopolitismo que el régimen porfiriano quería configurar y proyectar. De allí que, pese a algunos malos augurios represores que podían haber sentado precedentes negativos (como la presunta intervención de doña Carmen Romero Rubio de Díaz, escandalizada ante el tono “blasfematorio” de un poema erótico de Tablada, titulado “Misa negra” y publicado en las páginas dominicales de un periódico hacia 1893, lo que provocó la dimisión forzada del poeta),¹¹² la circulación de la *Revista Moderna* fue tolerada por largos trece años, de julio de 1898 a julio de 1911. No debemos pasar por alto, por lo demás, que esta publicación era hecha y costada por un pequeño grupo de la elite

112. No bien había comenzado a circular el periódico con el poema “ofensivo”, cuando suscitó una serie de “protestas airadas rebosando indignación y escándalo”. Tablada tuvo que renunciar a la colaboración en el suplemento literario de aquel periódico, pero se ganó la adhesión de algunos poetas jóvenes, como Jesús Urueta, que cinco años más tarde volverían a unírsele como colaboradores en la aventura estética, social y moral de la *Revista Moderna*. Sobre este episodio, véase José Juan Tablada, *La feria de la vida (Memorias)*, México, Botas, 1937, pp. 409-411, y Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 10-12.

cultural porfiriana, con no desdeñables nexos políticos.¹¹³

No pocas de las contribuciones gráficas de Ruelas a la *Revista Moderna* fueron mucho más allá que Tablada en la reinterpretación muy sub-

113. Resulta pertinente acudir una vez más al testimonio de Campos en lo relativo a los nexos de amistad y parentesco que unían a los editores y colaboradores de la *Revista Moderna* con diversas instancias de la elite porfiriana. Por ejemplo, cómo la desafiante postura crítica de Jesús E. Valenzuela en los ámbitos semipúblicos del bar (y, en otra clave, en la propia *Revista Moderna*) fue compatible por 25 años con la curul en el congreso que le concediera el presidente Manuel González (compadre de Porfirio Díaz y mandatario de la República de 1880 a 1884), gracias a las relaciones de amistad del director de aquella revista con altos funcionarios como Ramón Corral y Eduardo C. Creel, hasta que cayó de la gracia del presidente Díaz (Campos, *op. cit.*, pp. 74-77 y *passim*). Por supuesto, también hay que tener bien presente la amistad de los modernistas con el maestro Justo Sierra, cuya presencia en la Secretaría de Justicia y luego en la de Instrucción Pública y Bellas Artes, creada en 1905, les aseguró la protección ministerial y un amplio campo de actividades. Además, para el caso específico de Ruelas, no debemos de olvidar sus vínculos familiares en las esferas diplomáticas y castrenses: su padre fue diplomático de carrera en la República Restaurada y en el arranque del porfiriato, y su hermano mayor, Miguel, fue un militar de alta graduación.

jetiva y osada de la simbología cristiana;¹¹⁴ y, sin embargo, no parecen haber suscitado mayor conmoción social. Puede advertirse, pues, cómo en unos cuantos años se fueron ensanchando los límites de tolerancia social ante lo permisible en la expresión artística, sobre todo en lo tocante a lo religioso y a la moral privada.

Además del generalizado proceso de secularización modernizadora en plena marcha ascendente, tal vez no hayan sido ajenos a esta apertura los efectos de la también creciente medicalización de los comportamientos sociales, un fenómeno que acabaría por permear todas las capas de las expresiones culturales.

Esto no es descubrir el Mediterráneo: pensemos, por ejemplo, en la importancia que para Émile Zola tuvo la obra de Claude Bernard. Pero para mí sí ha sido revelador: la misma coartada científicista le permitiría a Julio Guerrero registrar sus cálculos estadísticos sobre las

visitas a burdeles; a Carlos Roumagnac enumerar toda una serie de pormenores de carácter sexual, impensables en otro contexto (sus libros no escatiman las referencias a erecciones, derrames seminales, poluciones nocturnas, masturbaciones, prácticas carcelarias de “mayates” y “caballos”, relaciones sáficas, etc.); y a Luis Lara y Pardo entrar en detalles minuciosos sobre la etiología y prevención de las enfermedades venéreas. Aquella coartada científicista pudo igualmente ejercer, pues, una presión eficaz sobre la sociedad “progresista” para la aceptación de los sensuales desnudos femeninos de un Jesús Contreras y para la difusión de las imágenes provocativas e irreverentes de un Ruelas. Dos artistas que, al encabezar la revolución estética del modernismo en las artes plásticas, abrieron nuevas rutas de expresión a los que venían en pos.¹¹⁵

114. La utilización profana que Ruelas dio al motivo de Cristo en la cruz, en dos de sus dibujos más conocidos, “Piedad” e “Implacable” (muy influidos, por lo demás, por las provocativas imágenes “blasfematorias” del belga Félicien Rops), no fue exclusiva suya. Caricaturistas como Daniel Cabrera también tomaron aquel motivo iconográfico como base para algunas composiciones de carácter político, con un irreverente sentido humorístico de signo muy distinto al del ilustrador por antonomasia de la *Revista Moderna*, pero que demuestra la libertad creativa prevaleciente ya en la primera década del siglo xx. Para las imágenes mencionadas de Ruelas, “Piedad” e “Implacable”, véase respectivamente *Revista Moderna*, año IV, núm. 6, 2ª quincena de marzo de 1901, p. 97 (Rodríguez Lobato, *op. cit.*, catálogo núm. 108, p. 131), e *ibid.*, año IV, núm. 19, 1ª quincena

de octubre de 1901, p. 305 (Rodríguez Lobato, *ibid.*, catálogo núm. 171, p. 142). Algunos de los trabajos de los caricaturistas finiseculares a que me refiero pueden verse en González Ramírez, *La caricatura política. (Fuentes para la historia de la Revolución mexicana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, tomo II, láminas núms. 25 y 57.

115. Quiero agradecerles a Frida Gorbach, a Renato González Mello y a Deborah Dorotinsky algunas sugerencias bibliográficas que me fueron muy útiles en la elaboración de este trabajo. A mis colegas, participantes en el coloquio “Nueva Historia del Arte desde Latinoamérica; temas y problemas”, que tuvo lugar en Querétaro en 1997, sus comentarios y críticas a un primer borrador del mismo. Y a Jaime Cuadriello y a Angélica Velázquez, su lectura crítica del borrador final.