



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL POEMA “IMPLACABLE”, DE AMADO NERVO Y LA
ILUSTRACIÓN DE JULIO RUELAS: UNA LECTURA
POSIBLE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

LOURDES MARCELA LAGOS ÁNGELES

ASESORA

DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria

A mi madre, mi protectora, compañera y aliada.

A Enrique, presente en los momentos de flaqueza.

A quienes caminaron conmigo parte de mi vida, y cuya presencia fue determinante: Diana, Danae, Daniela, Edgar, Erik, Pedro, Leopoldo, Pável, Victoria, la maestra Alejandra, Lucía, Tania, Magali, Red Universitaria No Están Solas, Allí Somos Todas.

A quienes creyeron en mí y en mi trabajo, son parte de mi fortaleza.

Agradecimientos

A mi Universidad.

A la Dra. Lilián Camacho, por acogerme con el espíritu académico y noble que la distingue.

A la Mtra. Alejandra López, el Lic. Hugo Espinoza, la Lic. Lucila Herrera y el Lic. Alfonso Romero cuyos comentarios y sugerencias enriquecieron en gran medida este trabajo.

A mis compañeros de Seminario, por sus oídos y palabras en este largo camino hacia la titulación.

[...] Julio Ruelas, el pintor que estudió en Munich el arte de la pintura y que hoy es el único dibujante verdaderamente artista que tenemos: es un joven cetrino y cenceño, siempre vestido en negro, con la nariz cigüeña en un rostro dantesco cual visionario que acabara de salir del infierno, sin hablar ni reírse jamás, silencioso y taciturno, pero de un bello corazón martirizado por una fantasía demoniaca.

Rubén M. Campos, *El bar*.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
1. Julio Ruelas ante la crítica	8
1.1. Vida y formación.....	8
Contexto familiar.....	8
Inicio en la academia	8
Julio Ruelas y la <i>Revista Moderna</i>	9
Ruelas, profesor.....	9
Estancia en París.....	10
Muerte.....	10
1.2. Recepción de Julio Ruelas	10
Los críticos de su tiempo.....	10
La crítica posterior.....	11
Las principales líneas temáticas abordadas por la crítica.....	13
1.3. Julio Ruelas y la literatura	16
Los primeros acercamientos.....	16
Ruelas y la literatura. Segunda mitad del siglo XX.....	18
Julio Ruelas y la literatura vistos en los últimos años.....	19
1.4. Otras publicaciones destacadas.....	22
2. Amado Nervo ante la crítica	26
2.1. Recepción de Nervo entre sus contemporáneos. La crítica en oposición a sus lectores.....	26
La crítica al grupo modernista mexicano de la segunda generación.....	27
Intervención de Amado Nervo en la polémica	28
Amado Nervo frente a sus lectores	28
Concurso entre los poetas nacionales. <i>Revista Moderna</i>	30
Exequias del poeta. Entre el lamento de escritores, amigos y lectores	31
2.2. La recepción de la obra nerviana posterior a la muerte del poeta	33
Primeras antologías. Entre el elogio y el desdén	33
2.3. Nervo y la crítica de las última décadas	35
Años sesentas y setentas. El resurgimiento	35
Amado Nervo en el siglo XXI. Ante una nueva mirada	36
3. Sobre la relación entre literatura e imagen	40
3.1. El estudio de la relación entre poesía y pintura.....	40
3.2. Cómo se establece la relación entre texto e imagen.....	44

3.3. Cómo ayuda la pintura a valorar la literatura.....	48
3.4. Acercamiento y problemas del estudio interartístico	49
4. Análisis.....	53
4.1. Análisis de “Implacable”, de Amado Nervo.....	53
Léxico	53
Sintaxis.....	61
Estructura textual.....	64
Niveles de significado.....	65
Esquema narrativo	74
Recursos poéticos	76
4.2. Análisis de la imagen de Ruelas a partir del análisis del poema.....	82
De la estructura narrativa	85
De los recursos poéticos.....	86
“Implacable” en la ilustración de Julio Ruelas	88
CONCLUSIONES.....	95
FUENTES	100
APÉNDICE.....	111
Algunas nociones sobre <i>lectura</i>	111
¿Qué es leer?	111
¿Qué es comprender?.....	113
Modelos de procesos en la comprensión lectora	119
Niveles de procesamiento.....	120
Niveles de comprensión lectora.....	122
Evaluación de la comprensión lectora	123
Leer imágenes.....	124
Fuentes electrónicas.....	128
Implacable.....	129
Imágenes	133

INTRODUCCIÓN

La *Revista Moderna. Arte y Ciencia* inició su publicación el 1 de julio de 1898, en la ciudad de México; su primera etapa abarcó hasta agosto de 1903, y la segunda, de septiembre de ese mismo año a junio de 1911, con el nombre de *Revista Moderna de México*. Surgió bajo críticas muy severas contra el incipiente movimiento modernista en las letras mexicanas y con un antecedente de censura contra uno de sus colaboradores, José Juan Tablada, por la publicación de su poema con tintes eróticos, “Misa negra”.

Cuando se publicó el primer número, habían pasado ya tres años desde que Julio Ruelas, artista plástico zacatecano, había regresado de una estancia académica en Karlsruhe, Alemania. En la ciudad de México, Ruelas fue invitado a colaborar en la revista, su experiencia en el extranjero iba muy bien con el espíritu cosmopolita de la publicación, en la que compartió créditos con otros artistas mexicanos, como Leandro Izaguirre, Roberto Montenegro, José Juan Tablada, Germán Gedovius y Alfredo Ramos Martínez; sin embargo, Ruelas destacó sobre ellos y, más allá de eso, otorgó a la publicación una fisonomía particular, como lo hacen ver los críticos de su obra. Entre el pintor zacatecano y la publicación se estableció gradualmente una relación de complicidad: dentro de la *Revista Moderna*, Ruelas encontró la posibilidad de dar rienda suelta a su imaginación llena de seres atormentados; de tal manera que se puede observar que conforme avanzan los números de la publicación y ésta comienza a obtener solidez, a la par, la obra del artista empezó a adquirir características peculiares, distintivas y de mayor madurez plástica.

La relación que se gestaba entre la palabra y la imagen iba de acuerdo con la correspondencia entre las diferentes artes que buscó el movimiento modernista en México, al cual pertenecían los escritores de esta revista. Una de las correspondencias de la obra Ruelas con la literatura de los escritores modernistas es la influencia que en ella tuvo el *Art Nouveau* —corriente artística que se originó a finales del siglo XIX en la arquitectura del continente europeo (Francia, Alemania, Austria, Italia, España, pero con diferentes nombres en cada país) de ahí pasó a las artes gráficas— pues tiene su equivalente en las letras con el denominado Modernismo: ambas se establecieron en contra de la industrialización y de la racionalización del arte, de ahí el regreso a la naturaleza y al placer estético

que de ella deviene, propugnaron el “arte por el arte”; el *Art Nouveau* también sintió interés por el japonismo, elemento exótico que asimismo atrajo la atención del Modernismo, corriente en la que se incluye Amado Nervo.¹ Como se verá en el capítulo 1, correspondiente a Julio Ruelas y la recepción de su obra, la relación entre imagen y palabra no ha pasado desapercibida por los críticos y estudiosos, por el contrario, es de los asuntos mayormente tratados; no obstante, a pesar de que varios autores advierten que Ruelas mantuvo a través de su obra una relación con la literatura, pocos son los que profundizan o desentrañan esta característica. Quizá este vacío se deba a que en torno a la relación entre literatura —específicamente poesía— y artes visuales —específicamente pintura— ha existido cierta reticencia que proviene desde la Grecia Antigua, y que no fue sino hasta el siglo XX que se reconoció una correspondencia entre ambas disciplinas, principalmente entre los teóricos estadounidenses y europeos, como se verá en el capítulo 3. Este rechazo por parte de la crítica para estudiar esta relación responde a las características formales de ambas o a la *contaminación* que se cree que puede haber de una hacia la otra. Como se verá, a partir del Renacimiento y del siglo XVIII, específicamente con el texto *El Laocoonte o de los límites entre pintura y poesía*, de Lessing, se ha buscado diferenciar ambas prácticas artísticas y dejar bien delimitados los alcances expresivos de cada una. La discusión de este nexo reaparece en el siglo XX con diferentes teorías que se han encargado de estudiarlo, entre las que destaca la semiótica, debido a su amplio campo de estudio. Se distingue que en el análisis de esta relación ha habido principalmente tres enfoques: 1) el que considera especialmente al receptor y trata las diversas técnicas de percepción y apreciación de cada una; 2) el que considera lo sustancial de la obra, es decir, habla del contenido y de los alcances temáticos de cada una; y, por último, 3) el que considera lo material del arte, esto es, refiere la forma, los elementos de los que se vale cada una para su representación. Estas perspectivas no son excluyentes entre sí.

Volviendo a la influencia literaria en la producción artística rueliana y los pocos investigadores que han estudiado este asunto, Marisela Rodríguez Lobato dice que Ruelas ilustra a través de símbolos que comparte con ésta; mientras que Héctor Valdés señala que ésta tuvo influjo en el pintor a partir del ánimo decadente. Por otra parte, únicamente dos especialistas mencionan —es decir, no profundizan— el proceso lector de Ruelas previo a la ilustración: Miguel Ángel Castro

¹ En este trabajo no se profundizará en este aspecto, aunque sí se considerará en el apartado del análisis de la ilustración rueliana. Por ser de gran interés, se retomará en estudios posteriores.

señala que selecciona y hace una síntesis de lo narrado; en tanto, Yólotl Cruz Mendoza advierte que escoge los textos, luego elige fragmentos de éstos y finalmente los interpreta para su ilustración. Sin embargo, el rompecabezas hasta este momento parece incompleto, pues no queda claro qué ocurre durante el traslado de la literatura a lo que de alguna manera podría ser su versión gráfica; es aquí donde entra el artista plástico: Julio Ruelas como lector del poema, quien, a su vez, es creador de la imagen que ilustra a aquél. De esta manera, se añade un nuevo elemento a la relación entre imagen y texto, y que parece vincularlas inexorablemente, de tal forma que se crea una tríada, en la que el poema, “Implacable” permitirá desentrañar la ilustración que inspiró y, en consecuencia, se podrá saber qué fue lo que Ruelas leyó del poema. Es en este momento en el que aparece la comprensión lectora como el elemento que une la ilustración con su poema, como resultado de esto, la ilustración se presenta como otra forma de lectura.

Así entonces, en este trabajo se estudiará la comprensión lectora de Julio Ruelas a partir de la ilustración que realizó de “Implacable”, de Amado Nervo, ambas obras aparece en el número 19 correspondiente a la primera quincena de octubre de 1901 de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Para lo anterior, el análisis se dividirá en dos: en primer lugar, el que corresponde al poema, y, en segundo lugar, y como consecuencia del primero, el que corresponde a la ilustración. Así pues, se partirá del análisis del texto nerviano, con base en la guía *Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)*, que, a su vez, retoma los siete problemas a los que se enfrentan los lectores, expuestos por Emilio Sánchez Miguel en su libro *Comprensión y redacción de textos. Dificultades y ayudas*. Posteriormente, con base, principalmente, en las ideas de Louis Marin sobre la lectura de imágenes, en *Estudios semiológicos*, y de Áron Kibedi, en “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, se realizará la lectura y el desciframiento de la ilustración a partir del análisis previo del poema. Finalmente, teniendo en consideración los dos modelos (el textual y el situacional) que a decir de Sánchez Miguel resultan de la lectura, se determinará el nivel de comprensión lectora (de los cinco propuestos por Pérez Zorrilla en “Evaluación de la comprensión lectora: Dificultades y limitaciones”) que logró Ruelas, y, por último, considerando los tipos de lectura expuestos por José Antonio León en *Adquisición de conocimiento y comprensión*, se identificará el tipo de lectura que realizó el ilustrador zacatecano.

En los dos primeros capítulos de este trabajo se presentará la contextualización de la obra de Julio Ruelas y de Amado Nervo a partir de la crítica que se ha hecho sobre la producción artística de ambos; posteriormente, para situar este estudio dentro del campo de las Letras y, con ello, las aportaciones que éste pueda hacer, en el capítulo 3, como ya se dijo, se hablará de la discusión en torno de la correspondencia entre literatura —principalmente poesía— y artes visuales —principalmente pintura. Ahora bien, se debe dejar en claro que en este trabajo no se pretende igualar la literatura con las artes visuales, ni tampoco adentrarse en la discusión de cuál tiene mejores medios y mayores alcances temáticos. Se parte de la idea de que ambas disciplinas se diferencian entre sí y se valen de distintos elementos expresivos que, a su vez, apelan a diversos sentidos, esto, como se verá en las conclusiones, se posiciona como un elemento a favor para conocer la lectura rueliana; asimismo, se parte de la idea de que se trata de una ilustración, lo que implica, en sí, una relación entre ésta y el poema, como advierten Áron Kibédi y Louis Marin.

En el capítulo 4 se analizará el poema “Implacable”, de Amado Nervo, con base en *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)* —como ya se mencionó—, para con ello obtener la dimensión textual del poema y, de este modo, apearse lo más posible a lo que se dice en el texto, es decir, sin que entorpezcan inferencias ajenas éste (las cuales corresponden a la dimensión situacional). Posteriormente, se trasladarán los resultados del análisis del poema a la imagen y se identificará la lectura de Julio Ruelas. Dado que el análisis para determinar la lectura del ilustrador se basa en el resultado una vez realizada ésta, no se considerarán del todo los procesos de comprensión que ocurren durante la lectura; en cambio, se comenzará con la identificación de las dos dimensiones que resultan de la comprensión, es decir, la dimensión textual y la situacional, para después determinar el nivel y tipo de lectura que Julio Ruelas realizó del poema para la elaboración de su ilustración.

Finalmente, para quienes deseen acercarse a la teoría de comprensión lectora, en el apéndice se presentan algunos conceptos sobre lectura, los cuales fueron fundamentales para realizar el estudio de la comprensión lectora que Ruelas realizó del poema “Implacable”. La concepción de lectura se ha ido modificando con el tiempo, en gran medida por la influencia de las diferentes teorías que estudiaron la adquisición y representación del conocimiento. En este apartado se rescatan las ideas propuestas por la teoría de los esquemas, la cual inició con Kant, pero que ha sufrido varias modificaciones hasta nuestros días; como se observa, esta teoría considera al lector agente activo en

la construcción de la significación del texto, a partir de los esquemas de conocimiento formados en su contexto cultural y social, experiencias, emociones, de tal modo que la concepción pasiva y decodificadora que se tenía del lector ha sido superada. La teoría de los esquemas supone que tanto el autor, el texto y el lector intervienen en la comprensión. Se advierten, asimismo, los diferentes tipos de conocimiento que intervienen en la lectura y que derivan en el tipo de comprensión lectora, así como los procesos involucrados en esta actividad, las dos dimensiones de representación y los niveles de comprensión que puede alcanzar el lector. De igual manera, en este apartado se habla sobre la lectura de imágenes, para lo cual se rescatan, principalmente, las ideas de Louis Marin expuestas en *Estudios semiológicos*, quien identifica las desigualdades y correspondencias entre la lectura de un texto escrito y la de un texto compuesto por imágenes. Como se ve en esta sección, la diferencia en cuanto al proceso lector de imágenes frente al de textos escritos está en el carácter sincrónico y diacrónico, respectivamente: en la lectura de imágenes, el camino que recorre el espectador responde al azar y carece, por ello, de linealidad; sin embargo, esta aleatoriedad puede ser eliminada si la imagen que se lee refiere a un texto escrito, en este caso, la interpretación y la lectura de las imágenes se logra a partir del texto al que aluden. Esto último querría decir que el desciframiento de la estructura narrativa del lenguaje llevará, por ende, al desciframiento de alguna representación visual.

Como ya se mencionó, este trabajo se enfrenta a la larga discusión que se ha tenido en torno a la relación entre la literatura y las artes visuales, en particular la pintura. Frente a la consideración de que la pintura y la poesía poseen distinciones formales y, en consecuencia, diferencias temáticas, podría pensarse que no es posible realizar un estudio entre poesía e imagen; sin embargo, si ésta se trata de una ilustración, con lo que *ipso facto* se establece una relación, cabe la pregunta: ¿es posible determinar qué nivel de lectura realizó Julio Ruelas para la ilustración que hizo del poema “Implacable”, de Amado Nervo, considerando lo que varios autores señalan, esto es, que existe entre ambos una relación, y considerando, además, que el estudio de una ilustración es posible a partir del estudio del texto al que refiere? En las conclusiones se valorarán los resultados obtenidos de este análisis y se determinará en qué medida se puede conocer el nivel y el tipo de lectura que realizó Ruelas del poema, a partir de su ilustración.²

² Para la elaboración del aparato crítico de este trabajo, se consideraron los textos de Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. Pról. de Blanca Pulido. México, Fondo de Cultura Económica, 2012. 431 pp. (Libros sobre libros), y de Mauricio López Valdés, *Guía de estilo editorial para*

1. Julio Ruelas ante la crítica

1.1. Vida y formación

Contexto familiar

Julio Ruelas nació el 21 de junio de 1870 en la ciudad de Zacatecas. Creció —comenta Teresa del Conde— dentro de una familia con inclinaciones hacia la pintura; su padre, Miguel Ruelas, quien era abogado de profesión, mostró aptitudes para el dibujo, lo mismo que sus hijos: Aurelio, arquitecto, y Miguel, general de ingenieros y comandante de la Escuela Militar de Aspirantes, y Alejandro, médico, quien sirvió varias veces de modelo para el lápiz de nuestro pintor; pero el único hijo del señor Ruelas que se dedicó a ser artista de profesión fue Julio. Julio Ruelas sólo tuvo una hermana, Margarita, quien también fue retratada por él; ella, conforme se usaba en la época, se casó y se dedicó a las labores del hogar.³

Dentro de la familia del artista, su madre, la señora Carmen Suárez, fue quien mayor importancia tuvo para él, tanto en su vida emotiva como en su formación artística: La señora Suárez, después de la muerte de su esposo en 1880 —cuatro años después de que la familia se avecindó en la ciudad de México—⁴, figuró como el eje rector y como la responsable de mantener unida a la familia; “Los lazos entre el hijo sensible y un tanto desvalido y la madre ‘dominante y de espíritu rector’, pero muy bondadosa, se hicieron más fuertes con la desventura compartida.”⁵

Inicio en la academia

Julio Ruelas, en 1885, cuando tenía 15 años, comenzó sus estudios en la Academia de San Carlos, donde ya mostraba su incipiente talento: “Los dibujos académicos de esa época están naturalmente proporcionados y demuestran que no obstante su corta edad, el joven dibujante ya había atisbado los secretos de la anatomía y descubierto la emoción de las actitudes.”⁶ Posteriormente, a sus 21 años de

obras académicas. México, Ediciones del Ermitaño-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM, 2009. 173 pp.

³ Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, pp. 11-12.

⁴ Juan Manuel Torrea, *Funcionarios de la Secretaría de Relaciones desde el año 1821 a 1940*, México, p. 344, *apud. ibid.*, p. 12.

⁵ Leonor López Domínguez, “Julio Ruelas, Arte de muerte”, en *Julio Ruelas*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

edad continuó con sus estudios en la Academia de Artes de Karlsruhe, Alemania, gracias al apoyo económico que le brindó su madre. “[...] [S]erá en Alemania donde ha de dar rienda suelta a su inquietud física y anímica en que laten al unísono anhelos renovadores no muy claramente formulados y una suerte de cosmopolitismo [...]”⁷

Julio Ruelas y la *Revista Moderna*

En 1898 —tres años luego de su regreso de Alemania—⁸ Julio Ruelas fue invitado a colaborar como ilustrador de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, que acababa de iniciar su publicación. Esta revista ayudó a difundir la obra del pintor zacatecano, quien ya antes había empezado a darse a conocer en los medios artísticos gracias a la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de 1898.⁹ La *Revista Moderna* fue tierra fértil para la imaginación de nuestro pintor, y tuvo en él un efecto catártico; a través de ésta dio rienda suelta a sus más atormentadas y angustiosas visiones, que fueron constantes dentro de su obra, ya fuera a través de los dibujos que hizo para ilustrar composiciones de sus cófrades modernistas, ya fuera a través de capitulares, frisos y viñetas que enmarcaron las páginas de la revista. “Ruelas encuentra, pues, entre los jóvenes prosistas y poetas de la *Revista*, campo feraz para expresar sus ideas de la belleza y de la vida.”¹⁰

Ruelas, profesor

También, durante su estancia en México fue maestro en la Academia de San Carlos, en donde impartió clases a partir de mayo de 1902, ahí tuvo a su cargo la asignatura de dibujo del yeso antiguo.¹¹ Según dice Fausto Ramírez, la llegada de Ruelas a la planta académica formó parte de la intención de renovar el personal académico que ya había envejecido y que ahora daba la imagen de un estancamiento dentro de la instrucción artística.¹²

⁷ Jorge J. Juan Crespo de la Serna, *Ruelas en la vida y en el arte*, FCE, p. 12.

⁸ T. del Conde, *op. cit.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ J. J. J. Crespo de la Serna, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Archivo General de la Nación, ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 15, expediente 26, *apud* Fausto Ramírez, “Tradición y renovación en la escuela nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, p. 212.

¹² F. Ramírez, *op. cit.*, pp. 210-211.

Estancia en París

Para el año de 1904, Ruelas consiguió que el gobierno de México le financiara —pensión otorgada por el ministro de educación, Justo Sierra, y también con la ayuda del mecenas de la *Revista Moderna*, Jesús Luján—¹³ una estancia en París, para aprender la técnica del aguafuerte.¹⁴ Sin embargo, antes de instalarse en la *Ciudad Luz*, “[...] realizó un viaje de estudios y de recuerdos por Alemania, Holanda y Bélgica, viaje que artísticamente fue muy importante para él, pues lo puso en contacto con la obra de los pintores que más tarde fueron considerados como precursores de los movimientos expresionistas alemanes.”¹⁵

Muerte

Julio Ruelas, de una manera funesta, cumplió su deseo de no regresar a México: Murió en París el 16 de septiembre de 1907.¹⁶ Su muerte, irónicamente, fue como la de algunos de los personajes que aparecen en su obra y como él mismo se retrató en el famoso óleo titulado *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna*: por asfixia, resultado “[...] de un espasmo en la laringe, última complicación que sobrevino a un cuadro de tuberculosis pulmonar que venía arrastrando desde tiempo atrás.”¹⁷

1.2. Recepción de Julio Ruelas

Los críticos de su tiempo

Los escritos en torno a la obra rueliana y que son anteriores a la muerte del ilustrador zacatecano son realmente escasos; en su mayoría fueron redactados por sus compañeros literatos de la *Revista Moderna*.¹⁸ Dichos textos son prueba de la admiración y cariño que sentían por el pintor, que, más

¹³ T. del Conde, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ L. López Domínguez, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ T. del Conde, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ V. *Ibid.* pp. 77-93. Del Conde divide la crítica de la obra de Ruelas en tres momentos, los dos primeros atañen a esta época:

1) La imagen de sus contemporáneos. Conformada por textos de 1898-1908, tienden a repetir lo que José Juan Tablada y Ciro B. Ceballos expresaron.

2) Los textos que se publicaron en la *Revista Moderna* en homenaje a Ruelas (octubre de 1907 y septiembre de 1908), los cuales son reflexiones y conceptos más personales.

allá de ser su colega en la publicación, era su amigo de tertulias, por lo tanto, es difícil encontrar en ellos una crítica objetiva, lejana a sentimentalismos y exacerbaciones.

Sus ilustraciones tuvieron un buen recibimiento en los círculos artísticos de América, según señala Amado Nervo,¹⁹ sin embargo, no se encontraron escritos que den prueba de ello. Es posible que los colaboradores de la revista tuvieran conocimiento de esta aceptación a través de las cartas que recibían en la redacción, algunas de las cuales fueron publicadas en sus páginas.²⁰

Al revisar las primeras opiniones que se hicieron de la obra de Ruelas, es decir, cuando éste estaba con vida y en los años inmediatos a su muerte, se pueden observar algunas coincidencias con los escritos posteriores, específicamente en cuanto a lo que se dice sobre la temática de la obra rueliana: lo fantástico, la muerte, el amor, el uso de elementos para representar conceptos; la constante mención del espíritu atormentado del pintor y las consideraciones sobre la relación que las imágenes mantienen con la literatura, en general reconocen la buena técnica y el talento de sus composiciones. En la revisión de dichos documentos, no se encontraron detractores de la obra del pintor, no así del movimiento modernista, en el que estaba inscrito Ruelas por su vínculo con la *Revista Moderna* y los colaboradores de ésta;²¹ sin embargo, se debe mencionar que Salvador Toscano²² señala que el Dr. Atl fue el gran crítico de la obra rueliana, no obstante no se halló ningún escrito publicado por Gerardo Murillo sobre este asunto.

Los artículos y memorias hechos por los cófrades de Julio Ruelas son valiosos por la caracterización que hicieron de la personalidad del pintor, y sirven para hacer una reconstrucción de su personalidad. Los críticos, como se verá más adelante, retomarán esta caracterización para acercarse a la obra rueliana.

La crítica posterior

Se puede observar que conforme avanzó el tiempo, como es de esperarse, la crítica comenzó a nombrar con nomenclaturas lo que antes sólo se describía, además se empezaron a considerar otros aspectos; así tenemos que partir de los años sesentas del siglo XX, se comienza a hablar de Realismo,

¹⁹ Amado Nervo, "Julio Ruelas", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., p. 81.

²⁰ V. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs.

²¹ V. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, introd. y rescate, *La construcción del modernismo*. En este libro se recogen los documentos publicados entre 1876 y 1907 escritos por los detractores del modernismo y los representantes de este movimiento.

²² Salvador Toscano, "Presentación", en *Julio Ruelas, 1870-1907*, [s. p.]

Simbolismo y Surrealismo para definir la obra del pintor zacatecano. De tal modo, los documentos que siguieron a los primeros artículos y memorias ofrecen una visión crítica, formal y objetiva a través de la cual proporcionan un acercamiento con mayor rigor académico a la obra rueliana; entre los cuales destacan dos estudios:

Jorge Crespo de la Serna fue el primero en dedicar una obra exclusivamente al pintor: *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, de 1968. El autor, quien fue discípulo del pintor zacatecano, aporta abundante información, que será retomada por los estudiosos, sobre la vida familiar y la formación del pintor. Crespo de la Serna menciona la importancia recíproca que se estableció entre el desarrollo artístico de Ruelas y la *Revista Moderna*; además, es el primero en mencionar el influjo de la literatura en la obra rueliana, además de la influencia plástica.

Como se mencionó antes, la descripción que de la personalidad de Ruelas hicieron los literatos cercanos a él, fue retomada y comentada por los estudiosos en sus comentarios e investigaciones de la obra del pintor zacatecano.²³ De tal manera trascendió este tema, que en los años sesentas²⁴ se comienza a hablar de elementos surrealistas: “La obra de Ruelas es una obra sin piedad, torturada, pero no a través de un consciente y voluntario artificio, sino vivida en carne propia.”²⁵

En este punto, parece necesario señalar la notable importancia de las referencias sobre el espíritu atormentado de Ruelas, su personalidad y biografía, que incluso parecen sobresalir por encima de la misma obra. Se encontró un artículo de 1990, en el cual se habla de una subasta de la obra de Julio Ruelas que el Museo Nacional de Arte organizó ese mismo año, para la obtención de fondos. En dicha nota, publicada en el periódico *Excélsior*, se presenta una entrevista realizada al artista plástico José Luis Cuevas, quien señala la importancia de la vida de Ruelas en relación con el costo que adquiere su obra: “es un fenómeno extraño en el mundo: los artistas más caros son los que tienen una biografía interesante.”²⁶

Otro material sobresaliente es el estudio de Teresa del Conde, quien ha sido la principal comentarista de la obra de nuestro artista. En su libro *Julio Ruelas*, publicado en 1976, realiza una

²³ Dado que este es un tema muy recurrente en los estudios, no parece oportuno referir aquí todo el material consultado. Remitimos al lector a la bibliografía.

²⁴ El primer documento que se encontró con esta referencia es el texto de Adrián Villagomez, “Palabras para explicar a Ruelas”, en *Exposición homenaje: Julio Ruelas*.

²⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 46.

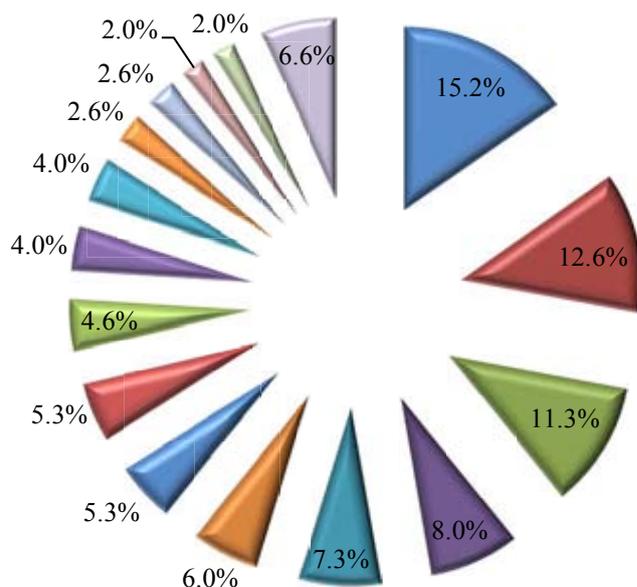
²⁶ Patricia Rosales y Zamora, “600 Millones vale la subasta de Julio Ruelas”, *Excélsior*, p. 2.

exhaustiva investigación sobre la vida y obra del pintor. Además, ofrece una valoración de los inicios de la crítica sobre Ruelas hasta el año de composición de su libro. Hasta ahora es el estudio más completo con el que se cuenta sobre la vida y obra del más destacado ilustrador de la *Revista Moderna*, por lo que se trata de un documento necesario para aquéllos que desean acercarse a este artista. Sobresale la información que del Conde brinda sobre los diferentes géneros de la producción artística de Ruelas: retratos, pintura de género, paisaje, pintura fantástica. Dedicó un capítulo a su labor como ilustrador; las imágenes para la *Revista Moderna* las clasifica en frisos, capitulares, viñetas, máscaras e ilustraciones de los textos que acompañan, de las cuales señala las características más sobresalientes. La valiosa investigación de del Conde es un documento referido en varios estudios posteriores.

Las principales líneas temáticas abordadas por la crítica

A continuación se presenta una gráfica de los temas recurrentes en los cincuenta y un documentos revisados. El porcentaje se obtuvo del total de menciones temáticas, se consideraron incluso aquéllas repetidas en un mismo autor, pero en distinta obra. Con esto se pretende dar una visión de los principales temas de interés en la crítica e investigación de la obra rueliana.²⁷

²⁷ Todas las gráficas y esquemas que se exponen en este trabajo fueron elaboradas por la autora de este trabajo, a menos que se indique lo contrario.



- Representación de emociones y conceptos (Simbolismo) (15.2%)
- Influencia literaria / Relación con la literatura (12.6%)
- Personalidad del artista (11.3%)
- Satanismo/ cristiano negativo/religión (8.0%)
- Muerte (7.3%)
- Decadentismo (6.0%)
- Influencias pictóricas (5.3%)
- Lujuria/erotismo/placer (5.3%)
- Art Nouveau (4.6%)
- Realismo (4.0%)
- Romanticismo (4.0%)
- Mujer/mujer fatal (2.6%)
- Surrealismo (2.6%)
- Ironía/humor/sátira (2.0%)
- Nihilismo/Nietzsche (2.0%)
- Otros (Fantasía, impresionismo, sublime, barroquismo, grotesco) (6.6%)

Gráfica 1. Temas referidos sobre la obra rueliana.

Como se puede observar en la gráfica anterior, la mayoría de los críticos e investigadores circunscriben la obra rueliana dentro de la corriente simbolista. La segunda característica más mencionada es la influencia que la literatura tuvo en su obra; y en tercer lugar, hablan de la

personalidad del artista; sin embargo, no se tratan de temas que sobresalgan por mucho de los demás temas referidos a la hora de abordar su producción artística, es decir, la crítica se circunscribe dentro de los mismo temas sin gran variación.

En la clasificación que hacen del material rueliano, mencionan varias corrientes artísticas, sin ser excluyentes: Decadentismo²⁸, Romanticismo²⁹, Realismo³⁰, Simbolismo³¹, *Art Nouveau*³², Surrealismo³³, los menos el Barroquismo³⁴ y el Impresionismo³⁵. Este cosmopolitismo estético es señalado por Aurelio Asiain: “[...] no puede sino resultarnos asombroso que en torno suyo haya como un terreno de confluencia de corrientes que en su tiempo se vieron a sí mismas como irreconciliables.”³⁶ Por su parte, Leonor López Domínguez advierte las dificultades que han tenido los estudiosos para definir el arte de Ruelas en una corriente artística y considera que “Ruelas era un anarquista del arte”.³⁷

La siguiente gráfica muestra la frecuencia de aparición de los principales asuntos tratados por la crítica de la obra rueliana, inicia en 1898, año del primer artículo encontrado; después de corresponder a cada tema el año en que se mencionó por primera vez, se cuenta en decenios, lo anterior para facilitar su representación.

²⁸ S. Toscano, 1946; José Luis M. Suárez, 1988; T. del Conde, 1989; Marisela Rodríguez Lobato, 1998; Arturo Noyola, 1999; Julieta Ortiz Gaitán, 2003; Vicente Quirarte, 2004; F. Ramírez, 2008.

²⁹ A. Villagomez, 1965; J. J. Crespo de la Serna, 1968; I. Rodríguez Prampolini, 1969; José Juan Tablada, 1991; Antonio Saborit, 2007.

³⁰ A. Villagomez, 1965; Justino Fernández, 1967; T. del Conde, 1976; L. López Domínguez, 1987; Kharla García Vargas, 2009.

³¹ A. Villagomez, 1965; J. Fernández, 1967; Porfirio Martínez Peñaloza, 1968; O. Debroise, 1980; T. del Conde, 1976, 1989, 2006; F. Ramírez, 1981; A. Asiain, 1987; M. Rodríguez Lobato, 1998; Rocío Cerón, 2000; V. Quirarte, 2004; F. Ramírez, 2008; K. García Vargas, 2009.

³² J. Fernández, 1967; J. J. Crespo de la Serna, 1968; I. Rodríguez Prampolini, 1969; A. Asiain, 1987; A. Noyola, 1999; V. Quirarte, 2004; K. García Vargas, 2009.

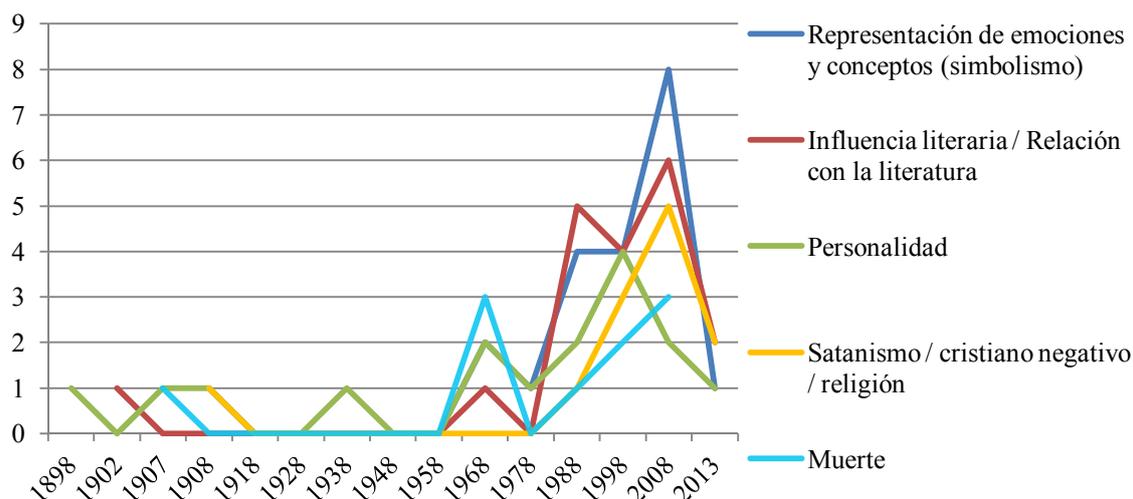
³³ Marte R. Gómez, 1965; A. Villagomez, 1965; J. Fernández, 1967; I. Rodríguez Prampolini, 1969.

³⁴ J. Ortiz Gaitán, 2003; Carlos Monsiváis, 2007.

³⁵ J. Fernández, 1967; F. Ramírez, 1981.

³⁶ A. Asiain, “Julio Ruelas, modernista”, en *Julio Ruelas*, p. 68.

³⁷ L. López Domínguez, *op. cit.*, p. 15.



Gráfica 2. Frecuencia de aparición de los principales temas tratados sobre la obra rueliana.

Como se observa en la Gráfica 2, la mención del simbolismo y lo relacionado a la religión tienen su cumbre en la segunda mitad de la primera década de este siglo; las menciones a la influencia literaria o a la relación de la obra rueliana con la literatura aumenta a finales de los años ochentas; mientras que el tema de la muerte es mencionado mayormente en los sesentas.

1.3. Julio Ruelas y la literatura

Los primeros acercamientos

En 1902, en un texto publicado por José López Portillo y Rojas, se hace por primera vez alusión a la influencia literaria que presenta la obra de Julio Ruelas:

Su fantasía poderosa, profundamente romántica, sombría casi, sólo necesita un impulso, el más leve, para entrar en movimiento: cualquier cuento, cualquier poesía, cualquier palabra ponen en actividad sus ocultos resortes; cualquier alusión, cualquier sonido hallan eco en su abismo vibrante.³⁸

En 1968, con Jorge Crespo de la Serna, se vuelve a hacer referencia a esta característica, en la que si bien mantiene relación con la literatura por medio de la temática, también comparte con ésta un lenguaje que le permite narrar y añadir sus propios elementos:

³⁸ José López Portillo y Rojas, "Julio Ruelas", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., p. 54.

El ilustrador máximo que fue, no sólo vierte en esas obras las propias ideas en cada tema, sino que a su vez se siente identificado con el aspecto meramente literario de los elementos que le sirven para sus composiciones. En el fondo Ruelas es literario en su arte, o sea que la representación, la narración plástica, no están lejos del lenguaje escrito sobre el cual se han fraguado por el pintor para ampliar y fijar su propio contenido en líneas, claroscuro, y formas en general.³⁹

Sin embargo, desde 1980⁴⁰ la relación entre la literatura y la obra rueliana se vuelve una constante en la crítica, y a partir de 1988 crecen las menciones a esta característica, como se puede observar en la Gráfica 2. En general, cuando se trata este asunto, se refiere que el vínculo entre la literatura y la imagen es conceptual, y se establece por medio del simbolismo⁴¹ o decadentismo⁴².

Las principales influencias literarias en Ruelas son, a decir de los críticos: las *Flores del mal*, de Baudelaire⁴³; Edgar Allan Poe⁴⁴; *Fausto*, de Goethe⁴⁵; Kant⁴⁶, la mitología grecolatina⁴⁷, Nietzsche⁴⁸, Oscar Wilde⁴⁹, Huysmans⁵⁰ y la Biblia⁵¹. A este respecto, según señala Rodríguez Lobato, la obra poesía de Stephan Mallarmé —uno de los escritores franceses precursores del simbolismo, como Baudelaire— trascendió con su sensibilidad decadente los límites de la literatura y se adentró en la plástica por medio de la potencialidad simbólica de la “palabra imagen”, es decir, aquella que evoca un objeto que, a su vez, manifiesta un estado de ánimo. Los escritores franceses simbolistas tuvieron influencia en los colaboradores de la *Revista Moderna*, entre ellos, Julio Ruelas; este influjo, pues, responde al traslado de la potencialidad de la “palabra imagen”, que expresa emociones, a la ilustración. Ortiz Gaitán identifica algunos símbolos, como los naturales (por ejemplo, el cisne, que expresa pureza, virginidad) y los mitológicos (por ejemplo, el alma representada por unas manos).⁵² Ya López Portillo y Rojas adelantaba en 1902 esta transferencia de símbolos de la literatura a la imagen rueliana cuando menciona que Ruelas “[...] pasa la vida

³⁹ J. J. Crespo de la Serna, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ Antes, en 1976, T. del Conde en su libro *Julio Ruelas*, pp. 56-69, hizo referencia a este tema. Posteriormente, Olivier Debroise lo menciona en "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", *La Cultura en México*, [s. p.]

⁴¹ T. del Conde, 1989; O. Debroise, 1980; M. Rodríguez Lobato, 1998; R. Cerón, 2000.

⁴² M. Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario sobre la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna*, 1998.

⁴³ S. Toscano, 1946.

⁴⁴ S. Toscano, 1946; J. Crespo de la Serna, 1968; T. del Conde, 1976; C. Monsiváis, 2007.

⁴⁵ L. López Domínguez, 1987.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ T. del Conde, 1989; C. Monsiváis, 2007.

⁴⁸ A. Noyola, 1999; A. Saborit, 2007; C. Monsiváis, 2007.

⁴⁹ C. Monsiváis, 2007.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² M. Rodríguez Lobato, *op. cit.*, pp. 92-101.

componiendo y trazando mentalmente, a modo de halo triste o luminoso, arabescos y figuras en torno de las realidades corpóreas o de las imágenes evocadas por la palabra [...]”⁵³ Por el contrario, Monsiváis considera que aquellos elementos que se creen símbolos, como los cadáveres, zopilotes, caballos, son en realidad “[...] elementos visuales de gran fuerza pero difícilmente símbolos porque corresponden a piezas donde la narración es lo definitivo, y donde los ‘símbolos’ dejan de serlo al incorporarse activamente al relato.”⁵⁴ Para el cronista mexicano, Ruelas, más bien, se acerca a la literatura y bebe de ella en cuanto a la emoción, la temática, los personajes.⁵⁵

A continuación se presentan algunas de las características que se han abordado sobre esta correspondencia y que ayudarán a ofrecer un panorama general de cómo ha sido valorada.

Ruelas y la literatura. Segunda mitad del siglo XX

Olivier Debrouse, en "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", menciona que el vínculo que mantiene la obra rueliana con la literatura es por medio de la representación de conceptos, lo cual es influencia del simbolismo —que Ruelas, junto con José Juan Tablada, importa a México—: “Casi todas las viñetas de Ruelas, publicadas en la *Revista Moderna*, ilustran una idea, un sentimiento que antecede la imagen visual (“Esperanza”, “Melancolía”, “Implacable”, etc.) o remiten a un tema literario (“El entierro de la Sardina” un cuento de Rubén M. Campos; “Bárbara labor” un poema de Jesús E. Valenzuela, etc.).”⁵⁶ Existe una correlación entre imagen y literatura: así como las letras sirven de inspiración a Ruelas, las imágenes de Ruelas motivan a los literatos, y se establece, también, por medio de los conceptos: “La aparente claridad del dibujo, el aspecto ‘conceptual’ de sus temas, se presta a que los poetas elaboren metáforas, jueguen con las analogías románticas; las reminiscencias de las novelas ‘góticas’, los aspectos fantásticos, esotéricos, morbosos [...]”⁵⁷

Héctor Valdés, en el estudio introductorio que realizó para la edición facsimilar de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, titubea sobre la fidelidad que la obra ilustrativa de Ruelas mantiene con la literatura que la sugiere: “¿Pintó Ruelas realmente lo que los poetas escribían? Posiblemente no. Más bien intentó ajustarse al espíritu que animaba la poesía modernista que a los temas de ésta, y dio con

⁵³ J. López Portillo y Rojas, op. cit., p. 54.

⁵⁴ Carlos Monsiváis, “La entrada de Julio Ruelas al modernismo”, en *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, p. 73.

⁵⁵ *Ibid.*, p.63.

⁵⁶ O. Debrouse, op. cit., [s. p.] Las cursivas y comillas son mías.

⁵⁷ *Idem.*

sus ilustraciones un carácter distintivo a la **RM** [*Revista Moderna*], haciéndola diferente de cualquier otra publicación de la época.”⁵⁸ Para Valdés, la literatura tuvo influjo en la obra rueliana a partir del ánimo decadente:

[...] la literatura de su época, obsesiva y morbosa la más de las veces, dio el carácter definitivo a casi todo lo que pintó. Los males que aquejan a los escritores fueron fielmente comprendidos por Ruelas, que luego los representó aumentando su gravedad. Su pintura tiene más semejanza con la literatura que con los pintores contemporáneos suyos, de ahí su gran originalidad.⁵⁹

Teresa del Conde, por su parte, en el catálogo de la exposición *Julio Ruelas: aguafuertes y dibujos* menciona que el ilustrador zacatecano es simbolista debido, además de su formación, a su estrecha relación con los escritores de entonces; la obra de Ruelas, según del Conde, trasciende el ejercicio de la ilustración, impregnando en ella su propia formación y concepción del mundo: “[...] Ruelas ilustró no como ‘traductor’ visual de un texto escrito, sino como creador de una lectura plástica paralela que se desenvuelve estableciendo de principio una nota clave que sigue sus propios ritmos. Estos corresponden a la asociación de ideas —transmitidas en imágenes y ornamentos— que va generando el artista.”⁶⁰ Incluso afirma que en ocasiones Ruelas fue más poeta que los propios escritores para los que ilustró.⁶¹

Julio Ruelas y la literatura vistos en los últimos años

En lo que va de este siglo, se encuentran quince documentos dedicados a la obra rueliana, conformados por cuatro artículos de revistas, diez artículos y capítulos, en total, que aparecen en catálogos de exposiciones o libros, y una tesis de maestría. Ahora bien, algunos de los estudiosos que consideran la relación con la literatura son los siguientes:

Rocío Cerón, en “Julio Ruelas, de la fatalidad y otros rasgos del espíritu”, considera que el nexo entre palabra e imágenes ruelianas es recíproco, el cual se sostiene en el simbolismo: “[...] la obra de Julio Ruelas nos abre de tajo la posibilidad de mirar en el reino del dolor un resquicio por donde se cuele la luz. Luz que proviene de las palabras, pues Ruelas mantuvo una intensa relación

⁵⁸ Héctor Valdés, “Estudio introductorio”, en *Revista Moderna. Arte y ciencia*. Ed. facs., p. XXXV.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ T. del Conde, “Dibujante e ilustrador”, en *Julio Ruelas: aguafuertes y dibujos*, p. 20.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26

con la poesía y ésta, a su vez, se encuentra sustentada en las imágenes, es decir, en el simbolismo.”⁶² Con esto, coincide con los demás críticos que han hecho referencia a esta correspondencia, no obstante, no profundiza en este aspecto.

Vicente Quirarte, en “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, hace una valoración de la participación de Ruelas en la *Revista Moderna*, al cual considera “el más fiel traductor de sus amigos escritores”. La importancia de este artículo está en lo que Quirarte denomina “el tercer lenguaje”, producto de la correspondencia que se crea entre la imagen rueliana y el texto que ilustra; sin embargo, el autor no abunda en la caracterización de dicho lenguaje, es un concepto que deja en el aire.⁶³

Miguel Ángel Castro, a su vez, en “Los Cartones de ‘Micrós’ y Julio Ruelas” señala que el ilustrador fue atraído por la prosa de Ángel de Campo en *Cartones*. Según el investigador, la elección de Ruelas, para ilustrar ciertos textos de esa publicación, se basó en la identificación que tuvo con ellos. Castro también habla, aunque someramente, de su proceso ilustrativo:

La selección de pasajes centrales, el trazo fidedigno y el empleo de símbolos logran una interesante síntesis que al mismo tiempo que otorga ubicación e identidad a lo narrado le confiere profundidad y reflexión estética. De esta forma el incipiente simbolismo de Ruelas pasa de representaciones directas, que cuando más poseen cierta caricaturización, de los textos microsianos a interpretaciones o recreaciones en los que toma como pretexto y da mayor libertad a su imaginación, y aparecen entonces dibujos precisos [...].⁶⁴

A pesar que esta característica ha sido muy mencionada por los estudiosos, como se ha visto a través de los textos citados, se hallan únicamente dos investigaciones que se aproximan más al estudio del vínculo que se establece entre la obra de Ruelas y la literatura: el estudio de Marisela Rodríguez Lobato en gran medida amplía el conocimiento que se posee sobre este tema; en *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía*, indaga en la relación que se crea entre la literatura y las imágenes. Para su estudio, contextualiza la amistad que el pintor zacatecano mantuvo con los escritores modernistas, con quienes compartía el hastío hacia la vida y, con algunos, el rechazo hacia la mujer. Así también, sitúa el simbolismo literario europeo, del cual desentraña los principales elementos, que agrupa en naturales (conformados por animales y ambientes naturales), mitológicos (tauros, faunos, sátiros, ninfas, entre otros), y pictóricos (uso de símbolos en la tradición pictórica).

⁶² R. Cerón “Julio Ruelas. De la fatalidad y otros rasgos del espíritu”, *Etcétera. Política y cultura en línea* [en línea], s.p.

⁶³ V. Quirarte, “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, en *Art Nouveau*, pp. 65-79.

⁶⁴ Miguel Ángel Castro, “Los Cartones de ‘Micrós’ y Julio Ruelas”, en *Plumas y tintas de la prensa mexicana*, p. 60.

Afirma que Ruelas identificó en el simbolismo su modo de ver el arte y la vida; su obra, pues, se relaciona con la literatura de entonces por medio de estas figuras comunes, a través de la corriente simbolista y decadentista. En su trabajo, considera diferentes temáticas y los distintos símbolos que utiliza para representarlas: la muerte, el terror, amor y eros, leyenda y mitología, religión, y panteísmo; también analiza las imágenes que no necesariamente ilustraron algún texto, como los frisos. Sin duda, es un trabajo que abre camino al estudio del vínculo que se estableció entre las imágenes de Ruelas y la literatura de sus contemporáneos, que no se había trabajado hasta entonces, sino únicamente mencionado muy superficialmente. Por otro lado, se debe señalar que esta investigación se concentra en la simbología de la obra, y no realiza una conexión exclusiva con la literatura que ilustró ni con las influencias literarias del pintor, aunque la autora sí las considera.

Asimismo, existe un trabajo de Yólotl Cruz Mendoza, titulado “Una violeta modernista: Correspondencia entre Nervo y Ruelas”, cuyo eje de estudio es la afinidad entre la escritura de Nervo y los dibujos de Ruelas, a quienes considera inseparables. La autora analiza la concordancia entre las obras que ambos publicaron en las dos épocas de la *Revista Moderna*, y únicamente menciona de paso los trabajos que el poeta y el pintor realizaron en conjunto: *Poemas* (1901), *El éxodo y las flores del camino* (1902) y *Los jardines interiores* (1905). Los dos artistas, dice, comparten el elemento espiritual, el mismo ánimo y búsqueda de la fe. Como Castro, Cruz Mendoza refiere que anterior a la ilustración, realizó una selección de los textos —aunque sin mencionar un ánimo compartido como la motivación de esta elección, como sí afirma Castro—: “Los poemas ilustrados por Ruelas fueron cuidadosamente escogidos; la interpretación figurativa no abarca todo el poema, sino algún verso suelto o una estrofa que para el dibujante eran reveladores.”⁶⁵ Si Ruelas no se ciñe al texto que ilustra, entonces se habla de la posibilidad de hallar en las imágenes no únicamente la concepción estética del escritor, sino también la del pintor. Basada principalmente en la concepción religiosa de ambos, realiza una interpretación de “La tristeza del converso”, “Increpación”, “Implacable”, “Tritoniada” y “Trilogía”. Cabe mencionar que la autora advierte que “[...] se ha estudiado el vínculo que guardan las imágenes del autor de *La crítica* con textos literarios, en especial con los de Bernardo Couto Castillo [...]”⁶⁶, sin embargo, no se encontró ningún estudio que aborde este asunto.

⁶⁵ Yólotl Cruz Mendoza, “Una violeta modernista: Correspondencia entre Nervo y Ruelas”, en Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo [en línea], p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

1.4. Otras publicaciones destacadas

Mucho se ha hablado de la importancia recíproca que se generó entre la *Revista Moderna* y la obra de Julio Ruelas. Por ello, la edición facsimilar de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia* —es decir, de la primera época de la revista—, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, resulta un documento imprescindible en la historia tanto de la literatura como de la plástica mexicana. Su estudio introductorio fue realizado por Héctor Valdés, quien proporciona una visión general del contexto artístico, cultural, político en que se publicó la revista. Respecto a la segunda época de la publicación, hace falta una edición de fácil acceso y disponible en las bibliotecas. De ambas épocas existe un índice: Héctor Valdés elaboró el de la primera época. En su estudio introductorio, presenta el contexto y fundación de la revista, y proporciona estadísticas de las colaboraciones de los diversos escritores que publicaron en ella. Además, da las características de la poesía y la prosa modernista, y presenta un índice de todos los escritos publicados, de los cuales destaca las siguientes características: género, autor, nacionalidad, número, año y fecha de publicación, además de una breve reseña del contenido. Valdés dedica un apartado titulado “Julio Ruelas y los ilustradores”, aludiendo, con ello, a la importancia que el pintor zacatecano tuvo en la revista, en la que colaboró con doscientas veintidós ilustraciones,⁶⁷ el investigador dedica unos párrafos para comentar la obra rueliana. Por otra parte, el índice de la segunda época fue realizado por Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé.⁶⁸ En éste también se habla del contexto histórico, cultural y artístico, así como de su formato, sus objetivos y de las razones del título. Se presenta, además, varios artículos, uno de ellos es dedicado a la plástica de la *Revista Moderna*.

Otro estudio que vale la pena mencionar es el de la investigadora Julieta Ortiz Gaitán, quien en su libro *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* dedica un apartado a Julio Ruelas.⁶⁹ Hasta ahora, es el único documento en el que se ha estudiado la publicidad que el pintor zacatecano realizó para la *Revista Moderna*; sin embargo, su importancia no radica en esta novedad, sino en la valoración que hace de este tipo de obras, en las que, en el caso particular de Ruelas, “[...] la creatividad del artista prevalece sobre consideraciones de tipo comercial, dejando la impronta de su carácter torturado e hipersensible en los esquemas de

⁶⁷ H. Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, p. 28.

⁶⁸ Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, coord. e introd., *Revista Moderna de México (1903-1911)*.

⁶⁹ J. Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, pp. 121-137.

representación general.”⁷⁰ Ortiz Gaitán resalta la calidad estética de estas composiciones: “Los anuncios firmados por Julio Ruelas constituyen el concepto pictoricista por antonomasia. Convergen en ellos no sólo un elaborado esquema iconográfico y formal, sino también una diestra ejecución y altos niveles estéticos que les confieren calidad de obras de arte.”⁷¹ La investigadora advierte la difícil comprensión de estas ilustraciones debido a que poseen lo que llama “composición pictórica narrativa”, además de las referencias simbolistas y literarias de sus personajes.

Fausto Ramírez, en su libro *Modernización y modernismo en el arte mexicano* dedica un capítulo al pintor;⁷² en éste se concentra principalmente en la obra ilustrativa que elaboró para la *Revista Moderna*, en la cual —a decir del estudioso— se plantea la agresión y violencia sexual. Además, el investigador habla sobre la representación que hizo de la mujer, la cual transgrede la imagen idealizada de la mujer decimonónica mexicana y se postula en contra del sistema de valores de la sociedad porfirista. Para su estudio, Ramírez contextualiza el rol y la conceptualización de la prostituta durante el porfiriato, periodo en el que es “[...] vista como un ser enfermo y (casi) delincuente, se llevaba a sus últimas consecuencias la noción de la mujer como ser inferior, sometido por exigencia ‘natural’ al control y al poder varoniles [...]”⁷³ Mientras que la prostituta en la corriente modernista encarna la mujer fatal, la cual “[...] trastoca las normas sociales dominantes, y proclama su sexualidad y su poder.”⁷⁴ Basado en el simbolismo europeo, considera que Ruelas expresa en su obra la animalidad de la mujer frente a la racionalidad del hombre, quien eventualmente cede frente a la mujer.

Por su parte, Kharla García Vargas propone que la obra de Ruelas se relaciona con la llamada estética de la repulsión, conformada por la conjunción de lo siniestro y lo sublime. Su estudio se delimita en el periodo de 1901 a 1904. Advierte que el pintor fue creador de su propia poética, “[...] trabajó sus símbolos y generó nuevos significados, por ello, a pesar de que ilustró a escritores, él instituyó un nuevo discurso, no sólo fue ilustrador.”⁷⁵ A través de su poética, Ruelas condujo al espectador de lo grotesco a lo sublime: el espectador de la obra rueliana llega al deleite a partir del

⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

⁷² F. Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el porfiriato”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, pp. 119-147.

⁷³ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁵ K. García Vargas, *Estética de la repulsión en la obra de Julio Ruelas: lo siniestro y lo sublime*, p. 17.

sufrimiento que experimenta al observar la obra. Este trabajo aporta una nueva perspectiva a través de esta estética de la repulsión

Por último, se deben mencionar que se presentaron algunas limitaciones para consultar los artículos que están disponibles en la Hemeroteca Nacional; no obstante, se pudo tener un acercamiento a algunos de éstos a través de recopilaciones que de ellos se hacen en algunos libros, y obtuvimos información de su contenido, principalmente, por medio del trabajo de Teresa del Conde,⁷⁶ con lo que se consiguió una visión general de su temática.

Después de atender los documentos, se tiene la sensación de que la crítica sobre la obra de Ruelas, en general, no ha avanzado de la manera que se esperaría tratándose de una figura importante en el desarrollo de las artes plásticas en México. Son pocas las investigaciones que aportan nuevas vistas para acercarse a la obra del pintor zacatecano. La crítica ha seguido, al parecer, las mismas líneas: lo relacionado al carácter del pintor, su afición por la muerte, lo erótico, lo lascivo, y su importancia para la *Revista Moderna* y por ende, la relación que tuvo con la literatura, sin ahondar en el tema; por qué se dice —más allá de lo obvio, como compartir la misma página y el mismo título— que su obra mantuvo esta relación, en qué consiste, cómo se desarrolla, qué aporta a la literatura y de qué manera.

Este primer capítulo refleja que los comentarios y estudios se centran principalmente en la obra ilustrativa que el pintor realizó para la *Revista Moderna*; esto se justifica en la importancia recíproca que se generó entre esta publicación y el desarrollo de la obra de Julio Ruelas, la cual salta a la vista al hojear la edición facsimilar de la primera época de dicha publicación, en cuyas páginas es posible apreciar la evolución artística del pintor zacatecano. Faltan estudios que hablen de las demás ilustraciones que realizó para otras publicaciones y que en conjunto den un panorama más completo del trabajo de Ruelas. A este respecto, Miguel Ángel Castro señala que los dibujos que hizo para *Cartones*, de Ángel de Campo, no han sido estudiados por los críticos.⁷⁷ Por su parte, Vicente Quirarte aporta otros títulos de publicaciones ilustradas por Ruelas: *Dulcinea*, de Jesús Urueta; *Almas y cármenes*, de Jesús E. Valenzuela; *Los jardines interiores*, de Amado Nervo,

⁷⁶ T. del Conde, *Julio Ruelas*.

⁷⁷ M. A. Castro, “Una coordenada azul”, en Ángel de Campo, *Micrós, Cartones*, p. xii.

Crótalos, de José F. Elizondo,⁷⁸ y *El manjar de los dioses*, de Wells (traducida por José Juan Tablada)⁷⁹. Asimismo, Yólotl Cruz Mendoza señala que Ruelas elaboró ilustraciones para *El Mundo Ilustrado*,⁸⁰ las cuales tampoco han sido analizadas. Cruz Mendoza también subraya que la figura de la mujer frágil no ha recibido la atención merecida, sugiere que esto se debe a que predomina la imagen de la mujer fatal.⁸¹

Es necesario rescatar la obra de este pintor y difundirla, pues más allá del atractivo que puede generar su espíritu y ánimo atormentado, renovó con su obra la plástica mexicana y la correspondencia que hasta entonces existía entre las ilustraciones y la literatura.⁸²

El vínculo literatura-imagen parece ser un tema muy amplio que ofrece muchos caminos, su acercamiento puede ser desde la imagen hacia la literatura o desde la literatura hacia la imagen. Esta última perspectiva es la que tomamos en cuenta para el presente estudio, que se centrará en la ilustración que Ruelas realizó para el poema “Implacable”, de Amado Nervo, de quien se hablará en el siguiente capítulo.

⁷⁸ V. Quirarte, “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, en *Art Nouveau*, p. 78.

⁷⁹ J. J. Crespo de la Serna, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ Y. Cruz Mendoza, *op. cit.*, p. 2.

⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

⁸² V. V. Quirarte, *op. cit.*

2. Amado Nervo ante la crítica

2.1. Recepción de Nervo entre sus contemporáneos. La crítica en oposición a sus lectores

La producción literaria de Amado Nervo abarcó diferentes géneros, como la crónica, el cuento, el ensayo, la autobiografía, la prosa y la poesía. A pesar esto, distintos estudiosos señalan que la poesía fue la que mayor atención recibió,⁸³ tanto entre sus lectores como entre la crítica, aunque, como se verá, la opinión de estos últimos no fue muy favorable, inclusive décadas después del fallecimiento del poeta. Sobre este asunto, es preciso señalar que, a pesar de que varios autores mencionan (reiteradamente) la oposición de los críticos hacia la obra de Nervo, específicamente hacia su poesía, hubo cierto contratiempo en cuanto a la asequibilidad de las fuentes primarias de estas críticas, en primer lugar, por la existencia de un vacío referencial entre los estudiosos, es decir, no proporcionan los datos de publicación de los documentos o de los críticos que señalan. En segundo lugar, y más importante, la dificultad de consulta de la biblio-hemerografía por su fecha de edición. Por su parte, Genaro Estrada reúne las fichas biblio-hemerográficas tanto publicadas por Nervo como las que se escribieron sobre el escritor nayarita hasta 1925, año en que Estrada publica su investigación, con lo cual allana el camino a quienes deseen profundizar en el tema.⁸⁴

La dificultad para conseguir estos documentos, al parecer, no afecta esta investigación, puesto que se consultó, por lo demás, la obra de estudiosos consagrados y versados en el tema, además, es preciso aclarar que el propósito de este capítulo no es detallar la crítica adversa a la obra de Amado Nervo, sino presentar exclusivamente un panorama general de lo que se ha comentado sobre la literatura de dicho escritor. Lo anterior en cuanto a las críticas negativas, no obstante, también hubo otro grupo de escritores que favorecieron la obra del poeta nayarita y que, en general, eran cercanos a él, como Federico Gamboa,⁸⁵ Rubén M. Campos,⁸⁶ Alfonso Reyes —quien se encargaría de rescatar su obra— y Rubén Darío;⁸⁷ en general, sus comentarios sobre la producción literaria de Nervo están

⁸³ Francisco González Guerrero, "Prólogo", en *Amado Nervo. Obras completas*, p. 9. José Ricardo Chaves, "Nervo fantás(má)tico", en *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*, p. 9.

⁸⁴ V. Genaro Estrada, *Bibliografía de Amado Nervo*.

⁸⁵ V. Federico Gamboa, "Prefacio", en *La última vanidad. Colección de autógrafos de Amado Nervo*, pp. v-xvi.

⁸⁶ V. Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria en México en 1900*, pp. 85-89.

⁸⁷ V. Rubén Darío, "Amado Nervo", *Mundial Magazine* [en línea], [s. p.]

en cierta medida cargados de sentimentalismo hacia el autor y en realidad no ofrecen una crítica objetiva que sí puede darse a través de la distancia en el tiempo, como sí hace Reyes a partir de su recopilación de la obra nerviana.

La crítica al grupo modernista mexicano de la segunda generación

Ahora bien, se puede decir —como señala Juan Domingo Argüelles, con referencia a Ernesto Mejía Sánchez—⁸⁸ que el desdén de la obra nerviana corresponde, asimismo, al desprecio que se tuvo por el movimiento modernista en México. Esta afirmación no parece ajena a la realidad si se recuerda la crítica que se generó en torno a los escritores decadentistas, y en la que también participó Nervo con varias misivas; este asunto se mencionará brevemente a continuación.

En 1896 se retomó la gran discusión⁸⁹ alrededor de los escritores de la segunda generación de modernistas, los autoproclamados decadentistas.⁹⁰ “Todo comenzó cuando un periódico de la Capital emitió una opinión reticente sobre la literatura moderna —pieza que aún no hemos podido localizar—, a la que se le calificaba de ‘tísica’, ‘enferma’ e ‘inútil’, entre otros motivos, porque la generalidad de la población no la entendía.”⁹¹ Esta polémica fue protagonizada principalmente por José Juan Tablada y Amado Nervo, quienes reconocían la influencia modernista, y, al igual que Gutiérrez Nájera —quien encabezó la defensa del grupo de escritores modernistas durante la primera discusión—, estaban a favor del *cruzamiento* de la literatura, no de la servil imitación, como se les criticó de hacer tal, sino de un enriquecimiento de la literatura a través de otras; tenían como ejemplos a grandes escritores que fueron influidos por otros. No obstante las semejanzas entre los integrantes del movimiento literario, los decadentistas se distinguieron de los primeros modernistas en que se segregaron expresamente de un público que no los comprendía ni compartía su hastío de fin de siglo; ellos mismos dirían que se trataba de un estado del espíritu más que una forma literaria. Sus detractores —el principal de ellos era Victoriano Salado Álvarez— argumentaban que los

⁸⁸ Juan Domingo Argüelles, “Amado Nervo ante el escarnio de la vanguardia”, en *Amado Nervo. Antología poética*, pp. 17-18.

⁸⁹ Sobre la primera discusión, v. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, intr. y comp., *La construcción del modernismo*.

⁹⁰ En 1898 los personajes que se mostraron a favor de la nueva tendencia literaria consideraron que el término “decadentista” hacía referencia a una degradación moral y literaria, por lo que posteriormente el grupo eligió el término “modernista” para autodenominarse, como lo hizo saber Amado Nervo en un artículo publicado en *El Mundo*, el 30 de enero de 1898: “Empiezo por decir que el decadentismo ha muerto. Queda como una palabra anodina, en los labios de quienes jamás lo entendieron.” Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, *El Mundo*. 3 de enero, 1898, núm. 418, p. [4], *apud ibid.*, p. 250.

⁹¹ B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, “Introducción”, *op. cit.*, p. xxxi.

decadentistas gustaban de no hablar español, además los caracterizaban de cursis, y referían que tomaban su ideal estético del lupanar; en su defensa, los decadentistas creían que con esas “frases extravagantes”, como sus detractores las llamaban, se enriquecería el lenguaje, y creían en la renovación de la forma literaria.

Intervención de Amado Nervo en la polémica

Amado Nervo participó desde 1896 hasta 1898 en el intercambio de misivas a favor de la literatura modernista, sin embargo, es preciso señalar que la crítica no se dirigió específicamente a la obra nerviana, aunque, en ocasiones, se mencionara a Nervo, sino a todo el grupo de escritores que conformaron ese movimiento artístico. Con todo, estos juicios forman parte, en cierta medida, de la crítica negativa que sufrió la obra del escritor nayarita, por dos razones: la primera es que entonces formaba parte del grupo modernista; la segunda es que algunos aspectos que se objetaron de la literatura modernista, también se le objetaron aisladamente a Nervo, según señalan los críticos, como lo cursi,⁹² lo *sentimentaloidé*⁹³ y lo superficial.⁹⁴

Amado Nervo frente a sus lectores

Nervo puede distinguirse como escritor según dos grandes géneros literarios: la prosa y la poesía, según advierte Manuel Durán. El Nervo poeta escribía para un grupo selecto de lectores (poetas amigos y admiradores), mientras que el prosista lo hacía para un público de periódicos y revistas de gran circulación. Ambos géneros tienen un desarrollo independiente entre sí.⁹⁵

Desde su llegada a la ciudad de México, el narrador poseía una gran fama dentro de los lectores de varios diarios de la capital, como lo señala Gustavo Jiménez Aguirre:

Desde su arribo a la ciudad de México a mediados de 1894, año axial para el modernismo hispanoamericano por la fundación de la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, Nervo se abrió paso en los diarios que apostaron por las virtudes de su prosa. Gracias a ésta, su carrera literaria fue vertiginosa. Antes de que concluyera el siglo, el autor de *El bachiller* (1895) sería

⁹² José Ricardo Chaves, 2000, p. 9; Juan Domingo Argüelles, 2001, p. 11.

⁹³ J. R. Chaves, 2000, p. 11; J. Domingo Argüelles, 2001, p. 11; Gustavo Jiménez Aguirre, 2006.p. 21.

⁹⁴ J. R. Chaves, 2000, p. 10; J. Domingo Argüelles, 2001, p. 15.

⁹⁵ Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, pp. 126-127.

uno de los escritores más leídos de *El Mundo* y *El Imparcial*, los diarios de Reyes Spíndola que capitalizaron—desde 1896— los subsidios a la prensa del gobierno de Porfirio Díaz.⁹⁶

Llama la atención la fama de Nervo entre los lectores y que a su vez perteneciera, según él mismo expresó, a la segunda generación modernista, es decir que formara parte del grupo de escritores que, entre otras cosas, decidió alejarse de un público que no los comprendía y escribir *l'art pour l'art*. Sin embargo, esto puede entenderse si se considera que se ganaba la vida con sus columnas dentro de los periódicos, por lo que en cierta medida su escritura debía estar condicionada por el gusto del público en tanto que de éste dependía su permanencia dentro del periódico.

Hasta aquí se habla de su popularidad inicial a través de su narrativa, ésta le abrirá paso a su poesía, como menciona Manuel Durán:

La prosa le dio a conocer, extendió su influencia, le proporcionó el dinero que necesitaba para poder vivir decorosamente. La poesía le creaba lectores —y lectoras— entusiastas [...].⁹⁷

La poesía, insisten los autores, fue la que mejor recibimiento tuvo entre el público;⁹⁸ en ella, Nervo fue alejándose paulatinamente de sus modelos y de sus escuelas. Manuel Durán dice al respecto que en *Perlas Negras*, primer poemario de nuestro autor, publicado en 1898, Nervo arrastra elementos románticos a su estilo modernista; para 1901—señala Durán— el escritor nayarita empieza a alejarse de sus modelos y con su estancia en París se enriquece su evolución estilística.⁹⁹ Eventualmente Nervo terminará separándose del modernismo y, con ello, simplificará su poesía, así lo advierte José Emilio Pacheco:

Antes que González Martínez escriba 'Tuércele el cuello al cisne', Nervo renuncia a la orquestación wagneriana, el vestuario y la utilería. La muerte de su madre (1906) precipita la crisis. Nervo comienza a afantasmarse. Intenta escribir 'sin retórica, sin técnica, sin procedimientos, sin literatura', y no sostener 'más que la escuela, la de mi honda y perenne sinceridad'.

Al simplificarse, su obra se hace más popular, se convierte en obligada recitación, se imprime en el revés de los almanaques.¹⁰⁰

⁹⁶ G. Jiménez Aguirre, "La moneda en el aire: París en la crónica de Amado Nervo", en *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea], [s. p.]

⁹⁷ M. Durán, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁸ La popularidad de Nervo fue otro motivo de crítica entre sus detractores. V. G. Jiménez Aguirre, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)* [en línea], pp. 22-23; José Emilio Pacheco, "Amado Nervo", en *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 159.

⁹⁹ M. Durán, *op. cit.*, pp. 130-135.

¹⁰⁰ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 161.

Sin embargo, para la popularidad de los versos de Nervo, no fue determinante su simplificación —ya desde principios de siglo XX el poeta estaba dentro del gusto de los lectores a través de su poesía,¹⁰¹ como se verá en el siguiente apartado—, pero sí fue otro factor para su fama.¹⁰²

La gran aceptación le valió varias cartas de sus lectoras, las cuales, en su totalidad, fueron para elogiar su obra, según advierte Reyna Acevedo.¹⁰³ El buen recibimiento de su poesía al parecer estuvo mayormente ligado a la temática que abordó y a la identificación de las lectoras con ésta; es decir, se ignoró la forma que contenía su temática, como se observa a través de las epístolas que Nervo recibió.¹⁰⁴

Lejos de únicamente regocijarse en la adulación, Nervo, en ocasiones, respondió las misivas de sus fieles seguidores:

[...] entre sus ocupaciones múltiples estaba la de responder la mayoría de las cartas de sus lectores y lectoras que recibía con petición varia: un ejemplar de alguno de sus libros, un autógrafo, una dedicatoria en el siguiente artículo, una crítica a su propia obra literaria amateur, sencillamente iniciar y mantener un intercambio epistolar y, sobre todo, la solicitud de guía y consuelo del alma; él accedía y devolvía la contestación por correo o en persona.¹⁰⁵

La popularidad de Nervo fue posible, asimismo, por el medio de difusión de sus escritos, es decir, diferentes diarios, dirigidos a la clase media culta, tanto nacionales como internacionales.¹⁰⁶

Concurso entre los poetas nacionales. *Revista Moderna*

La aceptación de la obra del poeta nayarita entre el público también puede constatarse a través del resultado del *Concurso de primacía entre los poetas nacionales* realizado en 1903 por *El Monitor Occidental*, y cuyo resultado fue reproducido por la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Recordemos que Nervo colaboró en esta revista a partir de 1900, con su poema “El prisma roto”.¹⁰⁷ Los votantes, entre los que estuvieron además del público en general, personas del ámbito literario y periodístico, favorecieron al poeta:

¹⁰¹ Marcela Margarita Reyna Acevedo, *¿Quiere, por favor, certificar siempre sus cartas? Propuesta de edición de la correspondencia a Amado Nervo de sus lectoras: el caso de Ramona Corminas* [en línea], p. 45.

¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 45

¹⁰⁴ *V. Idem.*

¹⁰⁵ M. M. Reyna Acevedo, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 54-56.

¹⁰⁷ Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, p. 45.

El ventajosamente conocido poeta Amado Nervo, fue el agraciado (con 155 votos) al cerrarse nuestro concurso el día 31 de Mayo á las 9 de la mañana, hora en que se hizo la concentración general de votos en las oficinas de «El Monitor» [...], la popularidad de Nervo, hizole sobresalir aún en la pequeña prórroga, pues cada día seguimos recibiendo nuevos votos [...].¹⁰⁸

Más adelante, la redacción de *El Monitor* declara que esto no significa que los demás poetas sean inferiores a Nervo, y añade que se trata de un tributo a la gran obra del poeta, reconocida por sus lectores:

¿Qué significa, pues, el triunfo de Nervo? Un tributo de admiración á su valiosa labor artística, un grito más de aliento al poeta, honra de su escuela, de la difícil escuela moderna en que tantos otros han fracasado desde sus primeros pasos. La constancia de Nervo, su cerebro plétórico de ideas grandiosas, su fidelidad á la escuela á que pertenece y su personalidad tan bien delineada, dueña de un estilo propio y característico, le han hecho acreedor á la popularidad de que disfruta en todas partes, y que ha sido el principal elemento que le ha servido para triunfar en el concurso de primacía.¹⁰⁹

Los redactores de *El Monitor* desconocían que la popularidad de Nervo no era exclusiva de la escuela literaria a la que pertenecía y que posteriormente abandonaría, como ya se vio, sino que respondía al talento de un escritor que, pasados los años, se desnudaría a través de su poesía, característica que sería la médula espinal de las objeciones de algunos críticos; mientras que para algunos otros, esta desnudez conformaría su cualidad y le otorgaría vigencia a su obra:

La voz baja reflejaba su espíritu, y el silencio no fue el final de su obra sino su coronación. Ésa su estética sincera, que tanto molestó a sus adversarios, es también lo que lo ha hecho vivir, todavía, en el gusto de los lectores; porque Nervo —menos aun que antes, pero todavía— sigue siendo un poeta popular gracias a que no le importunaron en absoluto las preocupaciones del “buen gusto” que atormentaron a sus contemporáneos.¹¹⁰

Exequias del poeta. Entre el lamento de escritores, amigos y lectores

Amado Nervo murió en la ciudad de Montevideo, Uruguay, el 24 de mayo de 1919.¹¹¹ Se realizaron diferentes ceremonias en los países hispanoamericanos en los que gozó de popularidad, Uruguay y Argentina, y por último México, a los que acudieron personalidades de la cultura, la política, así como sus fervientes lectores. Las exequias duraron casi seis meses, desde su muerte hasta el 14 de

¹⁰⁸ La redacción, “Primer concurso de ‘El Monitor Occidental’ de Guadalajara. ¿Quién es el mejor poeta de la República?”, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. VI, p. 204.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹¹⁰ J. D. Argüelles, *op. cit.*, p. 14.

¹¹¹ Ernesto Lumberras, "Introducción", en *Amado Nervo de bolsillo. Poesía*, p. 7.

noviembre de ese año.¹¹² Tan impresionante fue la concurrencia del público a estos eventos, que Gustavo Jiménez Aguirre lo considera “[...] el primer acto de masas en el campo cultural de México [...]”.¹¹³ Perfecto Méndez Padilla escribió un texto muy sentido sobre cómo se vivieron estos cortejos:

Tan brillante ceremonia fúnebre fue presidida en persona por el propio presidente de la nación uruguaya, señor Baltasar Brum, el encargado de Negocios de México, y el señor Luis Padilla Nervo, en representación de la familia del poeta.

Durante el trayecto de la Universidad al panteón, numerosas familias arrojaban, desde los balcones de sus residencias, cascadas de flores sobre el féretro de Nervo; lo cual demuestra que toda sociedad lamentaba la eterna ausencia de aquel ministro de México, que, como dijera Zorrilla de San Martín, por haber sido un gran poeta, había practicado la mejor y la más eficaz de las diplomacias: la diplomacia del corazón.¹¹⁴

Así inició el cuerpo de Nervo su viaje de regreso a su país natal, escoltado por un crucero enviado para tal efecto por el gobierno de Argentina, el cuerpo de Amado Nervo embarcó en Cuba, a petición expresa de su gobierno, para la realización de ceremonias fúnebres en aquel país. El 10 de noviembre de 1919 los restos de Nervo llegan, escoltados por los navíos de Uruguay, Argentina, Cuba y México, al país que lo vio nacer:

A las tres de la tarde, la Capitanía del puerto anunció que los esperados bajeles estaban a la vista; y fue un momento de intensa emoción para el pueblo veracruzano, que estaba agolpado en los malecones y litorales en número de más de veinte mil personas.

El espectáculo era de una grandiosidad incomparable, al ver avanzar majestuosos, uno tras otro, los cuatro buques de guerra, formando un cortejo fúnebre digno de un emperador...

Abría la marcha el Uruguay, portador del féretro; seguía el crucero argentino Nueve de Julio; luego el crucero de Cuba, y cerraba el cortejo del buque mexicano Zaragoza; y al entrar al puerto, cada bajel, disparaba 21 cañonazos, que eran inmediatamente contestados por la Capitanía del puerto; dando al acto una solemnidad impresionante.¹¹⁵

El 13 de noviembre arriba el cuerpo del poeta a la capital. De la estación de ferrocarril Buenavista, es trasladado a una capilla ardiente, instalada para el evento, en el palacio de Relaciones, donde se le hizo guardia:

Tanto los cuerpos oficiales como las agrupaciones literarias habían organizado guardias, que debían hacer los respectivos turnos, y así estuvo acompañado constantemente el féretro, hasta el día siguiente, 14 de noviembre, en que se efectuó la inhumación del cadáver, en la rotonda de los

¹¹² G. Jiménez Aguirre, “Avatares de un aristócrata en harapos”, en *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, p. 22.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Perfecto Méndez Padilla, “Las exequias de Nervo”, *Revista de Revistas*, apud Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo [en línea], [s.p.]

¹¹⁵ *Idem.*

Hombre Ilustres, del panteón de Dolores, siendo dicho acto el más solemne de cuantos hemos venido describiendo.¹¹⁶

Posiblemente algunos elementos de la narración de Méndez Padilla estén escritos desde la exaltación por la muerte del poeta, y de cierta medida ficcionalizados, sin embargo, vale la pena su rescate porque, lejos de los elementos que puedan estar exagerados, es un testimonio de lo que esas ceremonias significaron en el ámbito cultural y literario del país; ya sea que a partir de éstas se le otorgue a Nervo el calificativo de “primer escritor de masas de siglo XX” o que, como sugiere Jiménez Aguirre, se le otorgue un trasfondo político a estos eventos,¹¹⁷ lo cierto es que —señala Jiménez Aguirre— hasta entonces no existía un precedente de un acontecimiento de tal magnitud “[...] a que haya convocado artista alguno o figura del espectáculo en Hispanoamérica.”¹¹⁸

2.2. La recepción de la obra nerviana posterior a la muerte del poeta

Primeras antologías. Entre el elogio y el desdén

Tras la muerte del poeta nayarita —señala Jiménez Aguirre—, su compañero y amigo Alfonso Reyes se dio a la tarea de recopilar (1920-1928) la poesía y la prosa de Amado Nervo en la colección Biblioteca Nueva, conformada por veintinueve volúmenes. En ésta, Reyes elogia la obra de su amigo poeta,¹¹⁹ y, además de la gran labor filológica, reivindica, en cierta medida, la escritura del poeta nayarita dentro de la crítica.¹²⁰ Fue, de este modo, el primero en rescatar y revalorar la obra de Nervo; respecto a los elogios que realizó de su obra, resalta que conocía lo que los detractores de Nervo señalaban como un defecto y en lo cual basaban sus críticas, pero contrario a ellos, para Reyes se presenta como una cualidad: En el prólogo de *Antología de Amado Nervo*, apunta que los escritos del poeta no poseen una “rima rica”, es decir, no es una escritura formalmente pulida, sin embargo, “[s]u maestría de palabras viene de cierta depuración de las ideas y tiene por caracteres dominantes la brevedad y la transparencia.”¹²¹

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ G. Jiménez Aguirre, “Avatares de un aristócrata en harapos”, en *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, p. 22.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ V. G. Jiménez Aguirre, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*, pp. 4-5.

¹²⁰ G. Jiménez Aguirre, “Avatares de un aristócrata en harapos”, en *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, p. 26.

¹²¹ Alfonso Reyes, “Prólogo”, en *Antología de Amado Nervo*, p. XI.

En esta misma dirección está el comentario que Federico Gamboa hace de la poesía de Neruo, a quien considera un poeta subjetivo:¹²²

Porque lo conocí y lo admiré, porque aplaudí su inmenso talento y SENTI la belleza inefable de muchos de sus versos, no me importa que tampoco fuese un precursor, un fundador de capillas de poesía, ni un innovador de procedimientos y métricas. No lo hubo menester para ganarse los envidiables lauros que se ganó mientras cantaba; no lo hubo menester para la consagración que hoy se dispensa a su lira rota."¹²³

Por otro lado, en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, editada (o mejor dicho, firmada) por Jorge Cuesta y publicada en 1928, se recogen, en contra de su opinión, los poemas místicos de la primera época de la poesía nerviana. En la presentación que hacen de estos poemas, aprovechan para criticar la obra del poeta nayarita pues la consideran ajena a la pureza del arte y más cercana a la sencillez y honestidad del poeta:

Fué Neruo una víctima de la sinceridad; no sin ironía puede pensarse que éste fué su heroísmo. Nadie mejor que él puede servir de pretexto para meditar sobre esa antítesis que se ha hecho de la vida y el arte. Para quienes predicán su deshumanización 'y que rompa las amarras que a la vida lo sujetan', el ejemplo de este poeta es un argumento valioso: el hombre, allí, acabó por destruir al artista.¹²⁴

Gutiérrez Martínez señala que Jorge Cuesta critica el arte de la poesía de Neruo en otras publicaciones, por su sencillez, moralismo y religiosidad; estos juicios, añade, continuaron en los críticos durante las dos décadas siguientes.¹²⁵ Cuesta encontró resonancia a sus palabras en los círculos intelectuales de vanguardia, sin embargo, como el eco, eran huecas, sin justificación ni argumentación ni el mínimo conocimiento de la obra nerviana: "[...] el ejercicio de desprecio que Cuesta y otros más llevaron a cabo en especial contra Neruo, fue emulado más tarde por quienes se encargaron de revalidar el juicio adverso sin siquiera tomarse la más mínima molestia de leer al autor de *Perlas negras* para saber qué era aquello que los movía tan felizmente al desdén."¹²⁶ Aquí debemos apuntar, y reiterar, que en la búsqueda de documentos que realizamos no encontramos las críticas negativas, salvo la antes mencionada.

¹²² F. Gamboa, *op. cit.*, p. XIII.

¹²³ *Ibid.*, p. XII.

¹²⁴ *Antología de la poesía mexicana moderna*, ed. Jorge Cuesta, p. 45.

¹²⁵ V. Carlos Alberto Gutiérrez Martínez, *Evolución de las voces narrativas en los cuentos y relatos de amor de Amado Neruo* [en línea], pp. 14-16.

¹²⁶ J. D. Argüelles, *op. cit.*, p. 10.

Vale la pena mencionar que, intermedia a la antología a cargo de Alfonso Reyes y la antología que realizó el grupo de Jorge Cuesta, está la publicación de Concha Meléndez (1926). Esta última llama la atención por ser la primera, que se halló en esta investigación, que se dedica exclusivamente al estudio de la obra nerviana y más allá de eso, resulta innovadora por las temáticas que aborda, como la relación entre la obra de Nervo y la de Shakespeare; la figura del psicólogo en la obra narrativa nerviana; el elemento irónico; Nervo como pedagogo: escritor para niños; misticismo, vida y muerte en la obra nerviana; así también algunas de sus influencias literarias, como la obra de Fray Luis de León y Maeterlinck.¹²⁷ Este trabajo es uno de los pioneros en ofrecer un acercamiento renovador a la obra nerviana.

Por último, debemos recordar que en estos años la mirada tanto de los detractores como de los defensores de la obra del poeta nayarita no estaba puesta en la obra nerviana en su totalidad, sino principalmente en su poesía. Conforme fueron pasando los años, los estudiosos voltearon la mirada a su restante producción artística, que, como ya se dijo, fue muy variada en cuanto a los géneros literarios.

2.3. Nervo y la crítica de las última décadas

Años sesentas y setentas. El resurgimiento

En los años sesentas y setentas hubo un resurgimiento de la obra de Amado Nervo entre los investigadores, quienes abrieron el panorama de los estudios de la producción nerviana y ya no sólo se dedicaron a tratar la poesía de Nervo que, hasta entonces, había recibido prácticamente toda la atención; ahora ya no se hablará únicamente del escritor de *Perlas Negras*, sino del cronista,¹²⁸ del cuentista¹²⁹ y con el paso de los años se abrirá más el campo de estudio de los diferentes géneros literarios en los que incursionó, así, los siguientes trabajos versarán sobre las epístolas,¹³⁰ la crítica

¹²⁷ V. Concha Meléndez, *Amado Nervo*.

¹²⁸ Inicia con M. Durán, en 1968 y 1971, y posteriormente otros investigadores tratan este género en Nervo, como V. Quirarte, 1991; Sergio Márquez Acevedo, 1991; G. Jiménez Aguirre, 2000; Mayra Fonseca Ávalos, 2002; Itzel Rodríguez González, 2003; Lucía Pi Cholula, 2012.

¹²⁹ Inicia con Louis G. Lamonthe; 1962; M. Durán, 1968 y 1971; Francisco González Guerrero, 1973; y posteriormente otros estudiosos abordan este género en Nervo, como J. R. Chaves, 2000; C. A. Gutiérrez Martínez, 2011; Ana Vigne Pacheco, s/f.

¹³⁰ En 1951 Ermilio Abreu Gómez prologa *Un epistolario inédito. XLIII Cartas a don Luis Quintanilla, de Amado Nervo*, primera recopilación de cartas a la que se tuvo acceso en esta investigación. Gustavo Jiménez Aguirre, en 2003, comenta la correspondencia que Nervo mantuvo con Alfonso Reyes en "Ecos de una conversación permanente", en

cinematográfica,¹³¹ *Juana de Asbaje*¹³² —que, según José Emilio Pacheco, fue el trabajo crítico más extenso de Nervo—¹³³; sin embargo, en estos estudios no alejarán del todo al hombre del escritor.

En 1970, José Emilio Pacheco publica *Antología del modernismo*. En el prólogo de esta publicación, firmado en 1969, Pacheco retoma lo que los adversarios del poeta nayarita criticaron de su obra y lo contrapone con sus cualidades: "Nervo es cursi; sin embargo, hasta en sus peores momentos también es íntimo, persuasivo. Una elegancia espiritual recóndita lo salva de la absoluta ramplonería."¹³⁴ Más adelante, otorga a Nervo, lejos de fanatismos o prejuicios, el lugar justo dentro de las letras mexicanas:

Hoy ni siquiera al amparo del merecido desagravio a Nervo puede afirmarse que es el mejor, pero sí el más amplio y rico de nuestros poetas modernistas. Tiene los defectos abismales — hiperfecundidad, sentimentalismo, ausencia de autocrítica— sin los que no podrían existir sus cualidades: originalidad, riesgo, gran poder creador.¹³⁵

Amado Nervo en el siglo XXI. Ante una nueva mirada

Conforme se fue abriendo el campo de estudio de los géneros literarios, también se fue enriqueciendo la concepción de la temática nerviana. Así, se tiene que a principios de siglo XXI, José Ricardo Chaves estudia el aspecto fantástico en su narrativa¹³⁶ y el erotismo,¹³⁷ antes sólo mencionados por Pacheco, quien advierte que con "La última guerra' (en *Almas que pasan*, 1906) inicia la corriente fantástica en la literatura mexicana [...]"¹³⁸

Claudia Gloria Cabeza de Vaca estudia la narrativa nerviana en *El Bachiller* y su relación con la temática simbolista, plasmada en la lucha entre el alma y el cuerpo —temática antes referida por algunos críticos, entre ellos Héctor Valdés—¹³⁹. Con su trabajo, Cabeza de Vaca da un giro a la

Amado Nervo. Ecos de un arpa y otros textos inéditos. Sergio Márquez Acevedo también estudia epístolas de Nervo, en "Estudio preliminar", en *Amado Nervo, Cartas de mujeres*; y en 2005, Marcela Margarita Reyna Acevedo, *op. cit.*

¹³¹ José de Jesús Jiménez Hidalgo, *La primera mirada: crónicas cinematográficas de José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Amado Nervo* [en línea].

¹³² Antonio Alatorre, "Introducción", en *Juana de Asbaje. Contribución al centenario de la Independencia de México*.

¹³³ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 158.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹³⁶ J. R. Chaves, "Nervo fantás(má)tico", en *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*.

¹³⁷ José Ricardo Chaves, *op. cit.* y "Mujer y erotismo en la prosa inicial de Amado Nervo", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*.

¹³⁸ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 158.

¹³⁹ H. Valdés, *op. cit.*, p. 45.

perspectiva que, en general, se tenía dentro de los adversarios de Nervo cuya obra era considerada por ellos como moralista.

Por su parte, Yólotl Cruz Mendoza trabaja la novela corta nerviana, en la que diferencia dos etapas: la primera de 1892 a 1905, y la segunda de 1905 a 1918. Cruz Mendoza dedica mayor atención al último ciclo de la narrativa nerviana, en la que el autor busca la aceptación del público europeo (Francia, España) a través de su novela *Mencía*. Cruz Mendoza indaga en el mecanismo que Nervo utilizó para la génesis de esta obra y su inserción en el mercado literario europeo; la autora afirma que se introdujo en la literatura española “[...] con una serie de tácticas literarias y políticas, aprovechando en gran medida las condiciones de la literatura española [...]”,¹⁴⁰ de tal manera que en *Mencía* el narrador nayarita presenta “[...] tópicos cargados de intertextualidad española, francesa y belga.”¹⁴¹ Cruz Mendoza realiza un estudio comparatista entre esta obra y literatura universal, así como algunas pinturas europeas.

Por otro lado, en los últimos años, Gustavo Jiménez Aguirre ha sido el principal estudioso de la obra nerviana. En su tesis de doctorado realiza una gran labor filológica al rescatar por primera vez los textos que publicó en *El Correo de la Tarde*, de Mazatlán, antes que el poeta se avecindara en la ciudad de México. Asimismo, entre los trabajos de Jiménez Aguirre destaca el proyecto *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* cuya primera parte es la página electrónica www.amadonervo.net; en ésta se reúnen material periodístico y crítico en torno al poeta nayarita, además de artículos de la época y ensayos recientes tanto de críticos consagrados como de estudiantes de Letras. Todos estos documentos, sin lugar a duda, enriquecen la bibliografía sobre Nervo desde diferentes e innovadoras perspectivas, y es un material necesario de consulta para aquéllos que deseen estudiar su obra.

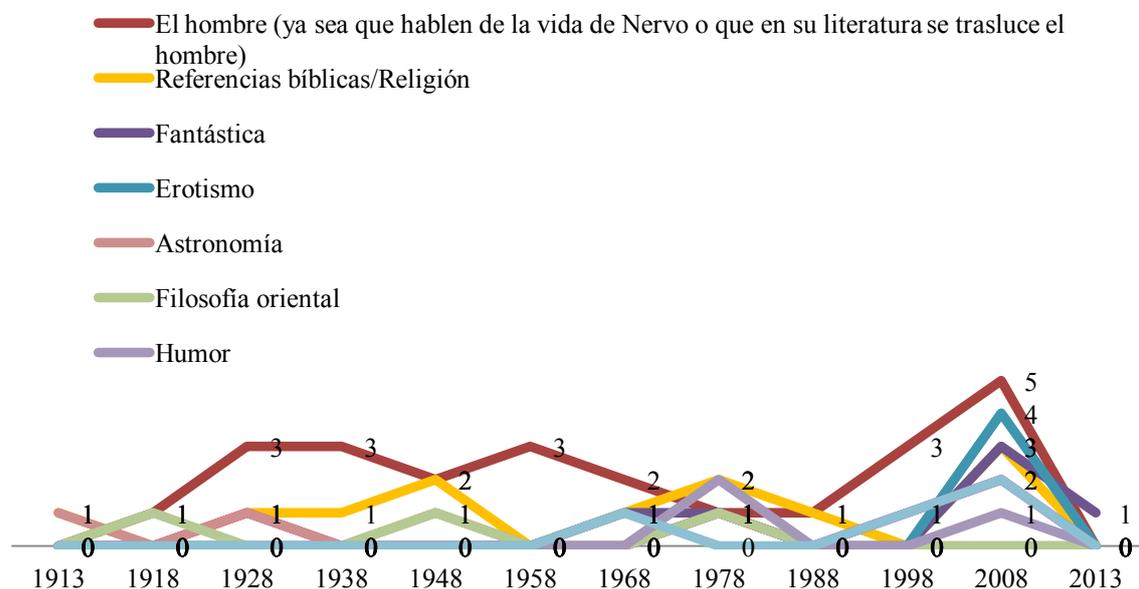
Uno de los trabajos que aparecen en la página antes referida es el de Eliff Lara, titulado "Los jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro". En éste, el autor trabaja las ilustraciones que Roberto Montenegro elaboró para algunos sus poemas, las cuales, afirma, pueden dirigir las interpretaciones de los textos que acompañan: "En esto último [en el enriquecimiento e interpretación del texto] influye la calidad de cada dibujo y las libertades tomadas por el artista

¹⁴⁰ Yólotl Cruz Mendoza, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencía (1907)* [en línea], p. 126.

¹⁴¹ *Idem*.

plástico respecto al contenido de los poemas."¹⁴² Este texto podría semejarse al propósito del presente trabajo, esto es, estudiar la relación entre lectura e imagen, sin embargo, el estudio de Lara se distancia en tanto que se enfoca en el análisis de las ilustraciones de Montenegro en sí mismas, no en relación estricta con las composiciones literarias, aunque, por supuesto, descubre algunos puntos de encuentro entre ambos, como la presencia de la *femme fragile*. Eliff Lara tampoco estudia el poema “Implacable”, obra que se analizará en el presente trabajo. Este documento es uno de los pocos encontrados que abordan la relación entre imágenes y la literatura de Nervo.¹⁴³

A continuación se presenta una gráfica que muestra la evolución de los temas tratados por los investigadores sobre la obra nerviana (de los 83 documentos encontrados). Inicia en 1913, año en que se fechó el primer artículo sobre Nervo que se encontró, continúa en el año 1918, que corresponden a la mención de la aparición de la figura del escritor dentro de su obra o a la de la vida de Nervo, así como el tema de la filosofía oriental; a partir de este año se cuenta en decenios debido a la gran distancia que existe entre la primera mención de estos primeros temas y los siguientes, además de que agrupar de este modo los años facilita la elaboración de la gráfica, y visualmente se representa de mejor manera la evolución de los focos de atención de los investigadores.



Gráfica 3. Frecuencia de aparición de los principales temas estudiados o referidos por los investigadores sobre la obra nerviana.

¹⁴² Eliff Lara, "Los jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro", en *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea], p. 4.

¹⁴³ Además de la tesis de maestría de Yólotl Cruz Mendoza referida párrafos antes, también se dispone de un breve trabajo de esta misma autora, titulado “Una violeta modernista: Correspondencia entre Nervo y Ruelas”, el cual fue mencionado en el capítulo de Julio Ruelas.

Del material consultado, se puede decir que abundan los prólogos de compilaciones de la obra nerviana. En general, los investigadores dedican mucho espacio a hablar de la vida del escritor, de su importancia dentro de la literatura mexicana, de su buen recibimiento entre el público y, por otra parte, de la crítica negativa de la que fue objeto; sin embargo, a pesar de la señalada relevancia de su producción artística, resultan escasos los trabajos que la han estudiado a fondo, pues, como ya se dijo, son muchos los prólogos a su obra, pero en realidad son pocos los que profundizan en ésta. No obstante, como se vio, en las últimas décadas ha crecido el número de investigaciones (de los 83 documentos hallados, 40 pertenecen a este siglo XXI) que no sólo la abordan, sino que ofrecen innovadoras perspectivas y posibilidades de lectura, más allá de su obra poética, que es la que mayor atención había recibido; José Ricardo Chaves y Gustavo Jiménez Aguirre han sido los principales impulsores de esto en los últimos años. Los trabajos recientes demuestran que las composiciones de Amado Nervo no sólo son ricas en géneros —crónica, cuento, poesía, novela, ensayo— sino en contenido —ya sea a través del aspecto fantástico, el erótico, la relación con las ilustraciones, la ironía, el ocultismo—, con lo que eventualmente se está dejando de lado el elemento cursi y religioso que fue motivo de crítica entre sus principales detractores, y se ha abierto la mirada a la gran riqueza literaria de este escritor. Sin duda, el material de estudio no se ha agotado ni parece suficiente hasta ahora, aún falta revalorarlo y ahondar en su obra.

3. Sobre la relación entre literatura e imagen

3.1. El estudio de la relación entre poesía y pintura

La atención de la correspondencia entre la poesía y la pintura¹⁴⁴ comenzó con la metáfora de Simónides de Ceos, en el siglo VI a.C.: “la pintura es poesía muda y la poesía, una pintura hablante”; sin embargo, esta sentencia ha sido poco analizada, señala Wendy Steiner, catedrática de la Universidad de Pennsylvania y especialista en el estudio de la relación entre las artes verbales y visuales. Según la autora, la idea de Simónides lleva consigo la necesidad de eliminar las limitaciones entre cada arte: “El deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación [y] de disolver (o al menos enmascarar) lo límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo”.¹⁴⁵

Seguida a esta sentencia con la que se proponía la unificación de la poesía y la pintura, está la afirmación de Horacio, mencionada en su obra *Ars Poetica*:¹⁴⁶ “ut pictura poesis” (como la pintura así la poesía), a partir de la cual se desarrolló una discusión sobre los elementos que utiliza cada una para su representación, así como sus alcances expresivos. Henryk Markiewicz, especialista en Historia y Teoría de la Literatura Polaca, rescata lo dicho por Horacio:

La poesía es como la pintura: habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradará (otras tantas).¹⁴⁷

¹⁴⁴ Como se verá, desde que empezó el estudio de esta relación se ha hablado específicamente de poesía y no de la literatura en términos generales; así como de pintura y no de otro tipo de expresiones propias de las artes plásticas. La apertura del estudio de esta relación en la que ya se considera la literatura en general, incluso la palabra, así como las artes visuales en general, se irá desarrollando a partir del siglo XX. A pesar de que el presente estudio no contempla una pintura, sino una ilustración, se decidió dejar el término *pintura* y no usar *imagen* al hablar de la discusión que se ha tenido, en tanto que dicha discusión derivará en el estudio de una relación que ya incluye otro tipo de artes visuales.

¹⁴⁵ Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y Pintura*, p. 31-32.

¹⁴⁶ Henryk Markiewicz, en su artículo “‘*Ut pictura poesis*’: Historia del topos y del problema”, en *Literatura y Pintura*, ofrece otros nombres de filósofos antiguos que trataron el problema, como Platón, en *La República*, Aristóteles, en *Poética*, Cicerón, en *Tusculanae disputationes*. Sin embargo, para este trabajo, sólo se considerarán los tópicos que fueron mayormente influyentes y retomados por la crítica revisada.

¹⁴⁷ Horacio, “Espístola a los Pisones”, pp. 361-365, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. Bilingüe de Aníbal Conzález. Madrid, Taurus, 1987, p. 141, *apud*. H. Markiewicz, *op. cit.*, pp. 51-52.

Según Markiewicz, lo anterior supone que existen “[...] diferentes condiciones de recepción óptima”¹⁴⁸ para cada arte. El especialista señala que hay otras interpretaciones de la sentencia de Horacio, en una de ellas se considera que la pintura y la poesía se asemejan en las representaciones visuales, sin embargo, mientras que en la poesía estas representaciones son imaginarias, en la pintura son visuales.¹⁴⁹ Por su parte, según Steiner, la máxima horaciana está basada en lo que la pintura y la poesía imitan —o al menos, según Horacio, deben imitar—, esto es la realidad existente.¹⁵⁰

La discusión sobre la relación entre la pintura y la poesía ha sido muy extensa, su punto álgido se encuentra en el Renacimiento, hasta mediados del siglo XVIII.¹⁵¹ Ernest B. Gilman, profesor de Inglés y Literatura Comparada en la Universidad de Columbia, menciona que:

[E]n el Renacimiento italiano, *Pictura y Poesis* podían representarse como ‘hermanas’ envueltas en una rivalidad familiar por la primacía, seria, pero en última instancia afectuosa. El problema de este *paragone* era determinar cuál de las dos artes podía emplear el mismo juego de herramientas para la representación más hábilmente, y la estrategia era aseverar que el maestro de cada una era también maestro en el oficio del otro —el pintor, en retórica, por ejemplo, el poeta, en dibujo.¹⁵²

Durante el siglo XVIII, según Arturo Souto, la discusión se tornó en un análisis riguroso por influencia del racionalismo crítico de entonces;¹⁵³ los teóricos de ese tiempo coincidían en que ambas imitaban la realidad, por lo que se esforzaron en identificar los medios de los que cada una se vale, para así entender los resultados expresivos que cada una tendrá de esa realidad:

[...] apoyándose en la base común de la mimesis de todas las artes, comenzaron a dedicar cada vez más espacio a las diferencias entre la poesía y la pintura, tratada ésta como representante de las artes plásticas en general. Por regla, el punto de partida era la tesis de que la poesía se sirve de signos artificiales, arbitrarios [...] y sucesivos, mientras que un cuadro se sirve de signos naturales y coexistentes.¹⁵⁴

Como se dijo, los teóricos de entonces señalaron, también, las diferencias temáticas: la poesía, dado los elementos que utiliza para su expresión, no tiene limitaciones al respecto, mientras que la pintura “[...] representa los objetos perceptibles por la vista y particularidades internas de los

¹⁴⁸ H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ W. Steiner, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵¹ H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵² Ernest B. Gilman, “Los estudios interartísticos y el ‘imperialismo’ del lenguaje”, en *Literatura y Pintura*, p. 205.

¹⁵³ Arturo Souto, *Relaciones de la literatura con las otras artes*, México, p. 8.

¹⁵⁴ H. Markiewicz, *op. cit.*, pp. 56-57.

personajes mediante ellos mismos [...].”¹⁵⁵ Asimismo, consideraron que la poesía tiene mayores alcances representativos debido a las características de los signos que ésta emplea.¹⁵⁶

De lo anterior, y como objeción de *ut pictura poesis*,¹⁵⁷ en el año de 1766 surge el texto del escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing, *El Laocoonte o de los límites entre pintura y poesía*.¹⁵⁸ La diferenciación que Lessing hace se origina en el modo de representación de cada una, y de ahí se desprenden las diferencias temáticas que pueden lograr.¹⁵⁹ Según Lessing, “[...] la pintura no es como la poesía debido a que no representa la misma realidad”,¹⁶⁰ en tanto que los elementos que cada una utiliza mantienen una relación directa con lo que representan, y como los primeros son distintos en las dos artes, los segundos también lo son. “Por tanto, aunque las artes son similares, no imitan las mismas cosas.”¹⁶¹ Lessing diferenciaba la poesía de la pintura; mientras que la primera es temporal, es decir, que sucede en el tiempo debido de la secuencia de sus signos, la pintura es espacial, puesto que sus signos aparecen yuxtapuestos en el espacio; por lo anterior, la poesía sólo tiene la capacidad de representar objetos sucesivos, esto es, acciones; en tanto que la pintura, objetos yuxtapuestos, esto es, cuerpos.¹⁶² Asimismo, el autor de *Laocoonte* valora la poesía sobre la pintura al menos en lo que se refiere a sus alcances representativos, pues considera que “[...] si bien cada una de las artes tiene su propio objeto de estudio y debe obedecer las restricciones de su medio, la poesía posee la ‘esfera más amplia’ gracias a ‘la infinita gama de nuestra imaginación y lo intangible de sus imágenes’.”¹⁶³ A pesar de su afán de separar las disciplinas, Steiner señala que “[...] subyacente a la definitiva disyunción de Lessing encontraremos una analogía escondida: la poesía es tan parecida a la vida como la pintura; ambas son icónicas de la realidad.”¹⁶⁴

Respecto a la evocación visual imaginativa que, a decir del escritor alemán, tiene la poesía, la crítica posterior concluyó que ésta sólo es potencial; esto significa que la *visualidad* de la poesía no tiene los alcances de la pintura, en tanto que ésta es determinada por el lector: “Los estudios posteriores a Lessing demostraron que los objetos del lenguaje poético no están formados de manera

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁶ *V. Ibid.*, pp. 56-58.

¹⁵⁷ W. Steiner, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁸ H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁹ V. Arturo Souto, *op. cit.*, p. 15, rescata un cuadro sinóptico que Justino Fernández elaboró a partir del texto de Lessing.

¹⁶⁰ W. Steiner, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² V. fragmento que W. Steiner rescata de la obra de Lessing, en *op. cit.*, p. 42.

¹⁶³ E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 189.

¹⁶⁴ W. Steiner, *op. cit.*, p. 43.

“visual” para el lector. Sin embargo, el lector siente el particular valor representativo de este lenguaje. Pero este rasgo sólo es potencial.”¹⁶⁵

Ahora bien, en el Romanticismo, el estudio de la relación entre la poesía y la pintura fue suplantada por el de la música y la literatura:¹⁶⁶ “Entre los creadores [de esta época] se produce la transformación de la concepción mimética de la poesía en una concepción expresiva, lo que la alejaba de la pintura y la aproximaba más con la música.”¹⁶⁷

En el siglo XX, las disertaciones sobre esta relación se desarrollaron en el campo de la lingüística. Un ejemplo de ello es la afirmación de Roman Jakobson sobre la arbitrariedad del signo lingüístico: “Ya en 1919, [...] el joven Jakobson basó su poética naciente en un ‘rechazo total de la representación’: ‘La poesía’, dijo Jakobson entonces, ‘es indiferente al objeto de la enunciación’.”¹⁶⁸ Si el lenguaje es arbitrario, si no hay una correspondencia entre lo enunciado y la enunciación, esto nos llevaría irremediablemente a la afirmación de que “un poema sobre un árbol y un cuadro de un árbol serían virtualmente incomparables ya que el poema, lejos de ser ‘sobre’ el árbol, es ‘indiferente’ a él, y la conexión referencial común, aunque problemática, del texto y la imagen con el mundo arbóreo se corta de raíz.”¹⁶⁹ En ese siglo, según señala Steiner, la relación entre poesía y pintura se entendió más como una relación de acompañamiento que de similitud, lo que se manifestó por medio de un creciente interés por los libros ilustrados;¹⁷⁰ sin embargo, según esta especialista, más allá de una coexistencia de las artes, a partir de la combinación de éstas, ya fuera de la literatura con la imagen o de la literatura con la música, el resultado obtenido potencializaba lo alcances expresivos que cada una podía tener individualmente.¹⁷¹

Como se puede observar, la discusión sobre la relación que se establece entre la poesía y la pintura es muy vasta y ha estado mayormente enfocada a diferenciar una de otra con el fin de establecer lo que cada una expresa; se ha hecho énfasis en separarlas y delimitar su campo de representación, y no así en encontrar sus similitudes.

¹⁶⁵ H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁶ W. Steiner, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁷ H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁸ Tzevan Todorov, *Theories of Symbol*, trad. por Catherine Porter. Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 274, *apud* E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 207.

¹⁶⁹ E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷⁰ W. Steiner, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷¹ *Idem*.

3.2. Cómo se establece la relación entre texto e imagen

Así como existen diferentes posturas que determinan si puede establecerse o no una relación entre literatura —específicamente la poesía— e imagen—específicamente la pintura—, como se observó; así también existen diferentes posturas en cuanto a cómo se establece esta relación: W. J. T. Mitchell, especialista en Historia del Arte,¹⁷² menciona que la relación entre pintura y literatura inicia en el título de la primera, el cual proporciona información de lo que llama “texto dentro de la pintura” e insta al investigador a cuestionarse la relación que mantiene con la imagen y lo que de ella dice: “La cuestión del título es un punto de entrada literalista a una serie entera de preguntas acerca de las maneras en que las palabras entran en las imágenes.”¹⁷³

Por su parte, Áron Kibédi Varga, teórico húngaro que ha dedicado parte de su estudio a la relación entre literatura y artes visuales, ofrece un acercamiento muy amplio sobre la manera en la que se genera esta relación a partir de nociones temporales y espaciales, en su texto “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”;¹⁷⁴ en éste presenta las diferentes maneras en las que texto e imagen pueden aparecer, las cuales es posible dividir en tres grandes grupos: tiempo, cantidad y forma, que a continuación se presentan resumidos debido a su importancia para la comprensión de esta relación:

I. Tiempo:

- 1) Simultáneamente: el espectador recibe la palabra e imagen al mismo tiempo. En esta categoría entran los emblemas y los cómics.
- 2) Consecutivamente: el artista es inspirado por una imagen preexistente y escribe un texto inspirado en esa imagen (écfrasis); o a partir de un texto preexistente, el artista pinta alguna escena. El espectador no necesariamente recibe ambas partes.

II. Cantidad: Se presenta en uno o en varios objetos que forman una serie.¹⁷⁵

- 1) Fijos: Forman una serie, como los cómics

¹⁷² William John Thomas Mitchell, catedrático de Inglés e Historia del Arte en la Universidad de Chicago; editor del periódico interdisciplinario *Critical Inquiry*. Mitchell es conocido principalmente por sus estudios sobre las relaciones entre las representaciones visuales y verbales en el contexto de temas políticos y sociales. W.J.T. Mitchell, *W. J. T. Mitchell's Homepage* [en línea].

¹⁷³ W.J.T. Mitchell, “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”, en *Literatura y pintura*, pp. 241-242.

¹⁷⁴ Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en *Literatura y Pintura*, pp. 112-134.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

2) Móviles: Como las películas.

Kibédi señala que la diferencia entre el objeto individual y la serie, está en que el primero suele tener la función argumentativa, mientras que la serie tiene la función narrativa; sin embargo, es posible romper la unidad temporal de una imagen fija e introducir en ella una secuencia narrativa, si se conoce el texto previo que la inspiró; en este caso, el texto actualiza el contenido de la imagen y la dota de una narración antes ignorada. Esto es, el contenido e interpretación de las imágenes fijas pueden ser restringidos por el lenguaje e historia al que aluden.

III. Forma:

1) Morfología: Se refiere a la forma como aparecen imagen y palabra.

- Identidad: la palabra y la imagen se fusionan por completo.
- Separación: Imagen y palabra son diferenciables. Distinguidas en lo que el autor llama “tres grados de unión decreciente”:
 - a) Coexistencia: Palabras e imagen comparten dentro el mismo espacio, como en los carteles publicitarios, en los que la imagen conforman el marco que inscriben las palabras.
 - b) Interreferencia: Palabra e imagen están separadas pero se presentan en la misma página, una relación de referencia mutua, como en el caso de textos y sus ilustraciones, o de cuadros y su título.
 - c) Co-rreferencia: Palabra e imagen se presentan separadas y sin estar en la misma página, una refiere a la otra, como en los diferentes cuadros creados a partir de un texto.

2) Sintaxis de la composición: Se trata de las relaciones entre imagen y palabra, a partir de una sintaxis de las oraciones y reglas de composición, las cuales pueden extenderse a situaciones transverbales y transvisuales. Kibédi sugiere que en las imágenes se subordinan a las palabras, puesto que éstas sirven para su interpretación; esta entrada de la palabra se da desde el título, que desambigua y restringe la imagen. Si la imagen es muy conocida y no requiere de palabras para identificarla, entonces ésta no se subordina a la palabra.

3) Sobre el tipo de relaciones secundarias entre las imágenes y las palabras que aparecen consecutivamente. A saber, son dos, según el autor:

- a) Ilustración: el texto antecede la imagen.
 - b) Écfrasis o *Bildgedicht*: la imagen precede al texto. La écfrasis se refiere a la descripción exacta de imágenes, mientras que *bildgedicht* se refiere a la composición libre inspirada en una imagen. Según el Kibédi, lo que se origine primero, es decir el cuadro o el texto, será único y a partir de éste podrán crearse varias imágenes o varios textos, de tal modo que estos últimos creen series secundarias que puedan, de igual modo, ser comparadas unas con otras. Todas estas diferentes imágenes creadas a partir de un único texto, o diversos textos creados a partir de una única imagen muestran las diferentes interpretaciones de los artistas. En todas las creaciones (imagen o palabra) a partir de otra, hay interpretación del artista, quien selecciona y juzga.
- 4) Meta-relaciones: Se trata de relaciones indirectas entre palabra e imagen, cuando un autor crea ya sea una imagen o un texto y hacen un comentario, con fundamentos históricos, psicológicos. Según el autor, estos comentarios no permiten estudiar una relación entre texto e imagen. El autor señala la importancia de la teoría literaria moderna, en especial de la semiótica, en este tipo de investigación.

Por su parte, están los estudiosos que han puesto su atención en la relación que se establece entre las dos disciplinas artísticas a partir del hilo conductor temático. Así tenemos que según Iván Ruiz se establece “[...] una comunicación entre pintura y poesía regida por una coherencia interna [...]”.¹⁷⁶ Según el especialista esta comunicación entre artistas de estas dos diferentes disciplinas está “[...] en la capacidad de transformar y no de emular el sentido de la obra.”¹⁷⁷ Sin embargo, al intentar rastrear las figuras de un poema en la pintura, el investigador se encuentra con que “[...] la pintura no ilustra directamente el contenido del poema”¹⁷⁸; asimismo, cada expresión artística construye su propia articulación de figuras y que, por las características formales de cada una, son diferentes entre sí. Mientras que Steiner, con base en Erwin Panovsky, rescata otra manera en la que se establece la relación temática entre literatura e imagen: “El arte iconográfico implica la transferencia de símbolos e historias de un arte a otro. En la pintura iconográfica, el significado de la

¹⁷⁶ Iván Ruiz, “Piedra de Sol ¿afinidades entre pintura y poesía?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], p. 148.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 154.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 150.

tela depende de nuestro conocimiento del texto literario, bíblico o mitológico en que se basan los detalles de la pintura.”¹⁷⁹

Arturo Souto —consciente de que entre los teóricos ha habido una extendida intención de diferenciar las dos expresiones artísticas, en tanto su forma y los sentidos a los que apelan— considera que, atendiendo lo sustancial, las artes comparten entre sí lo que él llama “un mismo ritmo interior”.¹⁸⁰ La primera evidencia de lo anterior está en que artistas de diferentes disciplinas comparten nomenclaturas, términos, es decir, un mismo lenguaje, el cual proviene de lo que Souto denomina “unidad primario del arte”, esta comunión de términos no sólo ocurre durante el intercambio de ideas, opiniones, entre artistas, sino que también los nombres de grandes movimientos artísticos corresponden entre las diferentes manifestaciones, aunque originalmente sólo se usara para una en específico:

No hay artista que de inmediato no entienda términos como ‘visión’, ‘forma’, ‘estilo’, ‘ritmo’, ‘imagen’, ‘armonía’, ‘tono’, ‘color’... Cuando discuten entre sí artistas de diversos mesteres, un pintor y un poeta por ejemplo, siempre saben a lo que se refieren cuando emplean indistintamente los términos citados. [...] En el caso de los grandes movimientos artísticos, es frecuente que sus nombres se aplicaran originalmente a expresiones que en apariencia —sólo en apariencia—, estaban muy alejadas del arte que luego caracterizan. Uno de ellos es el término ‘barroco’, palabra de raíz italiana o portuguesa, usada en orfebrería para designar a las perlas deformes. Cellini fue uno de los primeros en aplicarlo a la arquitectura y de ahí pasó a otras artes plásticas para emprender un viaje aun más largo hacia la poesía y la música.¹⁸¹

Asimismo, considera que la relación entre las diferentes artes proviene de la relación entre los artistas que comparten un mismo espacio y tiempo históricos; para Souto la creación literaria es producto de artistas que, a su vez, están relacionados con otros artistas de otras disciplinas, sin embargo, esa fraternidad no siempre es el motivo de la relación entre las diferentes artes.¹⁸² Lo anterior debería ser tomado en cuenta para el estudio de la literatura: “Esa es una de las razones por las que una más completa historia de la literatura habría que escribirla no sólo en torno a las generaciones estrictamente literarias, sino alrededor de grupos más amplios que comprendieran otros artistas [...]”.¹⁸³ Como Panovsky, Souto considera como otro tipo de relación la que se establece a partir de los símbolos, pues éstos son comunes a todas las artes; no obstante, esto no quiere decir que

¹⁷⁹ W. Steiner, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁰ A. Souto, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁸² *Ibid.*, p. 19.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

compartan los mismos símbolos con el mismo sentido, sino que todas usan símbolos en su representación.¹⁸⁴

La relación entre dos artes también puede darse históricamente. A decir de Jean Laude, la relación entre pintura y literatura implica la asociación histórica de ambos. El autor parte de la idea de que las dos artes son distintas, tanto en su modo de expresión como en el acercamiento y descripción de cada una, pero en algo están ligadas: en las series sincrónicas en las cuales se yuxtaponen:

Absolutamente todo diferencia a un texto literario de un cuadro o un dibujo: su concepción, su método de producción, sus modos de apreciación, su identidad como objeto irreductible a cualquier otro objeto, y su funcionamiento autónomo. Sin embargo, al menos a primera vista, un texto y un cuadro no pueden disociarse de las series sincrónicas a las que están ligados y dentro de las cuales se yuxtaponen.¹⁸⁵

3.3. Cómo ayuda la pintura a valorar la literatura

Algunos estudiosos coinciden en que la pintura se nutre de la imagen y actualiza su contenido. Iván Ruiz, en su trabajo sobre la relación entre una pintura de De Szyszlo y el poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz, subraya que la relación implica la transformación, no así la emulación, del sentido de la obra a la que se hace referencia. Según Ruiz, el pintor abstrae un segmento estructurante del poema y lo reestructura,¹⁸⁶ en ese caso, el pintor hace una traducción del texto a partir de su lectura, y la pintura se convierte en “[...] un elemento estructurante del sentido poético.”¹⁸⁷ Más adelante señala que “[e]l lenguaje plástico posee la capacidad de transformar y de darle una nueva forma al sentido del poema.”¹⁸⁸

Por su parte, Steiner considera que la combinación de lo visual y lo verbal derivan en el enriquecimiento espiritual de la obra de arte: “[...] la obra de arte resultante estaba alcanzando vividez y entereza de los estados espirituales que se suponía trataba de expresar.”¹⁸⁹ Kibédi Varga advierte que el objeto visual modifica la forma en la que se percibe el texto, y viceversa; mutuamente

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁵ Jean Laude, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, en *Literatura y Pintura*, p. 89.

¹⁸⁶ I. Ruiz, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 166.

¹⁸⁹ W. Steiner, *op. cit.*, p. 45.

se dotan de sentido y significación. Souto, por su parte, sugiere un estudio de las demás disciplinas artísticas para un mayor entendimiento de la literatura, pues ésta se crea a la par de otras artes, con las que comparte un espacio y tiempo histórico.¹⁹⁰ El estudio de la literatura, entonces, no se basta con el análisis, comprensión interior, considerándola un objeto aislado; se complementa con el estudio exterior, de lo que aparentemente es tangencial, como las demás artes.

También existen perspectivas puristas, como la de Juan Antonio Gaya, quien está en contra de que se muestren al público ilustraciones del texto literario, pues esto limita la visualización/imaginación del lector y con ello se encarece—según el autor—el poder creativo de la literatura.¹⁹¹ A tal nivel es el desagrado del autor por las ilustraciones, que lo llama “arte parasitario”,¹⁹² al cual lo considera un agravio para la literatura y sus lectores. Además, cree que en la mayoría de las ilustraciones el artista no se ciñe al texto referente.

3.4. Acercamiento y problemas del estudio interartístico

En general, la problemática señalada por lo teóricos se centra en que, puesto que se trata de disciplinas diferentes con medios distintos de representación, las herramientas para la descripción y estudio de cada una, en consecuencia, también lo son, lo mismo ocurre con la recepción de cada una.¹⁹³ Ernest B. Gilman señala el problema que se presenta, incluso, en la descripción de un cuadro, pues hay en ésta un reordenamiento que originalmente no existe en la pintura; la razón de ello está en las características intrínsecas y diferenciadas de cada arte: mientras que en el cuadro los elementos se presentan de modo simultáneo, en la descripción de éste por medio del lenguaje los elementos aparecen de manera lineal en el tiempo. A pesar de que el proceso de observar un cuadro también requiere una secuencia temporal, ésta no es comparable con el tiempo requerido para leer las palabras y conceptos ordenados, basado en la jerarquía de la sintaxis.¹⁹⁴ Para revertir de algún modo

¹⁹⁰ A. Souto, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹¹ Juan Antonio Gaya Nuño, *Un conflicto: Literatura y arte*, Taurus, p. 18.

¹⁹² *Ibid.*, p. 19.

¹⁹³ V. J. Laude, *op. cit.*, pp. 89-108; Á. Kibédi Varga, *op. cit.*, pp. 109-112.

¹⁹⁴ Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, *apud* E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 197-198.

lo anterior, sugiere, “[...] el lenguaje de la descripción y el análisis debe entrar en una relación simbiótica con el cuadro, en una dialéctica de iluminación y corrección mutua.”¹⁹⁵

Gilman, con base en Nelson Goodman, menciona las diferencias en la estructura y relación entre los elementos del lenguaje y los pictóricos fijando la atención en los espacios de indeterminación entre cada secuencia de elementos:

Según Goodman, los elementos del lenguaje funcionan como contadores de un sistema digital, separados entre sí, y de esta manera son significativos dentro del sistema, por una especie de espacio muerto al que no se atribuye ningún sentido: no hay nada entre una *A* y una *B*. La pintura, por el contrario, es sintáctica y semánticamente ‘densa’, sus formas y colores y líneas no son discretas.¹⁹⁶

Antonio Monegal señala que otro problema que se presenta en el análisis de la relación es si el estudio de ésta compete únicamente al campo de los estudios literarios; menciona diferentes perspectivas que se pueden adoptar al momento de hacer este tipo de análisis cuyas conclusiones serán diferentes dependiendo de la postura que se adopte:

Hay varias disciplinas que se ocupan de estas cuestiones. Las más evidentes son sin duda la estética, la semiótica, la iconológica, la literatura comparada, esa gran amalgama de discursos que se conoce actualmente como ‘estudios culturales’ y también esa orientación reciente de la historia y la crítica del arte que recibe el nombre de ‘estudios visuales’. Pero también podría apelar, por ejemplo, a la antropología cultural, a la psicología cognoscitiva, a la historia de las ideas y, en ciertos casos, a la de las religiones. Cada una de estas disciplinas tiene una tradición, una metodología y un discurso propios. Definen su objeto de estudio de manera distinta, se plantean preguntas diferentes y por lo tanto sus resultados difieren. El mismo fenómeno observado desde perspectivas disciplinares diversas da lugar a una variedad de objetos de estudio, de problemas y de conclusiones. En consecuencia, el conocimiento alcanzado depende ante todo de la perspectiva disciplinar empleada.¹⁹⁷

Con lo anterior se estaría hablando de que no existe una sola e inequívoca relación entre literatura e imagen, sino varias relaciones que dependen de la perspectiva que se adopte. De igual manera, Kibédi observa una problemática en la metodología usada en este tipo de estudios, dicha problemática “[...] tiene que ver con la legitimidad de componer artefactos verbales y visuales o de transferir los métodos empleados en un campo al otro [...]”.¹⁹⁸

Sobre la perspectiva de la semiótica, mencionada por Monegal, tenemos que Gilman, citando a Jonathan Culler, advierte el gran campo de estudio de esta disciplina: “[s]i ‘todo lo que es

¹⁹⁵ E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 198.

¹⁹⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett, 1976 [1968], *apud* E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹⁷ Antonio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes”, en *Literatura y Pintura*, p. 13.

¹⁹⁸ Á. Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 109.

significativo en las culturas humanas puede tratarse como un signo, entonces... la semiótica abarca un dominio vasto: invade, de forma imperialista, el territorio de la mayoría de las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales”¹⁹⁹ Con lo que, señala más adelante con base en Steiner : “[...] la lingüística moderna, la semiótica y el estructuralismo, todos desarrollados dentro del estudio del lenguaje como el ‘sistema de modelización primario’ a partir del cual todos los otros sistemas semióticos, si no todos los fenómenos culturales, pueden ser comprendidos.”²⁰⁰ La semiótica, según advierte Gilman, ha sido el método predilecto para estudiar esta relación debido que ha diluido la distinción entre palabra e imagen a partir del estudio de los símbolos.”²⁰¹ Gilman también habla del acercamiento a esta relación a través de la iconología, para la cual, el estudioso busca la mayor cantidad de documentos literarios o imágenes que en conjunto le puedan proporcionar una tradición de lenguaje común en ellas.²⁰²

Mitchell, por su parte, menciona que se ha abordado esta relación a través del estudio comparatista, interartística o intersemiótica, ayudándose de la poética, la retórica, la semiótica y la estética.²⁰³ En el caso en que la imagen y el texto estén expresamente en una relación, como en el caso de las ilustraciones, Mitchell sugiere que puede evitarse este tipo de estudio, pues “[...] la *comparación en sí misma no es un procedimiento necesario en el estudio de las relaciones imagen-texto*. El objeto de estudio necesario es más bien el conjunto total de *relaciones* entre medios, y las relaciones pueden ser muchas otras cosas además de la similitud, el parecido y la analogía.”²⁰⁴

Por último, se puede advertir que ha existido cierta reticencia por parte de la crítica para estudiar este tipo de relación o *contaminación* entre la literatura y la pintura. A partir del Renacimiento y del siglo XVIII, específicamente con el texto de Lessing, se ha buscado diferenciarlas y dejar bien delimitados los alcances expresivos de una y de otra. Quizá esto se debiera a que a partir de una clara delimitación de las competencias de ambas, podría, entonces, hallarse su punto de encuentro; sin

¹⁹⁹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 34, *apud* E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁰ W. Steiner, *The Colors of the Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 27, 51, *apud* E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 206. El texto de W. Steiner también aparece en este libro, sin embargo, se decidió dejar la referencia como aparece en Gilman por los cambios que puede sufrir en la traducción y por la síntesis que realiza el autor.

²⁰¹ E. B. Gilman, *op. cit.*, p. 213.

²⁰² *Ibid.*, pp. 192-193.

²⁰³ W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, pp. 227-228

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 231.

embargo, a partir de lo mostrado, no se puede afirmar esta intención. La discusión de esta relación reaparece en el siglo XX con diversas disciplinas que se han encargado de estudiarla, entre las que destaca la semiótica, debido a su campo de conocimiento.

Se distingue que en el estudio de la relación entre la pintura y la literatura se han tenido tres enfoques principales:

- 1) Los que consideran principalmente al receptor y tratan las diversas técnicas de percepción y apreciación de cada una.
- 2) Los que consideran lo sustancial de la obra, es decir, hablan del contenido y de los alcances temáticos de cada una.
- 3) Los que consideran lo material del arte, esto es, hablan de la forma, de los elementos que se vale cada una para su representación; sin ser excluyentes entre sí.

Así, la perspectiva que se adopte determinará el tipo de relación —o no—, que se establezca entre la literatura y la imagen, por lo que en lugar de hablar de *la relación* se debería hablar de *las relaciones* posibles entre las dos manifestaciones artísticas, por lo que el estudio de éstas no se ha agotado, por el contrario, se renueva a la par de las nuevas maneras expresivas y de representación en el arte.

4. Análisis

4.1. Análisis de “Implacable”, de Amado Nervo

En el apartado de lectura que se presenta en el apéndice de este trabajo, se habla, con base en lo dicho por Sánchez Miguel, de los diferentes niveles de procesamiento involucrados en la lectura, cuyo resultado conforman los dos grandes modelos de representación: el modelo textual y el modelo situacional. En esta primera parte del análisis, en el que estudiaremos el poema “Implacable”, de Amado Nervo, nos enfocaremos únicamente en el modelo textual, es decir, en aquellos procesos que tienen como base lo dicho en el texto. Para nuestro análisis nos apoyaremos en *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)*, en la que se consideran los siete problemas que presentan los lectores en la comprensión, a decir de Sánchez Miguel.²⁰⁵ La delimitación del análisis en la dimensión textual responde a que en ésta se puede alejar del texto en mayor medida, sin la mediación de inferencias, éstas, a su vez, son las que construyen la dimensión situacional. Posteriormente, con base en el análisis de la dimensión textual del poema, se identificará ésta en la ilustración y de ahí, entonces sí, se derivará a la dimensión situacional que realizó Ruelas; para, por último, poder identificar cuál nivel y tipo de lectura realizó Ruelas del poema “Implacable”, de Amado Nervo.²⁰⁶

Léxico

El léxico corresponde a la microestructura textual. A continuación se enlistan palabras presentes en el poema “Implacable”, de Amado Nervo, que pueden ser más difíciles de conocer para el lector, ya sea porque no son de uso común, han dejado de usarse, provienen de palabras extranjeras o porque fueron creadas por el propio autor como una característica estilística; también, se presentan aquéllas que pudieron tener otro significado en la época en la que fue compuesto el escrito. Se debe recordar que el conocimiento del léxico permitirá elaborar las proposiciones y, a partir de ello, conformar la macroestructura y demás niveles de procesamiento. Seguido de este listado, se muestra el de los

²⁰⁵ Estos siete problemas que Emilio Sánchez Miguel expone en *Comprensión y redacción de textos. Dificultades y ayudas* abarcan los mismos cinco niveles de procesamiento lector de los que habla en *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, sólo que en el primero los presenta como problemas y sugiere estrategias para su superación.

²⁰⁶ Amado Nervo, “Implacable”, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. IV, p. 305. El poema se presenta en el Apéndice de este trabajo.

personajes que se mencionan en el poema, que, si bien no forman parte del léxico como tal, sí constituyen parte del conocimiento previo del lector que ayudará, asimismo, a conformar las proposiciones del texto.

- 1) **sañudo**: sañudo, da. adj. Ensañado ó propenso á la saña.
→ saña. (Del lat. *sanies*, sangre corrompida, veneno.) f. Furor, enojo ciego. ||Á sañas. M. adv. ant. Sañudamente.²⁰⁷
- 2) **escherzó**: →scherzo. (voz it.) m. Composición instrumental de ritmo vivo y carácter alegre que constituye uno de los movimientos de la sinfonía o de una sonata clásicas [*sic*].²⁰⁸
- 3) **filomena**: filomena: f. poét. Filomela.
→ filomela: (Del lat. *Philomēla*; del gr. *φιλομήλα*; de *φίλος*, que ama, y *μήλος*).1. f. poét. Ruiseñor.
→Ruiseñor: (Del lat. *lusciniöla*). m. Ave de unas seis pulgadas de largo, de color, por el lomo, ceniciento que tira á rojizo, con algunas manchas verdosas, y, por el vientre, blanquizco. Canta melodiosamente, en especial por la primavera; se alimenta de insectos y semillas, y habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos.
- 4) **labrar**: labrar. (Del lat. *laborāre*) Trabajar una materia reduciéndola al estado ó forma conveniente para usar de ella. LABRAR la *madera*; LABRAR *plata*. ||Arar. ||Cultivar la tierra. ||Llevar una tierra en arrendamiento.
- 5) **macilentas**: →macilento. (Del lat. *macilentus*). adj. Flaco, descolorido, triste.
- 6) **nacarar**: No aparece en el diccionario. Probablemente de la palabra *nácar* el autor creo el verbo.
→ nácar. (Del persa *nigar*, ornamento.) m. Sustancia formada de cal carbonatada, materia orgánica y agua, dura, blanca argentina, brillante y con reflejos irisados, que tapiza la superficie interior de varias conchas.
También es posible que haya formado el verbo a partir de *nácara*:
→ *nácara*. (Del persa *nácara*, timbal.) f. Timbal usado en la antigua caballería.
- 7) **frondas**: →fronda. (Del lat. *frons*, *frondis*.) f. ant. Hoja de una planta.||pl. Conjunto de hojas ó ramas, que forman espesura.
- 8) **satinadas**: →satinar. (Del fr. *satiner*.) Dar al papel ó á la tela tersura y lustre por medio de la presión.²⁰⁹

²⁰⁷ Las definiciones se obtuvieron de la Real Academia Española, *Diccionario Academia Usual. 1884*, en Instituto de Investigación Rafael Lapesa y Real Academia Española, *Mapa de diccionarios académicos* [en línea], a menos que se señale otra fuente.

²⁰⁸ *Diccionario de la lengua española*, en *Online Language Dictionaries* [en línea], [s. p.]

²⁰⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], [s. p.]

- 9) **descrenchaba:** No aparece en el DRAE. Podría ser que el autor se refiriera a *destrenzar*. Se encontró, por otra parte, descrenchar: v. a. Descrespar, o desencrespar, deshacer lo crenchado o rizado.²¹⁰
- 10) **cimera:** →cimera. (De *cimero*.)f. Parte superior del morrión, que se solía adornar con plumas y otras cosas. || *Blas*. Cualquier adorno que en las armas se pone sobre la cima del yelmo ó celada; como una cabeza de perro, un grifo, un castillo, etc.
- cimero, ra. (De *cima*.) adj. Dícese de lo que está en la parte superior y finaliza ó remata por lo alto de alguna cosa elevada.
- 11) **bejucos:** bejucos. m. Planta de las Indias orientales y occidentales. Crece recostándose sobre los árboles y otros cuerpos vecinos; y las especies mayores llegan á tener una longitud hasta de cincuenta brazas, por más de dos pulgadas de diámetro: tiene tallo nudoso como la caña; hojas ensiformes que nacen de los nudos, rodeándolos; flores que semejan espigadas panojas; fruto que consiste en una baya globosa formada por escamas, y semilla durísima, cubierta de carne jugosa. Por su flexibilidad y resistencia extraordinarias, sirve para toda clase de ligaduras, para jarcia de ciertas embarcaciones y para otros infinitos usos, y de la especie más delgada se hacían las varas de los alguaciles.
- 12) **festones:** festón. (De fiesta) Bordado de cadeneta que las mujeres hacen á la mano en el canto de las guarniciones y otras labores.||Dibujo, recorte en forma de ondas ó puntas, que adorna la orilla ó borde de una cosa.||m. Adorno compuesto de flores, frutas y hojas, el cual se ponía en las puertas de los templos en que se celebraba una fiesta ó se hacía algún regocijo público, y en las cabezas de las víctimas en los sacrificios de los gentiles.||*Arq*. Colgantes de flores, frutas y hojas con que los arquitectos y otros artistas adornan sus obras.
- 13) **pulpo:** pulpo. (Del lat. *polyŕpus*; del gr. πολύπους) m. Animal marino que tiene ocho brazos ó piernas gruesas que acaban en punta, con una especie de bocas repartidas por ellas, con que se agarra á las peñas, y con ellas anda y nada, y lleva á la boca lo que ha de comer. Tiene en el lomo una especie de canal por donde arroja el agua.||Poner á uno como un pulpo. Fr. fig. y fam. Castigarle dándole tantos goles ó azotes, que quede muy maltratado.
- 14) **austera:** austero, ra. (Del lat. *Austērus*; del gr. de desecar.) Severo, rígido.||adj. Agrio, astringente y áspero al gusto.||Retirado, mortificado y penitente.
- 15) **bandolera:** →bandolera. f. Mujer que vive con bandoleros, ó toma parte en sus delitos.
→bandolero. (De *bando*.) m. Ladrón, salteador de caminos.

²¹⁰ Grupo TALG-Instituto da Lingua Galega, *Diccionario de diccionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega* [en línea]. [s. p.]

→ bandolera. (De banda, 1.^{er} art.) f. Correa que cruza por el pecho y la espalda desde el hombro izquierdo hasta la cadera derecha, y que en el remate lleva un gancho de acero para colgar un arma de fuego. || Banda usada por los guardias de Corps, con galones de plata formando cuadritos del color con que debía distinguirse cada una de las compañías de ese cuerpo, en que servían a demás de los españoles, otros súbditos de los reyes de España, naturales a los países de su soberanía, como Italia y Flandes. || fig. Plaza de guardia de Corps. *Conseguir, dar la BANDOLERA.*

16) postrer: postrer. Adj. Postrero. →Postrero, ra. (De postre) adj. Último en orden. Ú. t. c. s. ||Que está, se queda ó ciene detrás. Ú. t. c. s.

17) escala: escala. (Del lat. *scala*) f. Escalera de mano, hecha de madera, de cuerda ó de ambas cosas.||*Mat.* Línea dividida en cierto número de partes iguales que representan pies, varas, leguas, etc., y sirve para delinear con proporción en el papel la planta de cualquier terreno ó edificio, y para averiguar y comprobar por ella las medidas y distancias de lo delineado.||f. Paraje ó puerto adonde tocan de ordinario las embarcaciones para proveerse de lo necesario en una navegación.||*Mús.* Progresión ordenada y uniforme de los sonidos, ascendiendo ó descendiendo.

18) beduino: beduino. (Del ár. *Bedaui*, el que vive en despoblado.) m. y f. Arabe del desierto, que hace vida errante y de salteador. Ú. t. c. adj.

19) bólido: bólido. (Del gr. choque; de lanzar.) m. Meteor. Especie de meteoro ígneo que cruza el espacio con gran velocidad.

20) brega: →brega. (Del la. *briga*) f. Acción y efecto de bregar.||Riña ó pendencia.||fig. Chasco, zumba, burla. Ú. con el verbo *dar*.||Andar á la brega. fr. Trabajar afanosamente.

21) estigia: estigio. (Del lat. *Stygĭus*). adj. Aplícase á una laguna del infierno mitológico, y á lo perteneciente á ella.||fig. y poét. Infernal, 1.a acep.

22) sempiterna: sempiterna. (De *sempiterno*) f. Tejido apretado de lana, de que usan regularmente las mujeres pobres para vestirse.||Perpetua.

23) teogonías: teogonía. (Del gr. de dios, y generación.) f. Generación de los dioses del paganismo.

24) esotéricas: esotérico. (Del gr. de interior; de dentro.) adj. Oculto, reservado; lo contrario de exotérico. Dícese de la doctrina que los filósofos de la antigüedad no comunicaban sino á corto número de sus discípulos.

25) asaz: asaz. (Del lat. *ad, á, y satis*, bastante.) adv. c. Bastante, harto. Hoy no se usa generalmente más que en poesía.||Muy. Hoy no se usa generalmente más que en poesía.

26) eucaristía: eucaristía. (Del gr. de bien, y dar gracias.) f. Santísimo Sacramento al altar.

- 27) heterodoxia:** heterodoxia. f. Desconformidad con el dogma católico. *La HETERODOXIA de un escritor, de una opinión ó doctrina.* || Por ext., desconformidad con la doctrina fundamental de cualquiera secta ó sistema.
- 28) ogro:** ogro. (Del escandinavo *Oegir*, un gigante de la mitología escandinava) m. Gigante que, según las mitologías y consejas de los pueblos del norte de Europa, se alimentaba de carne humana.
- 29) atrofias:** → Atrofiarse. r. Zool. y Med. Padecer atrofia. → Atrofia. (del gr. de priv. Y alimentar) Zool. Falta de desarrollo de cualquiera parte del cuerpo.||Med. Consunción de cualquiera parte del cuerpo á causa de la disminución del movimiento nutritivo de los tejidos orgánicos.
- 30) tendón:** tendón. (De *tender*) m. Haz de fibras que une por lo común los músculos á los huesos. Tiene forma de cordón, á veces redondo, y con más frecuencia aplastado, y es de color blanco brillante.
- 31) dialéctica:** dialéctica. (Del lat. *dialectica*; del gr. *διαλεκτική*.) f. Ciencia filosófica que trata del raciocinio y de sus leyes, formas y modos de expresión.||Impulso natural del ánimo, que lo sostiene y guía en la investigación de la verdad.||Ordenada serie de verdades ó teoremas que se desarrolla en la ciencia ó en la sucesión y encadenamiento de los hechos.
- 32) quimera:** quimera. (Del gr. *χίμαιρα*, animal fabuloso.) f. Monstruo fabuloso que se fingía vomitar llamas y tener la cabeza de león, el vientre de cabra y la cola de dragón.||fig. Lo que se propone á la imaginación como posible ó verdadero, no siéndolo.||fig. Pendencia, riña ó contienda.
- 33) calvario:** calvario. (Del lat. *calvaria*.) m. Vía crucis.||fig. y fam. Deudas que uno ha contraído, cuando son muchas, á semejanza de los que llevan fiado de las tiendas, y se las van apuntando con rayas y cruces.||ant. Osario.
- 34) desceñe:** → desceñir. a. Desatar, quitar el ceñidor, faja ú otra cosa que se trae alrededor del cuerpo. Ú. t. c. r.
- 35) ogresa:** ogresa. 1. f. Ogro hembra. 2. f. Mujer insociable o de mal carácter.²¹¹
- 36) iconoclasta:** iconoclasta. (Del gr. de imagen, y romper.) adj. Dícese del hereje que niega el culto debido á las sagradas imágenes. Ú. t. c. s.
- 37) lobezna:** lobezno. m. Lobo pequeño.||Lobato. → **Lobato**. m. Cachorro del lobo
- 38) cáliz:** cáliz. (Del lat. *calix*.) m. Vaso sagrado de oro ó plata, que sirve en la misa para echar el vino que se ha de consagrar.||poét. Copa ó vaso.||Bot. Cubierta primera de las flores completas, contando desde el exterior, casi siempre verde y de la misma naturaleza que las hojas.

²¹¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], [s. p.]. No aparece en diccionarios anteriores.

- 39) solivíame:** soliviar. (De *sub*, debajo, y *lavare*, aliviar.) a. Ayudar á levantar una cosa por debajo. *Sublevare*.||met. Lo mismo que HURTAR. r. Alzarse un poco el que está sentado, echado ó cargado sobre una cosa, sin acabarse de levantar todo. SOLIVIARSE. . v. r. Levantarse un poco el que esta [*sic*] sentado, echado ó cargado sobre alguna cosa, sin acabarse de levantar del todo: regularmente se hace para sacar alguna cosa que tiene cogida debajo. *Parum se allevare*.
- 40) increencia:** No aparece ninguna edición del diccionario de la RAE. Posiblemente el autor la creo como antítesis de creencia.
- 41) quiromantes:** No aparece quiromante, pero sí quiromancia.→Quiromancia. (Del gr. mano, y adivinación.) f. Adivinación vana y supersticiosa por las rayas de las manos, que los gitanos llaman buena ventura. *Chiromantia*.
- 42) azur:** azur. (voz francesa) adj. *Blas.* Azul. Ú.t.c.s.
- 43) sementera:** sementera. (De *simiente*.) f. Acción y efecto de sembrar.||Tierra sembrada.||Cosa sembrada.|| Tiempo á propósito para sembrar.
- 44) esferas:** esfera. (Del lat. *sphaera*; del gr. *σφαῖρα*.) f. *Geom.* Sólido terminado por una superficie curva, cuyos puntos equidistan todos de otro interior llamado centro. La esfera se concibe como producto de la revolución de un semicírculo en torno del diámetro que sirve de eje.||fig. Clase ó condición de una persona. Fulano es hombre de alta ESFERA, de baja ESFERA.||poét. Cielo, 1ª acep.||armilar. Máquina de metal, madera, cartón ú otra materia á propósito, compuesta de círculos, que representa los principales que se consideran en el cielo, y en cuyo centro hay un globo pequeño figurando el Sol ó la Tierra.||terráquea, ó terrestre. Globo terrestre, cuya superficie se compone de tierra y agua.||celeste. Esfera ideal de radio inmenso ó indefinido y concéntrica á la terráquea, donde se supone que están todos los astros.||oblicua. La celeste, para los habitantes de la Tierra cuyo horizonte es oblicuo con respecto al Ecuador.||paralela. La celeste, para un observador colocado en cualquiera de los polos de la Tierra, porque entonces su horizonte sería paralelo al Ecuador.||recta. La celeste, para los que habitan en la línea equinoccial, cuyo horizonte corta perpendicularmente al Ecuador.|| Quien espera en la esfera, muere en la rueda. ref. que advierte que no debe el hombre poner su confianza en este mundo inconstante.
- 45) tinieblas:** tiniebla. (Del lat. *tenēbrae*.) f. Carencia, falta y privación de luz. Ú. m. en pl.||pl. fig. Suma ignorancia y confusión, por falta de conocimientos.||fig. Obscuridad, falta de luz en lo abstracto ó moral.||Maitines de los tres últimos días de la semana santa.

Personajes que menciona:

Jacob: Personaje bíblico, su historia se narra en el libro *Génesis*. Fue fundador de Israel, pueblo de Dios. Hijo de Isaac y Rebeca; hermano de Esaú, a quien compró su primogenitura por un plato de lentejas. Con ayuda de su madre, Jacob engaña y consigue la bendición de su padre, quien le otorga la bendición que antes Dios le había dado. En su huida a Jarrán, para evitar el odio de su hermano, Jacob tiene un sueño en el que Dios lo bendice y le promete la multiplicación de sus descendientes.²¹²

Jericó: Ciudad bíblica. En la búsqueda de la ciudad prometida por Yahvé, los israelíes, descendientes de Jacob, y dirigidos por Josué, hacen sonar unas trompetas para derrumbar las murallas que rodean la ciudad de Jericó.²¹³

Paolo y Francesca: Personajes que aparecen en el canto V de la Divina Comedia, de Dante; debido a su lujuria, las almas de Francesca y Paolo son condenadas a ser arrastradas por vientos interminables, en el infierno.

Brahma: “En el hinduismo, una divinidad pos védica. Brahma es el dios de la creación y el primero de la trinidad hinduista que consta de Brahma, Visnu y Siva. Se le representa de color rojo, con cuatro cabezas y cuatro brazos, sosteniendo en las manos, respectivamente, un cáliz, un arco, un cetro y los Vedas.”²¹⁴

Alá: Significa Dios en árabe. “Antes del nacimiento de Mahoma, Alá era reconocido como un dios supremo, pero no como el único.” Posteriormente, con Mahoma, se crea la unicidad de Dios y se reconoce a Alá como esa unicidad. Esto derivó en el conflicto del islam con las idolatrías y politeísmos.”²¹⁵

Jove: También llamado Júpiter o Zeús, en la tradición griega. Es el padre de todos los dioses y de los hombres, y el más importante en la cultura romana. Júpiter estaba obsesionado de asegurar su descendencia, para lo que realizó todo tipo de astucias, como metamorfosearse en toro, ave, sátiro, lluvia fina. Tuvo cincuenta hijos con diferentes diosas y mortales. “La iconografía lo ha representado

²¹² Eloíno Nácar y Alberto Colunga, *Biblia comentada* [en línea], pp.167-170, 174-180.

²¹³ *Ibid.*, p. 775

²¹⁴ John Bowker, *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*, p. 104.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

con forma de fornido atleta, barbado, coronado con hojas de roble, sujetando entre sus manos los rayos, acompañado del águila, como ministro de su voluntad, y de su divino copero Ganimedes.”²¹⁶

Adonai: Es el nombre judío de Dios. “Suele utilizarse para sustituir el tetagramaton (YHVH) al leer el texto de las Escrituras hebreas, y sus vocales, insertadas en YHVH, produciendo la forma Yahvé.”²¹⁷

Rolando en Durandal: “(Mit.) El caballero Rolando, también llamado Roldán, huía de los guerreros musulmanes después de haber fracasado la expedición a Zaragoza organizada por su tío, el emperador Carlomagno. Sus tropas habían sido devastadas en la batalla de Roncesvalles. Los ejércitos de Carlomagno se replegaban hacia las tierras seguras del otro lado de los Pirineos. Rolando, malherido y con su espada Durandal en la mano, logró llegar hasta Ordesa. Ya no podía hacer frente a sus perseguidores. Lo único que deseaba era llegar a su patria y que su cuerpo fuera sepultado bajo la tierra que lo vio nacer. Pero delante de él se alzaba una mole de piedras, rocas y hielo. Ya no le quedaban fuerzas y decidió que su fiel arma no sería ultrajada por los enemigos. Empuñó a Durandal y la lanzó en línea recta. La espada recorrió miles de metros en dirección a la montaña pero no chocó contra ella, sino que la atravesó y la abrió en canal. Y a través de la brecha abierta, Rolando pudo contemplar aquellas otras montañas más lejanas que eran parte de su tierra. El guerrero pudo morir tranquilo, con los ojos abiertos y fijos en la hendidura de la montaña que se llamó, desde entonces, la Brecha de Roldán o Brecha de Rolando.”²¹⁸

Ruy en tizona: La Tizona fue una de las dos espadas de Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador, cuya historia es contada en *Cantar de mio Cid*. La elaboración de la espada fue de tal calidad que se cree que fue elaborada para un rey (el Cid la arrebató al moro Malik Bukar; Malik es rey en árabe).²¹⁹

La Tizona o Tizón es una de las espadas (junto a la Colada) que la tradición o la literatura atribuye al Cid Campeador. Según el *Cantar de mio Cid* (compuesto hacia 1200) la Tizón (su nombre hasta el siglo XIV) pertenecía al rey Búcar de Marruecos y el Cid se la ganó en Valencia. Después, sería uno de los regalos del Cid a sus yernos los infantes de Carrión, pero volvería a poder de Díaz de Vivar, quien se la acabó regalando a su sobrino, Pedro Bermúdez. en cierto modo no se sabe el origen de la espada del Cid los investigadores llegan a la conclusión de varias espadas con el mismo nombre y sin saber su origen.

²¹⁶ Feliciano Blázquez, *Diccionario de mitología. Dioses, héroes, mitos y leyendas*, pp. 519-520.

²¹⁷ J. Bowker, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁸ El Periódico de Aragón, *Gran Enciclopedia Aragonesa* [en línea], [s. p.]

²¹⁹ José Antonio de Meza Alcalde, “Genealogía de la Tizona”, *Trastámara*, p. 38.

Constantino en su signo: “Primer emperador romano que aceptó el cristianismo. La víspera de la batalla del puente Milvo, en 312, tuvo una visión en un sueño, según Eusebio, de una cruz con la inscripción «*In hoc signo vinces*»: «Con este signo vencerás». Tras la victoria, confirió un estatus de favor a la Iglesia, pero no está claro si fue formalizado.»²²⁰

Magdalena en su Cristo: María Magdalena fue seguidora de Jesús después de que éste le expulsara siete demonios de su cuerpo. Estuvo al pie de la cruz durante la crucifixión y fue la primera en ver a Cristo resucitado y quien informó a los once apóstoles de este hecho. “[...] Gregorio I fusionó la figura de María Magdalena con otras dos Marías, la pecadora que ungió a Jesús (Lc 7,37) y María de Betania, que también lo ungió (Jn 12,3). Así surgió la figura heterogénea de la penitente sexualmente aberrante.»²²¹

Sansón en sus cabellos: Personaje histórico que es retomado en el texto bíblico (*Jueces* 13-16), en el que se dice que la fuerza extraordinaria que poseía le fue otorgada por Yahvé. Sansón luchó contra los filisteos, enemigos de su pueblo, los israelíes. Sansón se enamora de Dalila, filisteo, y le confiesa el secreto de su fuerza. Ella revela esto a los filisteos, quienes cortan sus cabellos mientras él dormía. Sansón pierde su fuerza y posteriormente es muerto a manos de los filisteos.²²²

Sintaxis

La sintaxis forma parte, junto con el léxico, de la microestructura; ambos son el primer problema al que se enfrenta el lector en la comprensión del texto. Si la sintaxis no es clara, por ende, la identificación de las proposiciones tampoco lo serán.²²³ Como se verá, el poema “Implacable” no presenta en realidad una estructura sintáctica de difícil aprehensión. Sin querer parecer ociosos, a continuación se presenta la transcripción del poema que, si bien, como ya se dijo, no muestra dificultad, es necesaria porque, como se señaló al principio de este capítulo, para el análisis de este trabajo se deben elaborar los pasos que el lector ideal habría de realizar, además, se presenta para que quien lee constatare lo que anteriormente se refirió:

²²⁰ J. Bowker, *op. cit.*, p. 148.

²²¹ *Ibid.*, p. 416.

²²² E. Nacar y A. Colunga, *op. cit.*, pp. 866-876.

²²³ Lilián Camacho Morfín, *et. al.*, *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)*, pp. 6-7.

¿Quién te trajo? ¿qué impulso misterioso te arrojó á mi camino? ¿qué potencia infernal te mostró mi vida oscura y te dijo: Ahí está, tómala y hiérela?

--

¿Qué destino sañudo acopló tu existencia y mi existencia?

Yo fui como árbol joven, filomena escherzó sus arrullos en mis ramas, y las alondras colgaron sus nidos, y las abejas labraron su mieles.

--

El sol doraba á fuego mis follajes; la luna nacaraba con sus luces macilentas mis frondas satinadas, el viento descrenchaba mi cimera.

--

Mas naciste á mis pies, germen maldito; y creciste á mi amparo, infame yedra; y enredaste tus bejucos á mi tronco; y prendiste festones dondequiera. Yo dije: Es una hermana, que se acoja a mí, que se difunda, que florezca. Y pronto me exprimiste la savia de la vida, me chupaste los jugos de las venas con tus tallos trepadores, tentáculos floridos de famélica.

--

¡Oh, pulpo! Y lo peor es que te amaba, que aunque la voz de mi razón austera [me decía]: «Apártala de ti, me repetía, ¿no ves que te estrangula y te envenena?» No la quise atender. Estaba solo y tú me acompañaste; mi alma era ignorante y sencilla, y le dijiste: «Analiza, investiga, canta, crea!» Sí, te amaba, te amaba sobre todas las cosas, bandolera. Me atraían tus ojos, esos ojos dilatados cual mares sin riberas, esos ojos tan negros y tan grandes, con pestañas tan grandes y tan negras.

Una tarde llegaste a mi retiro, yo miraba los montes y las selvas[,] y con voz que era un eco, me dijiste:

— «¿Qué miras, qué meditas, en qué piensas?»

— «Pienso, te dije, en la bondad del cielo que la vida creó; la vida es buena.»

— «La vida, respondiste, es un engaño, la muerte es un ensueño y una tregua, para morir se nace y en la tumba se duerme un solo instante y se despierta.»

— «Se despierta! ¿Y por qué?»

— «Porque nos llaman otra vez las angustias, la contienda, y es preciso acudir a su llamado»

— «¿Y después?»

— «Otra muerte nos espera »

— «¿Y después?»

— «Otra vida»

— «¿Y cuándo acaba, respóndeme, por Dios, esa cadena?»

— «Su postrer eslabón está muy lejos!»

— «Pero en dónde remata!»

— «Es tan inmensa la escala evolutiva, aquella escala que el beduino Jacob viera en sueños!»

.....Al oírte sentí la fatiga del bólido que brega en medio del espacio y busca límite que detenga su giro y no lo encuentra; la fatiga que Paolo y Francesca sienten de seguro en su ronda inmortal, la fatiga de tantos eslabones, la fatiga de tantas existencias, y se hizo en mi espíritu la noche, una noche de estigia sempiterna. Tus ojos la atraían, esos ojos dilatados cual mares sin riberas, esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras.

--

(Nota bene: El poeta continúa su proceso de todos los sistemas, de todas las obscuras teogonías, de todas las marañas esotéricas, de todos los programas positivos que derrumban altares, de todo el triste delirar de las razas, y desdeñan la hipótesis de Dios, anestesia con que aduermen las razas su amargura de cruzar como sombras por la tierra, y quien lea verá en breve término la suerte [en que] el romance concluye.)

--

Desde entonces me sigues y es en vano que me esconda: no hay noche asaz espesa donde no des conmigo, no hay ensueño que me arroje ni caos que me envuelva.

Eres tú la que en lo íntimo del alma con el alma dialoga y la condena, la que convierte en pan mi eucaristía, la heterodoxia sin cuartel, la réplica. Te llamas el *quién sabe!* ese *quién sabe!*, ¡ay!, más demoledor que las trompetas de Jericó, te llamas el *acaso*, el *quizá*.... y eres ogro de creencias.

--

Te escapas de mis brazos como el ángel en la lucha con Jacob, y forcejas en la sombra, y atrofias [tocándolo] el tendón de mi dialéctica, como el ángel. Multiforme y a veces cariñosa. Tu mullido colchón de escepticismos extiendes sobre el lodo de la tierra si me voy a caer de mi quimera.

--

No te puedo dejar, [porque] estoy tan solo; no me puedo esconder porque me encuentras, no te puedo matar porque me mato, no te puedo apagar porque me hielas....

Inmortal, ten piedad de mi calvario, descíñe los tentáculos, ogresa, que lastimas las llagas de mis plantas clavadas en la cruz de la impotencia....

Ya no quiero el veneno iconoclasta de tus libros hinchados que no enseñan más que a dudar....

Escóndeme tus ojos dilatados cual mares sin riberas, esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras....

--

Bueno, es fuerza acabar! Si Dios existe, [entonces] Dios me puede acorrer. Tú nunca rezas; pero yo rezaré; tú nunca sueñas; pero yo soñaré; porque me han dicho que soñar es orar. Al fin, lobezna, vas a ver cómo crujen tus cartílagos bajo el puño del ángel y tus vértebras en los brazos del ángel!

Cristo, Brahma, Alá, Jove, Adonai, quienquier que seas, retira de mis labios este cáliz. Padre, ten compasión de mis tristezas! [Padre] Solivíame la carga tan estéril, juventud que intoxica la increencia, ó dame una fe tal cual la tenían los guerreros antiguos en su empresa, los místicos doctores en su dogma, los viejos quiromantes en su estrella. [Una fe como la de] Rolando en Durandal, Ruy en tizona, Constantino en su signo, Magdalena en su Cristo, Sansón en sus cabellos y Oberón y Ziphar en sus princesas!

--

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!»

Mi razón naufragaba en sus ojos de tinieblas al decir estas cosas: esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras!

Como se observa, la sintaxis no presenta mayor problema, por lo que no parece necesaria una paráfrasis. Sin embargo, hasta este momento no es claro el mensaje del poema. Lo anterior hace pensar que existe una doble significación:

Estructura textual

Siguiendo con la microestructura, a continuación se presenta lo que Sánchez Miguel llama “el hilo conductor” de las proposiciones de mayor jerarquía, es decir, se reúnen en una coherencia lineal que une a la anterior con la posterior, es decir, en una progresión temática;²²⁴ a un lado, en negritas, se señala la forma en la que cada una se presenta:

²²⁴ E. Sánchez Miguel, *Los textos expositivos...*, pp. 37-39.

- I. Cuestiona cómo *Ella* llegó a él. **Descripción** en forma de pregunta (vv. 1-6)
- II. El yo poético vivió en un ambiente apacible. **Narración** en forma de descripción (vv.7-14)
- III. Un día *Ella* nació a sus pies, creció, lo rodeó y se alimentó de él. **Narración** (vv. 15-24)
- IV. El yo poético no quiso atender a su razón cuando ésta le aconsejó que la alejara de él. **Explicación** con algunas descripciones (vv. 25-38)
- V. El yo poético contemplaba la naturaleza cuando *Ella* apareció y le habló de la reencarnación. El cayó en una angustia después de oírla. **Narración** (vv. 39-68)
- VI. Los ojos de *Ella* lo atraían. **Descripción** (vv. 69-72)
- VII. Nota bene del escritor en la cual dice que el poeta atraviesa por el proceso que conlleva todo aquello que hace dudar de la existencia de Dios. Y anuncia el final del poema. **Explicación** (vv. 73-84)
- VIII. Desde esa tarde en que *Ella* le reveló ese conocimiento, el yo poético no puede escaparse de *Ella*. **Narración** (vv.85-88)
- IX. El yo poético da información del nombre y características de *Ella*. **Descripción** (vv. 89-104)
- X. El yo poético no se puede deshacer de *Ella* por varias razones: está solo, si huye lo encuentra, porque *Ella* es parte de él mismo. **Explicación** (vv. 105-108)
- XI. El yo poético le habla a *Ella* y le pide que tenga piedad. **Narración** con abundantes descripciones (vv. 109-118)
- XII. Pide ayuda a Dios. **Descripción en** forma de Comparación-contraste (vv. 119-123)
- XIII. El yo poético pide ayuda a cualquier dios. *Ella* le dice que Dios ha muerto. Él perdió la razón al oírla. **Narración** (vv. 127-153)

Niveles de significado

Hasta este momento se han realizado los procesos que se refieren a la microestructura, sin embargo, a pesar de haber reconocido el hilo conductor del poema, se tiene la impresión de que éste quiere decir algo más, pues aún no se tiene claro quién es *Ella*, ¿es una mujer?, de ser así, ¿quién es?, o ¿será, más bien, que Neruo alude a otra cuestión? Y, ¿por qué aparecen tantas referencias a personajes bíblicos y a diferentes dioses?, ¿qué quiso decir Neruo con eso? Conocer lo que el texto quiere decir, construir el significado global de éste a partir de entender qué es lo que en el fondo

plantea, es lo que se refiere a la macroestructura.²²⁵ A continuación se identifican los tres posibles niveles de significado en el poema:

1) El que se refiere a la historia amorosa.

Este nivel es el más superficial de todos. Nervo jamás menciona como tal a una mujer, la única referencia explícita (con un sustantivo) al género femenino aparece en el verso 19, las demás referencias son a través de adjetivos en femenino: “Yo dije: Es una hermana, que se acoja”

La mayoría, si no es que todas, las características que describen a la aparente mujer de este poema corresponden a elementos propios de animales (tentáculos, caparazón, veneno). Se debe tomar en cuenta que este poema está fechado en 1895,²²⁶ un año después de la llegada de Nervo a la capital (1894) y un año antes de la segunda polémica en torno al grupo denominado decadentista²²⁷ (1896) en la que participó activamente nuestro escritor²²⁸ cuya primera misiva al respecto apareció el 15 de junio de 1896.²²⁹ Antes, de 1892 a 1894, Nervo tuvo su iniciación modernista en Mazatlán, señala Gustavo Jiménez Aguirre,²³⁰ lo que significa que la composición de “Implacable” fue cuando Nervo ya tenía un acercamiento a este movimiento literario.

El simbolismo fue una de las corrientes artísticas que influenciaron a los artistas y escritores decadentistas, ahora bien, Nervo, para esos años ya había tenido un acercamiento a los escritores del simbolismo francés, como lo advierte Gutiérrez Martínez en su tesis.²³¹ Es importante señalar lo anterior, debido a la influencia que esta corriente pudo tener en nuestro escritor en cuanto a la desconfianza y el rechazo hacia la mujer, así como en la caracterización de ésta a través de elementos animales, como los antes dichos. A continuación se rescata un fragmento de Erika Bornay sobre esta aversión al género femenino en la estética simbolista, y que viene muy a cuento con el poema nerviano:

Una aproximación al porqué de esta dimensión negativa que ofrecen los simbolistas de la imagen femenina, puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior, el del

²²⁵ E. Sánchez Miguel, *Comprensión y redacción de textos...*, pp. 40-52.

²²⁶ Amado Nervo, *Poemas* [en línea], p. 127.

²²⁷ Se retoma el término decadentista para referirse a la segunda generación de escritores del grupo modernista. Se debe recordar que en un inicio éstos se hicieron llamar *decadentistas*, pero, posteriormente, cambiaron esta denominación por *modernistas*. Se optó por retomar el término *decadentistas* únicamente para diferenciarlos de la primera generación de modernistas.

²²⁸ Esta discusión se mencionó brevemente en el capítulo “Amado Nervo ante la crítica” de este trabajo.

²²⁹ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, introd. y rescate, *La construcción del modernismo*, p. 163.

²³⁰ Gustavo Jiménez Aguirre, “Liminar”, en Amado Nervo, *Poesía reunida*, p. 36.

²³¹ Carlos Alberto Gutiérrez Martínez, *Evolución de las voces narrativas en los cuentos y relatos de Amado Nervo (1890-1915)*, p. 125.

espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como real. La mujer es la reencarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal.²³²

Como se ve en “Implacable”, el escritor utiliza deliberadamente la imagen de la mujer como símbolo de la duda: la mujer es la carne, la perversidad, la lujuria. Este conflicto entre la religión, el erotismo y la muerte—advierde Bernardo Ortiz de Montellano— está presente en la obra de juventud de Nervo,²³³ como lo es “Implacable”. La mujer no representaría un conflicto para el yo poético si ella no despertara en él un deseo, una pasión. El afecto del yo poético por la, hasta entonces aparente, mujer se observa explícitamente en el verso 25: “¡Oh, pulpo! Y lo peor es que te amaba”. Del amor resulta la pérdida de la razón que sufre el yo poético, la cual se evidencia en las reiteradas menciones de los ojos, en la atracción que ellos provocan, en los versos 35 al 38, 70 al 73, 116 al 119, y 154 y 155.

El conflicto en este nivel de significado no está en el rechazo de la mujer hacia el hombre, sino al revés, en el rechazo del yo poético hacia la mujer instigadora del mal, que incita al deseo y al alejamiento del yo poético de lo espiritual. La lucha, en este sentido, no es contra la mujer en sí, sino del yo poético contra sus pasiones, despertadas, sí, por la mujer.

Yólotl Cruz Mendoza menciona la transfiguración que sufre el ideal femenino del romanticismo en los escritores de finales del siglo XIX, a consecuencia de “[...] el racionalismo, la búsqueda de la otra fe, la industrialización de las ciudades y la marcada presencia del positivismo.”²³⁴ Así entonces, continúa Cruz Mendoza, la mujer de Nervo va adquiriendo rasgos de la mujer fatal.

Si la lectura descansa en este nivel de significado, puede interpretarse que la mujer representa o es la instigadora que revela todo aquello que elimina la existencia de Dios, que hace dudar al hombre de su fe cristiana. La caracterización de la mujer como portadora del mal se suscribe dentro de las características de la literatura de fin de siglo, que, como ya dijimos, no eran ajenas al nuestro escritor.

²³² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 98.

²³³ Bernardo Ortiz de Montellano, *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*, p. 96.

²³⁴ Yólotl Cruz Mendoza, “Lecturas y transfiguraciones románticas [*sic*] en los primeros relatos de Amado Nervo”, en *Amado Nervo. Tres estancias narrativas (1980-1899)*, p. 54.

Nervo manifiesta, pues, esta lucha a la que se enfrenta a causa del contexto político-cultural en el que vive con el llamado positivismo establecido por el presidente Porfirio Díaz, quien encuentra en éste “[...] un sistema de pensar y asimilar la cultura europea a fin de obtener el desarrollo de nuestras potencialidades, la base ideológica de una sociedad inspirada por los ideales de libertad económica y progreso científico.”²³⁶

Como consecuencia de la secularización, según advierte José Ricardo Chaves, Nervo se acerca a la teosofía y el espiritismo, durante su estancia en la ciudad de México,²³⁷ las cuales, señala el estudioso, posibilitan el vínculo entre la razón y la fe.²³⁸ Es así que cuando el yo poético no encuentra alivio, pide ayuda no sólo a Dios, sino que se encomia a diferentes deidades:

Cristo, Brahma, 128
Alá, Jove, Adonai, quienquier que seas,
retira de mis labios este cáliz,
Padre, ten compasión de mis tristezas!

Rafael Gutiérrez Girardot señala que el artista de esta época se enfrenta a la secularización del mundo, el teórico la llama “racionalización de la vida”, y juzga que tiene como consecuencia la pérdida de la fe, que lleva a la angustia de vivir:

[La secularización] no sólo consistió en el uso de nociones y conceptos religiosos para expresar cosas mundanas y profanas, no sólo, pues, en la “mundanización” de la vida, sino en algo más profundo que anunciaron Hegel y Jean Paul y desde Nietzsche se conoce como “la muerte de Dios”. No se trata del “asesinato” de Dios, como suele interpretarse ligeramente este anuncio, sino de su “ausencia”.²³⁹

Finalmente, Nervo termina el poema con esta ausencia de Dios, la cual deviene del contexto cultural y político antes mencionado.

Y *Ella* dice envolviendo en el escándalo 142
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?» 147
«La vía Láctea, sementera

²³⁶ José Emilio Pacheco, “Introducción”, en *Antología del modernismo (1884-1921)*, pp. XXXII-XXXIII.

²³⁷ José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa de Amado Nervo”, en *Amado Nervo. Tres estancias narrativas (1980-1899)*, p. 18.

²³⁸ J. R. Chaves, “Nervo fantás(má)tico”, en *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*, p. 13.

²³⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, pp. 82-83.

Posteriormente, *Ella* nace de sus pies como una yedra cuyo movimiento ondulatorio y trepador remiten a la serpiente de la historia bíblica. Así, pues, en el poema no hay una Eva que sea aconsejada por la serpiente para comer del fruto prohibido, sino que la mujer es ambas, es decir, mujer-serpiente. *Ella* es quien lo incita a investigar, analizar, cantar, crear, esto es, lo invita a comer el fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal, que, como se dijo, es el propio yo poético, esto querría decir que el fruto nace de él mismo, está en él. Mientras que en un inicio *Ella* posee cualidades vegetales, gradualmente, en relación al conocimiento que le revela al yo poético, comienza a ser descrita con características animales.

Así, a partir del conocimiento expuesto por *Ella*, inicia el sufrimiento del yo poético; esto es, se trata de una metáfora de la expulsión del paraíso. Nácar y Colunga mencionan que “[l]a consecuencia de la transgresión fue fulminante, pues al punto los dos primeros padres sintieron el aguijón de la carne, el desequilibrio pasional, la lucha de la carne contra el espíritu, el desorden libidinoso, y por ello se avergonzaron de estar desnudos [...]”.²⁴¹

Mas naciste á mis pies, germen maldito	15
y creciste á mi amparo, infame yedra	
y enredaste á mi tronco tus bejucos	
y prendiste festones dondequiera.	
Yo dije: Es una hermana, que se acoja	
á mí, que se difunda, que florezca!	20
Y pronto, con tus tallos trepadores,	
tentáculos floridos de famélica,	
me exprimiste la savia de la vida,	
me chupaste los jugos de las venas.	
-	
¡Oh, pulpo! Y lo peor es que te amaba,	25
que aunque la voz de mi razón austera:	
«Apártala de ti, me repetía,	
¿no ves que te estrangula y te envenena?»	
No la quise atender. Estaba solo	
y tú me acompañaste; mi alma era	30
ignorante y sencilla, y le dijiste:	
«Analiza, investiga, canta, crea!»	

Al comer del fruto prohibido, se le abrirían los ojos y se les revelaría el conocimiento:

⁴Y dijo la serpiente a la mujer: “No, no moriréis; ⁵ es que sabe Elohim que el día en que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Elohim, concedores del bien y del mal.”²⁴²

²⁴¹ E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, p. 57

²⁴² *Ibid.*, p. 56.

En el poema, los ojos de *Ella* están presentes en cada ocasión que revela un nuevo conocimiento, su aparición comienza cuando *Ella* lo incita a investigar, nuevamente aparecen cuando le habla de la reencarnación y, finalmente, cuando le revela que Dios ha muerto. Así entonces, en Nervo, los ojos de *Ella* representan los ojos abiertos por el conocimiento revelado por el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal de la historia bíblica.

Posteriormente, Nervo alude a pasajes bíblicos en los que aparece Jacob:²⁴³ primero introduce el sueño del personaje bíblico para hablar de la reencarnación, haciendo referencia a su descendencia:

«Pero en dónde remata!» «Es tan inmensa 57
la escala evolutiva, aquella escala
que el beduino Jacob en sueños viera!»

Aquí Nervo no habla de los ángeles que aparecen en la escalera que vio Jacob, sino que con “escala evolutiva” hace un sincretismo entre el sueño de Jacob y la promesa de gran linaje que le hizo Dios.

A continuación, refiere la descendencia de Jacob cuando habla de la destrucción que *Ella* causa, pues menciona que ésta es más demoledora que las trompetas de Jericó.²⁴⁴

Te llamas el quién sabe! ese quién sabe 94
más ¡ay! Demoledor que las trompetas
de Jericó, te llamas el *acaso*,
el *quizá*.... y eres ogro de creencias.

²⁴³ Isaac y Rebeca tuvieron dos hijos: Esaú y Jacob. Jacob compró a su hermano su primogenitura por un plato de lentejas. Con ayuda de su madre, Jacob engaña y consigue la bendición de su padre, quien le otorga la bendición que antes Dios le había dado. Al enterarse Esaú de lo sucedido, decide asesinar a su hermano después de que fallezca su padre. Ante esto, Rebeca aconseja a Jacob huir hacia Jarán. Antes de partir, Isaac lo bendice y “Le desea se multiplique, convirtiéndose en *muchedumbre de pueblos*, recibiendo la bendición y promesa hecha a Abraham de poseer la tierra donde habita.” (E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, p. 178) En su huida, Jacob decide pernoctar en un “lugar” (no sé dice dónde). Mientras dormía, Jacob tuvo un sueño: “¹²Tuvo un sueño. Veía una escala apoyándose en la tierra, y bajaban los ángeles de Dios. ¹³ Junto a él estaba Yahvé, que le dijo: “Yo soy Yahvé, el Dios de Abraham, tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra sobre la cual estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. ¹⁴ Será ésta como el polvo de la tierra, y te ensancharás a occidente y a oriente, a norte y a mediodía, y en ti y en tu descendencia serán bendecidas todas las naciones de la tierra.” E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, pp. 178-179.

²⁴⁴ Recordar que en la búsqueda de la ciudad prometida por Yahvé, los israelíes, descendientes de Jacob, y dirigidos por Josué, hacen sonar unas trompetas para derrumbar las murallas que rodean la ciudad de Jericó: “¹ Tenía Jericó cerradas las puertas y bien echados sus cerrojos por miedo a los hijos de Israel, y nadie salía ni entraba en ella. ² Yahvé dijo a Josué: “Mira, he puesto en tus manos a Jericó, a su rey y a todos sus hombres de guerra. ³ Marchad vosotros, todos los hombres de guerra, en torno a la ciudad, dando una vuelta en derredor suyo. Así haréis por seis días. ⁴ Siete sacerdotes llevarán delante del arca siete trompetas resonantes. Al séptimo día daréis siete vueltas en derredor de la ciudad, yendo los sacerdotes tocando sus trompetas. ⁵ Cuando ellos toquen repetidamente el cuerno potente y oigáis el sonar de las trompetas, todo el pueblo se pondrá a gritar fuertemente, y las murallas de la ciudad se derrumbarán.” E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, p. 775.

Llama la atención que, para describir la potencia destructora de *Ella*, utilice la figura de las trompetas de Jericó, que fueron sonadas con la venia y el favor de Dios. Al decir que sus palabras son más demoledoras le está otorgando a *Ella* un poder superior al de Dios, y que, como se verá al final del poema, prevalecerá sobre Él.

Posteriormente, hace referencia al pasaje de la lucha de Jacob con el ángel,²⁴⁵ en relación a que *Ella* se escabulle de los brazos del yo poético.

Te escapas como el ángel en la lucha
con Jacob, de mis brazos y forcejas
en la sombra, y atroñas, como el ángel,
tocándolo, el tendón de mi dialéctica. 98

Aunque en el pasaje se cuenta que Jacob cree haber luchado contra Dios, lo cierto es que no hay una certeza de ello.²⁴⁶ Como fuere, Nervo, por su parte, no menciona que la lucha sea contra Dios, sino contra “el ángel”, por ello, no se puede decir que Jacob (recordar que representa al yo poético) lucha contra Dios, al menos en su poema.

Por último, casi al final del poema, Nervo habla del calvario del yo poético, a quien sitúa en “la cruz de la impotencia”. Hace, con ello, alusión al Monte Calvario, donde fue crucificado Jesucristo:

Inmortal, ten piedad de mi calvario,
desciñe los tentáculos, ogresa,
que lastimas las llagas de mis plantas
clavadas en la cruz de la impotencia.... 110

Se observa, entonces, que la evolución del poema presenta la narración bíblica como sigue:
Expulsión del paraíso → Sueño de Jacob → Trompetas de Jericó → Lucha de Jacob contra el ángel→

²⁴⁵ “²⁵Quedóse Jacob solo, y hasta rayar la aurora estuvo luchando con él un hombre, el cual, ²⁶viendo que no le podía, le dio un golpe en la articulación del muslo, y se relajó el tendón del muslo de Jacob luchando con él. ²⁷El hombre dijo a Jacob: ‘Déjame ya que me vaya, que sale la aurora.’ Pero Jacob respondió: ‘No te dejaré ir si no me bendices.’ ²⁸El le preguntó: ‘¿Cuál es tu nombre?’ ‘Jacob,’ contestó éste. ²⁹Y él le dijo: ‘No te llamarás ya en adelante Jacob, sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres y has vencido.’ ³⁰Rogóle Jacob: ‘Dame, por favor, a conocer tu nombre’; pero él le contestó: ‘¿Para qué preguntas por mi nombre?’; y le bendijo allí. ³¹Jacob llamó a aquel lugar Peniel, pues dijo: ‘He visto a Dios cara a cara y ha quedado a salvo mi vida.’” E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, pp. 192-193.

²⁴⁶ “Algunos autores suponen que el ángel que luchó con Jacob es el ángel protector y representante de los derechos de su hermano Esaú.” (p. 193) Ahora, se entiende que Jacob le pidiera su bendición al *hombre* cuando reconoce en él un poder sobrehumano, no necesariamente porque se tratase de Dios: “El hombre misterioso con el que lucha Jacob le pide que le deje marchar al salir la aurora (v.21). Según la creencia popular, los espíritus tienen su campo de actuación durante la noche, y al llegar el alba deben desaparecer. Jacob reconoce en el hombre que le ha herido en el muslo a un ser sobrehumano, y le pide su bendición (v.27).” E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, p. 193.

Crucifixión. Los personajes bíblicos a los que alude con estos pasajes, elementos bíblicos, son: Adán→ Jacob→ Josué→ Jacob→ Jesucristo.

El yo poético, en un principio es Adán, quien fue seducido por Eva para probar del fruto prohibido, sólo que en el poema no hay una Eva, sino una mujer que en realidad son las propias dudas e inquietudes de conocimiento del yo poético. Éste, además, es Jacob, quien fue bendecido y elegido por Dios para que luchara contra la idolatría, contra los dioses ajenos a Él.²⁴⁷ Además, el yo poético es Josué, quien luchó contra la idolatría y guió al pueblo israelita a la tierra prometida. Y, por último, el yo poético es Jesucristo, quien fue crucificado en la máxima expresión de la negación de Dios. Esta lucha de la fe contra el conocimiento que revela la ciencia, contra las tradiciones paganas, contra todo aquello que la aleja de Dios, es la misma que hace el yo poético en su interior.

Este último nivel de significado se encuentra circunscrito por los dos anteriores. Nervo logra entretrejer estos tres niveles de significación a partir de los juegos que realiza con la aparente mujer que, como se vio, es vehículo de la duda del propio yo poético que, a su vez, representa a personajes bíblicos que divulgaron la creencia cristiana y en este camino enfrentaron grandes obstáculos que negaron la creencia de Dios, y cuya máxima expresión de esta negación fue la crucifixión de Jesucristo.

El título del poema, “Implacable”, mantiene relación con estos tres niveles de significado, pues la duda del yo poético no se aplaca, no disminuye, es un constante sufrimiento que se acrecienta desde su aparición. El yo poético, por otra parte, parece ser el mismo Nervo; se dice esto porque, como se vio en el segundo nivel de significado y en el apartado dedicado a su obra, el poeta sufrió durante su vida una constante duda de su fe.

Tema: Duda de la fe.

Esquema narrativo

Habiendo reconocido la microestructura y la macroestructura, ahora corresponde identificar la superestructura, esto es, cómo se presenta la información, su orden, su organización, es decir, cómo

²⁴⁷ “¹Dijo Dios a Jacob: ‘Anda, sube a Betel para habitar allí y alza un altar al Dios que se te apareció cuando huías de Esaú, tu hermano.’ ²Jacob dijo a su familia y a cuantos estaban con él: ‘Arrojad todos los dioses extraños que haya entre vosotros; purificaos y mudaos de ropas, ³pues vamos a subir a Betel y a alzar allí un altar al Dios que me oyó el día de mi angustia y me acompañó en el viaje que hice.’ ⁴Entregaron, pues, todos los dioses extraños que pudieron haber a mano y los pendientes de sus orejas a Jacob, que los enterró bajo la encina que hay en Siquem. ⁵Partieron, y se extendió el terror de Dios por las ciudades del contorno, y no los persiguieron. ⁶Llegó Jacob y cuantos con él iban a Luz, que es Betel, en la tierra de Canaán. ⁷Alzó allí un altar y llamó a este lugar El-Betel, porque allí se le apareció Dios cuando huía de su hermano.” E. Nácar y A. Colunga, *op. cit.*, p. 199.

es su forma.²⁴⁸ El poema ostenta un esquema narrativo que consta de tres narraciones. La situación final de cada una de éstas se parece entre sí, en tanto que presentan una transformación desafortunada para el yo poético, sin embargo, se distancian en la intensidad de la desgracia, que va *in crescendo*, hasta que, finalmente, el yo poético pierde la razón. Es de resaltar que un estribillo acompaña la situación final de cada narración.

Narración 1			Sujeto fijo: El yo poético	
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
En un inicio, el yo poético vivía apaciblemente, disfrutaba de los elementos naturales que lo rodeaban. Mantenía una actitud contemplativa/pasiva.	De pronto, <i>Ella</i> creció debajo de él, lo rodeó y se alimentó de él.	Como consecuencia, su razón se opuso a que la mantuviera cerca y le aconsejó alejarla.	Como efecto de lo anterior, el yo poético decide no hacer caso a su razón y, motivado por el amor, la mantiene a su lado.	Finalmente el yo poético está enamorado de <i>Ella</i> y atraído por los ojos de <i>Ella</i> .

←

Narración 2			Sujeto fijo: El yo poético enamorado	
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
El yo poético enamorado contemplaba la naturaleza. Actitud pasiva.	Cuando de pronto, <i>Ella</i> apareció y le habló de la reencarnación.	Como consecuencia, el yo poético la escuchó atento y la cuestionó para saber más sobre lo que <i>Ella</i> le revelaba. Actitud activa del yo poético.	Como efecto de lo anterior, el yo poético cayó en desesperación ante la verdad que <i>Ella</i> le mostraba	Finalmente, el yo poético está desesperado y perdido en los ojos de <i>Ella</i> .

←

Narración 3			Sujeto fijo: El yo poético desesperado	
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
El yo poético está desesperado.	Desde entonces, <i>Ella</i> lo persigue a todos lados.	Como consecuencia, el yo poético le suplica piedad a <i>Ella</i> y le pide ayuda a Dios para aliviar su pena.	A raíz de lo cual, <i>Ella</i> le dice que Dios ha muerto.	Finalmente, el yo poético pierde la razón en los ojos de <i>Ella</i> .

Tabla 1. Esquema narrativo de "Implacable".

²⁴⁸ E. Sánchez Miguel, *Comprensión y redacción de textos...*, p. 59.

Recursos poéticos

Métrica

Continuando con la superestructura, es decir, con la forma en la que se compone el texto, a continuación se estudiarán los recursos poéticos. Se observa que, en general, el poema está compuesto por versos heroicos, es decir, endecasílabos con acento en la 6ª y 10ª sílaba, y que, además, muchos de éstos aparecen con acentos extrarrítmicos en 1ª, 3ª, 5ª o 9ª sílaba; también se encuentran pocos octosílabos; los menos son hexasílabos, tetrasílabos, trisílabos y bisílabos. A continuación se hace un listado de los versos y su clasificación según su versificación y ritmo:

Tipo	Verso
Heroico con acento extrarrítmico en 1ª, 3ª y 5ª	1
Heroico con acento extrarrítmico en 3ª	2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 23, 24, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 129, 132, 133, 135, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 151, 152, 153, 154, 155
Heroico con acento extrarrítmico en 1ª y 3ª	5, 33, 39, 69, 74, 131
Heroico	7, 11, 12, 14, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 30, 45, 46, 47, 48, 55, 58, 62, 70, 76, 77, 78, 80, 85, 92, 94, 95, 96, 98, 101, 105, 111, 113, 130, 136, 137, 138
Heroico con acento extrarrítmico en 3ª y acento antirrítmico en 7ª	15, 121, 122
Sáfico	26, 93
Heptasílabo yámbico	34
Heroico con acento extrarrítmico en 1ª y 9ª	42
Sáfico con acento extrarrítmico en 1ª	43
Octosílabo trocaico	49, 148, 150
Adónico	50
Heroico con acento extrarrítmico en 1ª	51, 116, 145
Hexasílabo anfibráquico	60
Heptasílabo anapéstico	127
Tetrasílabo trocaico	128
Endecasílabo galaico	134
Bisílabo	147
Trisílabo	149
Encabalgamiento en versos 2 y 3; 33 y 34; 35 y 36; 70 y 71; 80 y 81; 116 y 117; 132 y 133.	

Tabla 2. Identificación de la métrica de "Implacable".

Rima

En seguida se presenta la rima, agrupada por estrofas, a cada cual le corresponde un número romano:

- I. -A-A asonante (en *ea*)
- II. -A-A-A asonante (en *ea*)
- III. -A-A asonante (en *ea*)
- IV. -A-A-A-A-A asonante (en *ea*)
- V. -A-A-A-A-a-A-A asonante (en *ea*)
- VI. -A-A-A-A-A- -A-ABA-ABAcACA-ADADA-A-A asonante (en *ea, aa, ie y oe*)
- VII. -A-A-A-A-A-A asonante (en *ea*)
- VIII. -A-A-A-A-A-A asonante (en *ea*)
- IX. -A-A-A-A asonante (en *ea*)
- X. -ABABACACA-A-A asonante (en *ea, ao y aa*)
- XI. -AABABA- -A-A-A-ACACA-A asonante (en *ea, io y oa*)
- XII. -A-A- - A-bA-ABA asonante (en *ea y ae*)

Es notable que la rima de los versos endecasílabos —que en su mayoría componen el poema— sea en los pares. Por otra parte, y en el mismo sentido, se debe atender lo que el propio Nervo escribe en los versos 84 y 85:

y el romance concluye de la suerte
que verá en breve término quien lea).

Cuando anota “romance” es posible que haga referencia a la forma en la que está escrito el poema —o al menos, en la intención que se muestra—, es decir, como un romance heroico. Lo anterior significaría que con ese término no hace, en realidad, alusión a una historia amorosa, como podría pensarse en un principio. Si se atienden las dos observaciones antes dichas, además de los diferentes niveles de significado que se hallaron (es decir, que el poema cuenta más allá de una historia de desamor), es posible afirmar que la estructura estrófica del poema responde, en general, a la forma del romance heroico.²⁴⁹ Se dice que en general porque, si bien la rima asonante en versos

²⁴⁹ V. José Domínguez Caparrós, *Elementos de la métrica española*, pp. 126-127.

pares es característica en este tipo de composición, el poema nerviano presenta, además de esta propiedad, rima en versos impares; sin embargo, ésta es la menos frecuente.

Figuras retóricas

En “Implacable” se encuentran las siguientes figuras retóricas: metáfora, símil, alegoría, hipérbole, epanadiplosis, prótesis, geminación, complexio, derivatio, polisíndeton, traductio, parison, anáfora y figura etimológica. A continuación se presenta la identificación de éstas en el poema, las cuales están diferenciadas por color o figura geométrica.

Hipérbole:

¿Quién te trajo? ¿qué impulso misterioso
te arrojó á mi camino? **¿qué potencia
infernál te mostró mi obscura vida**
y te dijo: Ahí está, tómalá y hiérela? 1

Epanadiplosis:

¿**Qué destino** sañudo, **qué destino**
acopló tu existencia y mi existencia? 5

Símil, **prótesis**:

**Yo fuí como árbol joven, en mis ramas
escherzó sus arrullos filomena
y colgaron sus nidos las alondras
y sus mieles labraron las abejas.** 10

Metáfora:

El sol doraba á fuego **mis follajes**,
la luna con sus luces macilentas
nacaraba **mis frondas satinadas**,
el viento descrenchaba **mi cimera**.

-
**Mas naciste á mis pies, germen maldito
y creciste á mi amparo, infame yedra
y enredaste á mi tronco tus bejucos
y prendiste festones dondequiera.** 15

Yo dije: Es una hermana, que se acoja
á mí, que se difunda, que florezca! 20
Y pronto, con **tus tallos trepadores,
tentáculos floridos de famélica,
me exprimiste la savia de la vida,
me chupaste los jugos de las venas.**

¡Oh, **pulpo!** Y lo peor es que te amaba, 25
que aunque la voz de mi razón austera:
«Apártala de ti, me repetía,

Hipérbole:

¿no ves que te estrangula y te envenena?»
No la quise atender. Estaba solo
y tú me acompañaste; mi alma era 30
ignorante y sencilla, y le dijiste:
«Analiza, investiga, canta, crea!»

Geminación:

Sí, te amaba, te amaba sobre todas
las cosas... bandolera!

Símil, complexio, derivatio, polisíndeton, traductio:

me atraían tus ojos, esos ojos 35
dilatados cual mares sin riberas,
esos ojos tan negros y tan grandes
con pestañas tan grandes y tan negras.

Símil:

Una tarde llegaste á mi retiro,
yo miraba los montes y las selvas 40
y con voz que era un eco, me dijiste:
«¿Qué miras, qué meditas, en qué piensas?»
«Pienso, te dije, en la bondad del cielo
que la vida creó; la vida es buena.»

Polisíndeton, epanadiplosis:

«La vida, respondiste, es un engaño, 45
la muerte es un ensueño y una tregua,
para morir se nace y en la tumba
se duerme un solo instante y se despierta.»
«Se despierta! ¿Y por qué?»
«Porque nos llaman 50
otra vez las angustias, la contienda,
y es preciso acudir á su llamado».

Anáfora, parison:

«¿Y después?» «Otra muerte nos espera »
«¿Y después?» «Otra vida» «¿Y cuándo acaba,
respóndeme, por Dios, esa cadena?» 55
«Su postrer eslabón está muy lejos!»

Hipérbole, anáfora:

«Pero en dónde remata!» **«Es tan inmensa**

la escala evolutiva, aquella escala
 que el beduino Jacob en sueños viera!»
Sentí al oírte 60
la fatiga del bólido que brega
en medio del espacio y busca límite
que detenga su giro y no lo encuentra;
la fatiga que sienten de seguro
 en su ronda inmortal Paolo y Francesa, 65
la fatiga de tantos eslabones,
la fatiga de tantas existencias,
 y se hizo en mi espíritu la noche,
 una noche de estigia sempiterna.

*Símil, **complexio**, **derivatio**, **polisíndeton**, **traductio***

Tus ojos la atraían, **esos ojos** 70
dilatados cual mares sin riberas,
esos ojos tan negros y tan grandes
 con pestañas **tan grandes y tan negras.**

*Anáfora, **derivatio**, **traductio**, **símil**:*

(Nota bene: El poeta continúa
 su proceso de todos los sistemas, 75
de todas las obscuras teogonías,
de todas las marañas esotéricas,
de todos los programas positivos
 que derrumban altares y desdeñan
 la hipótesis de Dios, **de todo** el triste 80
 delirar de **las razas**, anestesia
 con que aduermen **las raza**, su amargura
de cruzar como sombras por la tierra,
 y el romance concluye de la suerte
 que verá en breve término quien lea). 85

***Traductio** **hipérbole**, **metáfora**:*

Desde entonces me sigues y es en vano
 que me esconda: **no hay** noche asaz espesa
donde no des conmigo, no hay ensueño
que me arrobe ni caos que me envuelva.
 Eres tú la que en lo íntimo del **alma** 90
 con el **alma** dialoga y la condena,
la que convierte en pan mi eucaristía,
la heterodoxia sin cuartel, la réplica.
Te llamas el **quién sabe** ese **quién sabe**
más ¡ay! Demoledor que las trompetas 95
de Jericó, **te llamas** el **acaso**,
 el *quizá*.... y **eres ogro de creencias.**

*Símil e hipérbaton, **polisíndeton**:*

Te escapas como el ángel en la lucha
con Jacob, de mis brazos y forcejas

en la sombra, y atrofas, como el ángel,
tocándolo, el tendón de mi dialéctica. 100

Metáfora:

Multiforme y á veces cariñosa,
si me voy á caer de mi quimera
tu mullido colchón de escepticismos
extiendes sobre el lodo de la tierra. 105

Parison:

No te puedo dejar: estoy tan solo!
no me puedo esconder porque me encuentras,
no te puedo matar porque me mato,
no te puedo apagar porque me hielas....

Metáfora:

Inmortal, ten piedad de mi **calvario**,
desciñe los tentáculos, ogresa,
que lastimas las llagas de mis plantas
clavadas en **la cruz de la impotencia....** 110

Símil, traductio derivatio:

Ya no quiero el veneno iconoclasta
de tus libros hinchados que no enseñan
más que a dudar.... Escóndeme **tus ojos**
dilatados cual mares sin riberas,
esos **ojos tan negros** y **tan grandes**
con pestañas **tan grandes** y **tan negras....** 115

Parison, traductio metáfora, derivatio, figura etimológica, hipérbole:

Bueno, es fuerza acabar! Si **Dios** existe
Dios me puede acorrer. **Tú nunca rezas:** 120

pero yo rezaré: tú nunca sueñas:
pero yo soñaré, porque me han dicho
que soñar es orar. Al fin, **lobezna**,
vas á ver cómo crujen tus cartilagos
bajo el puño del ángel y tus vértebras
en los brazos del ángel! 125

Metáfora, símil:

Cristo, Brahma,
Alá, Jove, Adonai, quienquier que seas,
retira de mis labios **este cáliz**, 130
Padre, ten compasión de mis tristezas!
Solivíame la carga tan estéril
juventud que intoxica la increencia,
ó dame **una fe tal cual la tenían**

los guerreros antiguos en su empresa, 135
 los místicos doctores en su dogma,
 los viejos quiromantes en su estrella.
 Rolando en Durandal, Ruy en tizona,
 Constantino en su signo, Magdalena
 en su Cristo, Sansón en sus cabellos 140
 y Oberón y Ziphar en sus princesas!

Hipérbole, metáfora, traductio derivatio:

**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. 145
 Ven, levanta tus ojos al vacío:
 ¿qué ves?»
 «La vía Láctea, sementera
 de soles....»
 «No por cierto: es su cadáver, 150
 el cadáver de Dios en las esferas!»
**Y al decir estas cosas naufragaba
 mi razón en sus ojos de tinieblas:**
 esos ojos tan negros y tan grandes
 con pestañas tan grandes y tan negras! 155
 Amado Nervo

Hasta ahora, se han mostrado los cinco niveles de procesamiento que, a decir de Sánchez Miguel, conforman la dimensión textual del poema; esto es, ya se habló del léxico, sintaxis y estructura textual (microestructura), de los niveles de significado (macroestructura) y del esquema narrativo y de los recursos poéticos (superestructura). Estos niveles, como se ha reiterado, son los que idealmente debería alcanzar el lector para lograr parcialmente la comprensión del texto; se dice parcialmente porque, además de la dimensión textual, es necesaria la situacional, pero como esta última está elaborada con las inferencias de quien lee, no es posible presentarla en este apartado sino en el que corresponde al análisis de la lectura de Julio Ruelas, que sigue a continuación.

4.2. Análisis de la imagen de Ruelas a partir del análisis del poema

En este apartado se estudiará la lectura que hizo Julio Ruelas del poema “Implacable”, de Amado Nervo. Como se señaló al inicio de este capítulo, una vez realizado el análisis del escrito nerviano, ahora se reconocerá la dimensión textual de éste (presentada en el apartado anterior) en la ilustración, para, posteriormente identificar el modelo situacional que elaboró Ruelas. Por último, se determinará

cuál nivel de lectura de los que propone Pérez Zorrilla así como cuál de los tipos de lectura propuestos por Antonio León, alcanzó Julio Ruelas con su ilustración.

A continuación se presenta la imagen que acompaña el poema “Implacable”, la cual fue realizada por Julio Ruelas, y está fechada en 1901; por su parte, el poema de Neruo está firmado, como ya se dijo, en 1895 y se publicó en el libro *Poemas* en 1901,²⁵⁰ lo cual quiere decir que la elaboración del escrito de Neruo es varios años anterior a la imagen que lo acompañaría en el número 19, de la primera quincena de octubre de 1901, en la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, para la que, como ya se mencionó, colaboraron los dos artistas.

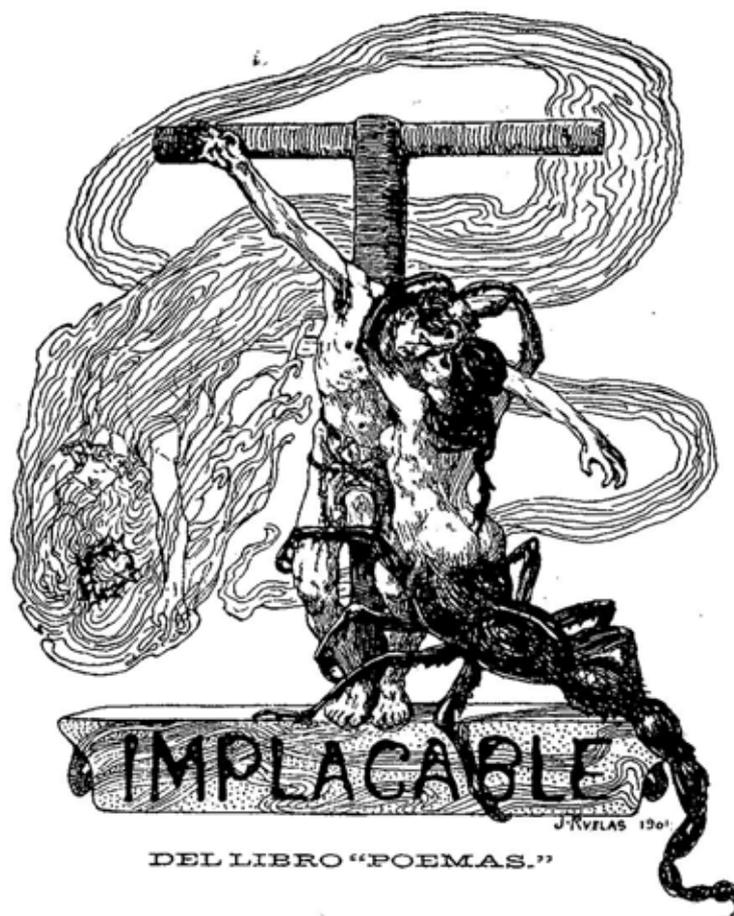


Ilustración 1. Julio Ruelas, *Implacable*, 1901.

Considerando la única evidencia de la lectura que Ruelas hizo del poema “Implacable”, es decir, la ilustración que elaboró de éste, se partirá de que realizó previamente los procesos que se

²⁵⁰ NERVO, Amado, *Poemas*, Librería de la Vda. de C. Bouret, París, 1901. [Consultado en línea el 30 de mayo de 2013] <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024692/1020024692.PDF>

refieren a la microestructura textual, esto es, desentrañó el significado de las palabras, reconoció la sintaxis (que, como se vio, no representa un problema). A través de la imagen se puede saber si Ruelas elaboró la microestructura, dado que la realización de ésta permite la realización de las demás estructuras, Sánchez Miguel dice al respecto que “[...] la macroestructura procede y deriva de la microestructura.”²⁵¹

La macroestructura está conformada por los tres niveles de significado de los que se habla en el apartado de lectura, la diferenciación de éstos, de la jerarquía de los niveles de significado dentro del texto, da el sentido global al poema. Sánchez Miguel menciona que la identificación de la macroestructura “[...] permite reducir extensos fragmentos de información a un número manejables.”²⁵² Y esto es precisamente lo que hace Ruelas: presenta de forma reducida el poema, específicamente el primer nivel de significado, el más superficial de los tres que se identificaron. Posiblemente hay una explicación para entender por qué Ruelas identificó este primer nivel: según Antonio León, varios tipos de conocimiento intervienen en la lectura, el *conocimiento sociocultural* es aquél que permite al individuo percibir e interactuar con el mundo a partir de las creencias que comparte con su entorno social; la forma “[...] de conceptualizar el mundo refleja la cultura en medio de lo individual.”²⁵³ Julio Ruelas compartía con los escritores de su círculo artístico un modo de ver la vida, por lo que no sería raro que en su lectura identificara este nivel de significado y lo plasmara en su ilustración, pues es el que más relación tenía entre escritor e ilustrador. Como se advirtió en el análisis de los tres niveles de significado del poema, el primero mantiene relación con el decadentismo a través de la idea de la mujer instigadora del mal. No es de extrañar que Ruelas ilustrara este nivel de significado cuando gran cantidad de las mujeres ruelianas son representadas como portadoras del mal, como la *femme fatale* de fin de siglo, característica muy mencionada entre los críticos de su obra.

²⁵¹ Emilio Sánchez Miguel, *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, p. 39.

²⁵² *Ibid.*, p. 39.

²⁵³ José Antonio León, *Adquisición de conocimiento y comprensión. Origen, evolución y método*, pp. 71-72. En este tipo de conocimiento entra el propuesto por Sánchez Miguel, en *Los textos expositivos...*, como uno de los cuatro involucrados en la lectura: sobre la acción humana, que se caracteriza por saber sobre el comportamiento humano, el cual está gobernado por intenciones. De tal modo que si se identifica la intención o propósito de los personajes, se podrá adelantarse a la meta, y viceversa.

De la estructura narrativa

Respecto a la superestructura, integrada por el esquema narrativo y los recursos poéticos, pues aluden a la forma del poema, a cómo se presenta la información. Consideramos que Ruelas identificó las proposiciones de mayor peso, es decir, reconoció la estructura textual del poema, esto es, la microestructura. Esta idea está sustentada en que las proposiciones de mayor jerarquía conforman el esquema narrativo del poema; de no haber identificado las proposiciones de mayor peso, no hubiera podido reconocer la estructura narrativa. A continuación se presenta la estructura narrativa que se identificó previamente del poema "Implacable"; se resalta con gris los elementos que Ruelas rescató del poema para su imagen:

Narración 1		Sujeto fijo: El yo poético		
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
En un inicio, el yo poético vivía apaciblemente, disfrutaba de los elementos naturales que lo rodeaban. Mantenía una actitud contemplativa/pasiva.	De pronto, <i>Ella</i> creció debajo de él, lo rodeó y se alimentó de él.	Como consecuencia, su razón se opuso a que la mantuviera cerca y le aconsejó alejarla.	Como efecto de lo anterior, el yo poético decide no hacer caso a su razón y, motivado por el amor, la mantiene a su lado.	Finalmente el yo poético está enamorado de <i>Ella</i> y atraído por los ojos de <i>Ella</i> .

Narración 2		Sujeto fijo: El yo poético enamorado		
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
El yo poético enamorado contemplaba la naturaleza. Actitud pasiva.	Cuando de pronto, <i>Ella</i> apareció y le habló de la reencarnación.	Como consecuencia, el yo poético la escuchó atento y la cuestionó para saber más sobre lo que <i>Ella</i> le revelaba. Actitud activa del yo poético.	Como efecto de lo anterior, el yo poético cayó en desesperación ante la verdad que <i>Ella</i> le mostraba	Finalmente, el yo poético está desesperado y perdido en los ojos de <i>Ella</i> .

Narración 3		Sujeto fijo: El yo poético desesperado		
Situación inicial	Suceso desencadenante	Reacción	Efecto o resolución	Situación final
El yo poético está desesperado.	Desde entonces, <i>Ella</i> lo persigue a todos lados.	Como consecuencia, el yo poético le suplica piedad a <i>Ella</i> y le pide ayuda a Dios para aliviar su pena.	A raíz de lo cual, <i>Ella</i> le dice que Dios ha muerto.	Finalmente, el yo poético pierde la razón en los ojos de <i>Ella</i> .

Tabla 3. Identificación de la selección de la estructura narrativa de "Implacable" en la imagen de Julio Ruelas.

De los recursos poéticos

En seguida se muestra una tabla con la identificación de los versos que Ruelas recoge del poema. En la primera columna aparecen los versos, en los que se subraya con gris la parte que Ruelas rescató; en la segunda columna se señala la figura retórica que, de ser el caso, representan; y en la tercera columna se explica cómo aparece en la ilustración cada elemento del poema identificado:

	Fragmentos que rescata Ruelas		Figura retórica	¿Cómo aparece en la ilustración?
1	Mas naciste á mis pies, germen maldito y creciste á mi amparo, infame yedra	15	Metáfora	Está representado en la dirección que sigue la mujer alacrán: asciende por debajo del hombre en la cruz.
2	Y pronto, con tus tallos trepadores, tentáculos floridos de famélica, me exprimiste la savia de la vida, me chupaste los jugos de las venas.	21	Metáfora	El cuerpo del hombre en la cruz languidece.
3	¡Oh, pulpo! Y lo peor es que te amaba, que aunque la voz de mi razón austera: «Apártala de ti, me repetía, ¿no ves que te estrangula y te envenena?»	25	Hipérbole	El rostro del hombre no muestra resistencia, quizá porque se siente atraído hacia ella, o probablemente porque ya está muerto. Ruelas juega con esas dos posibilidades, sin embargo, si se sigue el poema, se sabrá que no está muerto, sino que está enamorado y perdido en ella. La resistencia de la razón está plasmada en la resistencia que muestra la mano del hombre. La hipérbole está rescatada en los tentáculos de la mujer que rodean el cuello del hombre.
4	me atraían tus ojos, esos ojos dilatados cual mares sin riberas, esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras	35	Símil, complexio, derivatio, polisíndeton, traductio	Representado, en el primer plano, en los ojos de ella y en el rostro de él, cercano a los ojos de la mujer. Este es el punto focal de la imagen.
5	«La vida, respondiste, es un engaño, la muerte es un ensueño y una tregua, para morir se nace y en la tumba se duerme un solo instante y se despierta.»	45	Hipérbole, anáfora	La anáfora y la hipérbole están presentes en las ondas detrás de la cruz, las cuales representan desesperación del yo poético. ²⁵⁴
Sentí al oírte	60		

²⁵⁴ Las ondas que aparecen en la ilustración son estilo *Art Nouveau*. Sobre estas líneas presentes en la obra de Ruelas, Teresa del Conde dice: “[...] si el *art-nouveau* inspirándose en la naturaleza toma de ella las formas que sugieren crecimiento y la germinación, o sea las que denotan el brío joven implicado en la primavera, Ruelas en cambio invierte el simbolismo, son el otoño y el invierno, [...] los motivos de los cuales desarrolla el juego lineal en curvas y espirales propio del lenguaje *art-nouveau*. Por eso al hablar de *art-nouveau* en relación a Ruelas no hay que olvidar que éste de acuerdo a su temperamento y a su idea de la vida, se sirve de ciertos elementos formales propios de esta corriente, pero los aplica a un simbolismo opuesto.” T. del Conde, *Julio Ruelas*, pp. 55-56. En este mismo sentido, Vicente Quirarte, sobre la imagen *Suicidio de un pastor* (1902), señala que “[e]n ella, un hombre, montado sobre una especie de nube con ojos, emblema de la angustia, es arrojado al abismo por una calavera. Las líneas retorcidas expresan el estado de ánimo del personaje.” V. Quirarte, “La siesta del otro fauno”, en *Art Nouveau*, p. 75.

	la fatiga del bólido que brega en medio del espacio y busca límite que detenga su giro y no lo encuentra;		
6	Multiforme y á veces cariñosa, si me voy á caer de mi quimera tu mullido colchón de escepticismos extiendes sobre el lodo de la tierra. 102	<i>Metáfora</i>	Ruelas aprovecha la característica “multiforme” para representar a la mujer mitad alacrán; mientras que “á veces cariñosa” se puede ver en la actitud de la mujer-alacrán, quien se muestra afectiva y cuyo aguijón no está erecto, es decir, no está en posición de ataque. La metáfora la interpretó Ruelas como el acogimiento/recibimiento del hombre por la mujer-alacrán.
7	Inmortal, ten piedad de mi calvario , desciñe los tentáculos, ogresa , que lastimas las llagas de mis plantas clavadas en la cruz de la impotencia.... 110	<i>Metáfora</i>	Las metáforas de estos versos son fundamentales para la ilustración de Ruelas, quien las rescató y mostró literalmente para la representación del hombre: una cruz, a la que está clavada el hombre, con lo que hace referencia a la crucifixión de Cristo y al monte Calvario.
8	más que a dudar.... Escóndeme tus ojos dilatados cual mares sin riberas , esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras.... 116	<i>Símil,</i> <i>traductio</i> <i>derivatio</i>	Ruelas regresa al foco principal de la ilustración: El rostro del hombre inclinado hacia el de ella, los ojos de ambos, cercanos.
9	Cristo, Brahma, Alá, Jove, Adonai, quienquier que seas, retira de mis labios este cáliz , Padre, ten compasión de mis tristezas! Solíviame la carga tan estéril juventud que intoxica la increencia, 128 132	<i>Metáfora</i>	En la imagen aparece Cristo, quien se puede identificar por la barba, el cabello (que, a su vez, se pierde en el humo) y la corona de espinas. Se sabe hasta este momento, que Cristo llega, a partir del recorrido que sigue el humo y la terminación de las ondas.
10	Y Ella dice envolviendo en el escándalo de sus vastas pupilas mi alma entera: 143 «Dios ha muerto... hace mucho... le matamos «No por cierto: es su cadáver, el cadáver de Dios en las esferas!»	<i>Hipérbole</i>	Ruelas rescata el diálogo de la mujer (en el caso de Ruelas mujer-alacrán), esto se ve a través del Cristo que se mencionó anteriormente, el cual aparece muerto: las manos rígidas y la corona que cae y que señala el regreso de Dios, cuando en un principio parecía, por medio del humo, que llegaba.
11	Y al decir estas cosas naufragaba mi razón en sus ojos de tinieblas: esos ojos tan negros y tan grandes con pestañas tan grandes y tan negras! 152	<i>Hipérbole,</i> <i>metáfora,</i> <i>traductio</i> <i>derivatio</i>	Ruelas, nuevamente, regresa al punto focal de la imagen.

Tabla 4. Identificación de la selección de versos y de figuras retóricas de "Implacable" en la imagen de Julio Ruelas.

“Implacable” en la ilustración de Julio Ruelas

A continuación se identifica en la ilustración la estructura narrativa, asimismo, se utilizan los números que corresponden a cada fragmento rescatado del poema, así como el color que identifica su figura retórica (Tabla 4), para señalarlos en la imagen:

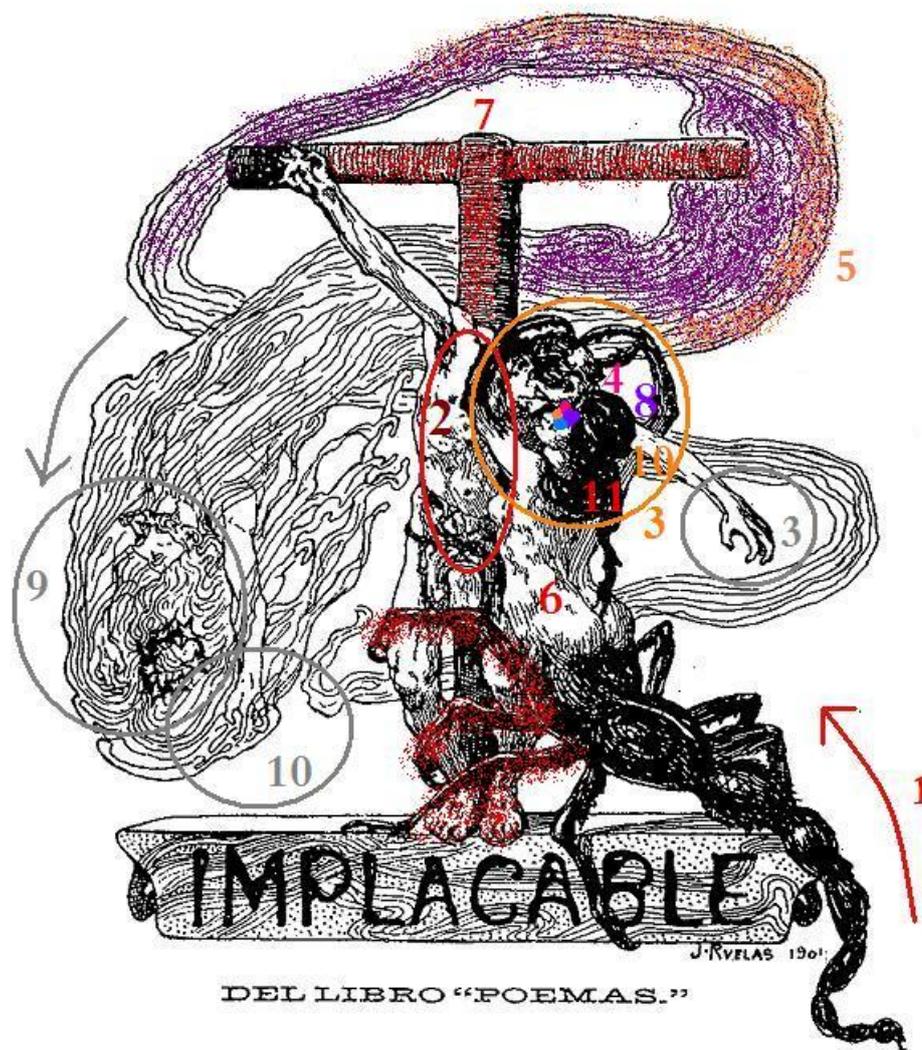


Ilustración 2. Identificación de pasajes y figuras retóricas de "Implacable" en la imagen de Julio Ruelas.

Se puede observar que la imagen narra, a semejanza del poema. Para su elaboración, Ruelas conserva, en su mayoría, la estructura narrativa del poema (Tabla 3) y la presenta en una nueva composición gráfica. Se tiene que la narración de la ilustración sigue un recorrido que empieza en el extremo inferior derecho (1), que sube y se dirige hacia el extremo inferior izquierdo (10). En varias ocasiones regresa al primer plano de la imagen, en especial a lo que funciona como el punto focal (4,

8, 10, 11), como se puede ver en la numeración que se hizo en la ilustración (Ilustración 2). No se debe perder de vista que se identifica la narración de la ilustración a partir del poema, éste es el que da los elementos que guían la mirada en la imagen.²⁵⁵ La estructura narrativa del poema señala qué elemento ha de seguir. Ruelas en su imagen traslada la estructura narrativa del poema a su imagen, es decir, sigue el orden del poema para la presentación y distribución de los elementos gráficos.

En cuanto a la identificación de los recursos poéticos, es notable que el ilustrador rescatara principalmente las metáforas y los símiles (Tabla 4). Se debe subrayar que no podemos saber realmente si Julio Ruelas fue capaz de distinguir y nombrar cada una de las figuras retóricas ni la métrica ni la rima presentes en el poema, sin embargo, sí se puede decir que fue sensible a aquellas figuras retóricas que conforman la superestructura del poema. De tal manera, por ejemplo, que el estribillo del poema (a lo que siempre se regresa) es el punto focal en la ilustración.

Hasta ahora se ha referido la dimensión textual. A continuación se hablará de la dimensión situacional. Para la ilustración, Ruelas reorganiza la narración del poema y presenta los dos personajes principales que aparecen en el primer nivel de significado. Esta reorganización de la información del texto y su representación en una nueva manera implica, en sí, la elaboración de la dimensión situacional. Ahora, ¿qué ocurre con los demás elementos, como las descripciones de personajes y demás detalles no explícitos en el poema? Para todos esos detalles omitidos por Nervo, Ruelas hizo inferencias, es decir, rellenó a partir de su propia experiencia y formación los campos que Nervo dejó vacíos en el poema, como la descripción física del yo poético, quien para Ruelas es un hombre delgado, exangüe y cuya cara aparenta ser la del propio pintor (basta ver cualquier autorretrato suyo). Ahora, la mujer que creció debajo del yo poético posee, para Ruelas, formas voluptuosas, muy acorde a la iconografía de la mujer fatal y a la iconografía del grabador zacatecano. Se debe recordar que en el poema sólo se describe a *Ella* a través de elementos primero orgánicos y posteriormente animales. El autor de *La Crítica* decide añadirle una cola de alacrán, animal que nunca es mencionado en el poema, pero que seguramente Ruelas ilustra por las características animales con las que en momentos es descrita en el texto nerviano. Aparece, pues, como parte de la interpretación que Ruelas dio al texto y que está muy ligada a su producción plástica, en la que

²⁵⁵ Se debe recordar lo dicho por Louis Marin respecto a la posibilidad de analizar el sintagma pictórico a partir del análisis de la estructura narrativa del texto al que hace referencia: “Las unidades sintagmáticas pictóricas o figuras así articuladas por los significados del relato, constituyen las unidades del sentido del cuadro. En verdad, aislada de su contexto sintagmático, la figura es polisémica.” L. Marin, *Estudios semiológicos*, p. 34.

múltiples veces la mujer aparece zoomorfozada. Además, Ruelas inserta el elemento erótico a través de las voluptuosas líneas del cuerpo femenino, que muestra el torso desnudo, hasta la parte inferior de los glúteos. Tanto la representación del poema de una nueva manera como las inferencias evocadas por éste, forman parte de lo que Sánchez Miguel llama “la construcción de un mundo para el texto”, la dimensión situacional.

Ahora bien, en canto a la identificación del nivel de lectura realizó Julio Ruelas en su ilustración, los niveles de Pérez Zorrilla pueden incluirse dentro de los dos modelos propuestos por Sánchez Miguel, que resultan de la comprensión: el modelo textual y el modelo situacional. Los primeros niveles de comprensión esbozados por Pérez Zorrilla, *comprensión literal y reorganización de la información*, se incluyen dentro del modelo textual, en tanto que duplican el significado del texto; la *comprensión inferencial*, por su parte, se incluye dentro del modelo situacional, puesto que está compuesto por los conocimientos e inferencias evocados por el lector. Respecto a los dos últimos niveles, *lectura crítica o juicio valorativo y apreciación lectora*, éstos se refieren a la valoración del texto por parte del lector, y no se incluyen dentro de los modelos propuestos por Sánchez Miguel. Puesto que ya se identificaron los tres primeros niveles de comprensión a partir de los dos modelos, pasemos ahora a la *lectura crítica o juicio valorativo* y la *apreciación lectora*.

En cuanto a la *lectura crítica o juicio valorativo*, en el que Ruelas debió reflexionar sobre la realidad, fantasía y valores presentes en “Implacable”, se observa que Ruelas rescató el primer nivel de significado y *decidió* ilustrarlo porque era el que mayor relevancia tenía para él y más de acuerdo estaba con su forma de ver el mundo. Es necesario mencionar que Ruelas tenía libre albedrío en la *Revista Moderna* para dar rienda suelta a su espíritu; Héctor Valdés advierte que la obra que elaboró para esta revista es particularmente malsana, a diferencia de su obra independiente.²⁵⁶ Asimismo, se debe recordar que la iconografía rueliana posee y comparte la visión modernista, a tal grado que Xavier Villaurrutia dice que fue el ilustrador del modernismo.²⁵⁷ Para Ruelas, como se muestra en la imagen, lo dicho en el poema es veraz, está de acuerdo con su manera de concebir la realidad. Para representar esa realidad se vale de elementos fantásticos, pero lo que cuenta, los valores puestos en el poema están de acuerdo a su concepción de la realidad: la mujer es maldad, el hombre es el que se

²⁵⁶ Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, p. 28.

²⁵⁷ Estas palabras fueron recogidas por Miguel Ángel Castro, en “Una coordenada azul”, en Ángel de Campo, *Micrós, Cartones*, p. xviii.

rinde ante esa maldad. No se debe olvidar que la imagen es posterior al poema, que se elaboró con la intención de ilustrar a éste; que en este sentido, Ruelas se vuelve intérprete del texto:

[...] las ilustraciones y la écfrasis —de hecho, todas las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas— no son más que diferentes modos de *interpretación*. El intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga. Y precisamente eso es lo que sucede cada vez que un poeta habla de un cuadro o un pintor ilustra un poema.²⁵⁸

Ruelas, en su interpretación, seleccionó qué ilustrar y cómo trasladar su comprensión a la ilustración. El juicio que hace no es dominado por la razón, sino por la emotividad. El ilustrador utilizó mayormente su *conocimiento de los sentimientos e impresiones*, que, como se verá, determinará el tipo de lectura que realizó. Ese tipo de conocimiento se refiere a lo que sabemos de los sentimientos e impresiones emocionales de los individuos, y que influye en nuestras acciones y decisiones. Si, como se ha insistido, autor y lector compartían —en mayor o menor medida en cada uno— el hastío de la vida, la duda de la fe, el rechazo a lo femenino —presentes en el poema—, entonces, no resulta extraño que la composición nerviana evocara ese sentir en Ruelas y éste lo asimilara como propio.

Respecto al último nivel de comprensión, *apreciación lectora*, en el que Ruelas debió reflexionar sobre la forma del texto, evaluar sus características estilísticas y estéticas, se trata del nivel más difícil de observar en la imagen, puesto que no hay indicios en ésta que nos permitan saber si el ilustrador zacatecano identificó conscientemente y en su totalidad la métrica, la rima y los recursos retóricos, ni tampoco cuál fue su valoración de estos elementos. Como se dijo unas líneas atrás: en realidad no se puede saber si Ruelas reconoció las metáforas, ni si hizo un juicio de ellas, sin embargo, se puede decir que al menos fue sensible a ellas, y que aquella sensibilización le llevó a reconocer y a rescatar, en su mayoría, las metáforas y símiles, con las cuales conformó su imagen. Ahora, cabe preguntarse a qué responde esa sensibilidad a dichos recursos retóricos, posiblemente responde a que éstos permiten, en mayor grado, inferencias, puesto que su acepción no es tan cerrada.

Finalmente, se dice que la lectura que Julio Ruelas realizó pertenece al tipo de comprensión empática. El ilustrador zacatecano fue capaz de entender los sentimientos del yo poético clavado en la “cruz de la impotencia” y logró identificarse con él; no es gratuito que quien esté crucificado sea el mismo Ruelas. Este tipo de comprensión “[...] nos lleva irremediamente a identificarnos con

²⁵⁸ Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en *Literatura y Pintura*, p. 126.

algún personaje de una historia, a introducirnos dentro de su piel y compartir sus sentimientos y emociones, sus éxitos y fracasos.”²⁵⁹ Como apunta Oliver Debroise, las imágenes de Ruelas a veces ilustran una idea, un tema literario o un sentimiento que antecede la imagen, esto último es lo que ocurre en la ilustración de “Implacable”.²⁶⁰ Esta correspondencia entre el espíritu de Ruelas y Nervo también es señalada por Rubén M. Campos, escritor que también perteneció al modernismo: Julio Ruelas coincidía “[...] con el espíritu desolado y suplicante de Nervo, el neomístico, que soñaba visiones apocalípticas de las que sentía pavor y se refugiaba en la fe perdida como un niño que ha perdido a su madre y se refugia en su recuerdo [...]”.²⁶¹

Se observa que la lectura que hizo Ruelas del poema “Implacable” es en gran medida exitosa. Este logro puede estar relacionado con que tanto el ilustrador como el poeta poseían lo que Antonio León llama “un espacio común de conocimiento”,²⁶² que está formado por el conocimiento previo compartido entre escritor y lector, de tal manera, este espacio permite que haya una comunicación plena.

Después de haber realizado el análisis del poema y de la ilustración a partir del primero, se cree que, si bien la imagen de Ruelas recuerda a la iconografía del descendimiento de Cristo,²⁶³ a la visión de Santa Lutgarda²⁶⁴ o la obra del pintor belga Félicien Rops,²⁶⁵ la lectura de la ilustración se desambigua y corresponde a las diferentes estructuras del poema. Es posible que haya varias interpretaciones de la imagen de “Implacable”, como las tres mencionadas anteriormente, o también, que se diga que la lectura de Ruelas está en la presentación de la iconografía de *El descendimiento*, pero en su caso, como parodia²⁶⁶ del cuadro religioso, es decir, retoma la imagen en la que aparece

²⁵⁹ J. A. León, *op. cit.*, p. 185.

²⁶⁰ Olivier Debroise, "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", *La Cultura en México* [en línea], [s. p.]

²⁶¹ Rubén M. Campos, “El arte panteísta de Julio Ruelas”, en *El bar. La vida literaria en México en 1900*, p. 133.

²⁶² J. A. León, *op. cit.*, p. 198.

²⁶³ Arturo Noyola, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la Revista Moderna”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, p.87.

²⁶⁴ T. del Conde, *Julio Ruelas*, p. 64..

²⁶⁵ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, p. 147.

²⁶⁶ Linda Hutcheon la define como la “[...] ‘trans-contextualización’ e inversión irónica, es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. Pero esta ironía puede ser lúdica tanto como despectiva; puede ser críticamente constructiva tanto como destructiva. El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del humor sino del grado de compromiso del lector con el ‘vaivén’ intertextual [...] que se da entre la complicidad y la distancia. [...] Mientras que el acto y la forma de la parodia son los de incorporación, su función es el de separación y el de contraste.” Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, cap. 2 “Definir la parodia”, trad. María Rosa del Coto y Osvaldo Beker, tomado de la 2da ed., University of Illinois Press, 2000., pp. 3 y 4. [En línea] <<http://regimenesrepresentacion.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>> [Consulta: 28 agosto 2014.] Para Hutcheon, pues, la parodia es la *re-presentación* de una obra, ya sea literaria, pictórica, musical, entre otras, pero con una intención irónica, con lo que se distancia de la obra original, para con ello replantear, juzgar, lo que en ella se dice; con ello se distancia de la

Jesucristo, pero no como una simple imitación o cita, sino que posee un distanciamiento irónico crítico de los valores puestos en la imagen y de su carácter religioso para decir, como en los versos 144 al 151 del poema nerviano, que Dios ha muerto.²⁶⁷ Sin embargo, se debe recordar lo dicho por Sánchez Miguel: “el modelo de la situación [...] puede y debe relacionarse e integrar con el resto de las estructuras de conocimiento.”²⁶⁸ Esto significa que el conocimiento previo de Ruelas, en el que se incluye el conocimiento pictórico (el conocimiento de la iconografía de *El descendimiento* y de Félicien Rops y, probablemente, el de la visión de Santa Lutgarda), se integra a su construcción del modelo situacional del poema; es decir, las anteriores relaciones con diferentes obras pictóricas que señalan los estudiosos, en realidad no son excluyentes de la interpretación que en este trabajo se presenta, sino que, como se dijo, forman parte de la dimensión situacional. Otro ejemplo de una imagen anterior a la ilustración rueliana y que posiblemente tenga un vínculo ésta, es la que realiza para “Piedad...!”, de Jesús E. Valenzuela²⁶⁹, la cual recuerda a *Cléopatra VII se suicidant* de Claude Bertin,²⁷⁰ pues la mujer rueliana, a semejanza de la segunda, se muestra con la mitad izquierda del busto descubierta, sosteniendo cerca de ésta a dos serpientes; asimismo, la disposición del cuerpo es muy similar en ambas, no obstante, mientras que la de Ruelas parece embelesada admirando a los reptiles entre sus manos, Cleopatra aparenta experimentar un éxtasis por la mordedura del animal;²⁷¹ sin embargo, no se debe perder de vista que se trata de ilustraciones, por lo que si se ignora el texto que las inspira, se estará ignorando en gran medida el significado de éstas. En este sentido Áron Kibédi advierte que el conocimiento de las palabras, en nuestro caso del poema, confieren significado a la imagen: “[...] las palabras, en cuanto se añaden a las imágenes, tienden a restringir las posibilidades de interpretación; «desambiguan» la imagen, y vuelven su significado inequívoco.”²⁷²

A través este trabajo se ha intentado demostrar que la comprensión de Ruelas como lector da por resultado una obra que corresponde a la dimensión textual del poema y que enriquece lo dicho en

correspondencia que implica una cita o alusión. Para que la parodia cumpla su función, es necesario que el decodificador de la obra se percate de que se trata de tal.

²⁶⁷ Se agradece a la maestra Alejandra López Guevara la aportación de esta última lectura.

²⁶⁸ E. Sánchez Miguel, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁹ *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. 2ª quincena de marzo, 1901, núm. 6, en *Revista Moderna. Arte y ciencia*. Ed. facs., vol. IV, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 97.

²⁷⁰ En el apéndice se adjunta esta imagen, así como las mencionadas anteriormente.

²⁷¹ Las dos obras se presentan en el apéndice de este trabajo.

²⁷² Á. Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en *Literatura y Pintura*, pp. 15-116.

éste a partir de la construcción de la dimensión situacional; así también, se ha deseado mostrar que es posible saber qué nivel y qué tipo de lectura realizó del poema nerviano. Es decir, se ha intentado crear un paradigma—por medio de lo dicho por Áron Kibédi Varga, Louis Marin, Emilio Sánchez Miguel, José Antonio León, Jesús Pérez Zorrilla— en el cual sea posible entender la lectura de Ruelas a partir de la ilustración que hizo del poema nerviano; no obstante, se reconocen otras lecturas en otros paradigmas de conocimiento.

CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito se ha sostenido que la ilustración que Julio Ruelas elaboró del poema “Implacable”, de Amado Nervo, es testimonio de un nivel y tipo de lectura, con fundamento en que en la imagen es posible identificar las dos dimensiones que resultan de la comprensión de un texto: la dimensión textual y la situacional y, de este modo, comprender el tipo de conocimientos que utilizó en su lectura y a partir de eso determinar qué tipo de lectura realizó; como se advierte en la obra de Sánchez Miguel, la expresión gráfica de un texto contiene estas dos dimensiones: la dimensión textual implica que Ruelas comprendió lo dicho en el poema, en tanto que la situacional supone que utilizó la información presentada y que, además, la integró con sus conocimientos, para con ello poder presentar lo leído de una nueva manera.

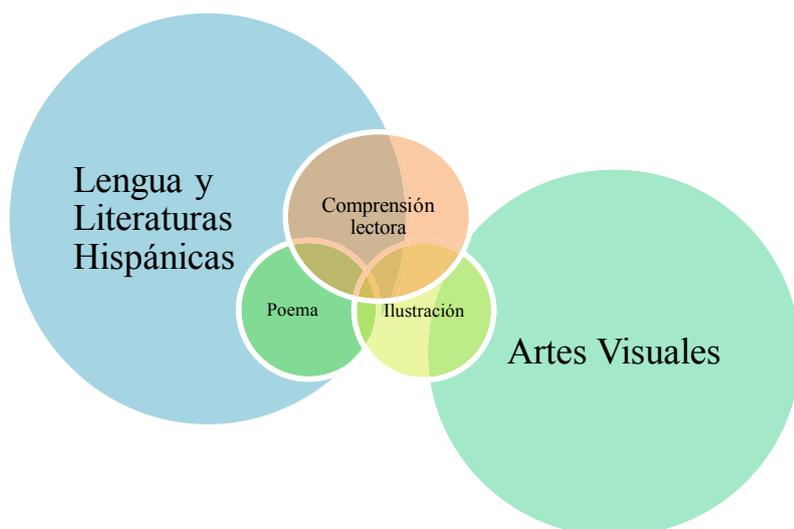
Para saber qué tipo y nivel de lectura realizó Ruelas, se debió, primeramente, estudiar la dimensión textual del poema, y, posteriormente, identificar el resultado obtenido en la imagen. El desciframiento de la imagen a partir del estudio del poema se sostiene con base en lo dicho por Áron Kibédi en “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en el que afirma que, en el caso de las ilustraciones, el conocimiento del texto que inspiró la imagen puede introducir una secuencia narrativa en ésta. En este mismo sentido, Louis Marin, en *Estudios semiológicos*, señala que en el caso de las imágenes creadas a partir de un texto, el análisis del sintagma pictórico se consigue a partir del análisis de la estructura del texto al que refiere. Esto es, el texto dota de significado al contenido y a la estructura de la ilustración. Es fundamental señalar que la relación entre literatura e ilustración implica que hay un puente conector entre ambas, el cual no es más que la lectura que realiza el ilustrador de la literatura; en otras palabras, la lectura del artista crea la ilustración y en ésta recrea el texto, esto significa que la relación entre la literatura y la imagen se produce a partir de artista plástico como lector; de tal modo que las imágenes creadas a partir de un texto muestran la lectura e interpretación que de éste hizo el artista plástico.

Como se vio en el capítulo dedicado a Ruelas, la mayoría de los críticos señalan que la obra rueliana mantiene una relación con la literatura, ya sea por medio de símbolos, del tema tratado o de un ánimo decadente común con los escritores de su época; sin embargo sólo dos mencionan el proceso lector que realiza el ilustrador zacatecano previo a la ilustración: Miguel Ángel Castro dice

que Ruelas selecciona y hace una síntesis de lo narrado; por su parte, Yólotl Cruz Mendoza afirma que selecciona los textos a ilustrar, posteriormente escoge fragmentos de éstos y los interpreta. Es notable la recurrencia con la que se menciona la relación de la obra rueliana con la literatura, sin embargo, no es de sorprender la presencia de esta característica si se considera que fue un pintor que se involucró con los artistas modernistas mexicanos, quienes, influidos por la corriente simbolista europea, tenían expresamente la intención interrelacionar las diferentes manifestaciones artísticas.

Ahora bien, podrían presentarse varias contraargumentaciones. En primer lugar está la larga discusión que ha existido alrededor de la relación entre imagen —particularmente la pintura— y la literatura —particularmente la poesía—, que se vio en el capítulo 3, en la cual se ha intentado diferenciar ambas disciplinas. No es intención de este trabajo adentrarse en la discusión, puesto que se parte de la idea de que ambas son distintas. La diferencia de lenguajes se presenta como un punto de apoyo para conocer la lectura que hizo Ruelas del poema: el lenguaje escrito posee lo que Roman Ingarden llama *puntos de indeterminación*, los cuales deben ser rellenados para su traslación a la imagen, y esto forma parte de la dimensión situacional de la lectura de Ruelas; además, se parte de la idea de que se trata de una ilustración, lo que implica una traslación del poema a la imagen a partir de la lectura del ilustrador.

En segundo lugar, podría argumentarse que este estudio no compete al área de Letras Hispánicas, sino al de las Artes Visuales, a lo que se respondería que nuestro objeto de estudio es la lectura que un artista plástico realizó de un poema. La lectura que Ruelas hizo está valorada, sí, a partir de una imagen, sin embargo, el acercamiento a ésta no es a partir de un método ni de una teoría correspondiente al campo de las Artes Visuales, sino al campo de las Letras Hispánicas; no obstante se reconoce la singularidad de este estudio: si se visualiza en campos semánticos, se verá que comparte espacio con el área de las Artes Visuales, pero parte está, también, presente en el área de las Letras:



Esquema 1. La relación entre poema e ilustración en el campo de la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas.

Se insiste en subrayar que este trabajo se basa en las ideas de Áron Kibédi en cuanto a las ilustraciones —se deja de lado el tema de la pintura—, y Louis Marin en cuanto a la entrada literalista a la imagen. Se parte de la idea de que, en principio, una imagen que se inspiró en una obra literaria —en este caso específico, que la ilustración de “Implacable” se creó a partir de su poema— entraña ya una relación, una referencia de la imagen al texto, en el que el desciframiento de la primera será a partir del segundo. El estudio de una ilustración a partir del texto literario al que refiere da la posibilidad de entender la imagen desde la literatura y a su creador desde el campo de la comprensión lectora.

El estudio de la ilustración para comprender el nivel y el tipo de lectura que realizó Ruelas de “Implacable” se asemeja a la evaluación de la comprensión lectora por medio del *Recuerdo libre*, en la que se deja abierta la escritura del lector para que exprese la comprensión de aquello que leyó. Este tipo de evaluación lectora se emparenta a la ilustración, en tanto que en ambos se deja al lector hacer sus propias reestructuraciones del texto, inferencias y tratar lo que para ellos fue sobresaliente de su lectura, sin que ésta se vea condicionada o inducida por medio de preguntas.

En el apartado de lectura, incluido en el apéndice, se mencionan algunas dificultades que se presentan con la evaluación de *Recuerdo libre* y remitimos al lector al texto de José Antonio León, quien hace una valoración de las múltiples evaluaciones. Finalmente, nos corresponde hacer una apreciación de nuestro análisis. Se advierte que la principal dificultad fue distinguir el último nivel de comprensión lectora. Existe un problema para determinar si Ruelas identificó la métrica y la rima

y si de ellas hizo un juicio, porque no se encuentra una relación directa entre esta valoración y los elementos presentes en la imagen; sin embargo se sostiene que es posible estudiar la lectura que realizó Ruelas del poema “Implacable” a través de su ilustración: si se rescatan los dos modelos que resultan de una plena comprensión, de los que habla Sánchez Miguel, es posible decir que Ruelas logró esos dos niveles; si, además, se desea determinar qué nivel de comprensión logró, según la propuesta de Pérez Zorrilla, se puede decir que realizó los cinco, pero el último con reservas, pues sólo se rescatan los recursos retóricos, pero no se puede decir lo mismo de la métrica y la rima. Si también se desea determinar qué tipo de comprensión realizó, de los propuestos por Antonio León, es posible decir que fue la comprensión empática.

El estudio interdisciplinario entre imagen y texto en el ámbito de la comprensión lectora, puede ser desde diferentes ángulos, por ejemplo, se puede estudiar qué ocurre en el lector que recibe imagen y texto al mismo tiempo, cómo afecta la lectura tanto del texto como de la imagen; o bien, desde la recepción de imágenes, a partir de la écfrasis o *bildgedicht* descritas por Kibédi y retomadas en el capítulo 3 de este trabajo.

También pueden verse otros ejemplos de críticos que han considerado esta relación entre imagen y palabra, como el estudio de Iván Ruiz, quien en su artículo titulado “Piedra de sol. ¿Afinidades entre pintura y poesía?”, estudia la relación que se establece entre el poema titulado “Piedra de sol”, de Octavio Paz, y la pintura homónima del artista peruano De Szyszlo, y para la cual se inspiró en el poema. Para Iván Ruiz, la relación entre estas dos obras está en que el pintor abstrae un segmento estructurante del poema y lo reestructura. Este trabajo se enfoca principalmente en intentar buscar los puntos de encuentro de ambas disciplinas, el cual está fundamentalmente, a decir del autor, en la temática de ambas. Así también está el estudio de Áron Kibédi Varga, en “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en el que, además de las aportaciones teóricas para el estudio de esta relación, menciona más ejemplos en los que la literatura se ha trasladado a la imagen, como las ilustraciones de Gustave Doré a Cervantes, o cuadros del período clásico europeo a la Biblia. No obstante que hay algunos especialistas interesados en analizar la influencia de la literatura en las artes visuales, en la investigación se advirtió que éstos lo hacen desde el punto de vista de la influencia de las ilustraciones en la literatura, en cómo ayudan a comprenderla, principalmente en los primeros años de lectura de los niños; y, en cambio, los estudios que indagan en cómo es la influencia de la literatura en las ilustraciones, cosa curiosa, son realmente escasos.

Abrir el campo de investigación hacia un estudio interdisciplinario para entender qué ocurre en el lector de textos literarios, enriquecería la manera en que se concibe la literatura, sus alcances formales y expresivos. Con esto, se hace un acercamiento a la idea de Arturo Souto expuesta en *Relación de la literatura con las otras artes* cuando dice que es necesario un estudio de las demás disciplinas artísticas para tener un mayor entendimiento de la literatura, pues éstas comparten un espacio y tiempo histórico en su creación.

Con ello se realizaría uno de los propósitos del Consejo Académico del Área de las Humanidades y de las Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México: articular las diferentes disciplinas que la conforman, entre ellas, la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas, así como la de Artes Visuales.

FUENTES

- ABREU GÓMEZ, Ermilio, "Prólogo", en *Un epistolario inédito. XLIII Cartas a don Luis Quintanilla*, de Amado Nervo, pról. y notas de Ermilo Abreu Gómez. México, Imprenta Universitaria, 1951, pp. VII-X.
- ALATORRE, Antonio, "Introducción", en *Juana de Asbaje. Contribución al centenario de la Independencia de México*, introd. y ed. de Antonio Alatorre. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 9-27.
- Amado Nervo. *Crónica y discursos con motivo de los funerales del poeta nayarita, en 1919*, pres. de José Sarukhán. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Antología de la poesía mexicana moderna*, ed. Jorge Cuesta. México, Contemporáneos, 1928.
- Autorretratos mexicanos: artistas mexicanos del siglo XX*. Cat. de exp. Monterrey, Conarte, Centro de las Artes, 2002. 176 pp. Ils.
- BLÁZQUEZ, Feliciano, *Diccionario de mitología. Dioses, héroes, mitos y leyendas*. Navarra, Editorial Verbo Divino, 2005, pp. 519-520.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, 6ª ed. Madrid, Cátedra, 2008, p. 98. Ils. y fotogs.
- BOWKER, John, *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2006, p. 104.
- BRIONES FRANCO, Jorge, "La primera generación literaria de Sinaloa", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 31-48.
- CABEZA DE VACA VILLAVICENCIO, Claudia Gloria, *Tres tópicos simbolistas en el bachiller de Amado Nervo*. México, 2002. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 101 pp.
- _____, Claudia, "Introducción", en Amado Nervo, *Mencía (Un sueño)*, intr. de Claudia Cabeza de Vaca. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. VII-XIV.
- CAMPOS, Rubén M., "El arte panteísta de Julio Ruelas", en *El bar. La vida literaria en México en 1900*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 131-135.
- _____, "El arte de Ruelas", *Revista Moderna de México*, octubre de 1907, p. 91, en Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremita, 1987, p. 140.
- CASTRO, Miguel Ángel, "Una coordenada azul", en Ángel de Campo, Micrós, *Cartones*. Ils. de Julio Ruelas. Ed. facs. de 1897. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Educación Pública, 1997, pp. i-ixi.
- _____, "Los Cartones de 'Micrós' y Julio Ruelas", en *Plumas y tintas de la prensa mexicana*, coord. de Adriana Pineda Soto. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, pp. 57-62.
- CEBALLOS, Ciro B., "Seis apologías. Julio Ruelas", *Revista Moderna*, 15 de septiembre de 1898, núm. 4, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, Ed. facs., vol. I, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 55-57.
- CHAVES, José Ricardo, estudio preliminar "Nervo fantás(má)tico", en *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*, selec., est. prelim. y nn. de José Ricardo Chaves. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 9-30.
- _____, "Mujer y erotismo en la prosa inicial de Amado Nervo", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 49-60.
- _____, "Introducción", en Amado Nervo, *El diamante de la inquietud*, intr. José Ricardo Chaves. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. VII-XVII.
- _____, "Tópicos y estrategias en la narrativa de Amado Nervo", en *Amado Nervo. Tres estancias narrativas (1980-1899)*, ed. y nn. de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez

- Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. México, OCEANO-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 15-36.
- CHUMACERO, Alí, "Prólogo", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 7-11.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, introd. y rescate, *La construcción del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- _____, y Fernando Curiel Defoseé, coord. e introd., *Revista Moderna de México (1903-1911). I. Índices*. t. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. 700 pp.
- _____, _____, *Revista Moderna de México (1903-1911). II. Contexto*, t. II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. 220 pp.
- CONDE, Teresa del, *Julio Ruelas*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. IIs.
- _____, "Los aguafuertes", en *Julio Ruelas: aguafuertes y dibujos*, coord. y textos de Teresa del Conde, dir. María Cristina García Cepeda. Cat. de exp. Guanajuato, Museo Diego Rivera, 1989, pp. 7-16. IIs.
- _____, "Dibujante e ilustrador", en *Julio Ruelas: aguafuertes y dibujos*, coord. y textos de Teresa del Conde, dir. María Cristina García Cepeda. Cat. de exp. Guanajuato, Museo Diego Rivera, 1989, pp. 17-36. IIs.
- _____, "Klinger y Ruelas desde Goya", en *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*. Cat. de exp. México, Museo Nacional de San Carlos, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006, pp. 27-34. IIs.
- _____, "El genial ilustrador de la Revista Moderna", en *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. España, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, pp. 75-86.
- CORTÉS, Jaime E., "Prólogo", en *Amado Nervo. Poesías*, selección y prólogo de Jaime E. Cortés, Ediciones Ateneo, México, 1973, pp. 5-8.
- CRESPO DE LA SERNA, Jorge J., *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- CRUZ MENDOZA, Yólotl, "Lecturas y transfiguraciones románticas [sic] en los primeros relatos de Amado Nervo", en *Amado Nervo. Tres estancias narrativas (1980-1899)*, ed. y nn. de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. México, OCEANO-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 37-56.
- CUEVAS PÉREZ, María del Pilar, *Prosa narrativa de Amado Nervo*, México, 1971. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 49 pp.
- DIEZ-CAÑEDO, Enrique, "Introducción", en *Obras completas de Amado Nervo. Almas que pasan*, texto al cuidado de Alfonso Reyes, vol. V. Segovia, Biblioteca Nueva Madrid, 1928, pp. 11-21.
- DOMINGO ARGÜELLES, Juan, prólogo "Amado Nervo ante el escarnio de la vanguardia", en *Amado Nervo. Antología poética*, selec. y pról. de Juan Domingo Argüelles. México, Océano, 2001, pp. 9-22.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Elementos de la métrica española*. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005.
- DURÁN, Manuel, *Genio y figura de Amado Nervo*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- _____, "Prólogo", en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, pról. y selec. de Manuel Durán. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. v-xx.
- ESTRADA, Genaro, *Bibliografía de Amado Nervo*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1925.

- FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, 2ª ed. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 144-152. Ils.
- FONSECA ÁVALOS, Mayra, "Una mirada a las diversiones de Mazatlán en las crónicas de Amado Nervo en El correo de la Tarde 1892-1894", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 75-98.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes, "Ecos fantasmales. Presencia de Amado Nervo en la obra de Bernardo Ortiz de Montellano", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 61-73.
- GÁLVEZ DE AGUINAGA, Fernando, "Los sueños de la tinta", en *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*. Cat. de exp. México, Museo Nacional de San Carlos, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006, pp. 15-25. Ils.
- GAMBOA, Federico, "Prefacio", en *La última vanidad. Colección de autógrafos de Amado Nervo*, pról. Federico Gamboa. México, Editorial Hispano Mexicana, [1919], pp. v-xvi.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, "La plástica mexicana en la *Revista Moderna*", en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defoseé, coord. e introd., *Revista Moderna de México (1903-1911). II. Contexto*, t. II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 163-184.
- GARCÍA VARGAS, Kharla, *Estética de la repulsión en la obra de Julio Ruelas: lo siniestro y lo sublime*. México, 2009. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 81 pp. Ils.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Un conflicto: Literatura y arte*. Madrid, Taurus, 1960.
- GILMAN, Ernest B., "Los estudios interartísticos y el 'imperialismo' del lenguaje", en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 187-222. Ils.
- GÓMEZ, Marte R., "Prólogo", en *Exposición homenaje: Julio Ruelas*, pról. Marte R. Gómez, Adrián Villagomez. Cat. de exp. México, INBA, 1965, pp. 5-7.
- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco, "Prólogo", en Amado Nervo, *Fuegos Fatuos y Pimientos Dulces*, ed. y pról. de Francisco González Guerrero. México, Porrúa, 1951, pp. ¿?-XXV.
- _____, "Notas preliminares", en Amado Nervo, *Semblanzas y crítica literaria*. México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. VII-XV.
- _____, "Prólogo", en *Amado Nervo. Obras completas*, ed., est. y nn. de Francisco González Guerrero (prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (poesías), t. I. Prosas. Madrid, Aguilar, 1973, pp. 9-33.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HERNÁNDEZ FUENTES, Rigoberto, *Ideas filosóficas y religiosas en El estanque de los lotos de Amado Nervo*. México, 2002. Tesina, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 48 pp.
- HERRERA Y SIERRA, Amada Marcela, *Amado Nervo y su obra*. México, [s. e.], 1952.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, "Amado Nervo y Balbino Dávalos, distantes simetrías", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 101-112.
- _____, "Ecos de una conversación permanente", en *Amado Nervo. Ecos de un arpa y otros textos inéditos*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 15-20.
- _____, estudio preliminar "Avatares de un aristócrata en harapos", en *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, selec. y est. prelim. de Gustavo Jiménez Aguirre. México, Fondo de Cultura Económica-Fundación para las Letra Mexicana-Universidad Nacional [Autónoma] de México, 2006, pp. 14-40.
- _____, "Liminar", en *Amado Nervo. Tres estancias narrativas (1980-1899)*, ed. y nn. de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. México, OCÉANO-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 9-13.

- _____, "Estudio", en *Lunes de Mazatlán (Crónicas: 1892-1894)*, ed., est. y nn. de Gustavo Jiménez Aguirre. México, CEANO-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 21-72.
- _____, "Liminar", en Amado Nervo, *Poesía reunida*, ed. Y est. de Gustavo Jiménez Aguirre y Elliff Lara Astorga, t. 1. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 31-40.
- Julio Ruelas: colección Morillo Safa*. Cat. de exp. México, Galería de Arte Rafael Matos, 1990. [1 h. pleg.] Fotogs.
- KIBÉDI VARGA, Áron, "Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra", en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 109-135. Ils.
- LAUDE, Jean, "Sobre el análisis de poemas y cuadros", en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 89-108.
- LAMONTHE, Louis G., *Hábleme del modernista mexicano Amado Nervo*. [Haití, Talls. Perman, 1962]. *La mujer en la plástica mexicana*, pról. de Miguel Álvarez Acosta. Cat. de exp. Texas, Galería de Arte Mexicano, 1959. [24 pp.] Fotogs.
- LA REDACCIÓN, "Primer concurso de 'El Monitor Occidental' de Guadalajara. ¿Quién es el mejor poeta de la República?", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, 1ª quincena de julio de 1903, núm. 13, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. VI, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. pp. 204-205. Il.
- LEÓN, José Antonio, *Adquisición de conocimiento y comprensión. Origen, evolución y método*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- LOBATO RODRÍGUEZ, Marisela, *Julio Ruelas. Una obra al límite del hastío*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- _____, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario sobre la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*. México, Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, 1998. Ils.
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Leonor, Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremi, 1987. Ils. y fotogs.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, "Julio Ruelas", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Año V, 2da quincena de febrero de 1902, No. 4, p. 54. en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. V, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 54-55.
- LUMBRERAS, Ernesto, "Introducción", *Amado Nervo de bolsillo. Poesía*, introd. y selec. de textos de Ernesto Lumbreras. Jalisco, Gobierno del Estado de Nayarit-EDUG-Patronato del Teatro Isauro Martínez, 1992, pp. 7-9.
- MARIN, Louis, *Estudios semiológicos*, trad. de Joaquín Fernández. Madrid, Comunicación, 1978, pp. 25-61.
- MARKIEWICZ, Henryk, "'Ut pictura poesis': Historia del topos y del problema", en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 51-86.
- MÁRQUEZ ACEVEDO, Sergio, "Prólogo", en Amado Nervo, *Crónica de la moda; - "La semana" de Oberón; traducciones para el mundo ilustrado*, pról. y recop. de Sergio Márquez Acevedo, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. VIII-XVII.
- _____, "Estudio preliminar", en Amado Nervo, *Cartas de mujeres*, recop. y est. prelim. de Sergio Márquez Acevedo. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 13-24.

- MARTÍNEZ PEÑALOSA, Profirio, "Prólogo", en *Las Máscaras de la Revista Moderna. 1901-1910*, pról. Porfirio Martínez Peñalosa. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 9-58. (Tenzontle)
- MATA, Óscar, prólogo "El Amado Nervo narrador", en Amado Nervo, *Algunas narraciones*, pról. Óscar Mata, -epílogo de José María González de Mendoza. México, Factoría Ediciones, 1999, pp. IX-XV.
- MAZA, Francisco de la, "Elogio de la naturaleza", en *Art Nouveau*, Museo Franz Mayer-Artes de México. México, 2004, pp. 7-17. Ils.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, "Prólogo", en Amado Nervo, *La amada inmóvil, Serenidad, Elevación, La última luna*, pról. de Ernesto Mejía Sánchez. México, Porrúa, 2001, pp. IX-XXIII.
- MELÉNDEZ, Concha, *Amado Nervo*. Madrid, Instituto de las Españas, 1926.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, "Notas preliminares", en *Obras completas de Amado Nervo*, impresión al cuidado de Gabriel Méndez Plancarte, páginas inéditas, publicadas y glosadas por Alfonso Méndez Plancarte. México, Ediciones Botas, [1938], pp. 11-65.
- MITCHELL, W.J.T. "Más allá de la comparación: imagen, texto y método", en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 223-254.
- MONCADA, Adriana, "El jueves se substarán 70 obras de Julio Ruelas a beneficio del MUNAL", *UNO MAS UNO*, 2 de junio de 1990, p. 26.
- MONSIVÁIS, Carlos, "La entrada de Julio Ruelas al modernismo", en *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. España, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, pp. 61-86. Ils.
- MONTERDE, Francisco, *Amado Nervo*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933.
- NERVO, Amado, "Julio Ruelas", *Revista Moderna*, 2ª quincena de marzo de 1903, núm. 6, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. VI, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 81-82.
- _____, *Los jardines interiores* [fotocopia], ils. de Ruelas y Montenegro. México, [F. Díaz de León, 1904].
- _____, "Implacable", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, 1ª quincena de octubre de 1901, núm. 19, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. IV, pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 305. Il.
- NOYOLA, Arturo, "Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la Revista Moderna", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, primer y segundo semestres, 1999, núms. 1 y 2, pp. 85-98.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*. México, Ediciones Xochitl, 1943.
- PACHECO, José Emilio, "Amado Nervo", en *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones ERA, 1999, pp. 157-163.
- _____, "Introducción" a *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª ed. México, UNAM-ERA, 1999, pp. XXXII-XXXIII.
- QUIRARTE, Vicente, "Introducción", en *Amado Nervo de bolsillo. Crónica*, introd. y selec. de textos de Vicente Quirarte. Jalisco, Gobierno del Estado de Nayarit-Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez, 1991, pp. 7-9.
- _____, "La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo", en *Art Nouveau*, Museo Franz Mayer-Artes de México. México, 2004, pp. 65-79. Ils.
- RAMÍREZ, Fausto, "Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán", *Diálogos*. México, enero-febrero, 1981, núm. 1, pp. 14-20.

- _____, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el porfiriato”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 119-147.
- RAMOS ARCE, María de los Ángeles, *Estudio sobre la evolución religiosa de Amado Nervo*. México, 1945. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 124 pp.
- Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. VI vols. Ils. y fotogs.
- REYES, Alfonso, "Prólogo", en *Antología de Amado Nervo*, 2da edición, selec. y pról. de Alfonso Reyes. México, Oasis, 1980, pp. IX-XXVI.
- _____, “Julio Ruelas, subjetivo”, *Revista Moderna de México*, septiembre, 1908, p. 12, en Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremi, 1987, p. 147.
- REYES, Víctor M. y Justino Fernández, *Museo Goitia: obras de Julio Ruelas, Francisco Goitia, José Kuri Breña, Pedro Coronel, Manuel Felguerez, Rafael Coronel*. Zacatecas, Instituto Nacional de Bellas Artes - Gobierno del Estado de Zacatecas, 1978.
- RODRÍGUEZ, 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, Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, 1998.
- _____, *Julio Ruelas: una obra en el límite del hastío*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Documentos III (1879-1903)*, vol. 3. México, Universidad Nacional Autónoma, 1964. 482 pp. (Estudios y fuentes del arte en México)
- _____, *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.
- ROSALES, Hernán, *Amado Nervo, La Peralta y Rosas*. México, Herrero Hermanos Sucs., 1926.
- ROSALES Y ZAMORA, Patricia, “600 Millones vale la subasta de Julio Ruelas”, *Excélsior*, 2 de junio, 1990, pp. 1-2.
- RUELAS, Julio, *Implacable*, 1901. Tinta sobre papel, 13.3 x 20.1 cm. Colección Díaz Aldret. Ilustración para el poema homónimo de Amado Nervo. Publicada en la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. 1º quincena de octubre, 1901, núm. 19. Reproducción digital tomada de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. IV, p. 305. Il.
- SABORIT, Antonio, “El amigo Ruelas”, en *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. España, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, pp. 43-58. Ils.
- SÁNCHEZ MIGUEL, Emilio, *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*. Madrid, Aula XXI-Santillana, 1993.
- _____, *Comprensión y redacción de textos. Dificultades y ayudas*, 3ª ed., Barcelona, Edebé, 1998.
- SESTO, Julio, *La bohemia de la muerte: Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*. México, Tricolor, 1929.
- SOUTO, Arturo, *Relaciones de la literatura con las otras artes*. México, ANUIES, 1972.
- STEINER, Wendy, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*, introd. y comp. de Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000, pp. 25-49.
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas)

- _____, "Exégesis de un capricho al óleo, de Ruelas", *Revista Moderna de México*, noviembre, 1904, p. 127. En Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremi, 1987, p. 149.
- TAPIA MÉNDEZ, Aureliano, "Aproximándonos al alma de Amado Nervo", en *Coloquio de Amado Nervo. Una obra en el tiempo*. Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002, pp. 113-142.
- TORRI, Julio, "Prólogo", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol I., pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. IX-XIV.
- TOSCANO, Salvador, "Presentación", en *Julio Ruelas, 1870-1907*, pres. de Salvador Toscano. Cat. de exp. México, SEP, Dirección General de Educación Estética, 1946, pp. [s. p.] Ils.
- TRAINER, Molly V., "La expansión del Nuevo Estilo", en *Art Nouveau*, Museo Franz Mayer-Artes de México. México, 2004, pp. 21-35. Ils.
- URBINA, Luis G., "Introducción", en *El donador de almas*, Amado Nervo, introducción de Luis G. Urbina, Libro-Mex., 1955, pp. 5-10.
- VALDÉS, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, est. prelim. Héctor Valdés. México, Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- VALDÉS, Héctor, "Estudio introductorio", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol I., pról. Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural – Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. XV-XXXVIII.
- VALENZUELA, Jesús E., "Julio Ruelas", *Revista Moderna de México*, octubre, 1907, p.55, en Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremi, 1987, p. 150.
- VARGAS, Rafael, "Julio Ruelas, un siglo después", *Proceso*. México, septiembre, 2007, pp. 78-80.
- VILLAGOMEZ, Adrián, "Palabras para explicar a Ruelas", en *Exposición homenaje: Julio Ruelas*, pról. Marte R. Gómez, Adrián Villagomez. Cat. de esp. México, INBA, 1965, pp. 9-14. Fotogs.
- ZÁRRAGA, Ángel, "Julio Ruelas", *El Diario*, 8 de septiembre, 1907, en Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, *Julio Ruelas*. México, Casa de Bolsa Cremi, 1987, p. 150.

Fuentes electrónicas

- CABEZA DE VACA VILLAVICENCIO, Claudia Gloria, *El bachiller de Amado Nervo, estudio, edición y transmisión del texto* [en línea]. México, 2009. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 310pp.
<<http://132.248.9.195/ptd2009/febrero/0640085/Index.html>> [Consulta: 7de junio, 2013.]
- CAMACHO MORFÍN, Lilián y Illimani Gabriela Esparza Castillo, *Manual estructura y redacción del pensamiento complejo* [en línea], parte del proyecto PAPIME PE401810. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
<<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/3895>>. [Consulta: 15 enero, 2014.]
- _____, Et.al., *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)* [en línea], primera parte Proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE401810. México, 2013.
<<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/4057>> [Consulta: 15 de enero, 2014.]
- CERÓN, Rocío, "Julio Ruelas. De la fatalidad y otros rasgos del espíritu", *Etcétera. Política y cultura en línea* [en línea]. México, 6 de abril, núm. 375, [s. p.]
<<http://www.etcetera.com.mx/2000/375/cer375.html>> [Consultado: 6 abril 2012.]

- CRUZ MENDOZA, Yólotl, "Una violeta modernista: Correspondencia entre Nervo y Ruelas", en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea]. México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], pp. 1-6, <<http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/violeta.pdf>> [Consulta: 27 abril, 2012]
- _____, *Amado Nervo, narrador peninsular en Méjica (1907)* [en línea]. México, 2006. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 169 pp. <<http://132.248.9.195/pd2006/0608221/Index.html>> [Consulta: en línea el 3 de junio, 2013]
- DARÍO, Rubén, "Amado Nervo", *Mundial Magazine*, marzo, 1913, núm. 23, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/estampas/estampas04.html>> [Consulta: 21 de mayo, 2013.]
- DEBROISE, Olivier, "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", *La Cultura en México* [en línea], 27 de febrero, 1980. <<http://www.arte-mexico.com/critica/od49.html>> [Consulta: 25 mayo, 2012.]
- DÍAZ, José Simón, "Amado Nervo y Madrid", *Anales de la literatura hispanoamericana*. Madrid, 1993, núm. 22, pp. 165-185, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/estampas/estampas05.html>> [Consulta: 27 de mayo, 2013.]
- Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe. 2005, en *Online Language Dictionaries* [en línea]. [Vienna-Virginia], <<http://www.wordreference.com/definicion/scherzo>> [Consulta: 14 de marzo, 2013.]
- El Periódico de Aragón, *Gran Enciclopedia Aragonesa* [en línea]. Zaragoza, 2000, [s. p.] <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2562> [Consulta: 14 de marzo, 2013.]
- GONZÁLEZ, Jesús B., "Una visita al poeta Amado Nervo", *El Pueblo*, año III, núm. 1335, p. 2, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/iconografia/entrevista.html>> [Consulta: 21 de mayo, 2013.]
- Grupo TALG-Instituto da Lingua Galega, *Diccionario de diccionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega* [en línea]. Coord. Antón Santamarina Vigo, Galaxia,[s.p.] <http://sli.uvigo.es/ddd/ddd_pescuda.php?pescuda=descrenchar&tipo_busca=lema> [Consulta: 14 de marzo, 2013.]
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Carlos Alberto, *Evolución de las voces narrativas en los cuentos y relatos de Amado Nervo (1890-1915)* [En línea]. México, 2011. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 133 pp. <<http://132.248.9.195/ptb2011/junio/0670464/Index.html>> [Consulta: 7 de junio, 2013.]
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo Humberto, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)* [en línea]. México, 2000. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 232 pp. <<http://132.248.9.195/pd2000/276814/Index.html>> [Consulta: 27 de mayo, 2013.]
- _____, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005].
- _____, "Mazatlán, circa 1891-1899", en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-

- Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/ciudades/mazatlan/mgp01.html>> [Consulta: 21 de mayo, 2013.]
- _____, "La moneda en el aire: París en la crónica de Amado Nervo", en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/ciudades/paris/presentpar1.html>> [Consulta: 21 de mayo, 2013.]
- JIMÉNEZ HIDALGO, José de Jesús, *La primera mirada: crónicas cinematográficas de José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Amado Nervo*, México, 2007. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. [103 pp.] <<http://132.248.9.195/pd2007/0614940/Index.html>> [Consulta: 7 de junio, 2013.]
- LARA, Eliff, "Los jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro", en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], pp. 1-17. <<http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/jardines.pdf>> [Consulta: 21 de mayo, 2013.]
- LÓPEZ VELARDE ESTRADA, Mónica, "Julio Ruelas y su savia simbolista" [en línea]. México, Museo Soumaya, [s. f.], [s. p.] Ils. <<http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores06/Julio/ruelas.html>> [Consulta: 25 de mayo de 2012]
- MÁRQUEZ, Miguel, "Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano", *Revista de literatura* [en línea]. Enero-junio, 2009, núm. 141, pp. 11-38. <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/75/81>> [Consulta: 5 de noviembre, 2013.]
- MÉNDEZ PADILLA, Perfecto, "Las exequias de Nervo", *Revista de Revistas*. 24 de mayo, 1936, núm. 1358, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/estampas/estampas08.html>> [Consulta: 21 de mayo, 2013]
- MERGIER, Anne Marie, "Una segunda muerte", *Proceso* [en línea], 25 de junio, 2006, pp. 51-56. <<http://www.afif.asso.fr/francais/presse/2006/proceso.html>> [Consulta: 25 mayo, 2012.]
- MEZA ALCALDE, José Antonio de, "Genealogía de la Tizona", *Trastámara* [en línea], enero-junio, 2008, núm. 1, pp. 37-62. <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2755115.pdf> [Consulta: 14 de enero, 2014.]
- MITCHELL, W. J. T., *W. J. T. Mitchell's Homepage* [en línea], 2007, [s. p.] <<http://hum.uchicago.edu/faculty/mitchell/home.htm>> [Consulta: 23 de abril, 2014.]
- MONSIVÁIS, Carlos, "Los años primeros. La formación y la vocación", s. d., en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/estampas/estampas01.html>> [Consulta: 22 de mayo, 2013.]
- _____, "La entrada de Julio Ruelas al modernismo", en Teresa del Conde, Antonio Saborit, Carlos Monsiváis, *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, pp. 61-80. Ils.
- NÁCAR, Eloíno y Alberto COLUNGA, Nacar, *Biblia comentada* [en línea]. [s. d.], 1944. <http://www.4shared.com/document/ifYTUDLz/Biblia_Comentada_Nacar_Colun.html> [Consulta: 15 de enero, 2014.]
- NERVO, Amado, *Poemas* [en línea]. París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1901. <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024692/1020024692.PDF>> [Consulta: 30 de mayo, 2013.]

- ORTIZ GAITÁN, Julieta, "El sepulcro de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse", *Revista Electrónica Imágenes* [en línea]. México, [s. d.], [2006],[s.p.],Fotogs.
<http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html>
[Consulta: 25 mayo, 2012.]
- PI CHOLULA, Lucía, *La ciudad literaria: la construcción de la ciudad moderna y los imaginarios urbanos en la crónica finisecular mexicana de Amado Nervo, Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera* [en línea]. México, 2012. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 193 pp.
<<http://132.248.9.195/ptd2012/noviembre/304518919/Index.html>>
[Consulta: 7 de junio, 2013.]
- PIERINI, Margarita, "Carmen y Amado: última luna en Buenos Aires", s/d., en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.]<<http://amadonervo.net/estampas/estampas07.html>>
[Consultado el 22 de mayo de 2013.]
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], 22ª ed. 2001.
< <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [Consulta: 14 de marzo, 2013.]
- Real Academia Española, *Diccionario Academia Usual*. 1884, en Instituto de Investigación Rafael Lapesa y Real Academia Española, *Mapa de diccionarios académicos* [en línea], ed. en Madrid, s. a. <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> [Consulta: 14 de marzo, 2013.]
- REYES, Alfonso, "El viaje de amor de Amado Nervo", en *Tránsito de Amado Nervo, Obras completas de Alfonso Reyes*, [t.] VIII, 2ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 39-49, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/estampas/estampas06.html>> [Consulta: 22 de mayo, 2013.]
- REYES SPÍNDOLA, Rafael, "A Amado Nervo", [s. d.], en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/iconografia/barcelona.html>>
[Consulta: 23 de mayo, 2013.]
- REYNA ACEVEDO, Marcela Margarita, *¿Quiere, por favor, certificar siempre sus cartas? Propuesta de edición de la correspondencia a Amado Nervo de sus lectoras: el caso de Ramona Corminas* [en línea]. México, 2005. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.<<http://132.248.9.195/ptb2005/01013/0340882/Index.html>> [Consulta: 7 de junio, 2013.]
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Itzel, "Mazatlán, escenario inicial de la crónica nerviana". 2003, [s. d.], en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/ciudades/mazatlan/present1.html>> [Consulta: 23 de mayo, 2013.]
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, "La psicología de los aparadores. Exterior e interior en la crónica nerviana", 2004, [s. d.], en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/ciudades/mexico/presentmx1.html>> [Consulta: 23 de mayo, 2013.]
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. "Julio Ruelas y Felicien Rops", *Anales* [en línea]. México, s. d., 1969, núm. 43, pp. 107-[124]. <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/43_107-112.pdf>
[Consulta: 29 de mayo, 2012.]

- RUIZ, Iván “Piedra de Sol ¿afinidades entre pintura y poesía?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], 2005, núm. 87, pp. 145- 173. <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/87_145-173.pdf> [Consulta: el 22 octubre, 2013.]
- SPERLING, Christian. "El artista asesino: sus musas y modelos. Écfrasis, metapoética y subjetividad", en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/transmigraciones/trans05.html>> [Consulta: 7 de junio, 2013.]
- SUÁREZ, José Luis M., “Julio Ruelas: Angustia y fin de siglo”, *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana* [en línea], Congreso sobre Literatura Modernista. [Xalapa], Universidad Veracruzana. 20, 21 y 22 de julio de 1988, pp. 137-141. <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7174/2/198838P137.pdf>> [Consulta: 29 de mayo, 2012.]
- UNAMUNO, Miguel de, "A Amado Nervo", en *Amado Nervo y Miguel de Unamuno, Desde nuestras sendas soledades (epistolario)*, introd., ed. y nn. de José Ignacio Tellechea Idígoras. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, p. 58, en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas- Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [s. p.] <<http://amadonervo.net/iconografia/unamuno.html>> [Consulta: 27 de mayo, 2013.]
- VIGNE PACHECO, Ana, "Las minificciones de Amado Nervo", s/d., en Gustavo Jiménez Aguirre, *et. al.*, *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea] México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [2005], [pp. 1-13] <<http://amadonervo.net/narrativa/minificciones.pdf>> [Consulta: 27 de mayo, 2013.]
- VIRAMONTES, Sonia, “La muerte en Julio Ruelas”, *Revista electrónica de la maestría en Filosofía e Historia de las Ideas* [en línea]. [Zacatecas], noviembre, 2009, núm. 3, [s. p.] <<http://uads.reduaz.mx/filha/filha3/Arte%201%20%28Sonia%20Viramontes%29.html>> [Consulta: 29 de mayo, 2012.]

APÉNDICE

Algunas nociones sobre *lectura*

¿Qué es leer?

Breve apunte teórico

En la Edad Media, la concepción de lectura estaba concebida como el reconocimiento y expresión oral de las grafías, sin considerar la comprensión de su significado. La lectura entonces estaba relacionada con la religión y el poder de su Institución. Posteriormente, con la aparición de la imprenta, la lectura se convirtió en una actividad individual y lúdica, que se generalizó a medida que se volvió más accesible para el público; sin embargo, la concepción de lectura automatizada continuó para el siglo XIX.²⁷³

A partir de finales del siglo XIX se desarrollaron diversas teorías sobre la adquisición y representación del conocimiento que influyeron en la concepción de lectura. Pérez Zorrilla apunta que hasta la segunda mitad del siglo XX, la concepción de lectura se enfocó en la decodificación de los signos; sin embargo, actualmente se ha extendido la idea de que la lectura es el resultado de las competencias lectoras y de las estrategias cognitivas de quien lee.²⁷⁴

De las diferentes teorías sobre conocimiento que influyeron en la concepción de lectura, en este trabajo se considera la de los esquemas, dado que de ésta parte el análisis aquí presentado.²⁷⁵ El concepto de *esquema* fue originalmente desarrollado por Kant, sin embargo, ha sufrido alteraciones conceptuales desde su aparición, de tal manera que “[a]ctualmente, la idea básica hace referencia a que el ser humano construye (y representa su conocimiento del mundo de una forma organizada, significativa y que, a su vez, dicha estructura determina la manera de entender el mundo.”²⁷⁶ Los esquemas son conocimientos estructurados, así como procesos por medio de los cuales el sujeto interactúa y construye su representación del medio. Esta teoría influyó en la concepción de

²⁷³ Pablo Ruiz Bravo, *Asignatura de lectura y análisis de textos literarios* [en línea], p. 54-55.

²⁷⁴ Ma. Jesús Pérez Zorrilla, “Evaluación de la comprensión lectora: Dificultades y limitaciones”, *Revista de Educación* [en línea], p. 122.

²⁷⁵ Si se quiere profundizar en la gran cantidad de teorías sobre la adquisición y representación del conocimiento, se sugiere revisar el libro de José Antonio León, *Adquisición de conocimiento y comprensión. Origen, evolución y método*.

²⁷⁶ J. A. León, *Adquisición de conocimiento y comprensión. Origen, evolución y método*, p. 149.

comprensión en la lectura, a partir de ella se reconoce la influencia que tienen los conocimientos previos del lector y su organización en la construcción, organización, interacción con el significado del texto. En la conformación de estos esquemas se reconoció la importancia que juega la procedencia social y cultural de los sujetos:

En general, todos esos trabajos [que han desarrollado la teoría de los esquemas] han confirmado el hecho de que el lector debe construir el significado, integrando lo que ya conoce con la información nueva y esa labor de integración puede ser facilitada de manera notable si al lector se le proporciona explícitamente un contexto apropiado, unos indicios adecuados. Ello parece producirse porque el contexto activa el esquema superior que orienta el procesamiento del texto, eliminando su ambigüedad. De esta manera, la teoría del esquema concibe la comprensión de textos como un proceso de comprobación de hipótesis.²⁷⁷

Es decir, el lector crea hipótesis a partir de elementos iniciales, como pueden ser el título de la obra o reconocer el género literario del que se trata, estas hipótesis son formuladas con sus esquemas de conocimiento, y a medida que la lectura avanza, estas hipótesis se van rechazando o aceptando, es decir, se actualizan conforme la información presentada. La estructura de los esquemas plantea el modelo de procesamiento interactivo, del que se hablará más adelante.

En este sentido, Sánchez Miguel muestra que en la lectura, además de la identificación de las grafías y desentrañamiento del significado de las palabras, se realizan diferentes actividades, como identificar/construir el orden y conexión entre las proposiciones del texto; diferenciar y jerarquizar las de mayor peso; así como interrelacionar esas ideas globales a partir de conectores. La realización de esas actividades requiere distintos conocimientos por parte del lector y tendrá diferentes resultados. Para Sánchez Miguel leer no se limita al acto decodificador de un texto que contiene en sí mismo el único significado, sino que se trata de un proceso en el que intervienen diferentes aspectos, como los conocimientos previos del lector, su habilidad para utilizar éstos en la realización de las actividades antes mencionadas, así como la capacidad de utilizar esa información y presentarla de una nueva forma; de igual manera, en la lectura y comprensión de un texto interviene el conocimiento que se tenga del plan de redacción que tuvo el escritor.²⁷⁸ En los siguientes apartados se retomarán estos elementos.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁷⁸ V. Emilio Sánchez Miguel, *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*.

¿Qué es comprender?

Como se observa, una lectura ideal requiere no únicamente la decodificación del texto, sino que el lector lo comprenda para que con ello pueda lograr un aprendizaje.²⁷⁹ Pero ¿qué significa comprender? Dos concepciones, sin ser contradictorias, sino complementarias, son presentadas por José Antonio León y Emilio Sánchez Miguel. El primero considera que comprender no sólo implica realizar diferentes actividades o procesos mentales para el entendimiento de un texto, sino que, además, implica que a partir de lo entendido se pueda explicar y representar de otro modo lo leído.²⁸⁰ En este mismo sentido, Sánchez Miguel señala que, para la comprensión, no basta el desciframiento y entendimiento de un texto, sino que, asimismo, la comprensión requiere que el conocimiento del lector se integre con lo dicho en éste:

Comprender implica [...] tomar en consideración las sugerencias y guías del propio texto sobre cómo ordenar, diferenciar e interrelacionar las ideas. Digamos también que comprender un texto tiene esa otra faceta que consiste en ir más allá y trascenderlo, integrando sus ideas con las nuestras.²⁸¹

Asimismo, José Antonio León rescata la definición propuesta por Perkins y Blythe, quienes sugieren que en la comprensión están involucrados tanto el texto, como el lector y las herramientas y conocimientos que éste disponga y utilice para la comprensión. El proceso de comprensión está dirigido a la realización de diferentes metas, como explicar, realizar analogías, volver a presentar el contenido de lo leído en una nueva estructura, entre otras:

La comprensión [...] se identifica con las formas de entablar relaciones inteligentes entre el que comprende y el objeto de la comprensión, y como resultado de una interacción entre varios factores: los procesos involucrados en la comprensión, los conocimientos de los que se dispone, la información entrante y las demandas o contexto de la tarea. Estas relaciones deben ser capaces de responder a una variedad de situaciones que demandan conocimiento acerca de un tema o contenido determinado, tales como explicar, encontrar evidencia y ejemplos, generalizar, aplicar, establecer analogías y representar este tema o contenido de una forma nueva.²⁸²

A continuación se reproduce el esquema que Antonio León presenta, el cual ayuda visualizar los tres grandes elementos que intervienen en el proceso interactivo de la comprensión (autor, texto,

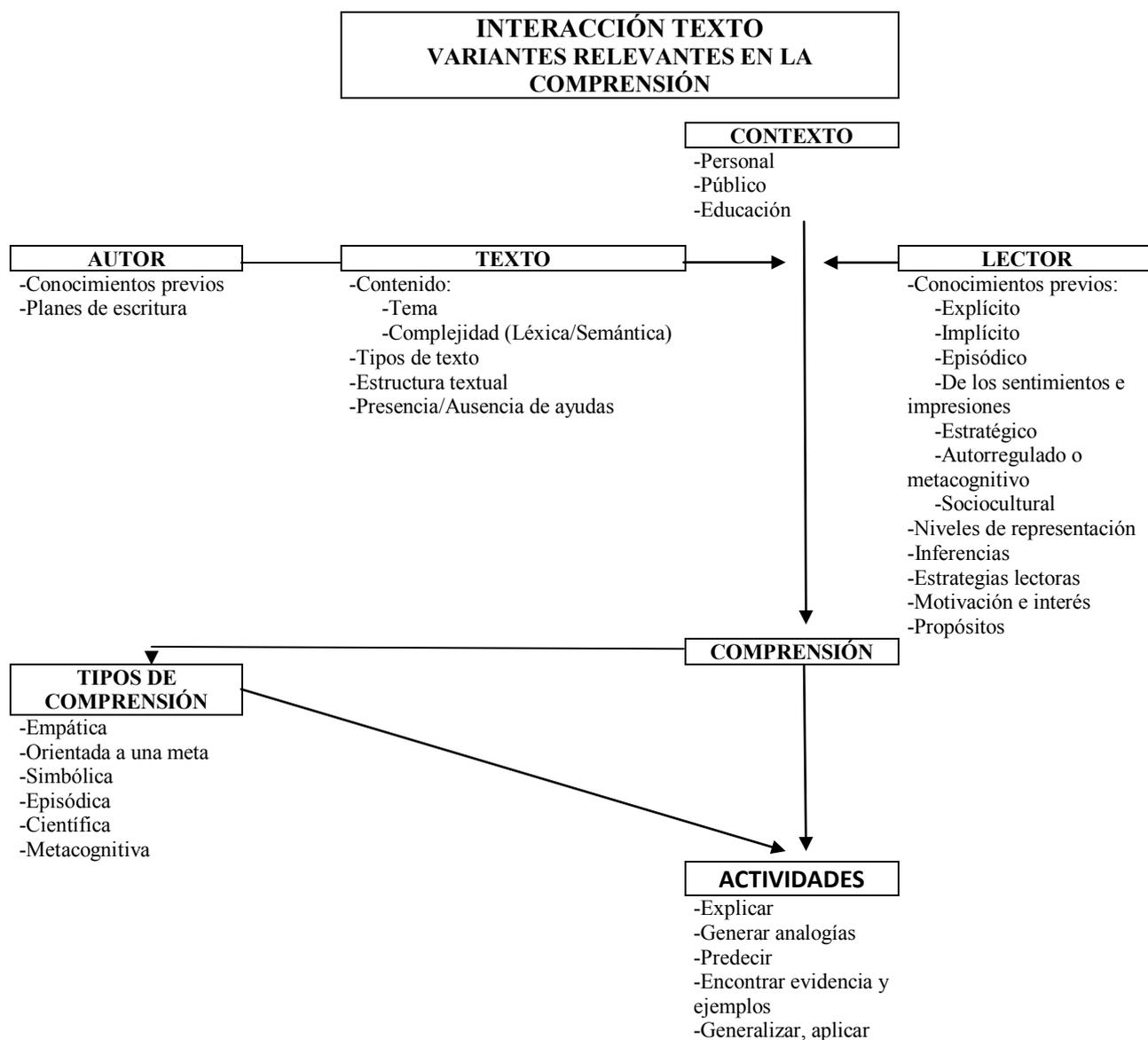
²⁷⁹ J. A. León, *op. cit.*, p. 216.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 189.

²⁸¹ E. Sánchez Miguel, *op. cit.* p. 33.

²⁸² J. A. León, *op. cit.*, p. 189.

lector) y que resultan en los diferentes tipos de comprensión y actividades que recreen el texto. A decir del autor, si se identifica la constitución de estos tres elementos, se podrá predecir el nivel de comprensión lectora que obtendrá el lector²⁸³:



Esquema 2. Elementos que constituyen el carácter interactivo de la comprensión

En cuanto al lector, se advierten diferentes tipos de conocimiento involucrados en la comprensión, de los cuales resultan los tipos de comprensión. José Antonio León los concentra en siete grandes grupos:

²⁸³ José Antonio León, *Prensa y educación. Un enfoque cognitivo*, Buenos Aires, Aique, 1996b. Citado en *ibid.*, pp. 223-224.

1. *Conocimiento explícito*: Este tipo de conocimiento es adquirido de manera formal o informal, puede hacerse explícito a través de diagramas, historias o representaciones, y ser evaluada y discutida su veracidad. Incluye conocimiento general, de dominio (especializado) y de disciplina. En este tipo de conocimiento se incluye el del lenguaje y sus usos del discurso, de la estructura del texto, sintáctico y retórico.²⁸⁴
2. *Conocimiento implícito*: Es un tipo de conocimiento innato o, también aquel que se genera a través de la experiencia, y no tanto así de la educación formal, pero éstos no pueden expresarse de manera explícita. Está en relación con la percepción de la realidad.²⁸⁵
3. *Conocimiento episódico*: Pueden ser recuperados y considerados en nuevos contextos, generalmente informales. Se trata de casos que sirven para ejemplificar y generar analogías con nuevas situaciones, y que ayudan a resolverlas.²⁸⁶
4. *Conocimiento de los sentimientos e impresiones*: Se trata, como su nombre lo indica, del conocimiento de los sentimientos e impresiones emocionales de los individuos. Este tipo de conocimiento influye en nuestras acciones y decisiones, “[...] también constituyen un conocimiento muy importantes en donde la razón y la evidencia no nos guían y no nos conducen a ninguna salida.”²⁸⁷ Este tipo de conocimiento y su influencia en nuestras acciones no está necesariamente en un nivel consciente.
5. *Conocimiento estratégico o pericia*: Intervienen en él un componente cognitivo y sub-cognitivo que regula el resultado de lo que hacemos; se relaciona con la habilidad para aprender, de emplear eficazmente el conocimiento para rendir de mejor manera en algún dominio.²⁸⁸
6. *Conocimiento autorregulado o metacognitivo*: Se trata del reconocimiento de nuestra propia cognición. “[L]a metacognición también abarca la comprensión afectiva que las personas

²⁸⁴ J. A. León, *op. cit.*, pp. 63-64. El *conocimiento sobre las proposiciones* y el de *las estructuras de los textos*, que, a decir de Sánchez Miguel, en su libro *Los textos expositivos...*, son dos de los cuatro que intervienen en la lectura, entraría dentro de esta categoría propuesta por Antonio León.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 64-65. En este tipo de conocimiento se incluiría el propuesto por Sánchez Miguel, en su libro *Los textos expositivos...*, y que forma parte de uno de los cuatro que intervienen en la lectura: *Conocimientos sobre el mundo físico*, que son los concernientes a la causalidad de los fenómenos físicos, permiten inferir los nuevos estados que se darán a consecuencia de un fenómeno natural.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 66-67.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

tienen acerca de sí mismas de manera aislada y en relación con los otros.”²⁸⁹ Con este tipo de conocimiento “[...] somos capaces de evaluarnos a nosotros mismos, juzgamos la importancia de una tarea y decidimos emplear estas o aquellas estrategias cognitivas o metacognitivas dependiendo de los objetivos o planes que tenemos internalizados como propios.”²⁹⁰ Está estrechamente relacionado con la comprensión.

7. *Conocimiento sociocultural*: Se trata de cómo el individuo percibe e interactúa con el mundo a partir de las creencias que comparte con su entorno social. Asimismo, puede identificarse con un conocimiento general sobre el mundo y las acciones humanas. “Puede decirse que es omnipresente. Aún en el caso de que este conocimiento no sea el objeto de estudio, la forma de hablar, de pensar, o de conceptualizar el mundo refleja la cultura en medio de lo individual.”²⁹¹

Como ya se mencionó, a estos conocimientos les corresponden diferentes tipos de comprensión, a decir de Antonio León, quien rescata los que mantienen relación con la lectura:

1. *Comprensión empática*: es aquella en la que el lector entiende e incluso comparte los sentimientos de los personajes;
2. *Comprensión orientada a una meta*: se parece a la anterior, en tanto que significa una comprensión de los sentimientos de los otros, pero en este tipo de comprensión se añade el entendimiento de los motivos, propósitos e intenciones, y se presenta principalmente en cuentos, fábulas, narraciones, artículos de prensa;
3. *Comprensión simbólica y conceptual*: este tipo se refiere al entendimiento de la estructura del texto, como el estilo, recursos retóricos, propósitos del escritor, y se presenta en cualquier tipo de texto;
4. *Comprensión episódica y espacial*: para ella se requiere una orientación espacial y simbólica, y está presente en información espacial descrita en el texto, así como con los diferentes tipos de expresiones gráficas, como fotos, dibujos, tablas, esquemas;

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 69

²⁹⁰ *Ibid.*, 2004, p. 70.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 71-72. En este tipo de conocimiento se incluye el propuesto por Sánchez Miguel, en su libro *Los textos expositivos...*, como uno de los cuatro involucrados en la lectura: sobre la acción humana, que se caracteriza por saber sobre el comportamiento humano, el cual está gobernado por intenciones. De tal modo que si se identifica la intención o propósito de los personajes, se podrá adelantarse a la meta, y viceversa.

5. *Comprensión científica*: perteneciente a las teorías, modelos científicos y dominios específicos. Para esta comprensión el lector debe realizar analogías, razonamiento lógico, objetivo, deductivo y espacial, y se presenta en ensayos, textos académicos, libros de texto y textos discontinuos, como tablas, gráficos, mapas conceptuales;
6. *Comprensión metacognitiva*: se refiere al conocimiento que posee el lector sobre su propio grado de lectura. A decir del autor, este tipo de comprensión va acompañado de sentimientos, como el de frustración, satisfacción y confianza con base en el reconocimiento del lector sobre la realización de su lectura, y está presente en todo tipo de textos.²⁹²

Ahora bien, para hablar sobre los niveles de representación, volvemos a Sánchez Miguel: Si comprender consiste en dos elementos: el entendimiento de un texto, de lo que se dice en él, y que, además, ese entendimiento se vincule con los conocimientos del lector, esto significaría que la comprensión puede tener, como consecuencia, dos resultados: por un lado, en la duplicación del significado del texto, y, por otro, la construcción de un modelo de las situaciones descritas en él.²⁹³ La primera, la dimensión textual, implica apropiarse del significado del texto, para lo cual el lector requiere realizar varias actividades (a las que se regresará con mayor profundidad más adelante, cuando se hable de niveles de procesamiento):

1. Desentrañar las palabras del texto y construir las ideas, o proposiciones (se refiere a la microestructura);
2. Conectar las proposiciones entre sí, es decir, componer el hilo temático (se refiere a la microestructura);
3. Identificar o construir la jerarquía de esas ideas, con lo que se forma la macroestructura del texto;
4. Reconocer la trama que relaciona las ideas globales, con lo que se forma la superestructura textual.²⁹⁴

En estas cuatro operaciones se realizan las inferencias necesarias para mantener la coherencia del texto, y son suficientes para retener su significado y poder duplicarlo. Mientras que para concebir

²⁹² *Ibid.*, pp. 185-187.

²⁹³ E. Sánchez Miguel, *op. cit.*, p. 47.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

o representar un mundo del escrito, es decir, para la dimensión situacional, se requiere que el lector tenga la capacidad de usar la información contenida en éste para su representación. En la dimensión situacional “[...] se recogerían las inferencias y conocimientos evocados por el lector para dar acomodo a la información. Esta segunda dimensión podríamos concebirla como la construcción de ‘un mundo para un texto’”.²⁹⁵

Las inferencias es la información que está ausente en lo que se lee, y que el lector selecciona de entre aquellos conocimientos que mejor se adecúen a su lectura, esto es, son los elementos que no están explícitos en el texto, pero que son evocados por éste; éstas pueden realizarse durante o después de la lectura, y su finalidad es mantener la cohesión de los diferentes niveles de procesamiento, desde los inferiores, como desciframiento de palabras, hasta los superiores, como la articulación de las ideas globales (superestructura).²⁹⁶

Las inferencias completan constructivamente el mensaje recibido, mediante la adición de elementos semánticos no explícitos, pero consistentes con el contexto de comunicación y con los propios conocimientos previos del lector. Las inferencias pueden ocurrir durante la comprensión del mensaje, mientras el lector lo está recibiendo, o durante la recuperación, es decir, cuando se le recuerda, después de recibido el mensaje.²⁹⁷

Además, dentro de los elementos que intervienen en la comprensión, están las distintas estrategias que los lectores emplean cuando se enfrentan ante un texto. Entre los lectores expertos están las estrategias organizativas, de comprensión, significativas, estructurales, cualitativas, las cuales están encaminadas a activar sus conocimientos, de tal manera que se genere la comprensión; mientras que en los no expertos, están la estrategia de suprimir y copiar, mecánicas, cuantitativas.²⁹⁸

Por su parte, los objetivos están relacionados con la motivación e interés que tenga el lector en cuanto a la lectura, le ayudarán a activar cierto conocimiento sobre otro y determinarán su comprensión,²⁹⁹ puesto que la meta guía, asimismo, la comprensión. Para ello se realizan distintas estrategias, metacognitivas de planificación, evaluación y regulación.³⁰⁰

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 99-102.

²⁹⁷ J. A. León, *op. cit.*, 2004, p. 195.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 212.

³⁰⁰ E. Sánchez Miguel, *op. cit.*, p. 120.

Finalmente, sobre las evidencias de la no comprensión, Sánchez Miguel señala que la ausencia de tres elementos en la representación del texto son prueba de que no se consiguió un entendimiento satisfactorio: 1) No hay orden temático; 2) No hay jerarquía de ideas (macroestructura); 3) No hay interrelación entre esas ideas (superestructura).³⁰¹ “No comprender es convertir la realidad en un listado de hechos, características, propiedades.”³⁰²

Modelos de procesos en la comprensión lectora

En los años setentas comenzó el estudio a fondo sobre qué sucede durante la comprensión. Fue así que las diferentes teorías que explicaron cómo y qué interviene en la adquisición de conocimiento ofrecieron diversos modelos de procesamiento de la información, es decir, intentaron explicar qué ocurre en la mente del lector durante la lectura, cómo se representa la información en un texto y en la memoria del lector.³⁰³ Dichos modelos explican cómo funciona la comprensión de la lectura de un texto; todos coinciden en que se trata de un proceso multinivel, sin embargo, difieren en explicar cómo se relacionan funcionalmente estos niveles.³⁰⁴ José Antonio León presenta una síntesis de esos modelos, a saber tres.³⁰⁵ Baste en este trabajo mencionar a grandes rasgos los diferentes enfoques que se han tenido, pues su propósito es estudiar la lectura ya realizada, y no así profundizar en qué ocurre durante la lectura:

- 1) *Modelos de procesamiento ascendente*: La relación es unidireccional, de abajo hacia arriba; parte del reconocimiento de las letras hasta el procesamiento semántico del texto como unidad.
- 2) *Modelos de procesamiento descendente*: Propone que los lectores, cuando logran interpretar el significado del texto, pueden anticiparse, por medio de sus conocimientos sintácticos y semánticos, a los detalles gráficos. Sin embargo, este procesamiento no sustituye el procesamiento ascendente, que es necesario para entender el texto, sino que lo complementa.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 117.

³⁰² *Ibid.*, p. 118.

³⁰³ J. A. León hace un recorrido general y enriquecedor de las diferentes escuelas que estudiaron los modelos de comprensión lectora. Ver J. A. León, *Adquisición de conocimiento y comprensión*, pp. 199-215.

³⁰⁴ María del Mar Mateos Jesús Alonso, “Comprensión lectora: Modelos, entrenamiento y evaluación”, *Infancia y aprendizaje: Journal for the Study of Education and Development* [en línea], p.5.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 5-8.

- 3) *Modelos interactivos*: Propone la interacción de los dos modelos de procesamiento anteriores: “Los procesos de arriba-abajo facilitan la asimilación de la información de orden inferior que sea consistente con las expectativas del lector mientras que los procesos de abajo-arriba aseguran que el lector esté alerta a cualquier tipo de información nueva o que no encaje con sus hipótesis previas.”³⁰⁶ Los modelos interactivos usan los esquemas de conocimiento, que se mencionaron anteriormente, para explicar el proceso de la comprensión lectora. Según los modelos interactivos, durante la lectura se comprueban o rechazan los esquemas de conocimiento, de tal modo que una vez aceptado un esquema, el lector es capaz de inferir los elementos que no están explícitos en el escrito. Este modelo sugiere que el significado del texto reside en el lector, quien actualiza la lectura a partir de sus conocimientos previos y de la finalidad de la lectura.

Como se puede observar, los dos primeros modelos de procesamiento consideran principalmente que la comprensión del texto se desarrolla a partir del texto mismo; el segundo modelo, sin embargo, considera en mayor medida el conocimiento gramatical y semántico previo del lector, el cual únicamente le permitirá anticiparse a la lectura de abajo-arriba. El tercer modelo, por otra parte, considera al lector como un agente *co-creador* del significado del texto, el cual constantemente actualiza las hipótesis previas que se hizo del texto, y a partir de la que mejor se haya adecuado al texto mismo, es capaz de aportar información que se omite, así como adelantarse a éste.

Niveles de procesamiento

Como se mencionó en el apartado anterior, los teóricos coinciden en que existen diferentes niveles de procesamiento, pero difieren en explicar cómo se efectúan éstos. A continuación se rescatan los niveles propuestos por Sánchez Miguel, cada uno de los cuales es resultado de diferentes conocimientos, que ya vimos anteriormente, y, asimismo, tienen diferentes resultados.³⁰⁷

- a) *Reconocimiento de palabras*: En éste, el lector reconoce las letras, forma sílabas, palabras y busca el significado de éstas en su memoria. El resultado es el significado lexical del texto.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp.6-7.

³⁰⁷ E. Sánchez Miguel, *op. cit.*, p. 89.

- b) *Construcción de proposiciones*: En este nivel intervienen los conocimientos sobre la lengua, el mundo físico y social. Tiene como resultado el predicado, o argumentos, del texto.
- c) *Integración de las proposiciones*: Para lo cual es necesario conocimientos sobre los textos (como ya se vio, si se conoce la estructura de un texto, se podrá adelantarse a él), y conocimiento sobre el mundo físico y social. Tiene como resultado la identificación de la progresión temática del texto. Esto es, todas las proposiciones, ideas, se relacionan unas con otras en una continuidad temática, la cual es identificado por el lector.³⁰⁸ Tanto éste como los dos niveles anteriores corresponden a la microestructura.
- d) *Construcción de la macroestructura*: En el que están involucrados, asimismo, los conocimientos sobre los textos (señales que indiquen la macroestructura), sobre el mundo físico y social. Tiene como resultado la identificación y jerarquía de las ideas globales (ideas de mayor peso que otorgan sentido global al texto). La macroestructura da sentido a los elementos locales a partir de las ideas globales.³⁰⁹
- e) *Interrelación global*: Intervienen, como en los dos anteriores, conocimientos sobre los textos (señales que indiquen la superestructura), así como conocimientos del mundo físico y social. Tiene como resultado la articulación entre las ideas de mayor nivel. Dicha articulación es a partir de conectores con diferentes funciones, como descriptiva, causal, comparativa, problema/solución, entre otros.³¹⁰ “La noción de superestructura alude a la forma o a la organización de los textos.”³¹¹

A decir de Sánchez Miguel, “[...] cada uno de estos niveles requiere una contribución específica de los conocimientos previos del lector [...]”³¹² Puesto que en muchas ocasiones el texto no posee la claridad suficiente que permita al lector la identificación de los significados globales, éste deberá estructurarlos, para con ello dar unidad al texto.³¹³ Para Sánchez Miguel, estos niveles se efectúan de una manera interactiva y se realizan tan pronto como le es posible al que lee, es decir, no es necesario que se finalice la lectura para crear la superestructura, sino que ésta se construye en cuanto se tiene la información suficiente, y esta construcción se actualiza conforme avanza la

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 37 y 89.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 39 y 89.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 41 y 89.

³¹¹ *Ibid.*, p. 42.

³¹² *Ibid.*, p. 90.

³¹³ *Ibid.*, 1993, p. 93.

lectura.³¹⁴ Por último, como ya se dijo, estas operaciones bastan para retener el significado del texto, es decir, se encuentran dentro del modelo textual.³¹⁵

Niveles de comprensión lectora

En el apartado anterior se vieron los niveles de procesamiento, es decir, las diferentes actividades que realiza el lector mientras lee. Para la evaluación/identificación de cada nivel, sería necesario que el lector realizara paso a paso cada uno de los procesos, de tal manera que pudieran ser plenamente medibles.³¹⁶ El problema para la aprehensión de los procesos realizados no es ajeno a los científicos cognitivos, quienes señalan que cualquier actividad cognitiva requiere muchas operaciones simultáneas y que, a su vez, existe una dificultad para acceder a éstas.³¹⁷ Por lo anterior, para este trabajo, si bien se consideran los niveles de procesamiento lector, también se toman en cuenta los diferentes niveles de comprensión que resultan de la lectura finalizada, propuestos por Pérez Zorrilla, y que continuación se presentan:³¹⁸

- 1) *Comprensión literal*: En éste, el lector reconoce y recuerda detalles (nombres, personas), ideas principales y secundarias, relaciones causa-efecto, rasgos de los personajes.
- 2) *Reorganización de la información*: El lector es capaz de reorganizar la información e ideas a través de clasificaciones y síntesis. Para ello —señala Pérez Zorrilla— el lector debe categorizar personas, objetos, lugares; reproducir esquemáticamente y condensar el texto. Todo lo anterior es a partir de la información proporcionada por el escrito.
- 3) *Comprensión inferencial*: En este nivel, el lector es capaz de realizar conjeturas e hipótesis al unir el contenido del texto con su experiencia personal: inferencia de rasgos de los personajes que el autor omitió, de detalles adicionales, de ideas principales (como moralejas) y de ideas secundarias. Este nivel, a diferencia de los dos primeros, ya se produce la interpretación del lector, con base en sus propias experiencias y conocimiento.

³¹⁴ E. Sánchez Miguel, *Comprensión y redacción de textos. Dificultades y ayudas*, pp. 88-89.

³¹⁵ E. Sánchez Miguel, *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, p. 45.

³¹⁶ Como es el caso de la guía de Lilián Camacho Morfín, *et.al.*, *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)*, en la que se realizan paso a paso los niveles propuestos por E. Sánchez Miguel en *Comprensión y redacción de textos. Dificultades y ayudas*.

³¹⁷ J. A. León, *op. cit.*, p. 229.

³¹⁸ V. Ma. Jesús Pérez Zorrilla, “Evaluación de la comprensión lectora: Dificultades y limitaciones”, en *Revista de Educación* [en línea]. pp. 123- 125.

- 4) *Lectura crítica o juicio valorativo*: El lector reflexiona sobre el contenido del texto y realiza un juicio sobre la realidad, fantasía y valores presentes en éste, para el cual se basa en lecturas y conocimientos previos.
- 5) *Apreciación lectora*: en este nivel el lector hace una reflexión sobre la forma del texto, para la cual es necesario un distanciamiento objetivo, de tal manera que pueda hacer una evaluación de las características estilísticas y estéticas empleadas por el autor.

Como se observa, los primeros niveles de Pérez Zorrilla pueden incluirse dentro de los dos modelos rescatados por Sánchez Miguel, mencionados anteriormente: el modelo textual y el situacional. La *comprensión literal* y la *reorganización de la información* se incluyen dentro del modelo textual, en tanto que duplican el significado del texto; la *comprensión inferencial*, por su parte, se incluye dentro del modelo situacional, puesto que está compuesto por los conocimientos e inferencias evocados por el lector. Así pues, los dos niveles restantes, *lectura crítica o juicio valorativo* y *apreciación lectora* enriquecen la propuesta de Sánchez Miguel, puesto que consideran la valoración del lector sobre el contenido y la forma del texto, respectivamente, dos aspectos que no incluye en su estudio.

Evaluación de la comprensión lectora

Existen diversos tipos de evaluaciones que miden las inferencias realizadas en la lectura, unas se enfocan en el estudio de lo que ocurre durante ésta, como la prueba *Pensamiento en voz alta*, en la que se le pide al sujeto que verbalice los pensamientos que llegan a su mente cada vez que termina una oración del texto.³¹⁹ Sin embargo, el tipo de evaluaciones que interesa rescatar para este trabajo, son aquéllas que estudian la lectura una vez finalizada ésta, se trata de *Recuerdo libre* y *Recuerdo señalado*.³²⁰

- a) *Recuerdo libre*: En éste se pide al lector que recuerde el material previamente leído. La información se recaba en un protocolo de análisis en el que se distingue la información explícita extraída del texto y aquélla que no está explícita; la primera forma parte del modelo

³¹⁹ J. A. León, *op. cit.*, p. 240. Para conocer otras pruebas que estudian las inferencias que se realizan durante la lectura, v. *Ibid.*, pp. 255-269.

³²⁰ V. M. J. Pérez Zorrilla, *op. cit.*, pp. 127-130, en el cual se presenta otro tipo de evaluaciones posteriores a la lectura.

textual, mientras que la segunda conforma el modelo situacional, es decir, se trata de las inferencias hechas por el lector.³²¹ Pérez Zorrilla comenta algunos de los problemas presentes en este tipo de evaluación, a saber: 1) Se requiere que el lector sepa qué se espera de él con esta tarea; 2) Se requiere una habilidad expresiva por parte del lector para poder plasmar su comprensión; 3) La evaluación de la comprensión del lector se ve influenciada por el nivel de comprensión del evaluador.³²²

- b) *Recuerdo señalado*: En ésta se pide al sujeto que lea “[...] frases o textos en los que, o bien se omite una determinada información, dejándola implícita, o bien dicha información se hace explícita.”³²³ Posteriormente, se les presenta una palabra que desencadene su recuerdo; si los que leyeron la frase con la información implícita recuerdan lo mismo que aquéllos que leyeron la frase con la información explícita, se sabe que los primeros realizaron inferencias durante la lectura. En cambio, si no realizaron inferencias, la palabra que se les presente no servirá para recordar la información leída.³²⁴

Cada evaluación presenta sus propias limitaciones, las cuales deberá tener presente el evaluador al momento de analizar los resultados obtenidos.

Leer imágenes

Louis Marin, en *Estudios semiológicos*, proporciona un acercamiento al proceso lector de imágenes, para el que distingue dos enfoques: en el primero se estudia la articulación de la unidad de la visión y la discursividad de la lectura; en el segundo, estrechamente relacionado con aquél, se estudia el desciframiento o la interpretación de la imagen.³²⁵

Después de preguntarse qué es leer, Marin proporciona una respuesta que posibilita emparentar la lectura de un texto con la de un cuadro: “¿Qué es leer? Es recorrer con la mirada un conjunto gráfico y es descifrar un texto [...]: el cuadro es, en principio, un recorrido de la mirada.”³²⁶ El ojo recorre la imagen en lo que Louis Marin llama “el instante de unidad de visión”. En la lectura

³²¹ J. A. León, *op. cit.*, p. 250.

³²² M. J. Pérez Zorrilla, *op. cit.*, pp. 126-127.

³²³ J. A. León, *op. cit.*, p. 250.

³²⁴ *Loc. cit.*

³²⁵ V. Louis Marin, *Estudios semiológicos*, pp. 28-33.

³²⁶ *Ibid.*, p. 28.

de imágenes, los elementos que aparecen en el cuadro tienen la función de guiar la mirada, éstos ayudan al espectador a diferenciar lo temporal de lo espacial y dan, con ello, unidad al cuadro. El recorrido de los ojos, si bien es dada por los elementos gráficos, es aleatorio, es decir, no es necesario. Esta elección aleatoria del recorrido visual—según el especialista— da a la lectura su carácter sincrónico, y por el espacio de tiempo de cada mirada en puntos estratégicos del cuadro, la lectura carece de un carácter lineal. A decir del investigador, durante la lectura de imágenes se deben realizar simultáneamente tres actividades: percepción, estructuración y memorización.³²⁷

Respecto a la segunda perspectiva que se considera sobre la lectura de imágenes, es decir, la interpretación, Marin señala que el cuadro se descifra durante el recorrido que la mirada realiza sobre sus signos, pero como ya se dijo, ésta es prácticamente instantánea. En este punto el investigador llega una intersección debido a la naturaleza propia de los signos lingüísticos y de los pictóricos, que, por lo menos a primera vista, difieren en gran medida: Para empezar, retomando los postulados de Ferdinand de Saussure, habla de la doble articulación del signo lingüístico y de la lengua como institución social frente al habla, de carácter individual.³²⁸ Ahora bien, la significación de una imagen se logra a partir del desglose de sus componentes; según Marin, el sintagma pictórico puede ser revelado por el lenguaje, lo que conlleva a que el lenguaje forme parte del conjunto significativo de la imagen. Para ello, explica cómo puede llegar el lenguaje al cuadro: “El tema del cuadro, su título, pueden, en la gran pintura de historia, remitir a un texto referencial cuyo análisis *en el cuadro* permite su articulación.”³²⁹ De tal manera que “[l]as unidades sintagmáticas pictóricas o *figuras* así articuladas por los significados del relato, constituyen las unidades del sentido del cuadro. En verdad, aislada de su contexto sintagmático, la figura es polisémica.”³³⁰ El análisis del sintagma pictórico se consigue, entonces, a partir del análisis de la estructura narrativa al que hace referencia. Si no se cuenta con la historia de un cuadro —señala Marin— se deben articular con los elementos que sean nombrables en el cuadro y que proporcionen densidad informativa.³³¹ Esta relación que se genera entre palabra e imagen y que posibilita el desciframiento de esta última, es señalada por Guillermo Alfaro López, quien advierte que en la lectura de textos también intervienen procesos mentales que

³²⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

³²⁹ *Ibid.*, p. 34.

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *V. Ibid.*, pp. 35-36.

crean imágenes a partir de lo que leemos; así como cuando se observa una imagen, estructuramos su narración a partir de palabras.³³²

Ahora bien, así como en la lengua, en el cuadro se establecen relaciones sintagmáticas en las figuras contiguas: “La lectura de un cuadro establece las categorías esenciales de la sintagmática: percepción, realidad, presencia, segmentación en secuencias de lecturas o figuras unidas por contigüidad en el sintagma del cuadro.”³³³ Así también, las figuras de la imagen tienen una función paradigmática debido a su carácter evocativo, puesto que invocan en la mente del lector *figuras in absentia*.³³⁴

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, en la lectura de textos intervienen los esquemas mentales del lector, los cuales se van actualizando conforme ésta avanza; así también, en la lectura de imágenes intervienen los conocimientos previos que posibilitan el desciframiento de éstas, como advierte Guillermo Alfaro López:

Leer un texto o contemplar (leer) una imagen son prácticas que trascienden el momento en que se están llevando a cabo y que ponen en marcha el cúmulo de experiencias y conocimientos que nos han constituido como individuos. Sólo se nos hace legible aquello que de alguna forma ya habíamos visto o conocíamos.³³⁵

La lectura de imágenes posee diferencias formales con la lectura de textos, no obstante ambas están relacionadas de tal modo que el lenguaje favorece la comprensión de las imágenes durante su lectura.

La concepción de lectura se ha ido modificando con el tiempo, en gran medida por la influencia de las diferentes teorías que estudiaron la adquisición y representación del conocimiento. La teoría de los esquemas, iniciada con Kant, sufrió varias modificaciones hasta nuestros días; ésta considera al lector agente activo en la construcción de la significación del texto, a partir de los esquemas de conocimiento formados en su contexto cultural y social, experiencias, emociones, de tal modo que la

³³² Héctor Guillermo Alfaro López, “La biblioteca frente a las imágenes”, en *Investigación bibliotecológica* [en línea], p. 189.

³³³ L. Marin, *op. cit.*, p. 37.

³³⁴ *Ibid.*, p. 38. L. Marin recoge una cita de Saussure, en la cual el lingüista ginebrino menciona que una de las características de las relaciones sintagmáticas es que los elementos se encadenan *in presentia*, en tanto que las relaciones paradigmáticas son asociativas, por lo que son *in absentia*. *V. Ibid.*, p. 37.

³³⁵ H. G. Alfaro López, *op. cit.*, p. 188.

concepción pasiva y decodificadora que se tenía del lector fue superada. La teoría de los esquemas supone que tanto el autor, el texto y el lector intervienen en la comprensión.

Los procesos que intervienen en la lectura, como se vio a partir de Sánchez Miguel, son varios y tienen como resultado, aunque se realizan algunas inferencias, la duplicación del texto, es decir, pertenecen a la dimensión textual; mientras que con la realización de inferencias, en las que se completa lo dicho por el texto con los conocimientos del lector, se construye la dimensión situacional. Estas dos dimensiones componen la comprensión de un texto. Para medir el nivel de comprensión, Pérez Zorrilla ofrece cinco niveles, tres de los cuales la *comprensión literal*, la *reorganización de la información* y *comprensión inferencial*, están involucrados con las dos dimensiones antes referidas, mientras que los dos últimos, *lectura crítica o juicio valorativo* y *apreciación lectora*, tienen que ver con la valoración, juicio, que hace el lector del contenido y de la forma del texto, respectivamente. A su vez, existen diferentes tipos de lectura, que responden a los diferentes conocimientos empleados durante la lectura.

No únicamente se leen textos, las imágenes también pueden ser leídas. A partir de la propuesta de Louis Marin se pueden establecer las diferencias y correspondencias entre la lectura de un texto escrito y la de imágenes. Se tiene que la diferencia en cuanto al proceso lector de imágenes frente al de textos escritos está en el carácter sincrónico y diacrónico, respectivamente: el camino que en la lectura de imágenes recorre el espectador es aleatorio y carece, por ello, de linealidad. Por otra parte, el punto de encuentro entre texto (o lenguaje escrito) e imagen está en que la interpretación de las imágenes se logra a partir del desciframiento de sus componentes, que, a su vez, están conformados por el lenguaje al que aluden; por lo tanto, el desciframiento de la estructura narrativa del lenguaje llevará, por ende, al desciframiento del cuadro.

Fuentes electrónicas

- ALFARO LÓPEZ, Héctor Guillermo, “La biblioteca frente a las imágenes”, *Investigación bibliotecológica* [en línea], enero-abril, 2013, núm. 59. México, pp. 177-191.
< <http://revistas.unam.mx/index.php/ibi/article/view/36614>> [Consulta: 4 de abril, 2013.]
- JIMÉNEZ LARA, María de la Luz Elena, *Una aproximación a la enseñanza de la lectura académica en secundaria* [en línea]. México, 2007. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 9-23. < <http://132.248.9.195/pd2008/0627982/Index.html>> [Consulta: 13 de febrero de 2013.]
- MARÍA DEL MAR MATEOS, Jesús Alonso, “Comprensión lectora: Modelos, entrenamiento y evaluación”, *Infancia y aprendizaje: Journal for the Study of Education and Development* [en línea]. [España], 1985, núm. 31-32, pp.5-19.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=667401>> [Consulta: 20 de marzo, 2013.]
- PÉREZ ZORRILLA, Ma. Jesús, “Evaluación de la comprensión lectora: Dificultades y limitaciones”, en *Revista de Educación* [en línea]. [Madrid], 2005, núm. extraordinario, pp. 121-138.
<http://www.revistaeducacion.mec.es/re2005/re2005_10.pdf> [Consulta: 20 de marzo, 2013]
- RAMÍREZ LEYVA, Elsa M., “¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?”, *Investigación Bibliotecológica* [en línea]. México, enero-abril, 2009, núm. 47, pp. 161-188.
<<http://www.ejournal.unam.mx/ibi/vol23-47/IBI002304707.pdf>> [Consulta: 19 de marzo, 2013.]
- RUIZ BRAVO, Pablo *Asignatura de lectura y análisis de textos literarios* [en línea]. México, 2008. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 54-63.
<<http://132.248.9.195/ptd2009/enero/0638076/Index.html>> [Consulta: 19 de marzo, 2013]

Implacable³³⁶

- I ¿Quién te trajo? ¿qué impulso misterioso 1
te arrojó á mi camino? ¿qué potencia
infernál te mostró mi obscura vida
y te dijo: Ahí está, tómalá y hiérela?
-
- II ¿Qué destino sañudo, qué destino 5
acopló tu existencia y mi existencia?
Yo fuí como árbol joven, en mis ramas
escherzó sus arrullos filomena
y colgaron sus nidos las alondras
y sus mieles labraron las abejas.
-
- III El sol doraba á fuego mis follajes, 11
la luna con sus luces macilentas
nacaraba mis frondas satinadas,
el viento descrenchaba mi cimera.
-
- IV Mas naciste á mis pies, germen maldito 15
y creciste á mi amparo, infame yedra
y enredaste á mi tronco tus bejucos
y prendiste festones dondequiera.
Yo dije: Es una hermana, que se acoja
á mí, que se difunda, que florezca!
Y pronto, con tus tallos trepadores,
tentáculos floridos de famélica,
me exprimiste la savia de la vida,
me chupaste los jugos de las venas.
-
- V ¡Oh, pulpo! Y lo peor es que te amaba, 25
que aunque la voz de mi razón austera:
«Apártala de ti, me repetía,
¿no ves que te estrangula y te envenena?»
No la quise atender. Estaba solo
y tú me acompañaste; mi alma era
ignorante y sencilla, y le dijiste:
«Analiza, investiga, canta, crea!»
Sí, te amaba, te amaba sobre todas
las cosas... bandolera!
me atraían tus ojos, esos ojos
dilatados cual mares sin riberas,
esos ojos tan negros y tan grandes
con pestañas tan grandes y tan negras.
-
- VI Una tarde llegaste á mi retiro, 39
yo miraba los montes y las selvas

³³⁶ Se añadió la numeración de párrafos y versos, pues no aparecen en el texto original.

que me arroje ni caos que me envuelva.
 Eres tú la que en lo íntimo del alma
 con el alma dialoga y la condena,
 la que convierte en pan mi eucaristía,
 la heterodoxia sin cuartel, la réplica.
 Te llamas el quién sabe! ese quién sabe
 más ¡ay! Demoledor que las trompetas
 de Jericó, te llamas el *acaso*,
 el *quizá*.... y eres ogro de creencias.

-
 IX Te escapas como el ángel en la lucha 98
 con Jacob, de mis brazos y forcejas
 en la sombra, y atrofas, como el ángel,
 tocándolo, el tendón de mi dialéctica.
 Multiforme y á veces cariñosa,
 si me voy á caer de mi quimera
 tu mullido colchón de escepticismos
 extiendes sobre el lodo de la tierra.

-
 X No te puedo dejar: estoy tan solo! 106
 no me puedo esconder porque me encuentras,
 no te puedo matar porque me mato,
 no te puedo apagar porque me hielas....
 Inmortal, ten piedad de mi calvario,
 descíñe los tentáculos, ogresa,
 que lastimas las llagas de mis plantas
 clavadas en la cruz de la impotencia....
 Ya no quiero el veneno iconoclasta
 de tus libros hinchados que no enseñan
 más que a dudar.... Escóndeme tus ojos
 dilatados cual mares sin riberas,
 esos ojos tan negros y tan grandes
 con pestañas tan grandes y tan negras....

-
 XI Bueno, es fuerza acabar! Si Dios existe 120
 Dios me puede acorrer. Tú nunca rezas;
 pero yo rezaré; tú nunca sueñas;
 pero yo soñaré; porque me han dicho
 que soñar es orar. Al fin, lobezna,
 vas á ver cómo crujen tus cartílagos
 bajo el puño del ángel y tus vértebras
 en los brazos del ángel!
 Cristo, Brahma,
 Alá, Jove, Adonai, quienquier que seas,
 retira de mis labios este cáliz,
 Padre, ten compasión de mis tristezas!
 Solivíame la carga tan estéril
 juventud que intoxica la increencia,
 ó dame una fe tal cual la tenían
 los guerreros antiguos en su empresa,

los místicos doctores en su dogma,
los viejos quiromantes en su estrella.
Rolando en Durandal, Ruy en tizona,
Constantino en su signo, Magdalena
en su Cristo, Sansón en sus cabellos
y Oberón y Ziphar en sus princesas!

--

XII Y *Ella* dice envolviendo en el escándalo 142

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 estas cosas naufragaba
mi razón en sus ojos de tinieblas:
esos ojos tan negros y tan grandes
con pestañas tan grandes y tan negras!

Amado Nervo

Imágenes



J. Ruelas
-1903-

Julio Ruelas, (*Máscara de Julio Ruelas*), 1903. Reproducción digital tomada de *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. España, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, p. [59].



Julio Ruelas, *Autorretrato*, 1900. Óleo sobre tela, 46.5 x 35 cm. Museo Nacional de Arte, INBA-Conaculta. Reproducción digital tomada de *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. España, Instituto Nacional de Bellas Artes – Editorial RM – Museo Nacional de Arte, 2007, p. [42].



Julio Ruelas, sin título, 1904. Tinta sobre papel, 20 x 15 cm. Museo Nacional de Arte-INBA. Ilustración para el libro *Almas y cármenes* de Jesús E. Valenzuela, 1904. Reproducción digital tomada de *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Ed. facs., vol. IV, p. 97.



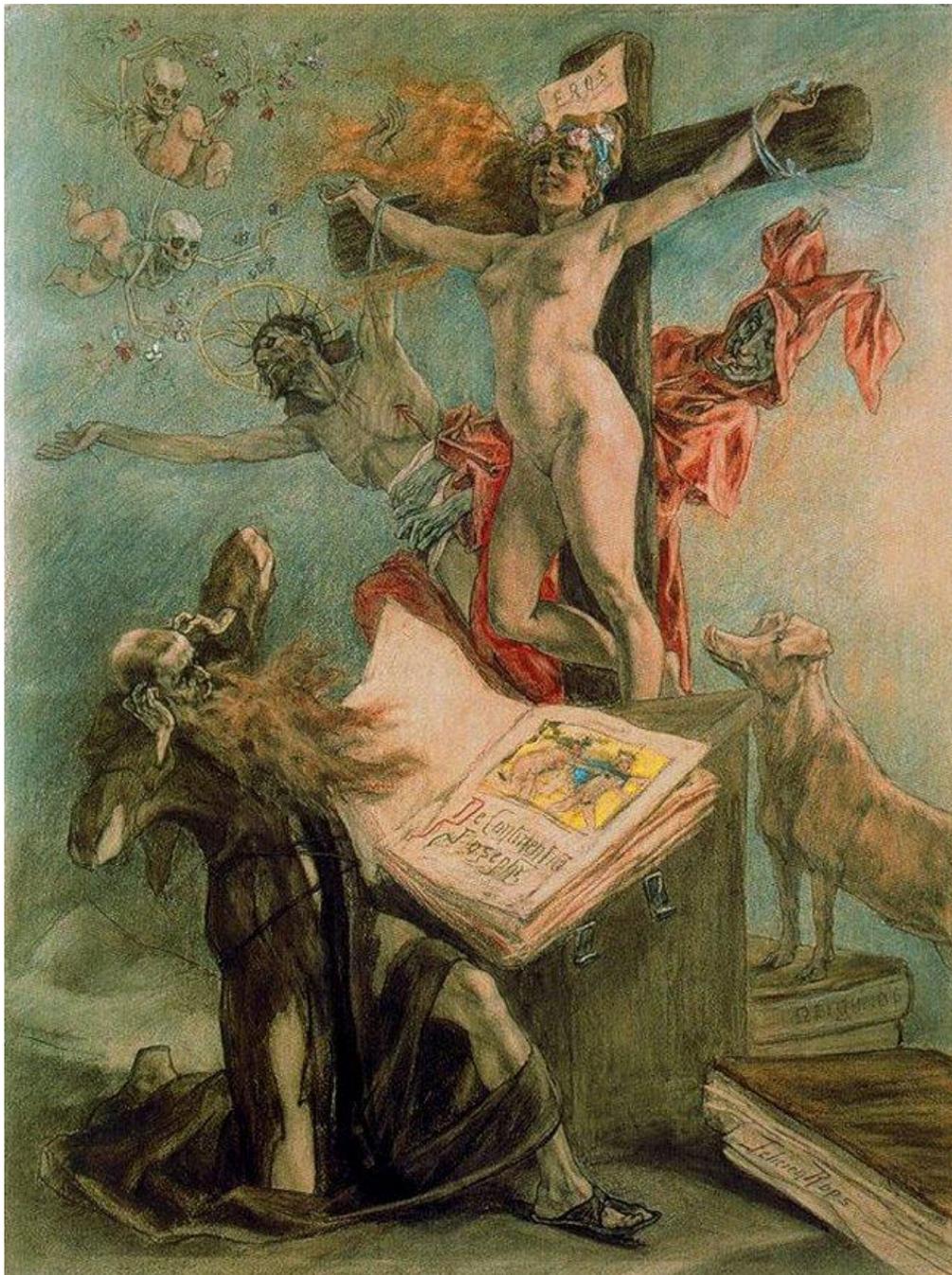
Claude Bertin, *Cléopatra VII se suicidant*, ca. 1697. Mármol, 56 x 49 x 35 cm. Museo de Louvre. París.
Colección personal.



Peter Paul Rubens, *El descendimiento de la cruz*, 1611-13. Tomada de Art and architecture, The Courtauld Institute of Art [en línea]. <<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/4c199f73.html>> [Consulta: 1 septiembre, 2014.]



Gaspard de Crayer, *Santa Lutgarda abrazada por Cristo en la cruz*, ca. 1653. Tomada de Rosa Behar, “La corporalidad en la historia de las mujeres”, *Imágenes en Salud Mental*, Santiago de Chile, Departamento de Psiquiatría de la Universidad de Valparaíso, 2001 [en línea].
<http://www.poesias.cl/la_corporalidad_en_la.htm> [Consulta: 26 agosto, 2014]



Félicien Rops, *La tentación de San Antonio*, 1878. Lápiz de color, 73.8 x 54.3 cm. Bibliothèque Royale Albert I. Bruselas. Tomado de El poder de la palabra [en línea]. <<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2666>> [Consulta: 1 septiembre, 2014.]



Tumba de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse. París, Francia. Escultura de Arnulfo Domínguez Bello. Colección personal.