

El desnudo en la pintura

y en la pintura ecuatoriana del siglo XX

I

Los caminos del desnudo en el arte de occidente.

La historia del desnudo en la pintura –y escultura- occidental cristiana es la de un redescubrimiento y una liberación.

Redescubrimiento de lo griego. El mundo griego trabajó escultóricamente el desnudo con una sensualidad que se nutría en la religión. De allí la nobleza de ese desnudo. Apolo y Dionisos eran dioses, y la belleza de sus cuerpos era atributo y manifestación de esa divinidad.

Era desnudo masculino. En el arte griego hasta el siglo VI a. C. no hay desnudo femenino, y aun en el siglo V es raro. Pero después se esculpirían desnudos femeninos de finas calidades, hasta la serenidad de la Afrodita de Gnido –copia de Praxíteles- y la sensualidad más opulenta de la Afrodita del capitolio.

Con el Cristianismo iba a comenzar un largo destierro de la representación del cuerpo desnudo. El judeo cristianismo relacionaba estrechamente la desnudez con el pecado. Adán y Eva, al ser expulsados del paraíso, “se dieron cuenta de que estaban desnudos”. Y su desnudez era motivo de vergüenza y humillación: consecuencia del pecado. ¡Qué lejos de la ufanía de la desnudez en el mundo helénico! Y, si el arte se veía obligado a representar la historia bíblica aquella. Se lo haría con una enorme tosquedad anatómica y sin el menor indicio de delectación.

Pero hacia el siglo V damos con el cuerpo desnudo como motivo pictórico y escultórico: Jesús en la crucifixión. Y, aunque la Iglesia de Jerusalén cubría ese cuerpo con una túnica, la de Antioquia, fiel al relato evangélico –“sortearon sus vestiduras”-, lo

representaba desnudo. Pero aquellas fueron representaciones de un cuerpo lacerado, en el que, como lo viera Isaías, no había ya belleza alguna.

Cuando el horror de la peste negra se abatió sobre Europa y los sermones penitenciales enconaban el sentimiento de culpa hasta la histeria, las representaciones del crucificado cobraron trágica intensidad, hasta llegar a esa tremenda obra maestra que es el retablo de Isenheim, de Grünewald.

Curiosamente, en el siglo XII, es una exigencia iconográfica religiosa la que abre para los artistas otro espacio para pintar la belleza del cuerpo desnudo: el juicio final. En el juicio final, las figuras que resucitan gloriosas debían mostrarse en estado de perfecta belleza, desnudas. En ese sentido se pronunciaban las instrucciones del *Speculum* de Vincent de Beauvois.

Fue posible el “Juicio final” de Bourges –siglo XIII-: el cuerpo humano visto con un interés que nos volvía a la antigüedad y un desnudo femenino en el centro, jubiloso y ufano.

Y entonces se estableció una forma ideal para el desnudo femenino: la mujer de caderas estrechas, senos pequeños y vientre prominente. La estiraría hasta los límites de una real belleza Van Eyck, en su “Eva” del retablo de Gante.

DEL DESNUDO EN EL GOTICO

La culminación del medievo cristiano en arte fue el gótico. Austero, severo, ascético como no fuese para las fugas de sus ojivas en sus grandes catedrales de paredes desnudas, símbolo todo ello de fuga de lo terreno. Y el desnudo del gótico participó de esa severidad y hieratismo. Sometió la desnudez a esas categorías antihumanas y antinaturales.

El arte cristiano retomó temas y su realización formal del clásico para tratar el entierro de Cristo y el crucificado en brazos de su madre. La Pietá llegaría a otra obra maestra: la Pietá de Villeneuve-lès-Avignon –que seduciría en el siglo XX de la pintura ecuatoriana a Guayasamín, que retomaría el motivo en la vecindad de esas formas góticas con las suyas-. El cuerpo del crucificado en el centro del conjunto de figuras de negro, y en el desnudo del cadáver, como la nota visual más hiriente, las costillas destacadas en el torso.

Pero Bellini en su “Cristo muerto sostenido por los ángeles” –estupenda versión de la Pietá- devuelve al cuerpo –al torso: solo pinta el torso, que se alza- su belleza clásica.

Y LLEGÓ EL RENACIMIENTO

Enorme sería el paso, con el Renacimiento, de ese desnudo gótico al desnudo clásico, y, sin parar, más allá de esos límites, a uno más vital: Durero. Su “Hausfrau” (Nuremberg 1493) es una mujer madura, casi gorda, sin la menos huella del esquema gótico y desbordando el clásico.

Pero la epifanía del desnudo se había dado en Florencia. Tras el yermo del desnudo, apenas habitado por desnudos tristes y escuálidos –porque una desnudez jubilosa y sensual era antesala del pecado y casi pecado en sí misma-, el prodigio: la “Allegoria della primavera” de Sandro Boticelli. Toma el motivo de las tres Gracias, hacia el que autores cristianos que abominaban de la desnudez de las Venus mostraban cierta condescendencia, y las vela y desvela con telas transparentes que no ocultaban ningún contorno, ningún volumen. Pero las mujeres desnudas de este maestro renacentista son más esbeltas y frágiles que las de la antigüedad clásica. Y no dependen tanto como aquellas del volumen. Ahora se lo confía todo a la línea: grácil, fluyente, acariciante, sensual. Curiosamente, hay restos del esquematismo gótico, pero sumidos en seres desbordantes de gracia, de belleza, de fresca sensualidad.

Tras diez años de madurar sus concepciones del desnudo Boticelli pintaría, para ilustrar versos de un poema de Poliziano, su “Nacimiento de Venus”. Allí todo se centra en un desnudo, de calidades escultóricas clásicas y ritmos góticos por la melodía de la línea. Y la ensoñadora cabeza es la que el pintor daba a sus madonas. Sin que se produzca la menor desarmonía. Asistimos a una suerte de re-sacralización del desnudo, de un desnudo de rica sensualidad.

El Renacimiento puso en movimiento la gran empresa de devolver la imagen del cuerpo desnudo al arte europeo. Se exhumaron ilustres desnudos de la antigüedad clásica y los artistas se dejaron seducir por esas armonías y plenitudes de belleza en la representación de lo más hermoso del ser humano. Los especialistas han establecido numerosas fuentes de la estatuaria grecolatina para soluciones formales –posiciones,

armonías, gestos- de los grandes pintores renacentistas del desnudo. Boticelli parece haber visto un friso de bailarinas y acaso algunos relieves a los que su genio dio nueva vida, plena, definitiva, en las fascinantes gracias de su primavera.

Hacia 1479 se exhumó el Apolo de Belvedere y Guirlandaio lo representó en su libro de modelos de estilo. Y Leonardo dibujó el “Hombre vitruviano” –conservado en Venecia-. Al comienzo de su tercer libro Vitruvio, dando las reglas para los edificios sagrados, presentaba al hombre como modelo de las formas geométricas “perfectas”, el cuadrado y el círculo. Durero lee, en 1500, a Vitruvio y en su grabado “Némesis o gran fortuna” trata de aplicar las medidas vitruvianas. Lo vitruviano, como fórmula, fue poco feliz; como nueva incitación para sondear las proporciones del cuerpo humano con miras a trabajar el desnudo resultó fecundo. Durero abandonaría, pocos años después – hacia 1507- esa idea de imponer proporciones geométricas a la representación del cuerpo humano y buscaría armonías en el cuerpo mismo.

Y hubo algo más, de enorme importancia, para esta revitalización del desnudo en el Renacimiento. Para 1435, el desnudo se ha convertido en el centro de la disciplina académica. Ese año nos lo descubre el primer tratado de pintura: *Della Pintura* de Juan Battista Alberti. Alberti pone en la base de la tarea académica el desnudo y establece una práctica que duraría largamente: empezar por los huesos, seguir por los músculos y añadir la piel, pero de forma que quedaran a la vista los músculos. En pleno siglo XX, algunos de los desnudos de la pintura ecuatoriana nos recuerdan esta doctrina y práctica académica, como estaba vigente en la Academia romana.

BULLIR DE FOCOS Y MAESTROS

Florece espléndidamente el desnudo desde los largos comienzos del Renacimiento, y resulta difícil imponer un orden –cronológico, formal o el que fuese- a un increíble bullir de respuestas al reto del desnudo en esta hora de deslumbramiento.

Cabe comenzar por la recuperación que el arte renacentista hizo para el desnudo de un tema sacro tremendo: Cristo muerto. Mantenga, la gran figura de la Escuela de Papua, pinta, a mediados del siglo XV, su “Cristo muerto” –que pude ver largamente en la Pinacoteca de Milán-, con un escorzo que desborda cuanto la pintura había hecho

hasta entonces. Y lo que más le interesó –y nos interesa en el impresionante cuadro es el estudio del cuerpo yacente. Con el impactante color de la muerte.

Bellini se va liberando de la influencia de Mantenga y va humanizando sus desnudos hasta llegar en las figuras femeninas a las vecindades de la sensualidad tizianesca. También él pinta el cuerpo desnudo del crucificado muerto. Solo el torso. “Cristo muerto sostenido por los ángeles” y “La Pietá”. En las dos hermosísimas telas es la belleza del cuerpo la que funda la compasión. Es la exaltación de la belleza del cuerpo –carne, piel-, en el humano más hermoso.

Pero quien inventa el desnudo clásico veneciano es Giorgione. Su bellísima y sensual Venus yacente inspiraría las de Tiziano y Rubens. Giorgione constituye uno de los capítulos más bellos del desnudo femenino. Del paisaje y escena de su “Concierto campestre” se destacan por su carnalidad y sensualidad las dos mujeres, a las que –en gesto inusual, rico de sentido- ha desnudado. La mujer sentada, sin nada heroico ni atenido a norma alguna, procede del simple deslumbramiento por el cuerpo y la admiración renacentista por el cuerpo femenino.

En Italia también, pero en otros centros, el genio de Leonardo de Vinci, a quien no le atraían las mujeres, hace de su “Leda y el cisne” un canto a la fecundidad, rodeándola de naturaleza. La figura femenina, por la fluidez del modelado, los gráciles contornos, el ritmo sensual y el rostro complaciente, es seductora.

Corregio se aprovecharía de los descubrimientos de Leonardo y usó esa luz acariciante para las formas de sus mujeres desnudas. Y dio al desnudo la profundidad de claroscuro. ¡Qué sensual, con todo ello, su Antíope! Ese clima dio al desnudo de Corregio un aire de arrobamiento, extático, sin perder nada de su sensualidad.

PERO FUE TIZIANO

Pero fue Tiziano con la Venus de Urbino, de opulenta madurez, quien inauguró la sensualidad renacentista en el desnudo. Tiziano, maestro absoluto de la pintura de la carne, dio al desnudo nueva voluptuosidad dionisiaca. En la Bacanal de Madrid –una de las dos que trabajó para Alfonso del Este, de 1518 a 1523- pintó a una ménade recostada, uno de los más sensuales –y espléndidos- desnudos de Renacimiento: la cabeza caída hacia atrás –con la dejadez de la entrega-, el brazo extendido hacia atrás –

que era, desde Perugino, símbolo de la lujuria-, el torso expuesto libremente, sólido, carnal, y las piernas sensuales. Todo vivo, sin nada de estilización.

En la década de 1540, otra serie de Venus, como “Venus y la música”: la mujer desnuda y a sus pies el músico sentado al órgano, vuelto hacia la bellísima Venus tizianesca, rica, mórbida, llena.

Y, ya al final de su vida, el artista en su “Europa” veló apenas el desnudo más libre y sensual que hubiese pintado. La tela, ligera, ciñe el cuerpo y destaca las piernas en pose de desenfado erotismo. Y el cuerpo es robusto, sensual. Un cuerpo sacado del natural y lo cotidiano. Las piernas, con esos accidentes de músculos y piel que borraban la elegancia del desnudo griego.

LOS DESNUDOS DE MIGUEL ÁNGEL

Miguel Ángel nació en las cercanías de Florencia y, en el clima de redescubrimiento de la estatuaria clásica en el jardín de Lorenzo el Magnífico, y de filosofías platónicas de exaltación de la belleza, asumió recrear la belleza corporal en el desnudo. Lo hizo primero en la escultura y, en una obra de juventud, el “David”, realizó la estatua más espléndida que hubiese creado el Renacimiento. Miguel Ángel ha partido del concepto de lo apolíneo, para una búsqueda de plenitud de belleza en el cuerpo. Pero ese joven o es ya el clásico dios griego: es un humano, con rasgos de humanidad completamente nuevos. No es reproducción de esculturas antiguas: es la asunción por el genio de cuanto había en ellas. Es un joven de grandes manos, en actitud desafiante.

Volvería a dialogar Miguel Ángel con el desnudo clásico, como en el Adán de la Sextina, que pintó en una postura no muy distante del Dioniso del frontón del Partenón; pero su Adán, en la estructura, en las proporciones, en las tensiones vitales de ese cuerpo a punto de despertar, y en la expresión del rostro, es algo completamente nuevo.

Los desnudos de Miguel Ángel serían grandiosos: titanes, gigantes, héroes. De cuerpos tensos de fuerzas vitales, con músculos que se acusan bajo la piel. Y toda figura, o en movimiento, o impaciente por iniciarlo.

Miguel Ángel es escultor en sus pinturas de desnudo. Era al gran escultor a quien encargó Julio II terminar la capilla Sextina. Siente el artista que no ha practicado lo bastante la pintura y no domina por completo la técnica del fresco, y huye de Roma.

Pero, forzado a asumir la tarea, se encierra a trabajar, subido a los andamios, cuatro años. Y realiza una obra titánica, de aliento neoplatónico, de exaltado culto a la belleza del desnudo, serie magna del desnudo renacentista, de rara plenitud humanista.

Fue entonces cuando volcó en su Adán de la creación su ideal del varón de perfecta belleza física, de rasgos muy diferentes del ideal clásico –como el torso cuadrado.

Y dotó de vida intensa los desnudos de sus atletas, a los que hizo asumir posiciones cada vez más violentas, que destacaban su musculatura, a la vez que acentuaban la impresión que dan de vida intensa.

Después, al reasumir su trabajo en otra etapa –la primera fue de 1508 a 1509-, a la vez que volvía a figuras de enorme tensión, dialogaría en algunos con momentos de la escultura griega. Pero la musculatura del torso y de los muslos y la unión del tórax con el abdomen, daban a esos cuerpos nueva vitalidad, plena de contenidas pasiones.

Cuando, años después –en 1534-, el Pontífice le encarga el gran lienzo del muro, que debía representar el juicio final, Miguel Ángel rompe con el ideal humanista que había presidido el trabajo de la bóveda, en el clima de la Contrarreforma, y pone en el centro la más poderosa versión nueva de Apolo. El dios desnudo, desnudo aun más personal –proporciones nada griegas y el torso cuadrado-, para una imagen de fuerza aplastante, el Pantócrator justiciero emergiendo de un nicho de luz contra sombras. Está rodeado por impresionante conjunto de desnudos, masa humana en movimiento, con todas las posibilidades que la tremenda que la tremenda escena ofrecía a la poderosa imaginación del creador.

El tratamiento libre e intensamente personal que Miguel Ángel hace del desnudo resume y da nueva dirección a todo el desnudo clásico.

Ya en la Eva del techo de la Sextina, Miguel Ángel pintó el cuerpo desnudo de la mujer. Pero en la capilla de los Médicis damos con el desnudo femenino del artista de modo especialmente significativo. La Aurora y la Noche son mujeres.

El artista se sintió siempre seducido por la belleza del cuerpo masculino, y aun sus estudios para obras centradas en la mujer, como su “Leda”, ya mencionada, son desnudos de varones. Los estudios que precedieron a La Noche son también de cuerpos masculinos. El resultado fue en La Aurora un cuerpo femenino con musculatura atlética.

Aunque con abdomen y sensualidad femeninos. Y en La Noche los senos carecen de esa voluptuosidad que el desnudo femenino había ya conquistado.

Por fin, hubo otro asunto cristiano que Miguel Ángel debió resolver con el desnudo: la crucifixión. Desde un famoso dibujo que hizo para Vittoria Colonna, hacia 1540, de intenso dramatismo y belleza en la resolución del cuerpo. Sus crucifixiones – en las que pesó el esquema en “Y” procedente del gótico tardío- fueron después más trágicas en el pathos y más austeras de forma.

RAFAEL NOS VUELVE A FLORENCIA

Y hay que volver a Florencia, A la pasión florentina por la anatomía –que en Roma Miguel Ángel desplegaba estupendamente-. Los florentinos descubren que lo que confería solidez y rigor estructural a las figuras humanas –que debían pintar vestidas- era el desnudo. Se conserva el dibujo de Rafael que precedió a su gran fresco “La disputa del Sacramento”, que el artista pinta en el Vaticano: son jóvenes atléticos desnudos los que, cargados de vestidos, se convierten en Padres de la Iglesia y teólogos –a la izquierda del altar con la custodia.

En “El juicio de Paris”, el tema mitológico permitió a Rafael pintar desnudos femeninos. Fue el primer caso de predominio del desnudo femenino sobre el masculino, tendencia que se iría afirmando hasta ser completa en el XIX. Cabe recordar en este momento el “Concierto campestre” de Giorgione –ya visto-, en el que los hombres están vestidos y las mujeres, desnudas –como lo repetiría Manet en su “Dejeuner sur l’herbe”.

Dibujos y bocetos del gran florentino nos revelan como iba adentrándose en los secretos del cuerpo femenino desnudo. De un dibujo para “Leda” surge la parte inferior, la más exacta y sensual de su Eva del grupo con el que decoró estancias papales.

Y sus dibujos se multiplicaban buscando esa Venus perfecta que nunca llegó a pintar. Pudo realizar tres versiones de su desnudo en “La tres gracias”, que, lejos del clima entre mágico y místico de Boticelli, luce en las tres mujeres fresca sensualidad y formas redondeadas suaves, dulcemente sensuales. Rafael se liberaba de la tendencia impuesta por el genio arrollador de Miguel Ángel de los desnudos musculosos y tensos de dinamismo propios de lo masculino.

Del período final de maestro, en que, agotado, entregaba sus dibujos a sus discípulos para su ejecución, nos quedan dibujos tan ricos y bellos como el de una joven arrodillada, de dulce y mórbida sensualidad y volúmenes plenos y formas sólidas –por el delineado y las sombras.

Y EN EL NORTE

Y en el norte, donde la presencia de lo gótico era más fuerte –tan fuerte como en Van Eyck-, Lucas Cranach –de la misma generación que Durero: nació en 1472, a un año de aquel- pinta, en 1509, su “Venus y Cupido”, desnudo con cierta sujeción a las proporciones góticas, pero que transforma en figura esbelta, de caderas y senos generosos y pubis amable, resuelta con contornos suaves y sensuales, destacados por ligerísimo velo, que bajaba de la cadera al muslo derecho. Cranach haría bellísimos desnudos –justamente famosos, pero bastante años más tarde –después de 1530-, cuando el gusto por el desnudo se hubiese liberado un tanto de las pudibundeces de la Reforma.

VOLVER A DURERO

Y se impone volver al ya nombrado Durero, figura fundamental en esta hora en que el arte de occidente redescubre el desnudo y se apropia definitivamente de él.

Del frío y austero norte bajó a Italia, sin llegar a Roma, y allí por año y medio se familiarizó con el arte de de Vinci, Bellini, Pollaiuolo y, en especial, Mantenga. Frecuenta círculos humanísticos y le seduce el arte de la antigüedad, hasta llegar a convertirse en uno de los teóricos del Renacimiento. Su “Tratado de las proporciones” se convertiría en manual autorizado. Se le convirtió en obsesión la idea de que el desnudo clásico dependía de una fórmula secreta. Le fascinaron también el color veneciano y otras sabidurías de oficio. Pero inserta tan rica carga humanista y tanto hallazgo plástico en el tronco gótico. De allí la originalidad de sus formas. La síntesis fue obra del genio y de su agudeza de visión. Todo este proceso y todas estas inquietudes están presentes en su “Adán y Eva”, intento de conciliar los ideales de Nuremberg con los de Roma.

Pero llegó un momento en que rompió esos esquemas geométricos y resolvió que el desnudo no dependía de proporciones teóricamente establecidas, sino de la naturaleza. Dibujó su “Némesis” de nalgas y vientre prominente y senos pequeños, y avanzó hacia desnudos de sensuales morbideces, como “Las cuatro brujas”: la de espaldas de nalgas y muslos fuertes, la de frente con el vientre abombado terminado en el pubis. Figuras tomadas del natural, sin estilizarlas. En “Baño de mujeres” aportaría nueva sensualidad a sus desnudos.

EL BARROCO

En esos movimientos pendulares que pautan el devenir de la cultura, el Barroco fue en Europa el extremo más distante del gótico, rebasando desenfadada y aun violentamente la superación de los ascetismos góticos por el sereno humanismo clásico. Tuvo el Barroco un ansia de realidad que no podía quedarse dentro de los cánones neoclásicos, y llegaría a complacerse en pintar hasta la deformidad humana, como en “El niño cojo” de Rivera, los enanos de Velásquez y los cadáveres en putrefacción en Valdés Leal. Y se entregó también a un frenesí de movimiento y a un gusto a veces desaforado por lo efectista y espectacular.

El desnudo barroco impuso una nueva visión pictórica de la realidad y poderosas calidades nuevas con una figura estupenda: Rubens.

RUBENS

Pedro Pablo Rubens, nacido en tierras alemanas, pero de padres flamencos, también baja a ese centro del arte del desnudo que era Italia. Estudia, él también, a los grandes maestros. Pero está en otra órbita de inquietud y cosmovisión, y frente a todos esos equilibrios –en los artistas menores, fríos e inertes- crea en pleno barroco por movimiento, abundancia, retorcimientos y libertades.

Con esa espléndida fuerza y desenfado pinta asuntos religiosos. Trabaja, a su regreso de Italia, dos grandes obras: “La elevación de la cruz”, en 1611, y “El descendimiento de la cruz”, en 1613, y en ellas la piel –la del crucificado- s lo que habían sido los músculos para Miguel Ángel. Había rasgos de Miguel Ángel en ese

estilo rítmico y vigoroso –la contorsión del cuerpo en el descendimiento y la forma de su brazo desnudo- ; pero sumidos en una nueva espléndida fuerza. En el conjunto de intenso dramatismo, en la sensualidad de la pintura del cuerpo.

Y damos entonces con la aparente paradoja-que en el barroco no lo era, en absoluto-: que el pintor religioso más grande de su tiempo fue un pintor de desnudos. Un desnudo que ya nada debía a los equilibrios clásicos ni a los refinamientos manieristas. Abundante, vital, pleno de una ingenua y noble sensualidad. ¡Que admirable obra maestra es “Las tres gracias”, que he visto por horas en el Prado! A qué distancia queda de esa otra obra maestra –curiosamente, de igual tema- que fue la Primavera de Botticelli –que también he visto por horas, en la Ufizi de Florencia.

Tres cuerpos de mujer que cualquier convencionalismo tacharía con el grotesco eufemismo aquel de entradas en carnes y los esteticismos sentirían casi deformes. ¡Pero cómo ha acariciado el pintor esos cuerpos! Las piernas robustas, las grandes nalgas, las espaldas surcadas de arrugas, los senos. Para rematarlo todo en los rostros humanísimos y de firme expresión. Los rostros confieren su noble humanidad a esa desnudez libre e inocente. ¡Y qué plenitud como pintura! Rubens, lo vemos, lo sentimos, penetra en cuanto podía servir para este gran homenaje al cuerpo desnudo. De Ticiano aprendió el color y la pasión del oficio, volcada en las carnaciones. Otros maestros le ayudaron a resolver los problemas de luz y aire. Y estudió las posiciones con sus posibilidades formales, lo mismo en Miguel Ángel que en los clásicos –que en esta obra no necesitó, pues sus mujeres están de pie, en estado de vital quietud.

Los especialistas han podido apuntar a estas fuentes en la posición de sus mujeres de “Venus y Cupido con Baco y Areia”; pero más importante es destacar como a todo el artista impone su personalidad, su impresionante vitalidad y sensualidad y el poder de dotar a sus criaturas de una como solidez que compromete el tacto.

En “Las tres gracias” como nunca admirable el manejo de la materia y el proceso hasta el soberbio efecto final. El esquema de las tres figuras con tonos de ocre, en capa tenue; tonos de gradación con gris ligero y limpio . Colores resinosos, al óleo, en pincelada blanda y difusa. Sombras y dibujo que se ha reforzado con tonos ocres saturados y vestigios de blanco. Y con repasado final en las luces se ha dado a la superficie reflejo nacarado y esplendor discreto de colorido. Y entonces, las últimas carnaciones. El prodigio de la pintura de la carne viva y plena de sensualidad.

Diferentes los desnudos de “Venus y Cupido con Baco y Areia”. Más modelados, contra fondo oscuro que destaca la plenitud de las formas, a la que contribuyen las posiciones.

Y más barroco por el exasperado movimiento, el juego de los dos desnudos de “El rapto de las hijas de Leucipo”.

El amor de Rubens por el desnudo le convirtió en el gran intérprete barroco de la fábula antigua. Pudo extender ese estudio en larga serie que pintó para Felipe IV –para su Torre de la Parada, y que hoy exhibe el museo del Prado-. Sus desnudos de carnes nacaradas y sensuales en todas las actitudes y posturas de la anécdota.

EL TINORETTO

El último gran maestro de la Escuela Veneciana es el Tintoretto. Colorista magistral como Tiziano aportó a la pintura renacentista del desnudo una pasión y energía, que fueron sus características. En el “Baco y Ariadna” puso a volar a Venus sobre la cabeza de Baco, con artificio poderoso, logrado gracias a su oficio de virtuoso.

Su versión de “La tentación de Adán Y Eva” fue la ocasión para pintar, sentado y de espaldas al espectador, un Adán con musculatura que recuerda a Miguel Ángel, a quien el Tintoretto admiró tanto, y una Eva que es un hermoso y sensual desnudo, sentada en un poyo y como recostada contra un árbol, con la manzana en su mano, en gesto pensativo y algo triste. El fondo de naturaleza pintado con tintas oscuras destacó aun más las delicadas nataciones del desnudo. Contrastó con lo dramático del asunto el éxtasis del desnudo dionisiaco de la Escuela Veneciana en la cumbre de su esplendor.

IRRUMPE REMBRANDT

Con lo más audaz del desnudo de Rubens y los poderosos contrastes del Tintoretto quedaba expedito el camino para que Rembrandt –ese maestro del claroscuro barroco- irrumpiera extremando la ruptura con todas las fórmulas y arquetipos del desnudo –nórdicas, clásicas, manieristas- y se complaciese en pintar cuerpos que para esas poéticas resultarían detestables. En su aguafuerte “Diana”, a Diana que la antigüedad ofrecía como expresión de la belleza ideal, la pinta deteniéndose en cada rasgo

antiacadémico y anticonvencional: el estómago grande, informa, caído; las caderas anchas fundidas con las voluminosas nalgas, apenas redondeadas –está sentada, de lado, vuelta al espectador-. Y cada pliegue tratado minuciosa y complacientemente.

Años más tarde –en 1658- el artista, fiel a esa voluntad de presentar el desnudo con todo lo que en la vida real pudiese tener de deplorable, trabajó oro de sus admirables grabados, el aguafuerte “Vieja lavándose los pies”. La arquitectura corporal sólida, la postura según esquemas clásicos, la forma sin el menor rasgo de sentimentalismo. Todo con un dejo de serenidad tranquila.

Pero en “Betsabé” –en el museo del Louvre- Rembrandt quiso pintar la belleza del desnudo, sin más. Sin la voluntad de complacerse en lo penosos del cuerpo desnudo deformado o envejecido, Sobre recuerdos de relieves antiguos, despliega su visión de la belleza joven, sensual. Pero no da en los lugares de las grandes Venus –como la de Urbino de Tiziano-. Pinta un desnudo personalísimo, con fuentes del natural: el estómago amplio, que cae sobre el sexo, velado por un lienzo; los senos, redondos, pero pequeños. Y, extrañamente, los pies, sobre todo el derecho, el que la vieja unge, grandes. Pero –y es lo que hace único este desnudo- con una expresión que infunde vida interior a todo el cuerpo y nos hace mirarlo con esa simpatía a que mueve la humanidad intensamente vivida.

LOS ESPAÑOLES

Y en esta hora barroca llegan al desnudo pintores españoles. Velásquez. Cuando Velásquez estuvo en Roma pudo ver ese hermoso desnudo yacente de espaldas al espectador que es el “Hermafrodita” Borghese que Bernini había restaurado. Y ve, sin duda, otros desnudos clásicos y, acaso, alguna de las versiones renacentistas de Venus, y pinta él también su Venus: “La Venus del espejo”, de mórbido delineado de nalgas y larga pierna extendida, en un clima lujoso –diván, cortinajes-, con la alusión mitológica: Cupido poniendo el espejo para que se refleje en él el rostro de la mujer.

Pintó unos pocos desnudos más, entre los que disfrutaron de fama “Cupido y Psique” y “Venus y Adonis”, que pertenecieron a Felipe IV. La corte de Felipe IV, su patrono, no daba para más. Pero, y en la principal figura de “Las hilanderas” –la mujer de espaldas- ¿no cabe ver, debajo de las burdas vestiduras, un sensual cuerpo? Y son

penetrantes las insinuaciones de desnudo masculino en el Baco de “Los borrachos” y los artífices con solo taparrabos de “La fragua de Vulcano”.

Desnudo complaciente y libre no hubo más que en la pintura de la fábula pagana trabajada para el Rey por Velásquez y algo de Ribera. Fue lo único del desnudo barroco en una España antipagana, intimidada por una celosa Inquisición, y ascética. Fue una lástima, por lo que cabía esperar de esa vocación naturalista fuerte propia de la pintura española de la hora.

Ribera, acaso el mayor exponente del naturalismo barroco, se ha establecido desde sus 25 años en Nápoles, y es para los italianos el “Spagnoletto”. Su carácter español lo aproxima a los contrastes de luz y sombra de Caravaggio, pero es diferente, porque es, a la vez, más tenebrista y gran colorista.

Pinta un desnudo en el centro de su “Martirio de San Bartolomé”. Pero es un cuerpo trágico, con los brazos estirados atados a la cruz en que se lo va a izar para desollarlo. ¡Qué lejos del apetito de vida y sensualidad que hizo posibles los admirables desnudos de Rubens!

Más adelante vendría Goya. Se insertaría en la tradición barroca para superar los neoclasicismos encogidos entre los que le tocó vivir. Con un naturalismo fresco y libre haría rica crónica de la vida del tiempo, y llegaría a revolucionar la pintura del siglo, abriéndola a insospechados horizontes de modernidad, con sus alucinantes esperpentos de la Quinta del Sordo.

Pintó un desnudo. La famosa Maja, que en un cuadro pintó vestida, y en otro la desnudó, en pose desenfadada y libre, con el torso desafiante de quien está en tranquila posesión de su belleza –todo lo cual recuerda la Ménade recostada de la Bacanal de Tiziano, que posiblemente sugirió esa forma de desnudo al gran español-. Pero en la España pintoresca, sombría, heroica y mágica, lo mismo de los toros que de acosados aquelarres, de reyes estólidos y grupos jugando a la gallina ciega, no había lugar para la franca voluptuosidad y el alto amor a la vida que nutrían el gran desnudo.

EL DESNUDO GALANTE

Hacia el final del reinado de Luis XIV y la Regencia, en Francia se atenuó la austeridad y hubo pintores que se desviaron de los temas piadosos. Y aun a los bíblicos se los trató

con un dejo mundano. Santerre haría pasar a terrenos de mitología neoclásica “Loty y sus hijas” o “Susana en el baño”. Y Watteau inventó la fiesta galante. Pero él, “libertino de espíritu, pero de buenas costumbres”, se contentó con los juegos de preludio poético del amor cortesano, y esa elegancia presidió también sus desnudos.

Y entonces llegó Fragonard. Les cogió gusto a esos géneros que esa sociedad frívola prefería, de la fiesta campestre al paisaje, de la escena galante al retrato alegórico. Pero fue anticlásico en su estilo y, audaz, llevó la pintura al interior de la alcoba. Y allí centró su poder en el cuerpo de la mujer. De su maestro Boucher tomó las redondeces voluptuosas, pero las refinó con la elegancia de Watteau y les confirió rigores virtuosos aprendidos en Tiépolo, a quien profesó una admiración sin límites. Así, su pintura alcanzó la poesía de la sensualidad, con una delicadeza que puso sordina a las escenas más osadas. A esa pintura debemos los desnudos más sugestivos de esa hora. La mujer desnuda que es el centro de la escena erótica de “Las dos amigas”, a la que besa la “amiga” vestida, que acaricia su seno. O la bellísima “Bacante dormida” – del Louvre-, en conjunto de especial finura, en que de las piernas delicadamente flexionadas nos llevan al sexo, a la cintura apenas velada por vaporoso lienzo, a los pequeños senos y al rostro echado hacia atrás en sensual gesto de fatiga satisfecha. Era – como lo advirtió Clarke- el motivo antiguo “aunque expresado con una levedad y finura muy distintas de los frescos bestiales de Pompeya”.

Y Boucher que pintaba para complacer a sus clientes de la aristocracia desnudos tan artificiosos como su “Diana”, expresó toda la fresca voluptuosidad de un desnudo juvenil en su pintura de Miss O’Murphy, de nalgas y piernas de amables redondeces y postura de complacencia sin disimulo en ese haberse acostado sobre cojines y colchas del sofá, con las piernas abiertas.

Otra fue la sensualidad y otras las voluptuosas formas de la cortesana que pintó en “El aseo de Venus”. La diosa, que acaso fuese la Pompadour, su gran mecenas, se complace en su belleza y lo opulento de su desnudez, en un clima rebotante de sofisticado lujo. Fue la imagen de una sociedad galante, sibarita y sensualmente ambigua.

EL ROMANTICISMO

Para el desnudo, el Romanticismo resulta un paréntesis. El romántico buscó el paisaje y los motivos heroicos. En medio de la complejidad de estos, alguna vez acudió al desnudo. Gericault lo hizo en “La balsa de la “Medusa” ” para aportar un nuevo toque de patetismo a la tragedia. Era el artista un obsesionado por la muerte, y sus frecuentes visitas a morgues y patíbulo dieron un aire de lúgubre realismo a sus desnudos. Pero, para la figura fundamental de la “La barca de la “Medusa” ”, acudió a uno de los atletas de la Sextina. El tratamiento del motivo fue romántico, byroniano –como lo era el propio Gericault-, pero técnicamente se apoyó en formas clásicas. El desnudo central de “La balsa” no es la única de sus figuras que depende de Miguel Ángel y Rafael.

Y para el tema de Leda también se volvió al clasicismo helénico: a un antiguo dibujo que había hecho del Iliso del Partenón. Al Iliso lo hizo mujer, y transformó el severo movimiento olímpico en dramático espasmo romántico. Logró una de las más fuertes versiones de la fábula con ese magnífico desnudo enfrentado al lascivo cisne jupiteriano.

Y, nuevamente, el *pathos* romántico usó como su más fuerte instrumento el desnudo en ese otro lienzo impresionante que es “La barca de Dante” de Delacroix. Ese viaje a las regiones infernales se ofrece en todo su horror por el soberbio friso de desnudos convulsos que, o se abandonan, o buscan asirse de la barca.

En otros cuadros, el artista, gran pintor del desnudo, sumió la desnudez de la mujer en un clima de brutalidad. Así la mujer que se tiende voluptuosamente sobre la pira funeraria de Sardanápalo en “La matanza de Quíos”.

Pero el Romanticismo, que instrumentalizó el desnudo femenino para su *pathos* trágico y por ello lo retorció y se complació en atormentarlo, conoció a finales del siglo un gran artífice del desnudo, el escultor Auguste Rodin.

Rodin logra conocimiento profundo del cuerpo. Parte del estudio de los clásicos, pero le infunde esa vida y tensiones dramáticas que había exaltado el Romanticismo.

Durante treinta años sus desnudos nacieron destinados a un proyecto marcado por esa sensibilidad: “La puerta del infierno”. En ese ambicioso plan se inscribe uno de sus más hermosos desnudos femeninos: “Eva”

Pero, para el tratamiento rodiniano de la forma, que buscaba más el efecto que la realización de la forma misma, no era el desnudo el motivo ideal. Y sus obras mayores tomaron otra dirección.

INGRES

Pero quien devolvió en el siglo XIX al desnudo el esplendor de sus grandes horas –por encima de los ya agotados empeños de neoclasicismo y manierismo de dotarle de perfección y refinamiento-fue Ingres. Gran amante del cuerpo femenino, unió a esa sensualidad dominio de las formas ilustres del desnudo y estupendo dibujo. Todo ello produjo, en 1808, un cuadro que es otro momento decisivo en la historia del desnudo: “La baigneuse de Valpinçon”. El cuerpo femenino liberado de las exigencias morfológicas de las Venus clásicas. La mujer –una simple mujer-, sentada, de espaldas al espectador. La luz modelando su cuerpo de admirable plenitud. Y el dibujo recorriendo sensual y vitalmente los contornos, con detalles tan exactos y sentidos como el comienzo de la hendidura entre las nalgas. Todo natural y, como obra de arte, simple y bello.

En 1814 Ingres presentó el que es a la vez el más clásico y el menos clásico de sus desnudos. Por la posición yacente emparenta con Venus famosas; pero en la resolución de la espalda y las gruesas nalgas –está de espaldas, vuelta al espectador- y en el detalle de los pliegues del estómago así como en el moroso modelado destacado por luz y sombras estaba la mano de Ingres.

Dialogó con Boticelli y con Rafael para pintar una Venus con las altas calidades de dibujo de modelado de esos maestros, pero fue menos personal y fuerte.

Y a sus ochenta y dos años –él mismo consignó el dato en el cuadro, junto a la firma: *Aetatis LXXXII*- pinta, en una hora en que el desnudo era ferozmente criticado por las pudibundeces sociales –que imponía, desde el Reino Unido, la hipocresía victoriana-, una tela que es un alarde de fascinación por el desnudo en todas sus formas: “Le Bain turc”. La composición, densamente organizada desde el primer plano hasta el fondo. En primerísimo plano una mujer de espaldas que recordaba las “Baigneuse de Valpinçon” y una mujer de opulentas carnes, recostada, luciendo serenamente su belleza y su sensualidad, realizada por los brazos levantados sobre la cabeza que alcanzan sus senos

generosos. Apenas detrás, dos mujeres, desnudas también, se abrazan, y poco detrás otra, sentada, parecería meditar.

Si este canto al desnudo no desató airado coro de rechazo acaso fue por la fachada oriental del tema o por la respetabilidad del anciano académico que lo presentaba. En cambio, a un año de aquello, en 1863, “Dejeuner sur l’herbe” de Manet provocó indignado vocerío de rechazo a aquella impudicia. ¡Haber presentado a las dos damas que acompañan en el desayuno a aquellos buenos burgueses desnudas, en alegre y desenfadada desnudez! A esa obra y otras respuestas del Impresionismo al reto del género desnudo se impone volver.

EL REALISMO DE COURBET

omme on a imposé aux hommes de 1830 celui de “Le titre de Réaliste m’a été imposé c Romantiques”, escribía Courbet en el catálogo de de su exposición de 1855. Pero en su desnudo fue realista e hizo que el desnudo romántico careciera de sentido.

Brillantemente presente en la Exposición Universal de 1855 –con once telas- no admitió que tres de sus obras hubiesen sido rechazadas por el jurado y para ellas –más otras treinta y siete- se hizo construir el Pavillon du Réalisme, a las puertas mismas del Salón oficial. Una de esas telas era el gran lienzo titulado “L’Atelier du peintre”. En el centro, detrás del artista, estaba la modelo desnuda. Sostiene un lienzo que cuelga delante, pero sin ocultar la belleza de sus formas ni restar la impresión de vida que ese cuerpo trasmite.

A William Etty se le acusó de inmoral por pintar desnudos del natural, Era el miedo al cuerpo desnudo de la mujer, nutrido por turbios fanatismos ancestrales y nuevos. Ello no intimidó al gran realista que fue Courbet para pintar desnudos del natural, con sensual mirada acariciante y una luz propia. Y confesar en su presentación del “Atelier du peintre” que allí estaba para posar la modelo desnuda.

En 1853 pintó su “Baigneuse”, de formas que se apartaban de los cánones al uso –solo la postura tenía el aire de salón oficial o escuela de arte-. Lo otro era su peculiar mirada acariciante y una sensualidad que sentía la carnalidad del existente humano. Era lo que ponía el desnudo del artista tan lejos de los que eran aceptados en los salones de pintura y mansiones burguesas.

El Salón de 1866 admitió ese soberbio desnudo suyo que es “Mujer con un loro” –actualmente en el Metropolitan Museum of Art-. ¡Cuánto de sensual en ese cuerpo de formas redondeadas, en esa carne mórbida que late debajo de la piel nacarada, en esos amables volúmenes rebosantes de vida! Y la postura y actitud, de quien se ofrecía al espectador erótica y sexual, con erotismo tan libre como ese coqueto jugar con el papagayo y los cabellos despreocupadamente sueltos, todo con gozosa ufanía por el cuerpo bello, que encontraba su último signo en la cara sonriente

La crítica fue adusta y apenas veló su indignación. Enmascararon su rechazo puritano con la fórmula de “falta de gusto”, tacharon la postura de tosquedad –sin atreverse a confesar cuanto tenía de incitante-, vieron el rostro sonriente como indigno por provocativo y dieron el cabello suelto y largo por signo evidente de prostitución.

Pero algunos jóvenes que buscaban señales para su caminar por el mundo del arte las hallaron en el cuadro. Cézanne llevaría una foto de la tela en su monedero; Manet –que ya estaba empeñado en el desnudo- ese mismo año comenzaría su propia versión de ese desnudo.

Pero el realismo de Courbet en el desnudo llegó aun más lejos. Pintó es mismo 1866 una tela que es el más libre, audaz y fuerte homenaje a la sexualidad de la mujer: “El origen del mundo”. El centro fue el pubis femenino. En un desnudo yacente, apenas parte del vientre, hasta los senos a medias cubiertos por un lienzo blanco, y las piernas abiertas, todo como enmarcando eso que para el artista era el origen de la vida. Fue tan avanzado para su tiempo ese lienzo que nunca llegó a un Salón y, de tanto como se lo escondió, llegó a pensarse que no había existido. Pero existió e interesó a artistas del surrealismo, y actualmente se exhibe en el museo de Orsay.

MONSIEUR MANET TIENE EL HONOR DE SER UN PELIGRO

Renoir, Degas, Cezanne expresaron calurosamente su admiración por Courbet. Y ellos y otros de la promoción frecuentaron el taller del maestro. Monet, Bazille y Renoir veían en la obra del gran realista una pintura pura, que marcaba violenta ruptura con el arte oficial. En los Salones oficiales el desnudo se había vuelto convencional, y los artistas empleaban fórmulas de éxito, que podían tener calidades de oficio –como en

Bouguereau o en esa Venus de Cabanel que parece de finísima porcelana-, pero sacaban el desnudo de la realidad y lo convertían en inocuo objeto decorativo.

En un clima así, Edouard Manet, a quien los críticos habían retado a lucir su oficio pintando un desnudo –cabe entender, uno de esos preciosistas y estéticamente frívolos-, expone en el Salón de los rechazados de 1863, junto a otras dos obras, “Le Bain”, futuro “Déjeuner sur l’herbe”. El artista confiaba a un amigo –Antonin Proust- haber situado en la “transparencia de la atmósfera” personas como las que vemos acá abajo. La tela rendía homenaje a ilustres antecedentes del desnudo: la composición emparentaba con la de Rafael en “El juicio de Paris” y la audacia de reunir en la escena mujeres desnudas con personajes masculinos burguesamente vestidos remitía al “Concierto campestre” de Giorgione. Nada de esto vieron críticos prevenidos ni entendieron la voluntad de volver a dar vida real y cálida al desnudo, liberándolo de toda suerte de convencionalismos y frigideces. El comentario de Chesneau recogía el sentir de una sociedad irritada: “Monsieur Manet quiere llegar a la celebridad escandalizando al burgués. Alarmar el pudor de monsieur Prudhome es una fuente de delicias para este joven de humor loco”.

Buscó el artista reconciliarse con esa crítica y públicos con sus telas del Salón de 1864, la una de asunto religioso: “Le Christ ressuscitant assiste par les anges”, y la otra costumbrista: “Episode d’un combat de taureau”. Pero no merecieron sino burlas por el españolismo de quien llamaron burlescamente el “Zurbarán de las Batignolles”.

Entonces vuelca su admiración por la “Venus de Urbino” del Tiziano haciendo posar para una “Venus” a Victorine Meurent, de cuerpo más bien ordinario. Fue la “Olimpia”, que expuso en el Salón de 1865. El escándalo fue mayúsculo. No sin razón: ese desnudo retomaba la gran tradición renacentista y presentaba una mujer de verdad. La maestría del pintor no se había empleado en hermohear el desnudo sino, al revés, en pintarlo con áreas de color audaz y plano, que parecieron crudas a quienes estaban habituados al relamido modulado del desnudo convencional. Liberado de los lugares comunes de la pintura del desnudo, el de Manet tenía un hiriente sentido de realidad, especialmente notorio en vientre y piernas. Y se lo había rematado en una gallarda cabeza, de gesto entre desafiante y displicente, con mirada rica de vida interior. Se lo había situado en un escenario sin la menor idealización –Courbet alojaba algunos de sus desnudos de admirable realismo en escenografías románticas-; con rasgos de lujo, pero

en un clima sórdido –las sábanas arrugadas, el lecho deshecho-. Era un desnudo baudeleriano y la prensa no lo entendió así -o lo “entendió” y por ello mismo su realismo escandalizó aun más: “Vierge sale” (“Virgen sucia”), “créature chocase” (“Criatura ridícula”), “Odalisque au ventre jaume” (“Odalisca de vientre amarillo”), “Gorille femelle”, pudo leerse en *Le Moniteur universel*. Y Theophile Gautier alertaba: “A los ojos de muchos, bastaba con pasar y reír: esto es un error, Monsieur Manet no es poca cosa. Tiene una escuela, admiradores, hasta fanáticos; y su influencia se extiende más lejos de lo que pudiera pensarse. Monsieur Manet tiene el honor de ser un peligro”.

Lo era para el desnudo amanerado, acaramelado y relamido que aceptaba esa sociedad. El desnudo iba a ser otra cosa. Estaba expedito el camino para que pudiesen llegar desnudos como los de Toulouse-Lautrec, de Matisse y hasta de Rouault. Pero antes el impresionismo enriquecería la galería del desnudo universal con piezas memorables.

RENOIR Y EL DESNUDO IMPRESIONISTA

Cuando Renoir da sus primeros pasos por el mundo de arte –antes se lo había querido enrumbar por el de la música-, una de sus primeras admiraciones es Boucher, porque, escribía, “es uno de los pintores que mejor han entendido el cuerpo de la mujer”. Desde entonces fue proverbial su adoración del cuerpo femenino. Pero hasta sus treinta años –había nacido en 1841- sus desnudos fueron pocos y sin especial relieve –como la “Baigneuse endormi”, actualmente en el museo de Belgrado-. Pero en 1870 expone en el salón “La Baigneuse au griffon”.

No ocultó Rendir que la postura estaba tomada de un grabado de la Afrodita de Cnido de Praxíteles; pero tenía la sensual manera de ver y las calidades de luz de Courbet –sin que diese aún el paso a la luminosidad que sería su característica-, y tenía otra carnalidad: los senos más generosos, los muslos más fuertes, las caderas más anchas.

Renoir se enfrasca después en la teoría y ejercicio impresionista por una década –esa década de 1874 a 1886 en que se presentan las ocho exposiciones que definen históricamente el Impresionismo-, y su desnudo se ve inmerso en el conflicto propio de esa manera de ver y entender la realidad. Clave del desnudo eran los contornos

firmemente dibujados y modulados –y Renoir seguía en esa sumisión al contorno lo mismo a Rafael que a Ingres-; pero los impresionistas sostenían que el contorno no existe –resolvían los motivos por nerviosos toques de colores puros-. Renoir resuelve la aporía pintando hermosos desnudos en que triza los contornos con manchas de luz y sombra pero da a la figura un sólido modelado.

En Sorrento, a finales de 1881, pinta a su joven esposa. Es la “Baigneuse blonde”. Contra el fondo oscuro del Mediterráneo y enmarcado por tupida cabellera de color albaricoque, un desnudo con toda la grave belleza de los desnudos clásicos, pero rebosante de vida contenida y sensualidad, sin sujeción a los esquemas formales clásicos: luce estómago voluminoso y anchas caderas. La pintura de la piel es la que obra el milagro, que Zola trató de definir así: “On dirait un Rubens éclairé du soleil brillant de Vélasquez” (En *Le Messenger de l'Europe*).

Vuelto a París, tras tres años en que se sintió impotente para repetir el prodigio, trabaja, de 1885 a 1887, esa obra maestra del desnudo que es “Grandes baigneuses”.

Lo habían precedido dibujos admirables por la fluidez sensual de la línea y la sugestión de relieve que Berthe Morrisot opinaba que debían mostrarse al público que generalmente pensaba que los impresionistas trabajaban con la mayor rapidez, añadiendo “Je ne croi pas que l'on puisse aller plus loin dans le rendu de la forme d'un dessin” (“No creo que se pueda llegar más lejos en el acabamiento de la forma de un dibujo”).

La crítica halló la gran tela tan lograda como las de Ingres. Y Marcel Proust la describió como una de las más bellas de Elstir -el pintor creado por él, con no pocos rasgos de Renoir- en *A la recherche du temps perdu*.

Pero el artista daría un paso más allá de cuanto hiciera Ingres. Su búsqueda de conjugar espíritu clásico –no formas ni proporciones- con la realidad le hace cambiar su visión de lo femenino –y sus modelos-: pasa de las jóvenes rubias, rollizas y apetecibles como delicado fruto en sazón a mujeres macizas, de solidez escultórica en sus muslos gruesos y anchas caderas, como su “Bañista sentada”.

Los desnudos pintados por Renoir entre 1888 y su muerte en 1919 han de ponerse junto a Giorgione y Rubens en la estupenda trayectoria de la representación viva de Venus, la mujer desnuda.

DEGAS Y SU DESNUDO “SAISSANT”

Pocos artistas de esta historia del desnudo se apasionaron tanto por el dibujo y dibujaron tanto como Edgar Degas. De aristocrática familia acomodada, le es posible completar su formación reproduciendo obras de los grandes maestros en el Louvre –donde se inscribe como copista en 1854-, en el Cabinet des Estampes, en museos de Lyon y Viena y en Italia. “Esta fue la época más extraordinaria de mi vida –escribiría-; a más de algunas palabras confiadas al papel para dar nuevas a los míos, no he escrito nada: dibujaba”. Esa formación lo inclinaba a cierto academismo. Lo reconoció alrededor de 1860. Se liberó de ese lastre teniendo a la vista a Ingres, por quien se interesó muchísimo. Renunció a la belleza convencional y buscando autenticidad confirió carnalidad a sus desnudos. De los grandes maestros -los florentinos y, en especial, Miguel Ángel- le quedó el poder de un dibujo tenso de vida y movimiento contenido. Así su “Mujer secándose la espalda”. Empleó ese poder para presentar el cuerpo tenso de vitalidad y como a punto de pasar a la acción en cinco telas de carácter histórico pintadas entre 1859 y 1860. Acaso más que en ninguna otra en “Jeunes filles spartiates provoquant des garçons à la battle” –que guarda la Nacional Gallery londinense.

En el 72 pinta la primera de las telas que dedicaría a las baletistas: “Le Foyer de la danse à l’Opera”: sus bailarinas no están bailando, pero están plenas de esos ritmos en sus cuerpos, que, lamentablemente, no están en mallas que ciñeran sus cuerpos. Varios cuadros de este asunto estuvieron en la exposición impresionista de 1874. “Il a de danses prodigieuses, surprises dans leur elan”, se admiraba Zola, comentando en *Le Sémaphore* la exposición de 1877, en que estaba el famoso “Danseuse à la barre” –actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York-, y precisaba, con no menor agudeza: “Monsieur Degas est un dessinateur d’une précision admirable et ses moindres figures prennent un relief saisissant”. El “saisissant” que elogiaba ese relieve podía traducirse lo mismo sorprendente que conmovedor.

Las escenas de danza del maestro habían pasado del clasicismo de las primeras -“Examen de danse”- a los efectos sugestivos, resplandecientes de sus baletistas de los ochentas, que fundían de modo admirable rigor en el dibujo con un aire evanescente.

Y la vida cotidiana fue cobrando un lugar cada vez más importante en su pintura, extendiéndose al desnudo. Pintaba mujeres corrientes en actividades ordinarias:

peinándose, lavándose. Tales serían sus asuntos preferidos en los últimos años, cuando pintaba casi ciego y prefería el pastel al óleo. Hizo desnudos con un poder expresionista que podía preludiar a Nolde.

DEL DIBUJO AL DESDIBUJO

Con el desnudo el arte había logrado las mayores plenitudes del dibujo. Y el dibujo del desnudo quedaría vinculado a la enseñanza académica del arte como la fuente elemental de proporciones, equilibrios, relaciones formales. El camino de esta conquista del dibujo en el arte occidental, iniciado por la recuperación del desnudo clásico en los talleres de Florencia y Roma y las obras maestras del desnudo nórdico –en suma, lo que hemos repasado en esta panorámica-, marcaba un punto en que podía comenzar el desdibujo del desnudo. Sin un gran dibujo el desdibujo carece de fundamento o es, sin más, un fraude. El desdibujo llegaba a la escena del desnudo en el siglo XX.

Inician el desdibujo en el desnudo, muy a comienzos de siglo, dos artistas: Matisse y Picasso.

Matisse nace al arte en contacto con el Impresionismo, e intensifica su expresión con el fauvismo, antes de dar el paso a una estética lineal y una creación de formas y espacios por completo independientes de toda influencia.

En 1903 adquirió en Volland “Trois Baigneuses” de Cezanne, “motre père á tous” –que dijera. Y los desnudos que pinta de 1900 a 1904, atraído por influencias contradictorias -“Homme un”, “Nu aux souliers roses”-, presentan rasgos cezannianos. Un año más tarde puede ver los gaugin de Tahití. Es 1905, el año en que rompe con el Impresionismo, y comienza su fauvismo.

Surge entonces -1907- ese desnudo clave en la historia del desnudo en el siglo XX que es el “Desnudo azul”. El desnudo confiado a un dibujo de línea gruesa, desentendido del modelado cuidadoso -que parecía connatural al desnudo-; dibujo simplificado y más fuerte que natural –expresionista-. El cuerpo –en postura sensual- destacado cromáticamente contra un fondo pintado con la intensificación colorista propia de lo fauve. Y rebasando la composición más bien estática –la mujer yacente-, sutil pero eficaz, una tensión de fuerzas en el espacio. “Le cherche des forces, un équilibre de forces” –que decía el artista.

Esa reducción del desnudo a trazos lineales esenciales, destacados con fuerza, cobra ritmo –un ritmo dionisiaco, que lo relaciona con la resolución del motivo en versiones antiguas de las danzas de Dionisos- en dos obras destinadas a decorar ambientes que dedicó a la danza. La revolucionaria de 1909, al igual que “La Dance” de 1930, fueron la exaltación del desnudo en esas manifestaciones voluptuosas propias de la danza primitiva. Juego rítmico de desnudos lineales, reducidos a su elementalidad, en variadas posturas, ricas de tensiones formales, con dinámico juego de ritmos, que el color, reducido a azules, rojos y verdes, destacaba aun más.

El mismo 1907 en que Matisse pintaba el “Desnudo azul” Picasso revolucionaba el desnudo con un cuadro: “Les Demoiselles d’Avignon”. Era una ruptura de la tradición clásica aun mayor que la del “Desnudo azul”, perpetrada por artista a quien el contacto con las antigüedades clásicas en más de un tramo de su multifacético carrera lo incitaría a dibujar desnudos casi helénicos, logrando que su relación con el desnudo se moviese entre un clasicismo elegante, nutrido por su fascinación por las formas femeninas, y distorsiones que llegarían a ser violentas y radicales.

En su “Las señoritas de Avignon” el desnudo iba desde casi el mediterráneo de anchas caderas a desnudos reducidos a planos, de contornos rígidos y ángulos duros, y uno en que estas distorsiones, radicalizadas, prenunciaban el Cubismo. Dos cabezas estaban entre deformación cubista y recuperaciones de la escultura negra.

Ya en pleno cubismo, el desnudo de “Mujer en un sillón” -al igual que otros- es un juego de planos y formas violentamente distorsionadas e irónicamente vinculadas con el motivo –senos, piernas, nalgas-, en juego de elementos solidificados por el dibujo fuerte y contrastados cromáticamente.

Pero, superado el cubismo radical, Picasso volvería a formas clásicas para un desnudo de personalísima estilización. Así su “Mujeres al borde del mar”, de 1923.

También Braque hizo en ese 1907 clave un desnudo fuerte y nuevo: “La bañista”. Pro el suyo fue, por encima de la geometrización y los planos volumétricos, y, dentro de su fealdad, sensual. Un año antes, su “Desnudo sedente” había estado entre el realismo y el naturalismo.

DESNUDO DE ENFRENTAMIENTOS BRUTALES

Y en esos mismos años, otro artista pondría el desnudo entre sus asuntos preferidos, pero sacándolo de cuanto se hubiese hecho antes y abriéndolo a insospechadas y tremendas posibilidades: Georges Rouault.

Rouault, influenciado por ese apasionado profeta que fue el escritor católico Leon Bloy, pintó las prostitutas de “Delante del espejo” (1906) y “Odalisca” (1907), como símbolos de una sociedad putrefacta. Iniciaba con esos dos paneles largo retablo de desnudos sin belleza. Cuerpos de un amarillo blanquecino, con sombras azules, modelados escultóricamente con fuerte delineado. Había dado un paso dramático, sin concesiones, de la visión idealizada de las Venus de Boticelli a estos enfrentamientos brutales con la degradación de lo que había sido para el arte lo más bello y armonioso. Sus desnudos, hoscamente alejados de la menor voluptuosidad, están presididos por una urgencia catártica. Sin embargo, en su “Fille”, de 1906, la mujer desnuda, sin belleza en el rostro –es una mujer afeada por los años en el sórdido oficio- tiene un cuerpo sensual, de caderas anchas, nalgas generosas y gruesos muslos.

También Rembrandt -a quien Rouault admiraba- pintó abordó la fealdad en muchos de sus más vigorosos desnudos; pero nos hizo sentir que también eso pertenecía a la humanidad que el desnudo representaba. En Rouault se trató de un asco religioso deshumanizado; de una verdadera poética de la fealdad.

LOS DESNUDOS DE KLIMT Y SCHIELE

Allí donde se juntaban las aguas finiseculares de Impresionismo y Simbolismo con el naciente Modernismo, dos aristas austríacos hicieron del dibujo del desnudo el centro de su expresión artística y su mensaje. Los dos estrechamente vinculados entre sí, con variado juego de atracciones y rechazos, el mayor Gustav Klimt, y el menor Egon Schiele.

Klimt, activo en el movimiento antiacadémico Viena Secesión, produjo mayúsculo escándalo con sus murales eróticos y simbólicos de la Universidad de Viena, que la conservadora sociedad vienesa tachó de disparatados y pornográficos, y, en la primera década del siglo XX, volvió a manejar el desnudo como pieza clave de su mensaje de intenso simbolismo en los mosaicos proyectados para el comedor del

Palacio Stoclet, en Bruselas. Para él la mujer ostentando su bella desnudez era símbolo de vida frente al trágico esqueleto de “Muerte y Vida”.

Resolvía Klimt sus desnudos con hermosa caligrafía y los rodeaba de fastuosa decoración que creaba sensación a la vez de misterio y de sensualidad. Fue el desnudo representante del período de lujo y optimismo anterior a la Primera Guerra mundial.

Más tarde, el artista exasperó el erotismo de sus desnudos pintando mujeres en estado de excitación sexual.

Egon Schiele recibió un poderoso impulso de Klimt, cuando entabló relación con él, que era bastante mayor -28 años mayor-, en 1907. Influenciado por él, en un primer momento su estilo se desarrolló como reacción contra ese influjo. Nota común fue, sin embargo, el desnudo de espléndido dibujo lineal combinado con entornos cromáticos. Pero Schiele combinó inquietante poder erótico con notas revulsivas - figuras de cuerpos escuálidos y retorcidos, de rostros amargos-, e impuso a sus desnudos una agresiva energía, dotándole de expresiones de gran intensidad emocional. En 1912 se reconoció el poder erótico de sus desnudos al llevarlo a la cárcel acusado de obscenidad y quemar algunos de ellos.

El desnudo de Schiele anticipó el del Expresionismo por su alta carga de subjetivismo. Frank Whitford ha escrito en su *Egon Schiele*: “Schiele ve al individuo ante todo como un ser sexual y al sexo como una fuerza destructiva”. Aun en las expresiones de mayos voluptuosidad se siente a la muerte aguardando detrás, como contraparte del sexo.

Y ESTALLÓ EL EXPRESIONISMO

Por muchos indicios podía sentirse que la pintura, en busca de autonomías, iba a derivar hacia el abstracto –donde el desnudo no tendría ya lugar-. Pero antes se daría un movimiento animado por la voluntad de romper la forma sintética intelectualizada del Cubismo y devolver al desnudo carnalidad, fuerza y exasperado subjetivismo. Fueron los expresionistas.

En el desnudo el Expresionismo buscaría exaltar lo primitivo. Retomar el naturalismo allí donde lo habían llevado sus expresiones más recias. Ahora con nueva fuerza en el dibujo y desdibujo: formas exasperadas, resueltas con pincelada suelta y

color que había conquistado intensidades con los fauves. El baile de las mujeres desnudas de “Danza en torno al becerro de oro” (1910) de Emil Nolde es frenético y los cuerpos se han tratado con inusitada violencia.

MODIGLIANI

Caso especial, al margen de las grandes corrientes del arte europeo de las dos primeras décadas del siglo, fue otro pintor del desnudo: Amedeo Modigliani. Su temática fue limitada y en ella el desnudo fue asunto privilegiado. Un desnudo de inconfundible estilización: formas alargadas, de suaves y rítmicas modulaciones y los sensuales volúmenes modelados con imperceptible gradación de las carnaciones; uno de los desnudos más bellos y eróticos en la historia del arte.

Sentó las bases de su estilo en Italia, estudiando a los maestros del Renacimiento. Aprendió sutilezas de la línea en Boticelli. Desde 1911 esculpió cabezas la fuerza primitiva de las máscaras africanas; pero su desnudo es heredero del desnudo clásico, desde los arcaicos *kouroi* griegos.

Pintó desnudos espléndidos. Recuerdo uno de 1917 y el “Desnudo reclinado”, que guarda el MOMA de Nueva York.

Para que nada faltase para asegurarle un lugar de privilegio en la historia del desnudo, sus desnudos fueron censurados por su erotismo y, ante el escándalo, la policía debió clausurar su única muestra individual, la de la galería Berthe Weill, de París. Aquel escándalo era fruto de ignorancia de la ilustre trayectoria del desnudo. Porque podía sentirse un sutil parentesco de esos desnudos con obras renacentistas como la “Venus durmiente” de Giorgione y, en tiempos más recientes, la arrogante “Olimpia” de Manet.

EL DESNUDO POR ENTRE LAS LIBERTADES DEL SURREALISMO

Cada nueva ola de innovaciones en la figuración occidental del siglo abordaría según las nuevas poética y retórica el desnudo.

El Surrealismo estaba fascinado por lo extraño e irracional. Era, al tenor del primer *Manifiesto de Surrealismo* de Bretón –de 1924- un “automatismo psíquico puro

por cuyo medio se intenta expresar ... el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y libre de preocupaciones estéticas y morales”. Aquello del “funcionamiento real del pensamiento” buscaría apoyo en la doctrina del inconsciente de Freud y por allí daría en el territorio tan nuevo y fecundo del sueño –nuevo como proyecto explícito, pues muchos artistas supieron, como Goya, que “el sueño de la razón engendra monstruos”.

Magritte pinta, en 1926, en su “El asesino amenazado” (actualmente en MOMA de Nueva York) una suma de los elementos que usaría en su carrera de pintor. Y en el centro, como el más inquietante, estaba un desnudo. Era un maniquí, pero de su boca manaba sangre real. El personaje que escucha el gramófono, los dos hombres que aguardan, garrote en mano el uno, con una red el otro y los tres que espían por la ventana tienen el rostro de Magritte, que se confiesa así el asesino, los detectives y los mirones.

Y el elemento erótico simbolizado en el desnudo –irracional, aberrante, pero desnudo- llegaría hasta “Ilusiones de grandeza” –ya en 1961-, en que segmentó el desnudo en tres partes, la inferior –la mayor-, recipiente de la del medio, y esta de la superior. Cada segmento con pintura de sensual erotismo, pero plasmada en formas inertes, e mecánica composición deshumanizada.

En Dalí, el desnudo, fragmentario, caprichoso, no sería sino un elemento de su “Invención de monstruos” (1937), con el busto desnudo de mujer en lugar central de ese amplio horizonte onírico, pero puesto sobre una suerte de mesa y con cara de caballo. En el conjunto del ángulo superior derecho otros desnudos diversamente metamorfoseados.

Fueron todas aquellas aberraciones fantasiosas de desnudos, más que desnudos oníricos. El desnudo en el sueño –que era lo que cabía esperar del desnudo surrealista- correspondió pintarlo a Paul Delvaux.

Delvaux, que se convirtió al Surrealismo en 1934, pintó, como principal motivo de sus bellísimas visiones oníricas, mujeres desnudas o semidesnudas y las ubicó en escenarios contruados con todas las libertades y climas maravillosos propios del surrealismo. Cabe recordar su “Entrada a la ciudad” (1940), entrada presidida por dos hermosos desnudos, el de primer plano claramente boticeliano. Y en los planos posteriores, de una larga y honda perspectiva –la calle de una ciudad tan extraña como

las de los sueños-, otros desnudos, mientras un burgués formalmente ataviado avanza por esa avenida enfrascado en la lectura del periódico.

Todas las mujeres desnudas de Delvaux reprodujeron el ideal de la Venus clásica -“Venus dormida” titularía la obra de 1944 que está en la Tate Gallery de Londres-, y estuvieron sumidas en trance de ensoñación que las apartaba del mundo. Y los escenarios conjugaron las extrañas perspectivas de Chirico con formas arquitectónicas de la antigua Roma o victorianas. Breton, el pontífice del movimiento, diría, simplificando poéticamente: “Delvaux ha convertido todo el universo en un único reino, en el que una mujer , siempre la misma mujer, reina en las grandes calles del corazón”.

La ciudad de Delvaux se volvería más compleja en obras de los cuarenta –su “Ville inquiète”, y el tren aportaría una nota de contemporaneidad –“Tren nocturno”, 1947-. E influido por Ensor, incorporaría a esas telas dominadas por sus hermosos desnudos la imagen de la muerte, representada por un esqueleto, mientras sus desnudos yacentes, bellísimos y sensuales, recordaban a Piero Della Francesca.

NO HABIA LUGAR PARA LA BELLEZA

Después del paréntesis informalista habría una vuelta a la figura, en especial en el neoexpresionismo británico encabezado por Sutherland y Bacon. Y desembocaría en los llamado “jóvenes salvajes”, que, a través de Bacon, volverían los ojos a Nolde y su color violento y a Beckman con su dibujo de línea fuerte y gruesa. Todos ellos se aproximarían al desnudo, pero solo para sumirlo en su visión del mundo deformante y trágica, donde no había lugar para la belleza que el desnudo a través del arte había simbolizado y representado.

Sutherland, en una “Crucifixión” que pintó en 1946 para la iglesia de St. Matthew’s de Northampton, recuperó la hierática geometrización del desnudo bizantino y románico y el arte trágico de Grünewald. El movimiento que así se anunciaba renunciaba a la belleza que el desnudo había conquistado desde el diálogo de los talleres renacentistas con las obras maestras del desnudo helénico y latino.

Francis Bacon deslumbró y horrorizó a crítica y públicos cuando expuso “Tres estudios de figuras junto a una crucifixión”, que abrió el camino hacia una nueva e

insólita manera de pintar al ser humano: cuerpos hinchados de excrecencias, retorcidos, casi muñones, degradados. Como dijera con crudeza John Russel en su libro *Francis Bacon* “su anatomía era medio humana, medio animal”. Llegó al clímax de esos estudios con la Magdalena (1945-1946), figura inspirada en el Giotto, pero situada en el extraño escenario de una galería de arte, sugerido por cuadros, en un clima de desvaídos amarillos y naranjas. La figura, sólida, como de mármol, está desnuda desde la cintura, pero su carnalidad solo se destaca en la parte superior del torso y el antebrazo. Lo demás era extraño: se cubría con un paraguas azul, del que colgaba un velo transparente, debajo del cual aparecía el rostro con algo de animal y la boca abierta en alarido de dolor. En tensa paradoja, las soberbias calidades del gran pintor y su atracción por la tradición pictórica coexistiendo con todo ese aterrador monstruismo.

Volvería Bacon en 1962 al tema de la crucifixión -que había sido por siglos ocasión y reto para pintar el cuerpo desnudo- en su “Tres estudios para una crucifixión”. El panel central era un desnudo en una cama en el centro de un típico escenario baconiano de paredes curvas y vacío. El desnudo era un macerado, sanguinolento cadáver, encogido hasta una posición fetal, como pudiera ser uno de los torturados de los campos de concentración de nuestro enloquecido siglo. Después del holocausto había pensado Adorno que carecía de sentido una poética de lo bello. Bacon instauraba la poética de lo deforme y feo, de una nueva manera de lo trágico, desprovista de cualquier grandeza o dignidad. Nunca fue su planteo tan radical como en sus desnudos.

El desnudo en la pintura ecuatoriana del siglo xx

Con el mapa de esta soberbia aventura de redescubrimiento y briosa y libre apropiación del desnudo greco-latino por la pintura -y, por supuesto, la escultura- occidental por telón de fondo, volvemos los ojos a la pintura del desnudo en el siglo XX en un país andino en el que una de las dos mayores manifestaciones y testimonios de su ser y vivir fueron las artes visuales -la otra, la lírica y, por tramos, la novela.

Ecuador. Un país de rica tradición de barroco mestizo. Y el siglo XX, un tiempo en que una sociedad reprimida apocalípticamente por tres siglos -predicadores, confesores, catedráticos no permitían que el espectro de la muerte desapareciese del horizonte vital de esas gentes- e impulsada a vivir ascéticamente opondría con fuerza cada vez mayor eros a thánatos y secularizaría su visión del mundo.

Por siglos -los del período hispánico, largamente prolongados en el siglo XIX- el desnudo había recobrado su condición medieval de preámbulo del pecado y pecado en sí mismo -por la doctrina moral de la *ocassio proxima*.

Y, sin embargo, en un arte sujeto a ese desnaturalizado proyecto de vida, los artistas se dieron modos para pintar y modelar desnudos. Aunque fuesen los desnudos vergonzantes y culpables de Adán y Eva expulsados del paraíso y abochornados por su desnudez -así los pequeños paneles del artesonado del vestíbulo de la iglesia de san Francisco en Quito.

Puestos a cubierto de suspicacias inquisitoriales por la letra del relato bíblico, se extremaron en tallar Evas de gran belleza, con las formas y la sensualidad de la mujer mestiza joven.

Atribuidas a Caspicara, artista fascinado por el cuerpo humano, tenemos algunas tallas de Eva. El Banco Central guarda una sedente, que luce toda esa belleza, en una criatura apenas más allá de la adolescencia, con toda su juvenil figura rebosando sensualidad, pero una sensualidad ingenua, inocente. Morfología americana: cuerpo rollizo, de vientre y muslos gordezuelos y pequeños senos turgentes, y las carnes rozagantes, vivificadas por magistrales carnaciones. Y, confiriendo espíritu a ese cuerpo amablemente vivo, un rostro dulcemente vuelto hacia alguien de quien se esperara algo, con la boca entreabierta.

En una rica colección particular se conserva el juego de dos desnudos enfrentados, masculino y femenino, Adán y Eva. Cuerpos delicadamente esculpidos, sin mayor musculatura él; con anchas caderas, tórax grueso, muslos que sugieren blandura de carne y piel, ella. Con ligerísima variante de la morfología y amable sensualidad características de gran imaginero quiteño.

Y se independizó el gran artista del motivo “Eva”. En el Museo de Arte Colonial puede verse una “Susana”, que es el desnudo sedente de una joven con rostro de

elegante coquetería, cuerpo grácil y senos pequeños. Y con personalidad que tienta a pensar en un modelo vivo mirado con voluptuosa sensualidad.

Y del gran maestro de la Escuela Quiteña se conserva también un extraño desnudo, que, por ese detalle, se ha llamado “la mujer de las medias rojas”. De pie, insinuando un paso como de baile, un cuerpo desnudo, también de adolescente -los senos insinúan apenas su redondez-, el rostro inclinado hacia atrás. ¿Fue un desnudo destinado a ser vestido con atuendo de dama o monja o santa, y por ello las medias rojas, única parte que quedaría más o menos visible? Sea de ello lo que fuere, el artista se había complacido, una vez más, en un desnudo bello y sensual.

Salvo estas piezas de Caspicara, la historia del desnudo quiteño -hablar de “ecuatoriano” en ese período resulta anacrónico- volvió a esas horas oscuras en que el único tolerado era Cristo en la cruz, y, más tarde, Cristo muerto en brazos de su madre. También en la Escuela Quiteña Cristo crucificado fue el gran tema para tallar desnudos. Los mayores artista se dieron a modelar cuerpos desnudos de asombrosa plenitud anatómica, desde Caspicara y Pampite en Quito, hasta Sangurima y Vélez en Cuenca. Unos fueron más serenos en su belleza -los de Vélez fueron apolíneos-, otros trágicos y macerados -los más sangrientos fueron los de Pampite.

Caspicara extremó su fascinación por el desnudo en un Cristo yacente, en que laceraciones de costado, pecho, caderas y rodillas, y los amoratados, no restan belleza a ese cuerpo, al que la postura y, sobre todo, el rostro -expresión conmovedora de dolor resignado y fatigado- dan un aire de serenidad y paz propio del tema sacro.

Y hubo un tema -religioso, como todos los que le fueron permitidos al arte de la Escuela Quiteña- que sedujo a esos imagineros y se constituyó en reto para sus poderes de trabajar el desnudo: la resurrección de Cristo. El cuerpo de Cristo en trance de vida gloriosa, en plenitud de belleza. Obra cumbre de Caspicara fueron Cristos así -pues se conservan varios, que no difieren sino en actitud y gesto-. Es un desnudo muy distinto de los musculosos y atléticos del Renacimiento. De pecho más bien estrecho y piernas y brazos con palpitante pero delicada musculatura bajo la piel; todo bien proporcionado, armónico. Exaltación de la morfología del hombre americano. Postura grácil, llena de vida. Y el rostro con hondas expresiones. En una talla -colección de Enrique Barba- el rostro mira hacia lo lejos, como afirmando que todo se cumplió, y el brazo extendido, como ofreciendo algo, lo confirma. En otra pieza -dolorosamente, inexplicablemente

robada del Museo de Arte Colonial de Quito hace unos pocos años- el rostro era jubiloso, con los ojos brillantes vueltos acaso el Padre y una rara y admirable sugestión de vida interior.

Y hubo muchos otros de estos Cristos resucitados que, sin acercarse a la perfección de las obras maestras de Caspicara, salían de talleres quiteños con destino a parroquias y pueblos, donde presidirían las procesiones del domingo de Resurrección.

EN EL SIGLO XIX

En el siglo XIX, en el Quito hispánico laboriosa y heroicamente independizado y luego convertido en la República del Ecuador, la pintura se secularizó y vio abrirse ante sí caminos nuevos, ya no cercados por exigencias religiosas. Aunque, por supuesto, se siguió haciendo pintura religiosa para conventos y monasterios, iglesias y sacristías, pues las encargaban los patronos más ricos, que eran órdenes y congregaciones.

Superada la exclusividad de lo religioso, se pintó retrato, primero de generales de la independencia y próceres, más tarde de miembros prominentes de la nueva burguesía y personajes ilustres. Y un paisaje que no había sido sino escenario o vago telón de fondo para escenas piadosas, cobró autonomía, se vinculó con empresas de geógrafos y viajeros –el caso de mayor y más rica producción fue el de Rafael Troya, contratado para pintar la naturaleza por Reiss y Stübel- y empezó una larga empresa de redescubrimiento de las bellezas de la tierra o, al menos, de sus riquísimas peculiaridades.

Mas, al secularizarse los motivos, el desnudo se quedó sin esos pretextos especiosos que fueron Adán y Eva, los Cristos dolientes, el resucitado y santos penitentes -piénsese en ese desnudo magistral que es el san Pedro de Alcántara, atribuido al Padre Carlos-. La liberación había sido solo de la dependencia administrativa y económica de la metrópoli; no de pensamiento y sensibilidad.

Sin embargo, otra vez los artistas, a quienes se puede sorprender por resquicios, aunque breves y discretos, significativos, fascinados por el desnudo -con la fascinación de la fruta prohibida, tanto más deleitosa cuanto más vetada- hallaron nuevos pretextos y ocasiones para aproximarse al desnudo femenino sin incurrir en el rechazo social y hasta el anatema eclesiástico.

En 1852, cuando se fundó en Quito la Escuela Democrática Miguel de Santiago -con el nombre de uno de los mayores pintores del período hispánico- y se convocó al primer concurso nacional de pintura, uno de los premios fue “El pudor” de Juan Agustín Guerrero, que, a cuenta de esa virtud tan enemiga del desnudo, había pintado una mujer casi desnuda.

El pudor, la inocencia dieron pie a pintar jóvenes con esos estados virtuosos en peligro o ya perdidos. El realismo exigía -y toleraba- que esas féminas púdicas revelasen algo de lo que ese pudor preservaba y que su desnudez exponía a lamentable pérdida.

Joaquín Pinto, uno de los mayores y más respetados maestros de la pintura de final del XIX, fue uno de los pintores que se aprovecharon de ese espacio tolerado para pintar desnudo -al menos el que tiempo tan mojigato toleraba-. Fue su “Inocencia perdida”: la joven sentada, los senos descubiertos y el cuerpo apenas velado por gasa translúcida, que permite apreciar el modelado de sus muslos. El sentido se había confiado al rostro, que expresaba un remordimiento que tenía más de asombro y nostalgia que de culpa. Finísimas calidades para tratar ese cuerpo de amables volúmenes y piel nacarada convierten ese desnudo en hito de la historia del desnudo en la pintura ecuatoriana.

Y el maestro, robándoles tiempo a sus tan requeridos retratos y paisajes, a la pintura de tipos populares y costumbres y a la pintura religiosa, pinta, al óleo sobre hojalata, para algún cliente y acaso con un modelo neoclásico a la vista, una “Bacanal” en que todas las mujeres entregadas a orgiástica danza, en torno al becerro y dirigidas por Baco, están desnudas.

Y, ya a comienzos de siglo, en 1902, en un cuadro confiesa su postura ante el desnudo: está autorretratado en un plano distante, detrás de un árbol, paleta y pinceles en mano, como queriendo sorprender el motivo fascinante. Y este, en primer plano, es una hermosa mujer con el pecho casi descubierto.

En otro cuadro tremendo pintó a una mujer con los senos descubiertos, en un auto de fe inquisitorial. El foco de luz es una hoguera al pie de dos crucificados, detrás de grupo de primero y segundo plano. La mujer, de rodillas, ocupa el centro y el primer plano, iluminada por una luz cenital y difusa. La mujer, inerme ante los inquisidores, tiene el pecho descubierto. Pinto retrató a quienes fungían de inquisidores cuando su

matrimonio. Ese desnudo resultaba trágico, con su sensualidad anulada por la ominosa tramoya.

Rafael Troya, a quien circunstancias diversas –la más importante ya la hemos mencionado- convirtieron en incansable pintor del paisaje por todas las regiones de la patria, pintó, en 1898, dos cuadros misteriosos –en un extraño exilio en Pasto-: “Amor” y “El secreto”. En “Amor”, la mujer semidesnuda y la niña-ángel desnuda sentada en sus rodillas; diciéndole algo en el oído en “El secreto”. Pintó el gran artista la belleza serena y pícara a la vez de la niña, acariciando sus formas con sensualidad casi mórbida.

Con Rafael Salas Alzadora, nieto de Antonio, el viejo gran maestro de la primera mitad del XIX, asistimos a los albores del desnudo en el siglo XX. En 1904 firma “R. Salas, hijo” un desnudo que se sitúa en la tradición de las Venus renacentistas. La mujer yacente sobre mullido lecho, los brazos levantados, el derecho detrás de la cabeza que reposa o sueña.; el cuerpo vuelto al espectador. Las formas gráciles, finas. El modelado delicado. Bellas carnaciones nacaradas. El pubis apenas sombreado.

Fue un desnudo todo serenidad. En otro cuadro que se le atribuye, titulado “Copa del placer”, el desnudo fue festivo y sensual, incitante por el rostro de pícaro sonrisa, con los senos apenas velados por lienzo transparente.

Luis Cadena, que frecuentó el taller de Antonio Salas y, tras cuatro años de estadía en Chile, instaló taller en Quito; que viajó después a Italia –en 1854- y fue llamado en 1872 por García Moreno para dirigir la Escuela de Bellas Artes que el progresista mandatario había fundado, hizo mucha pintura religiosa para patronos eclesiásticos –como la serie de misterios de rosario, el retablo del Rosario y las esquinas de arcos de la nave central de su iglesia para los dominicos, y cuadros de la vida de san Agustín para los agustinos-. Pero, en el ámbito secular, retrató a personajes ilustres del medio, políticos y hombres de cultura. Y nos dejó precioso testimonio de su postura ante el desnudo. Trabajó un estudio académico de hombre, aunque reducido a tórax y brazo. Extendió el “estudio” a todo el cuerpo en un “Bañista”, aunque cubriendo el sexo con un paño. Y quiso aventurarse al desnudo femenino en un “Estudio de mujer”, pero pintando solo la parte superior del torso, con la mujer púdicamente sosteniendo un lienzo que apenas deja ver la mitad del seno. Hombros, la parte del brazo y ese seno insinuado tenían toda la belleza y sensualidad del desnudo que el artista –que tanto desnudo habrá visto en sus años italianos- habría querido pintar.

EL DESNUDO DE LA GENERACIÓN PRECURSORA

El siglo XX de la pintura ecuatoriana se inicia con trabajos de artistas nacidos antes del siglo. Los más inquietos y vigorosos se distanciaron del arte decimonónico y por muy diversos caminos anunciaron la modernidad. El desnudo fue uno de esos territorios de novedad. Liberaron la pintura del desnudo de antiguos encogimientos, a menudo hipócritas o medrosos.

En 1920 el Salón oficial -que era el único nacional- otorgó el primer premio a un desnudo: “Ensueño” de José Abraham Moscoso. No era nuevo en la forma, salvo por los fondos tratados con libertad informalista. El desnudo se inspiraba en las Venus renacentistas, que el artista seguramente admiró cuando completaba su formación en Roma. Pero la sensualidad en el modelado del hermoso cuerpo yacente y en las delicadas carnaciones resultaba una novedad para el medio quiteño. Y más que novedad. Kingman en su *Arte de una generación* dijo que “para un medio pacato, adormecido aún por un orden de vida aldeano, venía a constituir como una bofetada”.

No fue el único desnudo con el que el artista latacungueño escandalizó a la burguesía quiteña. Apoyándose en una escena de convento, pintó otro desnudo. Pero la alusión a lo conventual no era sino una bofetada más a las buenas maneras sociales. El cuadro -de gran formato- se titulaba “Visiones de claustro” y pintaba a dos religiosos, en un primer plano inferior, y arriba, un poco en una nube, lo que se supone que tentaba -o fascinaba- a esos personajes enclaustrados: una sensual mujer desnuda, yacente.

Perfeccionó su técnica y abordó el desnudo con nueva madurez en obras como su “Cleopatra” -recogida en este libro-. La reina en el momento de ser mordida por el áspid, con todo el dramatismo de la esa hora postrera recogido en el rostro, de rara intensidad. Y el cuerpo muy poco egipcio; más americano, de caderas anchas y muslos generosos. Carne y piel resueltas con libertad y dominio del efecto de corporeidad.

Algunos de los artistas recogidos en esta sección pintan su desnudo en el exterior; pero es constante de todos una estadía fuera del país, a la cual cabe atribuir esa libertad para afrontar el género, su novedad formal y la tranquila seguridad con que pintan a la mujer desnuda.

Caso ejemplar de una pintura del desnudo libre, variada en las posturas de la mujer y las maneras de abordarlo y realizada con maduro oficio fue el de Leonor Rosales de Villanueva –nacida en Guayaquil, en 1892, y formada en Europa-, de quien el libro recoge dos estupendas obras: la una, la mujer recostada, de espaldas al espectador, en amplio y más bien neutro espacio, y la otra, la espalda del desnudo llenando la tela e imponiéndose al espectador con su realización vigorosa. La artista pintó estas obras en el París de entreguerras, manteniéndose al borde de las corrientes vigentes pero aprovechándose de modo ecléctico de sus logros para una pintura fuerte, con netos rasgos de modernidad.

Camilo Egas se perfeccionó en la Real Academia de Roma y en la de San Fernando, en Madrid. Esas academias pesaron en un primer momento de su expresión artística, que fue neoclásica. Más adelante se sacudió ese academismo, pero su arte quedó lastrada -como lo notaría en su tiempo Díez- por excesiva concesión al gusto burgués de su clientela. Está claro que un desnudo realista apenas tenía lugar entonces.

De 1923 a 1926 Egas estuvo en París, y, a su regreso a la patria, pinta desnudos. Están marcados por otro neoclasicismo, el francés, y tienen un nítido sentido de decoración, aunque de gran estilo. Fue larga serie de telas -fechadas en 1927- con el motivo de ninfas y sátiros en escenas de seducción o ninfas en sus danzas. Alguna de esas ninfas, en una escena de cortejo por el sátiro, fue un desnudo realista, de enérgico delineado de las formas y resolución cromática y matérica vigorosa.

Vio, sin duda, el ecuatoriano los juegos rítmicos de desnudos realizados por Matisse, que retomaban ritmo y sensualidad de las danzas dionisiacas -“La Danza” es, como lo viéramos, de 1909-, y en una danza así dibuja a sus ninfas, contra un paisaje de verdes andinos. Luce entonces admirable dibujo y a él confía la sensualidad de esos gráciles desnudos. En otra danza, quien hace bailar a las ninfas es un sátiro realista en su parte caprina, y el color de su piel -ocres quemados- contrastando violentamente con la blancura nacarada de la de las ninfas.

Más tarde pintaría desnudo realista y naturalista, como esa mujer de espaldas que el libro recoge, que es de 1929. Y en pleno indigenismo daría en la original audacia de pintar a la mujer con el busto desnudo, en una serena y ordinaria escena de pareja.

Los desnudos de Manuel Rendón Seminario que el libro recoge son de 1917 y 1918. 1917 es el año en que el gran artista expone en París en los más importantes

Salones: Independants, Automne, Nacional, Tuileries. Frecuentaba talleres y crecía a la sombra protectora de Matisse, Braque y Modigliani. Pero sus desnudos son muy diferentes. Y la novedad radica en su americanización, en una sensualidad y fuerza muy diferentes de las del desnudo europeo de la hora.

Los desnudos de Alberto Coloma Silva que el libro trae son de 1923. Cabe recordar que en 1922 fue a la Academia de San Fernando, en Madrid. Seguramente estos dibujos nacieron en la academia, pero ¡qué personalidad revelan, cuánta fuerza, dentro de su refinamiento!

Dar con un desnudo de Mideros –se lo hallará en el libro- resulta especialmente sugestivo. Porque Mideros prolonga en el siglo XX hábitos de la producción decimonónica y aun anteriores. Realiza mucha pintura religiosa, y conventos y comunidades se cuentan entre sus mejores patronos –pinta larga serie para la iglesia y convento de la Merced, en Quito, y estupendas telas para los jesuitas (varias de ellas pueden verse en la casa-museo de Augusta Urrutia de Escudero)-. Y su pintura iría obsesionándose por temas escatológicos, especialmente milenaristas.

Pero era artista de gran sensualidad. Al abordar el tema bíblico de Eva tentada en el paraíso, pintó un espléndido desnudo. Es una mujer opulenta, de pecho generoso y anchas caderas –el motivo se corta poco más debajo de la cintura-, con la piel amorosamente acariciada por la pincelada para cálidas carnaciones. Los brazos, pintados sobre los senos, no los cubren y quedan visibles por debajo de ellos. Y un rostro que, a la vez que atendía al sentido de la historia genesíaca –de tentación, al borde de la caída-, daba a ese desnudo intensa vida interior.

Y, aunque en otra tela de gran formato: “El árbol de la ciencia (del Bien y del Mal)” apenas si sugirió desnudos –el más visible fue de varón, el pecho en uno, la espalda en otro-, en escena de sobrio dramatismo, en “La voz interior” puso en el centro una mujer desnuda, aunque con las piernas recogidas para ocultar el sexo y el brazo cubriendo los senos. Y hay un desnudo en “La tentación”: el busto y los senos, provocativos, como para tentar. Para el artista religioso, eso era el desnudo, una de las tentaciones, aunque la más deleitosa. Las otras las pintó como monstruos grotescos, en torno a la leve figura central vestida de túnica.

Y pintó un Cristo en el descendimiento –que, ha de recordarse, dio lugar a estupendas pinturas de desnudo- en el gran lienzo “Ofrenda al Padre”. Pero, aunque en

el pináculo de bullente pirámide humana, sostenido por los santos varones, fue muy pequeño, y sin mayor detalle anatómico.

Pedro León fue un artista que se movió entre dos aguas: entre los primeros anuncios de modernidad y la irrupción ecuatoriana de esa modernidad como Realismo Social. Y así también su aproximación al desnudo. Estuvo seguramente influido por un corto viaje a Europa, aunque en él lo que más le impresionó fue Cezanne –al que llamaba, con gran acierto, “el gran Cezanne”-. Tener en este libro desnudos de Pedro León es un privilegio, y completa estupendamente el desnudo de estos adelantados.

Enriquece también esta sección del libro Nicolás Delgado, fino plumillista y pintor con alto oficio, a quien se lo comienza a valorar actualmente como una de las grandes figuras americanas del realismo de comienzos de siglo. También él completó su formación y acaso ensayó desnudo en sus períodos formativos en el Instituto de Bellas Artes de Roma y en la Academia de Artes de París.

Y el hermoso desnudo de Minne Bondenhorst viene a recordarnos el aporte al desnudo ecuatoriano de artistas extranjeros que se radicaron en el país y aportaron significativamente al desarrollo de sus artes, como, además de Minne, Olga Fisch -de quien sentimos que no se haya dado con el desnudo que para el libro queríamos- y, por supuesto, Jan Scheuder, que tanto pesó sobre tantos artistas ecuatorianos.

LA GENERACIÓN DEL REALISMO SOCIAL

Los precursores habían desbrozado caminos para el realismo, también en ese tema en el que había sido necesario deshacer tabús, el desnudo. Pero, aunque la práctica académica comenzó a incluir el dibujo del desnudo con modelo, los artistas así formados no hicieron del desnudo, al menos en un primer momento, motivo central de su pintura. Asumieron una poética neoexpresionista de denuncia social, con deformación de la figura dura, a menudo cruda, tan desoladora como la condición social de indios y proletarios que querían poner ante los ojos de la burguesía que visitaba salones y exposiciones y adquiría obra. Y resulta significativo que el profesor de Anatomía Artística de la Escuela de Bellas Artes de Quito tachase esas maneras de deformación como “deformismo” de truculencia.

Hurgando en el acontecer de esos años –el paso de la década de los treinta a la de los cuarenta- damos con fechas sintomáticas. El joven Eduardo Kingman dibuja en sus años de academia un desnudo poderoso: en ordinario papel café, una mulata de cuerpo pequeño y formas opulentas, acostada boca arriba, las piernas abiertas. Todo más crudo que sensual. El oleaje generacional lo conduce después a obras como “El carbonero”, que gana el premio “Mariano Aguilera”, en 1936, apenas un paso más allá de realismo y naturalismo, y poco tiempo después Camilos Egas le presenta en Nueva Cork a uno de los grandes expresionistas, Georg Grosz, quien, con telas durísimas, había denunciado el inminente horror del nazismo. Contactos así decidirían al artista a asumir también tareas de denuncia. Y en esa línea, en 1940, realizaría esa obra magistral del realismo ecuatoriano que es “Los Guandos”. Pero, por el momento, esas urgencias de denuncia no daban lugar para el desnudo –aunque siguiese ejercitándolo magistralmente en pequeños dibujos-. El espléndido desnudo que el libro recoge en primero lugar es ya de 1985.

Y el joven Diógenes Paredes -29-años pinta, en 1939, un desnudo de mujer, acaso desmañado en el dibujo, situado entre la sensualidad de la postura yacente, con aire de abandono, y el signo de fatiga o dolor del rostro hundido en el cobertor y apoyado en el brazo –que el libro recoge.

Pero viaja, becado, a París, en 1946, y años más tarde gana el “Mariano Aguilera” con un desnudo que mostraba que había vencido los retos del dibujo en el asunto en que mejor podía lucir esa victoria: la mujer de espaldas, pintada con línea exacta y rico modelado. Está ese dibujo en el libro, y, que sepamos, no hizo más desnudo.

A la hora del balance del desnudo de la generación a que este libro invita, cabe anotar en el lado del “haber” que hizo un desnudo rico, importante, innovador. Los aportes mayores son de Kingman, Mena Franco y Guayasamín.

Eduardo Kingman resulta, en estos balances últimos, el gran realista de la generación. En buena parte porque fue el más fiel al realismo, superando algunas tentaciones de novedad –la más fuerte, a la que cedió por breve pero intenso período, fue la de una dinamización de los trazos en el espacio, que llegó al borde de un abstracto geometrizable, con valores sígnicos y simbólicos-. Tras una etapa de extrema austeridad cromática y su antítesis de gran riqueza colorística, obrada la síntesis, pintó el desnudo

que el libro recoge en primer lugar. Corta el cuerpo de la mujer yacente por debajo de los pechos y por encima de las rodillas. Y se complace en ese centro de su sensualidad y sexualidad que son caderas, vientre, sexo y arranque de los muslos. El cuerpo, de cálidas carnaciones, de formas realistas –sin la menor estilización- llena la tela e impone su carnalidad al que lo mira.

Muy diferente el otro desnudo aquí recogido. La mujer, sentada en una silla, de espaldas al espectador, un tanto ladeada, tiene un cuerpo poco sensual, y su actitud toda es de desvalimiento. El clima, de colores fríos, completa eso que el título resumió: “Desnudez solitaria”.

El tercer desnudo reproducido es muy distinto –el lugar común de que el maestro se repitió acaso valga para algunas obras menores, que realizaba sin darles importancia-. Es un desnudo que se instala entre la crudeza –por la posición, de piernas abiertas, como ofreciendo el sexo- y el símbolo: yace la mujer bajo surcos, que se dibujan sobre su desnudez, y su postura de ofrenda sexual es hacia el sol. El título, aquí también, dice la intención del artista: “Fecundación”.

Bolívar Mena Franco pintó mucho desnudo, y es cosa que se conoce poco. Y pintó y dibujó estupendo desnudo. Excelente dibujante, pasó de la morfología clásica de la academia a una muy peculiar: dibujo el desnudo de la mujer gorda, a veces, tanto como para preñuar las obesidades de Botero. Y avanzaría hasta una morfología muy peculiar: nalgas y muslos gruesos y el tronco alargado. Con formas así multiplicó dibujos al carbón y grabados.

Pero nunca fue tan rico y vigoroso como en óleos como el que el libro recoge: un sensual desnudo en un clima misterioso –por las tintas oscuras-, tratado con fuerte empaste y rico modelado de la forma.

Guayasamín es uno de los artistas que con más fuerza respondió a la poética de la generación. En 1945 –a sus 26 años-, tras haber tenido contactos decisivos con la obra de Orozco y Tamayo, y el Picasso del “Guernica”, irrumpe en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1945 con obras de feroz deformación y fuerza casi efectista. Como comentaba Vacas Gómez en *Letras del Ecuador*

Allí, como es natural, no tenía lugar un desnudo que desplegase belleza y sensualidad. Pero Guayasamín era un ser humano de desbordante sensualidad y la belleza del cuerpo de la mujer le fascinaba. Así que, paralelo a su retórica de crispación

de la figura, corrió un desnudo como el reproducido en el libro. Torso realista, vigoroso por la fuerte realización a espatulazos. El rostro como en ensoñación. Y el conjunto sensual, sin que obste para ello la figura ordinaria y los senos caídos.

Después el maestro geometrizó radicalmente sus desnudos, como la pareja de amantes en el libro reproducida, de hieratismo que les confiere un dimensión mítica.

Y hubo otra obra de especial significación para el desnudo de Guayasamín. Fascinado por “La Pietá de Avignon”, cuyo centro, como se ha visto, era el cuerpo desnudo de Cristo muerto en las faldas de su madre, retomó el asunto sacro y siguió fielmente la composición y los contrastes de luz y color destinados a destacar el desnudo central. Los rasgos de las mujeres y, de modo especial, los de Cristo, los sintió vecinos a su propia expresión, y, guiado por esa percepción, los intensificó. Que lo que más le fascinó en esa famosa tela era el desnudo -de una hora en que el único desnudo tolerado era el de Cristo o en la cruz o muerto en el descendimiento o en faldas en su madre-, salta a la vista porque el clásico italiano cubrió el sexo de Cristo con un lienzo, y Guayasamín lo desnudó, pintando el sexo con detalle realista, pero sin que de modo alguno disuene con el motivo sacro.

LA GENERACIÓN DE LA RUPTURA

Artistas nacidos de 1920 en adelante rompen con el Realismo Social. Proponen dar a la expresión de lo nacional y americano nueva profundidad, y reemplazan anécdota y denuncia explícita por signos y alusiones. Obviamente en todo ello, que derivó a diversas maneras de formalismo e informalismo, había poco lugar para el desnudo.

Pero rasgo característico de esas promociones -y no solo en el Ecuador- era el dibujo. Irrumpieron estupendos dibujantes. Más libres y, por ello mismo, más penetrantes que sus predecesores. Y ya sabemos la predilección por el desnudo femenino que el dibujo tuvo siempre. En 1969 exponen dibujo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá Cifuentes y Muriel. Y esos dibujos mostraban las altas calidades del nuevo dibujo, tan certero como económico y nervioso. En la obra de Cifuentes elemento clave sería una caligrafía de trazos muy rítmicos y libres, casi gestuales. Pero la empleó fundamentalmente en motivos folclóricos o telúricos. El desnudo no fue asunto central de su dibujo. Muriel no: él sí dibujó desnudo incansablemente. Un

desnudo certero y libre, a menudo duro, sin preciosismo alguno. Y ese fluir de desnudos se hizo muchas veces en papeles pequeños y ordinarios. El desnudo de Muriel que incluimos en el libro es tardío -2001- y tiene muy diversa factura: línea neta para tres mujeres de fuerte contextura, despojadas de sensualidad. Y materia y color sobrios. Todo antirromántico y con una buscada frialdad.

El desnudo tuvo en la generación una extraordinaria figura: Oswaldo Viteri.

La crítica puede recorrer los grandes tramos de la trayectoria de Viteri casi sin atender a su dibujo -y menos aún a su dibujo del desnudo-. Yo mismo lo he hecho en ensayos como *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (Guayaquil, Banco Central, 1988): la reducción del motivo a elementos esenciales estilizados y vigorosamente empastados; signos resueltos como pictografías; informalismo de trazos gestuales vigorosos; pegados de objetos de rico valor signico -desde fastuosas casullas hasta sucias bolsas de cemento y periódicos-; y recios encolados de arpillera y muñecas de artesanía popular con significantes del mundo andino -su desolación, su marginalidad, sus ceremonias y fiestas.

Pero con estas grandes búsquedas de una expresión americana, contemporánea y original, coexistía el dibujo y lo más bello y plástico de ese dibujo era el desnudo femenino -no lo más fuerte: su dibujo neoexpresionista vivió horas trágicas y bordeó tremendos abismos-. Lo que Marta Traba escribiera de José Luis Cuevas: “un hombre en combustión, cuya sola paz es el dibujo”, podía decirse, con igual acierto, de Viteri, en especial en los momentos más dramáticos de su existencia.

En una muestra de 1973 Viteri presentó, junto a un dibujo que él mismo caracterizó como “muy intenso, muy dramático, muy fuerte”, otro que, en palabra suyas, muy exactas, era “muy fino”. Estos últimos, fechados entre diciembre de 1971 y junio de 1972, presentaban un desnudo originalísimo: la mujer en su proceso de gestación, con todos los cambios que se daban en su morfología y en su vida interior.

Más tarde, tras largas jornadas de dibujo memorable -Cristos y calvarios, estilizaciones del folclor, motivos taurinos- salta al primer plano de su dibujo el desnudo: dibujo a la sanguina, con ricas calidades volumétricas y finos y sensuales contornos lineales. Dibujo de firma carnalidad y empaque escultórico.

El dibujo del desnudo se le ha tornado al artista especial oportunidad de ejercicio expresivo, sensual y estético de la línea. Y también espacio de búsquedas. En 1997 se

rinde a la seducción de dos grandes maestros del desnudo, Leonardo de Vinci y Miguel Ángel, y en un *agon* con ellos instala su expresión contemporánea en vecindades del Manierismo. Y pinta grandes desnudos de rica sensualidad. Erotismo no solo del motivo: de la línea. Línea tremendamente erótica. Y figuras que reproducían el dramatismo de los maestros para una expresión contemporánea humanísima y compleja.

Pinta después desnudos que obscuramente eran apuntes para una gran serie trágica de grandes óleos: “Los desastres de las guerras”, donde ese dibujo se sumiría en manchas sanguinolentas de grueso empaste. Y las formas se extremarían en un grotesco bárbaro -rostros máscaras; manos garras- en el que el gran dibujante sacrificaría sus finuras, dejando, sin embargo, intacto el gesto de ternura de la madre que acoge al niño. En uno de esos cuadros volvió a ese viejo tema de desnudo que fue Cristo muerto. Fue un hombre muerto, yacente, sangrante, en obra que no apuntaba al Gólgota por detalle alguno, sino por el aire de grandeza del trágico conjunto.

Pero pintaba también grandes desnudos de rica sensualidad por dibujo, modelado del cuerpo y cromática. Así el que está en este libro. Y lograba nuevas calidades de sutileza, economía de la línea y la forma y clima poético que transfiguraba la crudeza del encuadre en dibujos últimos como el que también recoge el libro.

El de Tábara es un caso especialmente sugestivo, En los comienzos de su etapa figurativa, cuando hizo de su pintura documento poderosos del vivir de las mujeres de la calla y del suburbio porteño, pintó desnudos neoexpresionistas impresionantes. En 1951, “Las viringas, cuarteto de mujeres enanoides, con gestos de torpe ingenuidad, mostrando sus cuerpos desnudos de edad indefinible y formas gruesas y bastas, con el color de la mujer mulata, del cobrizo al café. Y el mismo año su “Desnuda” fue también una mujer de formas gruesas, de muslos deformes y pies grandes, con la morena piel rugosa tratada con fuerte empaste. Y el rostro, de nariz achatada, con rasgos de ingenua coquetería: los gruesos labios con labial rojo y las mejillas con colorete.

Extremó el desnudo de la fealdad, la bastedad y la torpeza en “Guisa” -al año siguiente, 1952-, para una prostituta negroide de senos caídos, vientre hinchado y muslos deformes, el sexto cubierto por burdo calzonario. El rostro, afeado por enorme nariz, con lasciva mirada, mientras las manos arreglaban un arete en la oreja.

En el 76, en plena etapa mecanicista hace un “Desnudo de hombre” que parece un croquis de humanoide, con dibujo de duros trazos geometrizarantes.

Pero solo dos años después, ya en pleno informalismo sígnico y en el lujurioso juego de sus abigarrada selvas, pintaría el sensual “Joven desnuda”, que el libro recoge. Morfología de la mujer ecuatoriana, pequeña y de formas poco gráciles, pintada con fresca sensualidad y con todo el oficio suyo de materia y color. Y cifró la vida en el rostro: sonreído, con gesto de fina coquetería, la de la mujer complacida en posar para el maestro.

Y hubo mucho más en el desnudo de la generación y el libro lo recoge, al menos en muestras significativas: Jaime Darquea dando al desnudo femenino las formas de montañas –cosa que había anticipado Luis Moscoso con paisaje en que sus montañas tienen sensuales formas femeninas-; Judith Gutiérrez, que hizo del desnudo primitivo elemento de sus retablos mágicos y míticos; Jaime Villa, sensual dibujante del desnudo y rico colorista; Francisco Coello, que se rinde a la fascinación de la figura femenina en el último tramo de su trayectoria, en rico juego de sutiles variaciones de postura y gesto, en ambientes refinados; Félix Arauz, que extendió al desnudo su poderosa figuración deformadora; Peñaherrera y Miranda, que han pintado sensuales y hermoso desnudos; y el dibujo del desnudo de ese gran dibujante que fue León Ricaurte Miranda.

LAS DOS ÚLTIMAS GENERACIONES

Las siguientes generaciones volvieron con fuerza al dibujo y de un vario y rico dibujo partieron para sus expediciones mágicas, míticas, agónicas. Y en casos como el de ese estupendo dibujante que es Celso Rojas, en el desnudo y con el desnudo ahondó hasta abisales honduras de lo humano, alucinantes aquelarres y riquísimo repertorio de ceremonias mágicas. Todo lo poderoso que es su dibujo está patente en el desnudo que el libro recoge.

Hay mucho del desnudo de esta generación que el libro recoge que cobraría nuevas dimensiones situándolo en las trayectorias de sus autores.

Así los desnudos de Román de estilización deformante que los enraíza en culturas primitivas mítico-mágicas; y ese temprano dibujo de desnudo de Jácome que anunciaba su radical feísmo de denuncia; y el desgarrado de Villafuerte; el refinado de Luis Aguirre; el imaginativo y fantasioso de Washington Mosquera; el de refinadas alusiones y espléndida factura de Jaime Zapata; el duro de Marcelo Aguirre, que

costraría nueva fuerza en telas de gran formato; el de Luigi Stornaiolo, tan representativo de su visión crítica de la sociedad, a través de escenas carnales con personajes grotescos; la crudeza de Pedro Niuapari, y el desgarrado feísmo de Carlos Castillo e Isabel Burbano; el desnudo de Jaime Romero, situado en una naturaleza resuelta con espátula rica de materia. Y el de ese fuerte y rico grabado de Hernán Cueva. ¡Y tantos otros desnudos sugestivos e interesantes por más de una razón!

Hubo, con todo, empresas de desnudo que piden comentario especial.

Especial caso es el de Alfredo Eguiguren, artista con propuestas novedosas y vigorosas en los últimos años, en Ecuador y Estados Unidos. Su desnudo se pintó en los años de academia, en Roma -de 1969 a 1972, casi adolescente-. Fue trabajo de clase, frente a la modelo. Pero fue mucho más: fue un desnudo personal, fuerte, de rica sensualidad, que se aprovechó para hacerlo tan vital y plástico de las posibilidades de la tiza y el carboncillo.

En el año 74 Mauricio Bueno, artista conceptual y tecnológico -algunos de sus más innovadores trabajos, con la tecnología al servicio del concepto, arrancan de sus días de Instituto Tecnológico de Massachussets-, se rinde a la fascinación de la mujer desnuda, pero se resiste a pintarla sin más y, jugador empedernido con la imagen, lo hace con el cristal: la mujer sentada sobre el vidrio -lo que achata un tanto sus formas-: las sensuales formas femeninas reflejándose y duplicándose, tan sensual el reflejo como la realidad. Pero, por encima de todo, fue -como se verá por las obras reproducidas- la sensualidad y belleza del desnudo.

Empresa memorable del desnudo de la generación es la de Voroshilov Bazante. Falto de academia -fue autodidacto-, su expresión inicial se resintió de graves limitaciones de dibujo. Y, paradójicamente, el desnudo le sedujo siempre. En Japón, junto a maestros zen dio el salto a un dibujo seguro, de línea de exacta y económica expresividad -con fino pincel y carboncillo-. Y entonces sus temas preferidos en el dibujo -que corrió paralelo a un vigoroso y libre abstracto gestual- fueron caballos y mujeres desnudas, alguna vez ellas en loca cabalgata. De los caballos le atraía el movimiento, la fuerza, las tensiones dinámicas. Del desnudo, la pura línea: sinuosa, sensual, para formas mórbidas, que en unos casos resolvería con pocos trazos finos de lápiz o pincel y en otros con ricas sugerencias volumétricas y línea de especial

sensualidad, a la sanguina. Hace entonces algunos de los desnudos más eróticos de muestra pintura.

Así hasta hace unos cinco años. Entonces asume el desnudo con nueva pasión. Y pinta cosa de cincuenta óleos, con la misma modelo, en que recupera febrilmente, casi maniáticamente, las refinadas técnicas de la pintura renacentista. Una y otra vez, incansablemente, sobrepone finísimas veladuras que hacen de la carne de esas mujeres algo sensualmente vivo, de formas palpitantes y volúmenes modelados a la vez con extremo rigor y nuevo capricho, hasta ir logrando eso que sir Kenneth Clark pensó que señalaba la cumbre en la pintura del desnudo: “Esa extraña sustancia, de un color que no es blanco ni rosa, de una textura suave aunque variable, que absorbe la luz pero también la refleja, delicada aunque resistente, brillante y apagada, hermosa y lamentable alternativamente, plantea sin duda al pintor, untando sus pigmentos pegajosos y sus pinceles, el problema más difícil que ha tenido que resolver, y quizá sólo haya habido tres hombres, Tiziano, Rubens y Renoir seguros de cómo debía hacerse”. Bazante piensa que Leonardo fue aun más lejos. Y bueno, en este libro el artista muestra por primera vez dos de esos desnudos.

Y ya es hora de salir del reino de la palabra y pasar al de la imagen. Aquí están las imágenes del desnudo ecuatoriano de un siglo. Por primera vez tantas y tan sugestivas imágenes, generación por generación. Verlas con la atención que ellas merecen y exigen significará, no solo apreciar sus calidades formales, sino asistir al desarrollo de una sensibilidad y las maneras de ver a la mujer en esa manera suprema de su mismidad que es su desnudez.

Alangasí, en el Valle de los Chillos, febrero-marzo de 2008