

Ramos Gómez, Oscar Rubelio. “El significado de la Magnolia de Julio Ruelas”. En *Escáner Cultural. Revista Virtual de arte contemporáneo y Nuevas Tendencias*. ISSN 0719-4757. Abril 2015, No. 179. (versión digital).

EL SIGNIFICADO DE LA MAGNOLIA DE JULIO RUELAS



Julio Ruelas (Zacatecas, 1870 – París, 1907), *La Magnolia*, 1900, Óleo sobre tela 42X35, Museo Nacional de Arte, INBA, CONACULTA, Firma parte superior derecha.
Foto: Oscar Rubelio Ramos Gómez

EL SIGNIFICADO DE *LA MAGNOLIA* DE JULIO RUELAS

La construcción simbólica y decadente de una flor

Por: Oscar Rubelio Ramos Gómez

Parece extraordinario ver una pintura como *La Magnolia*, de Julio Ruelas, y no dejarse llevar por la primera impresión que provoca su composición. Una flor, cuya belleza de su ser simplemente es un detalle de representación caprichosa hacia la mujer, un regalo, quizá, como muestra de amor entre los enamorados, pero el significado parece un tanto más misterioso.

Julio Ruelas fue un artista e ilustrador modernista influenciado principalmente por el decadentismo y el simbolismo de su época, cuya vida puede ser simplificada en una frase: una vida atormentada y llevada hasta el límite de la melancolía.

Fausto Ramírez dice lo siguiente al respecto de la pintura en su época, el modernismo:

Anómalo resulta el efecto de conjunto de una inclasificable composición, firmada y fechada en 1900, *La magnolia*, donde al lado de un espécimen del título en plena floración (aunque tronchado) aparecen una mariposa negra, de aspecto ominoso, y la minúscula cabecita de un hombre barbado y cubierto de una capucha frailesca, sobre un fondo abstracto, que invalida toda referencia de escala. Acaso la pintura tenga alguna relación con las especulaciones, entonces en boga, acerca de la posible existencia de odios y pasiones y, por ende, de un sentido moral, amén de inteligencia y voluntad, acaso sea una manifestación más, imperfectamente articulada, del sentimiento panteísta del pintor, que afloró claramente en aquellos dibujos suyos donde se representan árboles y plantas dotados de órganos sensoriales humanizados, atribuyéndoseles emociones humanas. [...] semejantes imágenes entran ya en el terreno de las alucinaciones. (Ramírez 2008, 34).

El caso es que Julio Ruelas incursionó en los terrenos de lo macabro y lo grotesco que dejó ver su incursión en la *Revista Moderna*. Aprendiz de Arnold Böcklin, se instruyó en el mundo del fatalismo y lo simbólico, y que después lo empataría con el decadentismo. Pero, primero, hay que analizar cada parte dispuesta en la pintura, empezando por la flor.

En el primer plano de la composición e inclinada, aún cerrada y en botón, florece la magnolia. Esta flor fue clasificada en 1680, por el botánico francés Pierre Magnol, en Norteamérica. Esta flor tiene la peculiaridad natural de que antiguamente evolucionó, antes de que aparecieran las abejas, para ser polinizada por los escarabajos. Así mismo, la magnolia posee duros carpelos para evitar su deterioro.

En las magnolias hay una ausencia de sépalos o pétalos, y en su lugar se plegan los carpelos, cuya característica es una especie de elemento intermedio entre ellos dos. De manera genérica, a esta flor siempre se la ha asimilado con la sexualidad femenina, una representación de su ser. Más exacto se ve que en “la época modernista se complació de hacer de las flores un lenguaje simbólico” (Litvak 1979, 30). Las flores, como en las rosas y otros tipos más, aluden frecuentemente al sexo femenino.

Un detalle muy significativo es que en la pintura de Ruelas la flor aparece en botón, todavía sin abrir, representación de la juventud.

Ahora bien, en Julio Ruelas hay un especial interés por retratar a la mujer de una manera peculiar, por su mero concepto de lo femenino.

Primero, hay que sentar las bases de los movimientos que permeaban en ese entonces, y que influyeron en este pintor, dibujante y artista gráfico.

Del *art-nouveau*, fuerte influencia en el estilo del artista, se refiere a una tendencia, según Teresa del Conde, que tiene su principal impulso en encerrar el tema o el objeto que se trabaja en motivos orgánicos, de tal manera que sus elementos se transforman en una masa obediente, esclava del ritmo lineal.

En este caso, en *La Magnolia* el objeto principal se representa como un concepto de personificación, según los detalles que la componen, como la mariposa negra, la libélula, etcétera, que obedecen y están al pie de la misma flor; son una masa homogénea que sugieren el simbolismo, segunda tendencia que retrata Ruelas.

En el Simbolismo, dice Sophie Bidault “basta dirigir la mirada para comprobar realidades. Es preciso reflexionar no sólo sobre lo que se ve, sino más bien sobre lo que *no* se ve pero se intuye.” (Bidault 2010, 13). Es decir, se mira la pintura de una flor, pero dado los colores, los demás elementos y sobre todo, el contexto de realización, el signo, la flor, se convierte de una simple representación de la cosa, de la realidad, en un símbolo construido a partir de un concepto muy arraigado de la época.

Al contacto de Baudelaire y de un simbolismo cada vez más hermético, las niñas ruborosas se convirtieron en misteriosas *femmes fatales*. La mujer es el instrumento simbólico preferido del novecientos, el centro de sus obsesiones y de sus juegos esotéricos. Bajo la cultura intensiva de la curva y del esoterismo contemporáneo, fue asimilada a la flor de los jardines místicos del arte nuevo (*Art Nouveau*), donde se convirtió en lirio blanco salpicado de sangre o en orquídea devoradora del otro sexo. (Bidault 2010, 13).

La intención de personificar a la juventud es más que evidente en esta pintura, pues el ser de la magnolia, no ha brotado ni se ha abierto a través de los carpelos. Entonces, una evidencia de que en estos años hay un interés que mueve a los pintores y artistas por representar a la mujer a través de las flores, y sobre todo en este concepto de la *Femme Fatale*.

Antes de pasar al análisis de la tragedia estética-simbolista de Ruelas, faltaría nombrar el último movimiento presente en este artista. Es el ya nombrado decadentismo. Esta

tendencia más que pictórica surgió como una manifestación literaria. Por ejemplo, con Joris Karl Huysmans, el protagonista de su novela *Al revés*, se refugia en el arte al verse aterrado por el avance del industrialismo; se encierra en sí mismo hasta convertirse en un esteta cerebral, oculto entre pensamientos de su realidad y el mundo exterior hostil, y su yo interno y personal.

Ya lo dice Marisela Rodríguez cuando hace referencia de que los decadentes

aborrecen su sociedad, a la que hallan fea en todo el sentido de la palabra. [...] La sexualidad y los papeles culturalmente establecidos para el hombre y la mujer se desobedecieron; el hombre consciente del fin de una época, lleno de hastío y pasividad, era la víctima de un ser femenino agresivo y dominador que lo destruye y en sus excesos se destruye a sí mismo. Esta actitud frente a la mujer es visible en parte de la obra ilustrativa de Ruelas. (Rodríguez 1998, 74).

¿Cómo representar a esta mujer fatal, a través de la pintura? Julio Ruelas considerará su vida y entorno a partir de lo más tenebroso de su simbolismo y por cierto, de algo tan más allá como es lo Siniestro.

Ciro Bernal Ceballos, compañero de Ruelas en la *Revista Moderna*, se expresa y comparte -citado por Teresa del Conde- que “como yo, la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel” (Bernal 1898, 55) . El mismísimo Ceballos se refiere, en una época donde la mujer era considerada como algo atroz, al igual que su pluma pudiera escribir, Ruelas con los dibujos y la pintura podría pintar.

Pero ¿por qué Julio Ruelas pinta a la flor como un concepto algo misterioso y oculto de la mujer? Necesariamente este mundo de *Al revés*, como otros indicios que fueron arremetiendo en su vida, provocan que cada vez con más sutileza, a través de las tendencias arriba descritas, se exprese de la mujer como un ser temible y despreciable:

Al parecer no tuvo relaciones eróticas perdurables con ninguna mujer, era amigo de visitar prostíbulos y tabernas, no ajeno al juego, a los palenques y a las parrandas. A pesar de sus noches perdidas “de adoración a Magdalena” (al decir de Julio Sesto), no se le conoció a Ruelas ningún amor persistente; no se ha encontrado siquiera sea el nombre o la mención de alguna mujer en particular, vinculada a su vida erótica. Sus relaciones debieron ser, pues, fugaces, superficiales y matizadas por un tinte de apasionamiento doloroso, escéptico, carente de ternura y de todo verdadero involucramiento afectivo. [...] Ruelas fue toda su vida un inmaduro afectivo, como acostumbraba afirmar José Juan Tablada en las variadas ocasiones en que se ocupó de su personalidad como artista, y probablemente esa condición se relaciona con su concepto negativo y siniestro de lo femenino. (Del Conde 1976, 19).

El caso es que la elección de Ruelas de entre la gran gama que pudo haber tenido para representar a la mujer a través de una flor, fue simplemente a través de los símbolos perturbadores. Por decir un ejemplo, no eligió pintar una margarita, porque sus pétalos y hojas son débiles, además de que, quienes polinizan esas flores son las abejas.

Por ende, elegir una flor con carpelos duros, resistentes, analogía de la juventud femenina, y cuyo insecto fertilizador es el escarabajo, animal rastrero y cuya denominación de algunos de estos insectos, utilizan parte de su vida para arrastrar con sus patas una bola de excremento. Este animal podría ser considerado como un elemento significativo que atrajo a Ruelas por ser tan parecido a los demás, como la araña, monstruosos para representar su melancolía. Es decir, el escarabajo no se ve en la pintura, pero se intuye, es la razón de la flor; el escarabajo está envuelto y poliniza a la flor, no puede escaparse de ella, es su esclavo, pero él es rastrero, inmundo, sucio y escabroso.

El movimiento que permeaba en la estética de Ruelas sobre las flores que representan y personifican a la mujer, está plasmado en uno de los poemas, bien sabido, en *Las flores del mal*, de Baudelaire, donde ejemplifica este concepto de la *femme fatale*:

El Vampiro

Tú que, como una cuchillada,
en mi corazón te has metido;
tú, que a una loca manada
de diablos tienes parecido,

sobre mi espíritu humillado
quieres caer como una hiena;
¡oh infame!, a quien estoy atado
como el forzado a su cadena,
como a su juego el jugador,
igual que el borracho a la espita,
como a la pobre el roedor...,
¡maldita seas, sí, maldita!

Pedí, de odio y de ira lleno,
la libertad a la espada un día;
supliqué al pérfido veneno
que redimiese mi cobardía.

Y ¡ay! el veneno como la espada
me respondieron con fría actitud:
“tu alma no es digna de ser salvada
“de esa maldita esclavitud.

“¡Imbécil! ¡si tal se logra
“dándole a tu alma un respiro,
“tu amor a besos resucitara
“el cadáver de tu vampiro!” (Baudelaire 1963, 71-72).

La *femme fatal* había sido una de las figuras del fin de siglo en la época de Ruelas, en la que se hacía referencia en el arte. Ésta se relacionaba a una mujer arrogante y cruel, de diabólica belleza, que siembra la ruina y la perdición entre los hombres. La belleza de esta mujer fatal es considerada como una belleza maldita. Y de ello comúnmente se hacen analogías entre el dolor, la corrupción y la muerte.

Lo singular de todo esto es que tras este desenvolvimiento de las cosas, de las experiencias y vivencias, entre Ruelas y su vida; Ruelas y sus amigos; Ruelas y su madre; entre otras comparaciones, se construye una identidad del modo de ver a la mujer.

No es sólo la belleza exterior, vista -como ya se dijo- como un ser maldito y ofensivo; sino además como un pedazo de carne siniestro, el cual sólo merecía el desprecio del artista, pues la mujer representaba la perdición del hombre; era el ser cruel y sanguinario, metafórico de *El Vampiro* de Baudelaire.

Salvador Toscano se refiere a Ruelas como un artista que no pinta, dibuja o ilustra, por sublimar algo, sino para referirse a su propia vida: “De esta suerte el amor no fue una forma de sublimación de este complejo sino su expresión vital de lo frustrado, de lo incompleto y

malogrado de su vida. Por eso, cuando pinta un amor juvenil traicionado por la muerte, pinta su propia vida.” (Crespo 1968, 36).

El amor frustrado sin referencia alguna de una experiencia de Ruelas, es su concepto en el arte. En *La Magnolia*, representó eso y más, es decir, a la misma mujer.

En sus dibujos a pluma, y en algún cuadro como “El Sátiro ahogado”, o “La Araña”, hecha un año antes de su muerte, se vuelca completamente toda la serie de sus obsesiones sobre el amor, la muerte, la mujer, la libido, la melancolía, lo macabro, lo lúgubre, lo orgiástico. (Crespo 1968, 45).

Es muy recurrente el uso de los símbolos a través de la obra de Julio Ruelas, que se manifiesta a través de los insectos y los animales (por decirlo así, la gran influencia que tuvo *El Cuervo* de Edgar Allan Poe en algunas de sus ilustraciones); así por ejemplo, en *La Araña*, dicha ave viene a ser una representación de lo femenino, “concebido como trampa tendida por cuyo medio sutilmente la mujer tiende sus redes para atrapar al varón desprendido y ajeno al peligro” (Del Conde 1976, 55).

Ruelas magnifica el sentimiento en el cual el hombre queda desprotegido, quien no tiene la culpa de caer en las redes y engaños que la mala mujer tiene hacia él. Algo aventurado, de Teresa del Conde, en decir que en *La Magnolia*, “el símbolo de la raíz, tiene, asimismo, una significación materna”. (Del Conde 1976, 56). Sin embargo, dado que hay otros elementos que sugieren otro significado en la pintura, sería erróneo decir que la representación de la flor es el de la madre, pues el concepto de la *femme fatale*, es mucho más exacerbado que aquél.

Antes de que Julio Ruelas muriera, pide a su amigo Jesús Luján que sea enterrado en el cementerio de Montparnasse en Francia. Y sepultado con un mausoleo hecho por el escultor Arnulfo Domínguez Bello.

En una crónica de París dirigida al *Excelsior*, 22 de junio de 1965, describe así la tumba: una gran piedra granítica, tallada apenas, que se yergue con aspecto de dolmen druídico, y en cuya superficie anterior, en letras rojas que resaltan sobre el gris del granito, se lee: Julio Ruelas, 1870-1907. Más arriba casi en la extremidad superior, ahondada en la piedra, una viñeta deliciosa del artista. Aquel fauno amable y musical, que encaramado en la rama de un árbol, toca su flauta de siete cañas, teniendo por oyente a un cuervo absorto... Abajo una mujer desnuda, vencida, trágica con las piernas flexionadas en un gesto angustioso. Su cabellera cae revuelta y desordenada, confundándose con la tersura de mármol de Carrara. (Crespo 1968, 33-34).

Dos personajes en la vida de Julio Ruelas tuvieron un contacto estrecho entre la literatura (de estos personajes), y las ilustraciones del pintor y dibujante. Coincidían en ideas vagas o concretas sobre la mujer. El primero de ellos, amigo de juventud, José Juan Tablada. Compañeros en el Colegio Militar donde publicaron juntos un pequeño periódico llamado *El Sinapismo*, en donde Tablada escribía y Ruelas ilustraba esas ideas.

Tiempo después de la muerte de Ruelas y en las *Crónicas Parisienses* de Tablada; es él quien recorre la tumba de su amigo en Francia, y expresa, lo que podría ser el posible significado de la pintura en cuestión:

Antes de alejarme para siempre de aquel sitio donde yace quien fue compañero de infancia y amigo de juventud, contemplé con aprensión de pésames futuros la palpitante y divina mujer que Domínguez cinceló marmorizando un supremo abandono de amor. [...] ¡Duerme en paz, pues ya tienes el amor cuya nostalgia apresuró tu vida! ¡Descansa, puesto que sobre tu sepulcro se desploma inmortalmente fiel la única amante posible para tu amor misógino, la única odalisca en los tenebrosos serrallos de tu hastío: una mujer de mármol! ¡No te mentirá, no te abandonará, no te desconocerá; no es una hija del espasmo de una pareja mortal: es hija de un deseo genial, imperioso y obstinado que blandió un martillo y enderezó un cincel y, para reproducirse, prefirió el mármol, indestructible de los dioses a la carne pecadora, a la carne triste de los hombres! Descansa, pues, enlazado con ella para siempre, seguro de que nada turbará el eterno deleite de tu beso y el éxtasis perdurable de tus nupcias. Tu amante y tu gloria se han hecho mármol, blanco mármol, luminoso mármol eterno. Te dejo aquí muerto y poderoso y me alejo vivo y frágil. Tú ya no padecerás las angustias que a mí me esperan, los dolores ciertos, los placeres mentirosos, las ambiciones inútiles... (Tablada 1988, 184-185).

Un amor misógino, un odio a las mujeres. Esa es la *femme fatale* de Julio Ruelas. Sin embargo, hay palabras confusas que utiliza Tablada al referirse que ya no habrá quién le mienta, ni que lo abandone, ni que lo desconozca. Es pues o una experiencia pasada que vivió Ruelas, o el temor que él veía en otras parejas o conversaciones que lo hicieron desconfiar y odiar a lo femenino.

Es también del citado de Lily Litvak propio del sentimiento panteísta. Tablada sabía muy bien lo que Ruelas significaba con sus ilustraciones. Pues esta cuestión mística la compartían los dos, tanto en los poemas y cuentos, por una parte, como en las ilustraciones y en *La Magnolia*.

Al fondo, en segundo plano, se halla el retrato de un hombre anciano, es un rostro abocetado, vestido con ropas de fraile, con la mirada clavada en su pensamiento. Este personaje contiene la analogía de este concepto “indestructible de los dioses de la carne pecadora”, como refiere Tablada.

Así pues, Tablada también sabía el simbolismo de este personaje al fondo, pues lo nombra en una de sus novelas:

El arqueólogo se arrellanaba en el sillón fraileiro de brazos pulidos por algún estudioso de antaño; tal vez un Veytia o un León y Gama; veían las jícaras de laca en el trastero y sobre el fondo bermellón, ceñido por zodiacos de plata, las flores pulposas como frutos, y matizadas como mariposas, los platos, los perros, los venados azules, toda aquella fauna de Arcadia, con ojos humanos que expresaban la beatitud del Edén, sin temores aún por las crueldades humanas posteriores. Y misis Neville dijo:

- No he podido explicarme cómo los hombres que pintan esas cosas, los que así sienten la belleza integral de la naturaleza de las flores y de los animales “hermanos inocentes”, como dice míster Neville... esos oscuros artistas sanfranciscanos, como el de Asís; angélicos, como el fraile, como el beato, budistas, que a lo menos ejercitando el arte, ¡ese amor!, parecen compasivos y piadosos... cómo esos hombres pueden ser los mismos o por lo menos los instrumentos dóciles, los cómplices sin rebeldía de los otros, de los que incendiaron, saquearon, dinamitaron ... ¡Qué antítesis, qué conflicto! ¿Cómo, por qué?... (Tablada 2003, 65).

Utilizar una figura frailesca como la que se ve en segundo plano, y dado el contexto en que lo pinta Ruelas, tiene un trasfondo finisecular de lo místico como una actitud mental; de ahí el panteísmo, pues el tema religioso, simbolizaba en ese entonces, las fuerzas ocultas que actuaban e influían en el mundo y animaban a los seres inferiores.

Así mismo Julio Ruelas

Ilustró el poema “Auto de Fe” de Enrique González Martínez, cuyos versos narran la tentación de la lujuria que sufre y supera un fraile:

Cuentan que un fraile, en su misal un día

Halló en una mayúscula de ornato

Un cuerpo de mujer, desnudo y grato

Que artista ignoto dibujado había.

El monje quema la hoja y en seguida reza. El dibujo representa ese episodio de devoción y arrepentimiento con un Satán de apariencia faunesca que cae junto a la hoguera. (Rodríguez 1998, 74).

Por un lado, está el triunfo de lo bueno contra lo malo, pero por el otro está la representación de lo oculto y lo místico en la obra de Ruelas. Esto prueba que el panteísmo está presente en este artista, pues su estilo así lo comunica:

Ruelas dio vida a elementos de la naturaleza acorde a la visión panteísta del mundo. En esta línea se descubre un sentido misterioso en sus composiciones; es otra variante del doble mundo del simbolismo: el real, personificado por hombres y animales, y el oculto, el de los secretos misteriosos naturales. (Rodríguez 1998, 170-171).

Esta línea está claramente inculcada en la magnolia, pues el hombre está envuelto en el mismísimo misterio con él mismo. Es decir, la naturaleza está inmiscuida como un concepto antes dicho, de la *femme fatale*, pero es misteriosa y la vez maligna. En el modernismo, y sobre todo en la soledad decadente de esos años, “todo este contenido se manifiesta mediante el enfrentamiento del hombre consigo mismo y ante los grandes misterios de la naturaleza y de la vida.” (Rodríguez 1998, 106).

Este enfrentamiento que tiene Ruelas consigo mismo, se ve reflejada entre la magnolia y la figura frailesca, que representa todo este universo panteísta. Sin embargo, él está viejo y cansado, y la flor, en la que a través de sus carpelos, la incitan a voltear al mismo lado que ve el fraile, es como si Ella se riera, pues es joven por estar en botón. Como si se alimentara del mismo hombre.

Habrán otros elementos que fortalezcan la idea de esta soledad decadente. “Los recursos formales como el arabesco, la utilización de planos oscuros o vacíos y la proporción de la figura dentro del conjunto, reforzaban el mensaje casi siempre misterioso y evocador.” (Rodríguez 1998, 106).

La figura humana aparece totalmente descompuesta, apenas y se mira toda su figura inacabada de su cuerpo. Es una miniatura en escala, y pese a que está en segundo plano, la proporción de su cara refuerza la idea entre lo terrible y lo monstruoso que Tablada habla de los franciscanos; además del plano en totalidad de la oscuridad en la que yace la magnolia y todos los elementos; y por último sobre el panteísmo en que la naturaleza se manifiesta en la pintura. El misterio está en todo este universo.

El segundo personaje en la vida de Ruelas, fue Amado Nervo, quien exaltaba todo este mundo, de la fe y el concepto tan misterioso de la obra

Tal fue el caso de *Implacable*, nombre del dibujo de Ruelas y del poema de Nervo. En él se narra la lucha interna que libra el poeta al abandonar la seguridad de la fe y sacrificarla ante la promesa de los conocimientos científicos, del materialismo, que lo conduce finalmente a un escepticismo vital. El poema está lleno de pesimismo, pues Nervo se muestra avasallado por su nueva vida, tan lejana a aquella en que vivía feliz y seguro en sus creencias religiosas. La ciencia es expresada simbólicamente como un ser femenino. Y aquí se mezcla el tema decadente de la mujer sojuzgadora y poderosa. La ciencia, ahora como mujer fatal, domina al poeta. (Rodríguez 1997, 22-23).

Esta fe empequeñecida, minimizada a través del misterio, se puede observar en *La Magnolia*, pues ahora está entregado a la siniestra flor, que personifica a la *femme fatale*, su amor misógino. Es decir, lo siniestro de la situación es esa resignación en la cual, supuestamente la mujer joven, fuerte, pero con concepto negativo, sale ganando ante el poder panteísta del misterio y creencias ya destruidas, transfiguradas en el fondo de la pintura.

Y *Ella* dice envolviendo en el escándalo

de sus vastas pupilas mi alma entera:

“Dios ha muerto... hace mucho... le matamos

Nietzsche y yo, en el azur y en las conciencias.”

Ven, levanta tus ojos al vacío:

¿qué ves?

“La Vía Láctea, sementera

de soles...”

“No por cierto: es su cadáver,

¡el cadáver de Dios en las esferas!”

Y al decir esas cosas naufragaba
mi razón en sus ojos de tinieblas:
esos ojos tan negros y tan grandes
con pestañas tan grandes y tan negras. (Nervo 1901, 305).

En cuanto a los demás elementos que aparecen en la pintura, no están aislados, y además de reforzar el concepto, cumplen una función específica.

En el lado derecho de la pintura, enfrente de las hojas verdes yace postrada una mariposa negra y con alas de color amarillo. Referencia exacta del estilo con que Ruelas mezcla constantemente los insectos a lo decadente de su simbolismo, atrayente de la misma flor. Como si ésta manipulara su color. Efecto simbolizado del puente entre la realidad y el abismo.

Después, emprendiendo el vuelo y al estar pasando por la magnolia, está una libélula, que quiere escaparse de la pintura. También negra como si el color se le hubiera escapado al pasar justo por encima de ella; de esta manera, adquiere cada vez más luz, otro indicio de su construcción constante, de lo siniestro.

Sólo unos cuantos centímetros por debajo del horizonte, detrás de la flor, se haya asomado un gusano. Ya no verde, con la punta roja, como si éste, escondiéndose de lo que está viendo, estuviera congelado y mostrando la sinécdoque de su ser. Podría pensarse que hay un mensaje emotivo respecto a esta figura, pues durante la *belle époque*, término introducido por primera vez en 1869, y entre 1898 y 1908 que se determinan las cuestiones de lo homosexual, que Lily Litvak dice que el "Ucranismo fue un concepto introducido por Carla Heinrich Ulrich y reflejaba el tener un alma femenina en un cuerpo masculino." (Litvak 1979, 155).

Podría pensarse, entonces, que el gusano es la metáfora del Ucranismo, que yace asomado en la magnolia. Este ser que comparte la dualidad de sexos, en cuerpo y en alma.

Ahora bien, estos tres elementos dibujados que rodean a la flor están en presentación de un moralismo excesivamente represivo:

El sexo es malo, pues convierte al hombre en un animal lascivo y sucio; la mujer no sufre la misma conversión animal, pero ella es la causante de tal degradación. Hay en ella una dualidad fatídica: por un lado es tentadora y provocativa, ofrece sus atributos al hombre con la misma fruición con que Circe les ofrecía comida a los marinos hambrientos; por otro lado, está siempre presta a la acechanza y al castigo: a tiempo que ofrece, hace girar al hombre en torno, latigándolo. (Del Conde 1976, 42-43).

Es más que evidente este concepto moral en *La Magnolia*, y que obedece de la misma forma a la idea tan fatal de la mujer. El hombre no es el franciscano, la analogía de los insectos, del

sexo masculino, como portador que implica su vida en la flor, lo femenino, incluyendo al escarabajo que no se ve, pero aquí más importa la libélula, la mariposa y el gusano, como conversión y degradación del hombre.

Por un lado, como dice Teresa del Conde, la primer tentativa que hace la mujer, en referencia de la pintura; la mariposa ya fue seducida por *Ella*, la magnolia, y se postra en una de sus hojas como símbolo de esa tentación irresistible. La mariposa es esa conversión ajustada a las ideas del hombre oscura y tenebrosa que cae en los enredos de lo femenino. Al igual que el gusano, rastrero y sin elección alguna.

La libélula, es la segunda dualidad fatídica, pues no se postra pero pasa por encima; ya miró a la magnolia y aunque pretenda escaparse de esa tentación, lo castiga, lo acecha y mantiene a un lado de él. La libélula pierde el color, es negra, metáfora de ese látigo por el mero hecho de verla. Es el hombre quien no puede escaparse de esos enredos, de esa figura que postra lo femenino a través de una flor.

En ambos casos, en la libélula y en la mariposa, hay un par de poemas de Tablada que ejemplifican muy bien la temática de Ruelas. El primero la libélula:

Porfía la libélula
por emprender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula. (Tablada 1993, 56).

Y después sobre la mariposa:

Devuelve a la desnuda rama,
mariposa nocturna,
las hojas secas de tus alas. (Tablada 1993, 54).

En los dos casos, referentes, en cada parte en poemas de Tablada, pero que bien podrían ser la estructura de la parte de *La Magnolia*. La libélula aferrada, vuela a través de esa rama trémula, desnuda que muestra sus encantos. La misma idea seductora. En el caso de la mariposa, regresa la rama desnuda, igual que en la libélula, es la tentación de esa mujer, la magnolia; y cuya mariposa nocturna no puede ser de otro color que negra. Sus alas, ya perdidas, son parte de esa perdición del hombre hacia la mujer.

Todos los que intervienen en la pintura, fatídicamente aparecen sin luz, oscuros, con la mirada perdida y en pensamientos idos de resignación. Es decir, que nadie tiene escapatoria ante la *femme fatale*.

Es importante esclarecer que en la época moderna, "La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época." (Litvak 1979, 3).

Por un lado, es interesante que Julio Ruelas haya elegido una flor con toda la intención que en su época reflejaría el simbolismo. Nada es casualidad, pues tras el marco que conserva a la pintura, hay un mensaje que se ha tratado de estudiar en todo este trabajo.

El primero es que la magnolia era una flor seductora (vista de un modo positivo) durante esta época, que daba indicio de cortesía cuyo eco de ternura y placer se ve reflejada en un poema de Juan Ramón Jiménez en los *Jardines lejanos*:

Vendrán frescura de fuentes,

olor de lilas y acacias,

tal vez alguna magnolia

abrirá su carne blanca...

Hay fuentes para palabras,

hay rosales para besos,

hay blancos ocultos para... (Litvak 1979, 22).

Todo esto indica una fuerte concepción que se tenían de las flores, y sobre todo de la magnolia, en cuanto a que eran medios por los cuales enamoraban a las mujeres. Pero todo el movimiento contextual que permeaba en el modernismo, hizo que se hubiera una alusión a la parte negativa de la mujer.

Dicho esto, habría que pasar al sistema operativo de la plástica que en esos años se hacía presente para que la época modernista simbolizara a la mujer como la *femme fatale*.

Del Boticellismo, que podemos ver en la Odette de Proust o en las heroínas de nuestro escritor, se pasaba al otro extremo: Herodías, Cleopatra, Salomé. Ambos tipos se sobreponían a veces: <<No era Cleopatra, era un personaje alegórico y místicamente ideal de las pinturas italianas, un primitivo envuelto en mantos, con la cabeza trenzada con joyas y flores. La primavera del fresco de Florencia, una Herodías de Luini.>> [...] Se evocan a las princesas despiadadamente perversas, Salomé, Helena, Yanthis, Yeldis, Melisanda, Cleopatra, Salambó, Brocelianda, Armida. Jean Lorrain considera que <<Nunca como ahora las mujeres han tenido tan acusado aspecto de largas flores en sus tallos, o de maravillosas serpientes erguidas">. (Litvak 1979, 141-142).

El fin último de todo esto, es que, a decir que en palabras de Teresa del Conde, en una cita que se introdujo más arriba, a Ruelas no se le conoció ninguna mujer. Pero era sabido su gusto y visitas a los prostíbulos. Durante la época moderna, "las prostitutas tenían a cargo el

placer de los hombres de todas las clases y condiciones. Su presencia por las calles era constante promesa de placeres prohibidos para el hombre”. (Litvak 1979, 159).

Y dado que Ruelas mantenía noches perdidas “de adoración a Magdalena” (que igual se citó anteriormente por Teresa del Conde), y con respecto a los indicios de que las princesas y pecadoras eran, tanto retratadas en la pintura, como representadas en la literatura, a decir que “el mito de lo eterno femenino se unía irremisiblemente a la maldad. El fin de siglo se sometió a la fascinación de grandes cortesanas crueles reinas o famosas pecadoras. Flaubert sigue a Gautier en su culto por Cleopatra, que también inspira a Manuel Machado.” (Litvak 1979, 145).

Es, pues, que a través de *La Magnolia*, que Julio Ruelas personifica y hace una alegoría de María Magdalena, pues había sido una pecadora, prostituta antes de conocer a Jesús. No es la Magdalena Santa de la que habla Ruelas, sino el antes de que ella lo conociera. El momento que se vivía en el modernismo, lleva a pensar que si todos personificaban y representaban a las pecadoras de lujuria, y al sentimiento negativo de la mujer y lo femenino. Su gusto por las prostitutas, y todo el concepto que yace en la mente de este artista, pienso que lo lleva a imaginar el simbolismo elegido a partir de una flor que por mucho, exacerba, tanto esa adoración de Magdalena, como la construcción de lo Siniestro a través de todos los elementos compositivos en la pintura.

La Magnolia, es la representación metaforizada de la mujer, joven, corrompedora, la *femme fatale*, del concepto del amor misógino de Ruelas, la idea negativa de la mujer, que a su vez tiene una relación fatídica de seducción tentadora y castigo que acecha al hombre, el cual pierde su fe, y se introyecta en los misterios naturales de lo siniestro, es la Magdalena pecadora; el enigma que llega al límite de lo monstruoso, mismo de la vida y de la muerte, entre la realidad y el abismo, enfermizo y torcido de la feminidad en este mundo.

BIBLIOGRAFÍA.

Baudelaire, Charles. *La flores del mal*. España: E.D.A.F, 1963.

Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México: CENIDI/DANZA INBA, 2010.

Crespo de la Serna, Jorge J. *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México: FCE, 1968.

Del Conde, Teresa. *Julio Ruelas*. México: UNAM, 1976.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. España: Casa Editorial BOSCH, 1979.

Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM/IIE, 2008.

Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío*. México: CONACULTA, 1997.

Rodríguez Lobato, Marisela. *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.

Tablada, José Juan. *Los mejores poemas*. México: UNAM, 1993.

Tablada, José Juan. *Obras. II-Los días y las noches de París. Crónicas Parisienses*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.

Tablada, José Juan. *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos*. México: UNAM/Coordinación de Humanidades/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.

HEMEROGRAFÍA.

Bernal Ceballos, Ciro. "Julio Ruelas." *Revista Moderna*, México, septiembre de 1898.

Nervo, Amado. "Implacable." *Revista Moderna*, año IV, núm. 19, 1ª quincena de octubre de 1901.