

**Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Filosofía y Letras
Especialización en Historia del Arte Mexicano**

El desnudo femenino en la pintura de Alfonso Michel

Tesina presentada por

Neri Azucena Saavedra Palomares

Asesora

Dra. Julieta Ortiz Gaitán

Ciudad Universitaria, México, D.F.

Agosto de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

Introducción.....	3
-------------------	---

Capítulo I

Alfonso Michel, con los ojos en París y el corazón en México	6
--	---

De Tecomán a Montparnasse. Alfonso Michel y la transición de la pintura mexicana	16
---	----

Capítulo II

Desde lo más hondo, las vanguardias europeas en la obra de Alfonso Michel	21
---	----

La obra de Alfonso Michel: entre el cubismo, el surrealismo y la ruptura	25
--	----

Capítulo III

Algunos apuntes sobre el desnudo femenino en la historiografía del arte	34
---	----

El retorno, de la belleza exquisita a la belleza primitiva	40
--	----

Otras maneras de mirar el cuerpo	44
--	----

Los desnudos de barro de Alfonso Michel	49
---	----

A manera de conclusión

La obra de Michel y la reivindicación del trópico	63
---	----

Hemerografía	65
--------------------	----

Bibliografía	66
--------------------	----

Introducción

Un primer acercamiento a la obra del pintor Alfonso Michel con la finalidad de estudiar los desnudos femeninos que pintó entre los años de 1945 y 1957, me llevó a observar que si bien, el desnudo femenino es uno de los temas que más produjo durante ese tiempo, también realizó algunos desnudos masculinos, por ese motivo en este análisis incluyo un acercamiento a algunos de sus desnudos masculinos.

En un principio observé que la obra de Michel, alejada de las propuestas de la Escuela Mexicana de Pintura, se desarrollaba de forma paralela a ésta, pero mencioné que se consolidaba como una de las pioneras de la <<ruptura>>. Con el transcurso de la investigación noté que la obra de Michel forma parte de la etapa de transición entre la Escuela Mexicana de Pintura y la Ruptura que ocurre en México entre los años 40 y 60, mismo periodo que ha sido denominado como <<contracorriente>> por Jorge Alberto Manrique¹.

Para Manrique “hablar de contracorriente es sólo un modo de decir para significar un fenómeno que solía soslayarse: no todo el arte de la primera mitad del siglo, o mejor dicho de los treinta años posteriores a esa mitad es *escuela mexicana*”. Ida Rodríguez Prampolini, ubica ese periodo como el de <<arte entre guerras>> y se encuentra conformado por los autores que Laura Pérez Rosales ha llamado <<disidentes>>².

Es importante mencionar que la formación de Alfonso Michel se da en el extranjero, primero viaja a San Francisco en 1918 donde estudia en la academia de Mark Hopkins, y posteriormente se establece en Montparnasse a mediados de los años

¹ Jorge Alberto Manrique, Catálogo de la exposición *Alfonso Michel (1897-1957)*, Museo de Arte Moderno, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Ciudad de México, junio-agosto 1991.

² Laura Pérez Rosales, “Trayectoria de la pintura en México, 1901-1950”, en Lupina Lara (et. al) *Visión de México y sus artistas*, México, Quilitas, 2000.

veinte, donde acude al taller de Vassili Ivanovich Choukahieff³. Es decir, el aprendizaje de Michel se da en un contexto ajeno al mexicano y por tanto tiene motivaciones distintas a las que homologan el arte de nuestro país como resultado de la política cultural instaurada por José Vasconcelos, y como consecuencia del alejamiento de Michel con la Escuela Mexicana de Pintura.

El autor se formó prácticamente en San Francisco y París, en un ambiente donde el proceso del arte respondía a intereses individuales, en México ocurría a la inversa, el arte respondía a intereses comunes y por ese motivo la obra de Michel empezó a valorarse a finales de la década de los sesenta y estudiada de manera acuciosa hasta la década de los noventa.

Aunque la producción pictórica de Michel se intensifica al final de su existencia, en sus cuadros son notables las asimilaciones en cuanto a la temática y la técnica, además de imponer su propio estilo y la experimentación constante, pues en su pintura existen múltiples variaciones sobre un mismo tema como pueden ser las naturalezas muertas y el desnudo. Quiero dejar en claro que el interés por estudiar el desnudo femenino en la obra de Alfonso Michel surgió al observar las características que poseen dichos desnudos y que considero, son el resumen de los preceptos planteados por las vanguardias del siglo XX.

En sus inicios la obra de Michel no figuró en las antologías y estudios del arte mexicano, debido a los temas que representó, pues se le consideraba más como un pintor de motivos “antillanos” y no precisamente como un pintor interesado en el arte mexicano.

Para ubicar la obra de Michel es preciso mencionar a los pintores de la transición, etapa a la que pertenecen las propuestas de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, María Izquierdo, Abraham Ángel, Federico Cantú, Rosario Cabrera, Manuel Rodríguez

³ Olivier Debroise reúne esta información en la biografía *Alfonso Michel: el desconocido*, en el capítulo “Aquellos amadescos ocios fecundos” México, Era, 1992.

Lozano, Carlos Orozco Romero, Guillermo Meza, Ricardo Martínez, Jesús Reyes Ferreira, Juan Soriano, entre otros.

Esos autores disidentes –entre los que se encuentra Michel-, que no respondieron a intereses colectivos como los del muralismo, desarrollaron sus propuestas de manera paralela a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, son los que construyeron una historia del arte mexicano alterna a la que promocionaba el *vasconcelismo*. Sin necesidad de pertenecer a ningún grupo o de comulgar con las ideas de tal o cual, fueron esos autores los que antecedieron a la generación de ruptura y junto con ellos realizaron un cambio sustancial a la historia oficial del arte mexicano.

Capítulo I

Alfonso Michel, con los ojos en París y el corazón en México

La provincia de Colima registró en la última década del siglo XIX, una serie de cambios económicos y sociales que modificaron su "dinámica cotidiana" según lo apunta Carlos Ramírez Vuelvas en su artículo *Notas para el estudio de la historia de la cultura escrita en Colima. El caso del siglo XIX (1811-1910)*.

Durante ese siglo, en Colima se advierte la presencia de grupos empresariales extranjeros que de alguna manera modifican la dinámica cotidiana del estado, además de impulsar a través del desarrollo de la industria, el primer acercamiento a la modernidad "no por el hecho de que existiera la palabra como tal, sino por el cambio vertiginoso en el que se encontraba la sociedad"⁴.

Lo anterior es fundamental para situarnos en la época en que nace el pintor Alfonso Michel, quien es heredero de una de las familias más prósperas de finales del siglo XIX en Colima; más concretamente éste ve la luz en 1897, es decir, en los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz quien se esmeró por llevar los beneficios del progreso a todos los rincones del país "...la fundación del kiosco central, el establecimiento de la estación de ferrocarril, la iluminación de los jardines más importantes del centro de la ciudad de Colima, la aparición del tranvía, además de la construcción de los edificios de Palacio de Gobierno y el Teatro Santa Cruz"⁵.

Las novedades y el cambio social, trajeron consigo el surgimiento de nuevos grupos "clubes, asociaciones y sociedades (como la Sociedad Fraternal Colimense, la Sociedad Literaria que presidió Enrique O. de la Madrid, El Renacimiento que

⁴ El artículo consta de doce páginas, se trata de un estudio preliminar para desarrollar un proyecto de investigación en el que se estudiará la cultura escrita en Colima. El texto fue proporcionado por el autor, quien todavía no lo ha publicado; en la bibliografía lo citaré como Carlos Ramírez Vuelvas, Colima, 2006.

⁵ Carlos Ramírez Vuelvas, **op cit.**, ... p9.

dirigieron Miguel García Topete y Manuel Rivera, la Sociedad Mutualista Benito Juárez en Manzanillo, el Club Manuel Álvarez, el Club Porfirio Díaz, el Comité Patriótico, el Club Benito Juárez, el Club Daniel Larios y la Sociedad Pedagógica Ramón R. de la Vega, entre otras)"⁶.

Así en el ambiente que prevalece entre la sociedad colimense, la familia de Alfonso Michel pertenece al grupo de los más acaudalados y durante este periodo quien representa el vínculo con dichas asociaciones es su abuelo materno el general liberal Ángel Martínez, quien vive una situación privilegiada durante el porfiriato; con la muerte de éste se ve amenazada la estabilidad económica y familiar.

Precisamente por esas fechas, entre 1904 y 1908, los padres de Alfonso Michel atraviesan por un conflicto matrimonial que culmina en "separación violenta"; a causa del adulterio de la madre doña Adelina Martínez. El padre don Ignacio Michel, decide mudarse con sus hijos a Guadalajara "donde establece un próspero negocio de frutas *La flor de Colima* o *La ciudad de Colima*"⁷.

A pesar de lo acontecido y de que Adelina Martínez tuvo tres hijos más con su segunda pareja, años más tarde cuando ella murió, Ignacio Michel reconoció a los hijos de Adelina y los adoptó; las abulelas Rosa Orvantía y Catalina de la Torre, así como una tía de nombre Andrea y "una empleada fiel de la familia" se ocuparon de los pequeños⁸.

Con la muerte del abuelo Ángel Martínez, el terrateniente costeño, las propiedades de la familia Martínez fueron motivo de disputa entre las diversas "ramas" de la parentela de los Michel-Martínez, así que su fortuna comenzó a disminuir. Fue en esta época que el padre de los Michel decidió hacer varios viajes a la capital, uno motivo de los festejos del Centenario de la Independencia y otro, en 1914, a París en el que el biógrafo del artista Oliver Debroise señala que el joven Alfonso se perdió por varios días, sin que nadie supiera a dónde había ido. Después la familia

⁶ **Íbid.**, p 10.

⁷ Olivier Debroise, *Alfonso Michel. El desconocido*, México, Era, p121.

⁸ Olivier Debroise, **op cit.**, p 9.

regresó de nuevo a Colima e inesperadamente en 1917 murió Ignacio Michel y su hijo Jorge se hizo cargo de la propiedades en Colima, además de sostener a la familia y en particular a Alfonso su hermano menor, el resto de su vida.

Un año después de la muerte de su padre, Alfonso Michel se embarcó en Manzanillo rumbo a San Francisco, con el deseo de estudiar pintura en el extranjero; así, en esta última ciudad ingresó a la academia privada de Mark Hopkins Homes. Se sabe que recorrió Estados Unidos y que pasó una temporada en Nueva York.

Por otro lado, las hermanas mayores de Alfonso viajaban con frecuencia a Guadalajara y a la ciudad de México, donde asistían a la reuniones de los círculos bohemios "o considerados como tales". María, la hermana favorita de Michel, hizo amistad con las hermanas Marín de Guadalajara, y en casa de éstas conoció a Pedro Henriquez Ureña y a José Vasconcelos. También "Posa para Diego Rivera en 1922, para el mural del Anfiteatro Bolívar de la Universidad y enamora a Julio Torri en los patios de la Secretaría de Educación Pública..."⁹.

Por su parte, Laura Michel se casó con el diplomático Manuel Álvarez "y vive sucesivamente en Italia, Argentina y Cuba." Su hermana Amalia se acercó al grupo literario artístico de Guadalajara, y al Círculo Bohemio dirigido por José Guadalupe Zuno. Olivier Debrouse relata que Amalia vive "un breve y apasionado romance" con Amado de la Cueva, joven pintor jalisciense que trabajó con Diego Rivera y posó para él en "El hombre americano" del mural *La Creación*. Por su parte, su hermana Rosa se casó con Joaquín Vidrio, un pintor jalisciense del Centro Bohemio. Probablemente fueron ellas las que a través de su correspondencia, ponían a Alfonso Michel al tanto de lo que acontecía en los círculos artísticos de Guadalajara y de la Ciudad de México, sobre todo María con quien el autor mantuvo una correspondencia continua y a quien en reiteradas ocasiones le contaba de las novedades artísticas de Berlín o París, pues el colimense con aires de artista frecuentaba los grupos y cafés parisinos más populares de la época.

⁹ **Íbid.**, p 10.

Iniciada la década de los veinte, Alfonso Michel viajó por segunda vez a Nueva York, con Octavio Barreda y Luis Francisco Erro. Más tarde, hizo la *Grand Tour* por Europa, donde visitó Italia y Alemania, además de pasar una temporada en París en 1921. Después en Berlín conoció al comerciante Thorlaif Imerslund, y se ha dicho que preparó una exposición en 1922¹⁰.

Durante esa época viajó constantemente de Berlín a París y viceversa. Finalmente en 1924 se instaló en Montparnasse, y pasó su estancia más larga en esa ciudad. Fue en esa temporada que compartió un taller con Agustín Lazo quien se encontraba en París¹¹.

Mientras tanto en México el llamado "grupo sonoreense" ascendió al poder y luego de un largo periodo de inestabilidad, México vivió un proceso de reconstrucción en todos los ámbitos y surgió "casi inevitablemente la necesidad e interés por descubrir la esencia del país... se deseaba ahora la recuperación e institucionalización de la verdadera cultura mexicana" ¹². Con el inicio de la era de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública "fue así como desde el poder central se desarrolló un programa de reconstrucción de la cultura nacional". El objetivo de la fundación del Departamento de Bellas Artes, fue despertar "el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto..."¹³.

Pero no bastaba sólo con predicar el evangelio de las artes, sino también con emprender un retorno hacia los orígenes del "verdadero" arte mexicano pues "había que confiar tanto en nuestra propia expresividad artística como en las técnicas utilizadas por los antiguos mexicanos." Entonces Diego Rivera "afirmó que

¹⁰ Hasta el momento desconozco de qué exposición se trata, pues en esta época, según un testimonio del autor que fue localizado por Debroise, es cuando realiza algunos bocetos para Moulinex -posiblemente de modas-.

¹¹ Según lo afirma Olivier Debroise esa convivencia no dejó huella aparente en la obra de Michel. En el capítulo tres hablaré un poco más sobre este asunto.

¹² Laura Pérez Rosales, *Visión de México y sus artistas*, "Trayectoria de la pintura en México", en: Lupina Lara Elizondo (Comp.), Qualitas, México, 2000, p 48.

¹³ Laura Pérez Rosales, *op cit.*, p 48.

pintaba sus murales con una preparación a base de la muy mexicana savia del maguey"¹⁴. A partir de ese momento, el muralismo se difundió como un proyecto de cultura nacional en el que "se mostraron y exaltaron los valores del presente y del pasado mexicano"¹⁵. Por su parte Adolfo Best Maugard desarrolló su método de enseñanza del dibujo el cual se basó en lo que denominó "los siete elementos lineales de las artes mexicanas indígenas y populares".

Ante el panorama artístico emanado de la cultura postrevolucionaria cabe afirmar que, Michel pertenece al grupo de los artistas "que se alejaron o tomaron en alguna forma distancia"¹⁶, frente al muralismo y nacionalismo impulsados por los misioneros de Vasconcelos a partir de 1922. Estos eran años en los que como se sabe Diego Rivera regresó a México después de pasar una larga temporada en Francia, donde había incursionado en corrientes como el expresionismo y el cubismo, pero tras ese contacto cercano, logró crear medios de expresión propios. Contrario al caso de sus compatriotas, Alfonso Michel salió al extranjero en el momento de mayor apogeo de la "nueva identidad nacionalista posrevolucionaria".

Y así, mientras en México, algunos jóvenes de la Escuela de Pintura al aire libre de Coyoacán como Luis Escobar, Amado de la Cueva y Jean Charlot son convocados por Diego Rivera para realizar su primer mural en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Preparatoria. En Europa, Alfonso Michel se formaba de manera independiente siguiendo un método en el que visitaba las galerías de Berlín y París, además de los estudios de los pintores americanos radicados en Montparnasse; a la vez participaba constantemente en las tertulias de La Coupule, donde se reunían muchos otros artistas de la época.

Todo esto ocurrió durante el periodo "entreguerras" cuando Montparnasse era el barrio artístico más famoso del mundo, viviendo ahí, Alfonso Michel se formó tanto de manera autodidacta como asistiendo a las academias privadas de Lucien

¹⁴ Laura Pérez Rosales, **op cit.**, p 49.

¹⁵ **Ídem.**

¹⁶ Jorge Alberto Manrique, "Alfonso Michel. Poeta que pinta con sangre" en *Alfonso Michel. Emoción plástica*. Universidad de Colima, México, 1996. Pág. 17.

Simon "retratista de cierta fama y pintor de género especializado en escenas de Bretaña, quien fue también maestro de Yves Brayer"¹⁷. El pintor comentó en una carta que escribió a su hermana María que asistía cinco horas diarias a dicho taller pero que no trabajaba bajo la dirección de él sino que asistía al *cours libre* -sin profesor-.

Ahora lo curioso es que la verdadera razón por la que Michel llegó a Montparnasse, fue para buscar al pintor Vassili Ivanovich Choukahieff, "retratista y pintor costumbrista ruso radicado en París entre 1919 y 1945"¹⁸ Nuestro artista comentó -también en una carta dirigida a su hermana María- que el Museo de Louvre había adquirido una de las composiciones de Choukahieff y que éste además había resultado premiado en el Salón de 1920. El pintor colimense describió el cuadro, en el que una mujer se pintaba los labios en un interior ruso y según sus palabras le pareció que Choukahieff le dio a la composición un tratamiento muy al estilo de Ingres.

Tiempo después, los problemas de salud agobiarían a Alfonso Michel, quien regresó a México en 1926, cuando era joven enfermó de paludismo y nunca se curó del todo, a consecuencia de eso, sufrió una serie de recaídas que culminaron con su muerte ocasionada por una cirrosis del bazo en 1957; pero, luego de reposar medio año en tierras colimotas, volvió a París y de ahí viajó a Italia donde se internó en una clínica de la Riviera Italiana. Debido a su grave estado de salud "se ve obligado a llamar a Thorlaif Imerlund, a quien cede algunos terrenos propiedad de la familia en Colima, a cambio de dinero para curarse"¹⁹. En 1928 continuó enfermo pero retornó a París y después viajó a España. Es en esa época que se decepcionó de la pintura y decidió incursionar en el cine, "en un momento de crisis, que por cierto no es infrecuente entre artistas" señala Jorge Alberto

¹⁷ Olivier Debroise, cuenta los pormenores de la estancia de Alfonso Michel en París, en el capítulo "Aquellos amadescos ocios fecundos" de su biografía *Alfonso Michel. El desconocido*, **op cit.**, pp., 11-18.

¹⁸ **Íbidem.**

¹⁹ Olivier Debroise, **op cit.**, p 121. La carta a su hermana María, se localizó en los archivos del Cenidiap y su contenido se reprodujo en la biografía escrita por Debroise.

Manrique²⁰. De vuelta en México en 1930 asistió a las reuniones de los círculos artísticos de Guadalajara, donde conoció a Jesús Guerrero Galván, con quien participó en la creación de un mural en la Escuela de Artes Plásticas, pero no concluyó el proyecto, pues decidió seguir su vocación cinematográfica. Su deseo de hacer cine se vio cumplido hasta 1931, año en que participa como extra en la película *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler.

En la década de los años treinta Alfonso Michel convivió de cerca con los integrantes del Círculo Bohemio de Guadalajara, al que pertenecían su cuñado Joaquín Vidrio, Chucho Reyes, Juan Soriano y Roberto Montenegro, pero se sabe que únicamente se reunía con ellos y participaba de sus tertulias; no hay testimonios de alguna obra que hubiera realizado en esa época.

Incluso Jorge Alberto Manrique y Olivier Debroise afirman que tampoco se conoce ninguna obra que Michel llevara a cabo durante su estancia parisina, "De hecho la obra conocida e importante de Michel arranca en 1936" señala Jorge Alberto Manrique.

Así, las primeras obras conocidas de Alfonso Michel pertenecen a la época en que tuvo contacto con Inés Amor²¹; quien lo apoyó desde el primer momento; *La carta* es "la primera obra fechada que se le conoce" afirma Olivier Debroise. En 1939, Alfonso Michel participa en una exposición colectiva de la Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor. El viajero y pintor colimense encontró finalmente su vocación artística y se instaló de manera permanente en la Ciudad de México, donde inició su periodo artístico más creativo. Como resultado de esa etapa tan productiva, expone en el Segundo Salón de la Flor en 1944²².

²⁰ Jorge Alberto Manrique, **op cit.**, p17.

²¹ En sus memorias Inés Amor relató que conoció a Michel cuando "acababa de llegar de algún viaje por Europa". Jorge Alberto Manrique, **et al.**, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p 56.

²² Del Salón de la Flor se sabe que estaba ubicado sobre avenida Chapultepec, en la Ciudad de México.

A la vez, Inés Amor le organizó su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano en 1945, en la que presentó 17 óleos entre ellos *Eco del mar*, *La feria de los pájaros* y *Volantín*, en dicha exposición destacaron los temas marinos y otros alusivos a las fiestas populares mexicanas.

..once escenas pueblerinas situadas en una plaza característica de la provincia mexicana, con sus edificios bajos y sus arcadas que recuerdan ciertas composiciones similares a las de María Izquierdo, y seis naturalezas muertas bañadas por la misma luz rosada en contraste con luminosos azules, rasgo característico de este periodo. Imágenes risueñas de la vida cotidiana de Colima, escenas intensamente vividas como momentos privilegiados²³.

Ese mismo año, volvió a Nueva York donde participó en la exposición colectiva *Mexican Painting* de la Galería Knoedler. De manera sucesiva, conquistó nuevos espacios de exhibición en la Ciudad de México; en 1948 expuso su obra en la Galería Mont-Orendáin. Nuevamente dejó México, "me llama el mar" decía, y regresó a Francia en 1949 donde adquirió dos propiedades en Alba La- Romaine – Ardèche-, -según comenta Olivier Debroise- pueblo en el que se reunían artistas, pero vivió muy poco tiempo "en la única de estas casas realmente habitable".

Después rentó un departamento "en la rue des Beaux Arts, a un costado del barrio latino, en los límites de Saint-Germain que Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y los *zazous* amantes del jazz hicieron famoso en la segunda posguerra"²⁴. Durante esa época en París, nuestro pintor frecuentó a Rufino y Olga Tamayo quienes residían en esa ciudad y de quienes se volvió un gran amigo. Por aquellos años, París era considerada todavía la capital artística del mundo, en ella vivían cientos de pintores tanto europeos como latinoamericanos.

²³ Olivier Debroise, *op cit.*, p 22.

²⁴ *Íbidem.*, p 27.

En 1950, Michel vivió uno de sus mejores años, pues la galería Art Pictorial de Montparnasse le abrió las puertas y con el éxito de ventas de sus cuadros, realizó un viaje a Grecia y Egipto. Cuando regresó a México en 1951, volvió a su apartamento-estudio ubicado en la esquina de Bolívar y Tacuba "Allí pintó, cuando no residía en sus propiedades de Colima, las cuales fueron finalmente su principal residencia en México en los últimos treinta años de su vida" ²⁵.

Su segunda exposición individual llegó en 1953. Una vez más, su amiga Inés Amor le organizó una nueva exposición en la Galería de Arte Mexicano, en esta ocasión, el estilo artístico de Alfonso Michel fue mejor asimilado, "reveló un pintor bastante distinto, y llamó –mucho más que la anterior- la atención de la crítica". En ese sentido, su última estancia en Europa fue benéfica; aunque a decir de los críticos que lo apoyaban, Margarita Nelken y Jorge Juan Crespo de la Serna, Michel fue duramente criticado por "extranjerizante" y farsante a su regreso²⁶.

Y es que como se mencionó anteriormente, en México el arte todavía en el inicio de la década de los años cincuenta se regía bajo los principios del muralismo y el nacionalismo tal y como había sido expresado en el manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (1923) en el que se sostenía "Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es propiedad pública"²⁷. Y es que la pintura de Alfonso Michel, era vista justo como individualista, y además "muy frecuentemente se hablaba de él como de un joven muy guapo y rico, que viajaba y no tomaba en serio la pintura"²⁸.

²⁵ Olivier Debroise, **op cit.**, 28.

²⁶ *Ibid.*, p 30.

²⁷ Raquel Tibol, *Palabras de Sequeiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. pp 24 y 25.

²⁸ El pintor Juan Soriano lo comentó en una entrevista, en Olivier Debroise, **op cit.**, p 7.

Lupina Lara Elizondo señala que "Como creador, Michel no pretendió usurpar, no quiso copiar, tan sólo buscó nutrirse de un talento ya existente con el fin de transformar ese alimento en un fruto propio. Por ello, las características de sus mentores se encuentran completamente fusionadas a sus propias inquietudes"²⁹.

Curiosamente, por tratarse de un pintor cuyo periodo más activo corresponde a los últimos quince años de su vida, momento en el que su obra se dio a conocer, se le ubicó como la de un artista joven, aunque el inicio de su carrera coincida con el fin de su existencia. Además, tras su muerte, la gente que lo conoció más como pintor que como viajero, se sorprendió pues lo consideraban mucho más joven de lo que era; a esto último contribuyó el acervo del propio artista quien decía haber nacido en 1907 no en 1897, de hecho en las publicaciones anteriores a la aparición de la biografía escrita por Olivier Debroise, la fecha de su nacimiento era errónea. Así lo relató Inés Amor en sus memorias, "Curiosamente para mí, yo había creído que él era uno de los pintores más jóvenes, porque había empezado después que los otros. Cuando descubrí que tenía 61 años al morir no podía creerlo; como se había hecho cirugía plástica en Europa, su aspecto era el de un hombre de cuarenta y tantos años"³⁰

Había algo razonable en esta deliberada supresión de una primera etapa de su producción pictórica: su pintura, más cercana a la de los pintores europeos de la posguerra, se diferencia estilísticamente de la escuela mexicana de pintura contemporánea. Logró situarse así, al final de su vida, entre los artistas jóvenes de México de los años cuarenta³¹.

Finalmente, en los años posteriores a la muerte de Alfonso Michel triunfó en México, la pintura de esos artistas vistos por algunos como burgueses e individualistas, que se condujeron de manera independiente, ajenos a cualquier grupo o movimiento "Los buenos propósitos van convirtiéndose en pretextos para exaltar la personalidad de cada uno de ellos" refiere Ida Rodríguez Prampolini

²⁹ Lupina Lara Elizondo, "50 años, 50 artistas" *Visión de México y sus artistas*, **op cit.**, p 127.

³⁰ Olivier Debroise, **op cit.**, p 59.

³¹ **Íbid.**, p 8.

sobre los principios de la estética nacionalista y agrega "La pintura de caballete y "todo el arte de los círculos intelectuales" florece más fuerte que nunca, ya que la "aristocracia", la buena burguesía y especialmente el turismo norteamericano que tanto fue censurado, hacen buen consumo de ella"³².

De Tecomán a Montparnasse. Alfonso Michel y la transición de la pintura mexicana

Me he acercado a la pintura de Alfonso Michel con el propósito de observar sus propuestas, sus temas, la técnica, las características que engloba en sus cuadros de manera individual, o de manera general. Michel, por mucho tiempo conocido como un pintor de naturalezas muertas y ventanas que dan al mar ³³, ha sido poco contemplado como un autor de desnudos, pero sí estudiado como un pintor de la "contracorriente", del periodo de "transición" entre la escuela mexicana de pintura y la generación de la ruptura.

Este artista es uno entre otros de los solitarios y autodidactas que a su manera complementan las páginas de esa historia del arte mexicano, ocupando los espacios del periodo posterior a la presencia absoluta y total del muralismo y el naciente arte contemporáneo en México. Dicha época fue alimentada tanto por el arte moderno, como por el academicismo, las vanguardias y la resignificación de la práctica del nacionalismo en el arte.

³² Ida Rodríguez Prampolini, "El arte entreguerras", *El arte contemporáneo*, México, Pormaca, 1964, p 07.

³³ Jorge Alberto Manrique lo expone en su artículo "Alfonso Michel, poeta que pinta con sangre" y que se incluye en el catálogo homenaje al pintor colimense *Emoción plástica* publicado por la Universidad de Colima en 1996.

Y es que los pintores de la contracorriente compartieron la inquietud por trabajar los temas que conocieron y vivieron, pero que estaban muy alejados de la consciencia colectiva y la realidad nacional; es decir, María Izquierdo, Frida Kahlo o Alfonso Michel se ocuparon de asuntos que no eran los prioritarios en el arte nacional. Esa fue una de las principales aportaciones de la que llamaremos etapa del tránsito entre el muralismo, la escuela mexicana de pintura y la ruptura.

El primero en ocuparse de temas no estrictamente acordes con el nacionalismo imperante fue Rufino Tamayo, junto con Agustín Lazo, quienes buscaron nuevas experiencias plásticas en Nueva York, contagiando a muchos de esta intención. Alfonso Michel también compartió esa inquietud con los colegas que conoció durante su estancia en París “el período entreguerras” cuando “el artista se instaló en Montparnasse, dedicándose con ahínco a estudiar pintura”³⁴.

En medio de este contexto, los pintores de los que se rodeó nuestro pintor, al contrario suyo, se formaron en la Academia de San Carlos y como él tuvieron oportunidad de viajar a Nueva York y París. No deja de ser curioso que maestros como Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo, se reunieran alrededor de 1928, y con ellos el pintor Alfonso Michel compartió las enseñanzas visuales de Montparnasse.

Ahora bien, después de haberse formado dentro de un ambiente académico, dichos pintores entraron en una fase mucho más experimental; el caso de Tamayo es uno de los más exitosos, pues no se conformó con las viejas lecciones, sino que fue mucho más propositivo. Los viajes a las capitales del arte tuvieron como objetivo el aprender de lo observado en museos y galerías, así como en los talleres de otros artistas.

³⁴ Lupina Lara Elizondo, **op cit.**, ... pp 124 a 224. La autora retoma datos biográficos reunidos en diversas entrevistas realizadas por Cecilia Treviño “Bambi” y publicadas en el periódico Excélsior en 1953.

Esa apertura a nuevas y diferentes propuestas, fue fundamental para el desarrollo de su pintura; el alejamiento de México los obligó a construirse un nuevo universo en el que habrían de establecer un punto de referencia, más personal, dirigido - quizás sin proponérselo- a cada espectador de manera individual, contrario al ejercicio del arte de masas creado bajo los principios vasconcelistas.

Ahora los artistas, no estaban auspiciados por el Estado, no pintaban los temas que éste deseaba patrocinar y promover, ahora el ejercicio creador era autónomo y el proceso era ajeno a los intereses del grupo de promotores distinguidos de la cultura nacional.

Mientras en París, esos pintores conocieron propuestas artísticas completamente distintas a las de México, y los pintores del régimen continuaban en la “búsqueda del nacionalismo perdido”, al mismo tiempo, existían en este país pintores ajenos a esta tendencia.

Por una parte los misioneros de Vasconcelos, recorrieron el país con la finalidad de impregnarse de los colores y formas mexicanos. Por otra, aquí llegaron, artistas como Edward Weston, quien confesó ser admirador de la obra de Diego Rivera, pero también se acercó al grupo de los estridentistas que se reunían en el Café de Nadie, donde conoció a Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas. La difusión del arte mexicano se realizó a través de las revistas *Forma*, *Mexican Folkways*, también de *El Machete*.

Por otro lado, surgieron expresiones paralelas al muralismo, muchas de ellas autodidactas. Uno de los primeros en contrariar los principios del movimiento muralista fue Fermín Revueltas, quien consideró que éste había caído en “simplificaciones y auto-elogios que sólo lo llevaron a la decadencia ideológica”³⁵.

³⁵ *Íbid.*, p 157

Muchos de los artistas, entre ellos Michel quien poseía un espíritu autodidacta, nacieron a finales del siglo diecinueve o principios del veinte, se formaron durante el movimiento revolucionario, entre ellos se encontraban Manuel Rodríguez Lozano, Rosario Cabrera, Abraham Ángel, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Frida Kahlo, Julio Castellanos, Antonio Ruiz "El Corzo", Federico Cantú y María Izquierdo. "Todos ellos estaban conscientes de la libertad expresiva que se derivaba tanto del arte formal como del arte moderno europeo, así como de la propia reestructuración cultural y política" promovida en México después de la Revolución de 1910.

"Esto les permitió en buena medida considerarse a sí mismos como miembros de una verdadera escuela mexicana de pintura"; muchos de esos artistas fueron animados por las ideas de algunos literatos, quienes proponían "buscar otros caminos plásticos distintos a los marcados por el muralismo, alejarse del nacionalismo estrecho y defender la expresión individual"; dicho impulso es visible entre grupos como el de los Estridentistas o los Contemporáneos.

Formalmente, estos artistas se caracterizaron, entre otras cosas, por la utilización de colores aplanados. Cada zona cromática estaba delimitada por una línea oscura que las subrayaban y las volvía autónomas. Esta técnica derivada de Gauguin y de los fauvistas, fue utilizada por ejemplo, en sus primeras obras de caballete, por Rodríguez Lozano, Castellanos y Tamayo³⁶.

Rufino Tamayo, fue uno de los primeros en reconocer la autonomía de su proceso artístico y con el tiempo se alejó del grupo, aunque su obra en un principio no fue tomada muy en cuenta; el trabajo en solitario lo llevó a conquistar no sólo el espacio pictórico, sino también la esfera internacional y sobre todo, una categoría diferente "un nuevo status del artista: ya no el bohemio con el problema económico resuelto, pero tampoco el técnico sindicalizado del muralismo, sino un profesional de la pintura inserto en su contexto social"³⁷.

³⁶ Lupina Lara Elizondo **et al.**, **op cit.**, pp 124 a 127.

³⁷ **Íbid.**, pp 196 a 199.

Tamayo patentó el prototipo del artista que surgiría después de la era del muralismo y el nacionalismo, y sin el apoyo ni las credenciales otorgadas por el régimen, buscó la manera de dar a conocer su obra en el extranjero, y por cuenta propia, junto con Agustín Lazo en Nueva York y posiblemente junto con Alfonso Michel –su gran amigo- en París, estudió el arte moderno europeo y las vanguardias; la búsqueda de éstos artistas se dio en torno a la observación de los principios formales de ese arte “desde el impresionismo hasta el cubismo”.

El pintor oaxaqueño logró despojarse del realismo “así como de sus últimos lugares comunes mexicanistas; creó formas de gran sencillez, era cada vez más primitivista y sus figuras, simbolizadas por unas cuantas líneas que emergían de la textura coloreada, lograron conjugar su voluntad primitivista con la vanguardia absoluta”.

Todos esos artistas ajenos al régimen pertenecen al momento del “entre”, un salto del muralismo nacionalista a la autonomía de los rupturistas. A ellos se suman, quienes ejecutaron la denigrada pintura de caballete, quienes no conquistaron los muros, por el contrario, ganaron su pase a las galerías, pero sobre todo, aseguraron su lugar en la historia del arte mexicano como protagonistas de un momento crucial para el desarrollo de la pintura contemporánea en México.

Capítulo II

Desde lo más hondo, las vanguardias europeas en la obra de Alfonso Michel

Tras las experiencias de Nueva York y París, Rufino Tamayo aportaría nuevas propuestas al arte mexicano; tanto Michel como Tamayo se acercaron a la Escuela de París, aprendieron y digirieron nuevas maneras de desarrollar su obra, pero sobre todo descubrieron cómo explotar las cualidades del color.

Alfonso Michel, sintió no sólo simpatía sino también admiración por Tamayo, de quien tomó algunos de los principales elementos que caracterizan su obra. Sobre lo anterior, Inés Amor, comentó en una entrevista del libro *Una mujer en el arte mexicano*, "Me acuerdo de algunos desnudos en que se nota cierta influencia de Tamayo, a quién admiró extraordinariamente. Pero Alfonso no se le acentuaban las influencias por mucho tiempo"³⁸.

En esta época del arte mexicano que mencionamos antes, es cuando se desenvuelve la obra de Michel, la crítica de arte Teresa del Conde explica por qué esta puede ser considerada como un antecedente de la Ruptura y afirma que por desgracia, la obra se frenó de manera repentina con la muerte del autor en 1957, cuando "los pintores de Ruptura eran gente muy joven, que empezaban a dar batallas para conseguir espacios y para tener voz en el medio artístico" agregando que "Si Michel hubiera vivido más tiempo, seguramente lo hubieran asimilado y su pintura no sufriría del anonimato posterior que oscurece su presencia, si bien es

³⁸ Inés Amor cit en: Jorge Alberto Manrique et al, *Alfonso Michel. Emoción plástica*. "Alfonso Michel. Poeta que pinta con sangre". Universidad de Colima, 1996. Pág. 57.

cierto que a él nunca le importó su trascendencia posterior"³⁹.

Si se observa con detenimiento la obra de Alfonso Michel, podemos notar que propone mucho más que sólo "temas de género" o "naturalezas muertas". Puesto que surge en un momento crucial del arte mexicano, es importante por las propuestas que después de ese periodo de "tránsito" en que se ubica a los pintores de "contracorriente", quienes facilitarán el surgimiento de la generación de la ruptura, misma que aparecerá una década después de la muerte del autor que nos ocupa.

En un momento particularmente crítico, cuando se planteaba la disyuntiva de continuar con las premisas de un nacionalismo plástico, o de renovarse aceptando las aportaciones de las vanguardias de la posguerra, Alfonso Michel aparece como un antecedente -demasiadas veces olvidado- de una "ruptura", a la postre inevitable⁴⁰.

Luego de estas argumentaciones, es posible decir que la obra de Michel, es la sumatoria de las vanguardias más importantes de su tiempo. Como espectador, supo de las propuestas de Gauguin, Cézanne, Braque, Picasso, Matisse y De Chirico. Respecto a su obra Margarita Nelken afirmó "...resultaría por demás pueril, superficial y, en resumen, arbitrario, al tener por arte exótico esta pintura de Alfonso Michel..."⁴¹.

Aunque en un principio, fue esta última crítica quien le otorgó el mote de "Braque mexicano", notando que destaca en sus creaciones una marcada influencia de este pintor francés; como consecuencia de ello, muchos se refirieron a él hablando de esta influencia en en sentido peyorativo.

³⁹ Teresa del Conde **et al.**, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor, ... op cit.*, 109.

⁴⁰ Olivier Debroise, **op cit.**, p 33.

⁴¹ Jorge Alberto Manrique **et al.**, **op cit.**, p 109.

Sin embargo esa no fue la intención de Nelken, como lo explica en uno de sus textos "A Alfonso Michel, nos gustaría, si no temiéramos ser mal interpretados, calificarle de 'Braque mexicano': no porque su nombre sea remedo del ilustre pintor francés, sino porque se nos parece como paralela en cuanto a justeza de valores, en un rigor de colorido en ocasiones ascético, y en arquitectura de formas, todo ello apuntalado, DESDE LO MAS HONDO..."⁴².

Es importante destacar ese "Desde lo más hondo" que se refiere a la asimilación de las propuestas planteadas por los ejecutores de las vanguardias, y como explica Nelken "Aquí la proyección de muy adentro, y desde muy lejos, hacia lo actual"⁴³.

Con esto se afirma, que Michel fue siempre un moderno, quien empleó conceptos anteriores y los aplicó a su manera, tal y como él los asimiló, logrando así un estilo propio, que para México resultaba francés y que además fue tomado como una farsa; Nelken señaló que en efecto se trataba de un ejercicio intelectual y que tenía un propósito creativo.

Para Alfonso Michel, el planteamiento del problema no podía ser más claro: se trataba de solucionar la yuxtaposición, en planos animados desde su interior, o sea desde detrás de su superficie aparente, de "reducciones a lo contemporáneo y a lo universal", de sus respaldos multiseculares. A la vez, incorporar a éstos a lo universal, e incorporar lo universal a su supervivencia. Saltando, huelga decirlo, por encima del fárrago de pruritos realistas confinados a una realidad de solo apariencias⁴⁴.

Más adelante en otro artículo *Despedida a Alfonso Michel*, Margarita Nelken volvería a aclarar el por qué de ese mote pero además diría que fue impuesto por otros comentaristas "Ya lo dijimos en otra ocasión: esa apelación de 'Braque mexicano' con que algunos comentaristas, excesivamente ligeros en sus juicios, quisieron catalogar al pintor de Colima carecía de rigor en su definición".

⁴² Olivier Debroise, **op cit.**, p 112.

⁴³ Jorge Alberto Manrique, **et al, op cit.**, p 114.

⁴⁴ Jorge Alberto Manrique, **et al., op cit.**, p 113.

Por otra parte, la técnica de Michel no siempre fue la más depurada, e incluso en un principio de su carrera Inés Amor le recomendó que utilizara materiales de mejor calidad. Esa característica fue la que muchas veces le atrajo críticas negativas sobre su obra. Respecto a la falta de rigor técnico, "Desigual, a veces francamente mal acabado, otras de una sorprendente calidad, Alfonso Michel fue un pintor de alguna manera excepcional, que se reveló a pesar de su edad, mucho más joven y en la vanguardia que varios de sus contemporáneos"⁴⁵.

Es interesante el proceso de valoración paulatina que ocurre a la obra de Michel, al principio de su carrera artística quienes apreciaron sus propuestas, fueron pieza fundamental para que después de su muerte, su obra fuera difundida y él considerado como uno de los artistas más importantes de ese periodo entre la Escuela Mexicana de Pintura y la Ruptura.

Así, fue Inés Amor quien impulsó a Alfonso Michel a pintar y a mejorar sus obras, y los críticos Jorge Juan Crespo de la Serna y Margarita Nelken, fueron sus principales promotores ante los medios de la época. Ambos, legitimaron la obra de Michel y, a través de sus críticas lo presentaron al medio del arte como un artista mexicano de pura cepa, pues en aquel entonces, su modo "extranjero" de composición era mal visto. Incluso se llegó a decir, que en sus cuadros no sólo no se empleaban los conceptos de la Escuela Mexicana de Pintura, sino que tampoco representaba temas de la idiosincrasia mexicana.

Desde otra perspectiva y por representar personajes del trópico como *El muchacho alegre* o pescadores, se le consideró también un pintor de temas "antillanos", como si los habitantes de las costas del Océano Pacífico o del Atlántico, no fueran mexicanos. "Se ha dicho que muchos de estos óleos, antes de pertenecer al acervo idiosincrásico de la Escuela Mexicana, podrían ser expresión de cualquier pueblo antillano: especialmente de Cuba"⁴⁶.

⁴⁵ Olivier Debroise, **op cit.**, p 33.

⁴⁶ Jorge Alberto Manrique, **et al, op cit.**, p 115.

Sus personajes son pescadores, probablemente de la región de Colima, que él conocía bien, pues se sabe que pasó largas temporadas refugiado en su propiedad de Las Humedades en Tecomán, pero seguro que sus detractores hubieran preferido que mostrara indígenas, en lugar de costeños. A propósito de lo anterior, Margarita Nelken escribió:

Cierto es que la jugosidad del colorido, sobrepuesto a la índole de los temas que, entre figuras, abundan las representaciones de modelos negros, cierto es que la exhuberancia de tonos, destinados a destacar rostros o cuerpos de color, antes que el medio de nuestros indígenas, dice de ambientes más definitivamente abiertos al trópico que el nuestro. Más dejemos este aspecto, que al cabo le atañe, en su selección, a las inclinaciones personales de la inspiración del pintor⁴⁷.

La obra de Alfonso Michel: entre el cubismo, el surrealismo y la ruptura

Durante la realización de este estudio, fue importante acceder a los textos en donde la pintura de Alfonso Michel forma parte de la construcción histórica del arte mexicano del siglo XX, por ese motivo se realizó una aproximación a las opiniones vertidas por los críticos que abordaron la obra de nuestro pintor, entre ellos Jorge Juan Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Enrique F. Gual, Julio Santiago, Inés Amor, Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Jorge Chávez Carrillo, Olivier Debrouse, Antonio Espinoza, Francisco Híjar, Luis Rius Caso, José Martín Lozano y Lupina Lara Elizondo.

Primero se analizaron los textos aparecidos en publicaciones periódicas de los años cuarenta y cincuenta, periodo en que el autor desarrolló la mayor producción de su obra, participó en diversas exhibiciones tanto en México como en Nueva York y vivió los últimos quince años de su existencia.

⁴⁷ Ídem.

Más adelante un acercamiento a los textos publicados en fecha póstuma, así como a los catálogos y libros sobre historia del arte mexicano en donde se reúnen diferentes visiones sobre la pintura de Michel y que contribuyeron a la revaloración de su obra en los años posteriores a su partida.

Para ubicar a los lectores es preciso decir que, dos de los primeros artículos aparecidos en la prensa sobre la obra de Michel los escribió Jorge Juan Crespo de la Serna⁴⁸; en *Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel*; este menciona por una parte la sorpresa que le causa Michel al emplear “un lenguaje más afín a su comportamiento” y señala que en un principio el pintor colimense se encontraba “un poco saturado” de sus experiencias parisinas, y por otra, le llama la atención el empleo de una paleta en la que predominaban los colores pastel “muy Marie Laurencin” pero que aún así pudo advertir que en el futuro sería el auténtico de Michel.

“Con todo, en su composición se advertía al hombre de por acá, por como volcaba en un desorden aparente pero equilibrado en formas y valores, los factores del cuadro. En esta misma exuberancia, difícilmente reprimida, sin embargo, podía uno adivinar sus próximas etapas de genuino intérprete de la savia y la fuerza de México, a través de su obra”⁴⁹.

El crítico Crespo de la Serna analizó los cuadros que presentó Michel en la galería Mont Orendain en la primavera de 1948, y dijo que aunque persistían algunos “aspectos de sus pinturas anteriores” el autor había ido de menos a más y con el

⁴⁸ Mismos que por sus características pienso fueron publicados en el suplemento “Diorama” del *Excelsior*. En la biografía sobre Michel Olivier Debrouse los cita como manuscritos pertenecientes al Fondo Crespo de la Serna del Cenidiap y fechados: el 18 de abril de 1948, así como el 21 de mayo de 1948. Durante mi investigación fueron localizados dos recortes de periódico firmados por Crespo de la Serna. En ambos no aparece la referencia al periódico del que provienen, además la fecha está escrita con bolígrafo, por lo que dudo que efectivamente sea una fecha correcta.

⁴⁹ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel” **Artes plásticas**, México, Fondo Crespo de la Serna del Cenidiap, 18 de abril de 1948.

paso del tiempo ganó en soltura, en expresividad, en colorido, pero sobre todo demostró poseer verdadero talento⁵⁰.

La emoción de Crespo de la Serna al escribir dicho artículo fue evidente, se refirió a Alfonso Michel como “El hijo pródigo” y puso particular énfasis en las emociones y sensaciones que retrató el autor en su pintura, señalando que éstas fueron revividas de su niñez y adolescencia. A la vez mencionó que Michel se mostraba maduro en el manejo de su técnica, pues se notaba que había digerido las enseñanzas del primitivismo, el fauvismo y el expresionismo.

Su riqueza de paleta y su interpretación del tema dejan entrever parentescos lejanos, asimilados y transformados, con pintores como Gauguin y otros postimpresionistas y también con algunos de los “fauves”. Michel, como Tamayo en sus primeras épocas, como María Izquierdo, pinta con espontaneidad de primitivo, pero a la vez aprovecha las lecciones de las mejores realizaciones mundiales en pintura, tanto en la antigüedad como en la edad presente⁵¹.

El crítico también se refirió al expresionismo “ya mexicano” que presentó Michel en aquella ocasión, y que a su parecer se logró a través de los colores “ardientes” que empleó el colimense, entre los que destacaron sepias, ocre, sienas, óxidos de hierro, con los que obtuvo “calidades de cobre en ignición”, además empleó azules, verdes, amarillos “casi sin oxidar” y de manera ocasional los blancos. Por lo que resaltó que Michel se había vuelto mucho más experimentado y anticipó que eso lo haría conducirse “al triunfo definitivo”.

Un mes más tarde, el mismo crítico publicó otro artículo en el que Michel opinaba sobre Salvador Dalí: “No es un pintor, porque no emociona por la forma y el color

⁵⁰ Desconozco cuáles sean los cuadros anteriores de Michel, a los que se refiere Crespo de la Serna, pues en el texto no menciona ningún título en particular, sólo habla de “los doce cuadros recientes”.

⁵¹ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel” ... **op cit.**

(por el color y la forma)” también dejó en entredicho la emoción de Dalí, señalando “su emoción, si la hay, es ese malestar que se apodera del visitante sano a la casa de la salud, por más soleados que sean sus jardines”.

En la introducción al mismo, Crespo de la Serna escribía que discutir sobre Dalí resultaba tan apasionado que no era posible terminar la discusión, pues, “se trata de alguien sobre quien no se acaba de formular un juicio sereno y honrado”. Después de haber leído tal artículo, se puede especular sobre las posibles razones que tuvo el crítico de arte para ceder la palabra a Michel y pedirle que opinara sobre Dalí en lugar de hacerle una entrevista sobre su propia exposición. Qué significó ese desvío de atención, si en un artículo anterior habló del verdadero talento de Michel, del lenguaje propio que había logrado, de la expresividad ganada.

Pienso que el crítico lo hizo con el fin de atestiguar que Michel, no era un pintor improvisado, sino que estaba enterado de los acontecimientos del arte de esa época, por lo tanto era considerado por el crítico como un hombre culto y curiosamente sin dar muchos detalles de la muestra de Michel en la galería Mont Orendain, sólo mencionó que la suya había sido una “excelente exposición” y que con sus interesantes opiniones demostraba “además, cómo no es raro que los pintores, escultores y arquitectos sean, a la vez, buenos escritores”.

En un texto más: “Morfología y colorido en la obra de Alfonso Michel”⁵², de nuevo Crespo de la Serna vuelve a referirse a la gama cromática que caracteriza la pintura de Michel; dijo que en esa ocasión empleó rosas, azules, grises “o acaso algún rojo no detonante, ni mucho menos ciertos verdes oxidados, apoyando todo esto por contornos en negro –a la manera de Gauguin- de lo cual, quien escribía opinó que se trataba de una “muy fresca lección” de los modernistas franceses “así como de la atmósfera de su capital” es decir, París.

⁵² Jorge Juan Crespo de la Serna, “Morfología y colorido en la obra de Alfonso Michel” del suplemento **México en la cultura** del periódico **Novedades**, México, 27 de septiembre de 1953, p 5.

En dicho texto, el crítico señaló a su vez algunos aspectos de la pintura de Michel que no habían sido superados a pesar del tiempo y que por otra parte debía tratarse de un arte "más afinado", en el que el artista contuviera los ímpetus primarios; un arte más simplificado "a fin de no estorbar a la idea plástica dominante"; quizá en esa ocasión, las propuestas de Michel no satisficieron por completo las expectativas del crítico, quien mencionó también el "amontonamiento de factores plásticos" y de otros cuadros en los que el autor comenzó a "limitarse en la transfiguración del tema visible y dar mayor importancia a una idea, y por ende a la profundidad conceptual y formal del cuadro".

Por su parte, Enrique F. Gual⁵³ habló sobre la exposición que presentó Alfonso Michel en la Galería de Arte Mexicano; en la nota informaba que posiblemente se trataba de la más "impresionante" de sus exposiciones, pues encontró a un pintor "de más acusado formalismo"; incluso remarcó las correspondencias entre Michel y Tamayo, afirmando que ellas tenían que ver con sus "preocupaciones por las texturas".

Por otra parte en su artículo "El colorido como carácter", Julio Santiago habló de la "extraordinaria importancia" concedida al colorido en la pintura de Alfonso Michel, enfatizando que tanto el colimense como Tamayo, eran los únicos dos exponentes de la "escuela mexicana contemporánea" que se preocupaban por dotar a cada tono de un carácter en particular y ello se veía reflejado en la policromía de toda la composición. Aquí es relevante tomar en cuenta las opiniones de Santiago cuando habla de la conexión que Michel logra con el espectador a través del color: "...lo que conviene resaltar en este estilo intensivamente colorístico de Alfonso Michel, es la proyección hacia el espectador, en cada trozo de color de esta pintura, de un carácter determinado, inherente, precisamente a la

⁵³ "La semana plástica", artículo publicado en **Diorama de la cultura**, suplemento del **Excelsior**, México, 30 de agosto de 1953, p 11 C.

materia de este color y a la forma de ser tratada esta materia por el pintor”⁵⁴.

La crítica de arte Margarita Nelken coincidió por lo demás con Santiago cuando habló de “la fuerza de cada tono delimitado en sí” que distingue a la obra de Michel, pero ella relacionó este elemento con la obra de Braque⁵⁵.

Por una parte en su Historia general del arte mexicano⁵⁶, Raquel Tibol estipuló que después de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, a la influencia de Tamayo se “han adherido” pintores como Alfonso Michel, Cordelia Urueta, Elena Tolmacs. Además aseguró que la obra de Tamayo “habrá de ejercer una influencia aún mayor”.

La directora de la Galería de Arte Mexicano, Inés Amor, comentó en la ya mencionada entrevista que concedió a Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique, que la influencia de Tamayo en la obra de Michel se advertía en algunos de los desnudos, pero que con el paso del tiempo, el colimense depuró su pintura al grado de “llegar a simplificaciones muy obvias como los muchos búhos que pintó” que aunque dibujaba poco, cuando lo hacía el resultado era muy favorable.

Alberto Híjar por cierto, señaló que no es que Michel no dibujara, “sino que no usó trazos previos y bocetos para resolverlos luego en los cuadros” pues corregía sobre la marcha “acentos y transparencias, contrastes y luces, de modo de desconstruir todo boceto”⁵⁷.

⁵⁴ Julio Santiago, “El colorido como carácter”, **Diorama de la cultura**, México, **Excelsior**, 30 de agosto de 1953, p 9 C.

⁵⁵ En “Despedida a Alfonso Michel”, **Diorama de la cultura**, México, suplemento de **Excelsior**, fechado el 10 de marzo de 1957, p 2.

⁵⁶ Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano*, “Después de los tres grandes”, México, 1969.

⁵⁷ Jorge Alberto Manrique **et al.**, “Cuerpo, cosas y entorno” del catálogo *Alfonso Michel. Emoción Plástica*. México, Universidad de Colima, 1996.

Por una parte en el catálogo de la colección Andrés Blaisten⁵⁸, Edward Sullivan puso especial énfasis en la influencia que ejercieron sobre otros artistas, los pintores surrealistas que llegaron a México y también del nexo entre Alfonso Michel y “los contemporáneos”, así como de las “afinidades” con el movimiento de “Ruptura”, al cual denominó “representante de una internacionalización de las formas artísticas mexicanas de los años cincuenta”.

Para hablar en particular de la obra de Michel, Sullivan señaló que era importante citar a otros artistas surrealistas destacados y que contribuyeron a difundir las propuestas de este movimiento a nivel mundial. Habló de la obra de Giorgio De Chirico, quien por lo visto “marcó la imaginación de Michel” y éste lo plasmó en *Estatua inconclusa y Agonía –La muerte del circo-*⁵⁹, de las que Sullivan escribió que se trataba de “dos obras en donde existe una tensión inexplicada, o bien una indicación de una experiencia traumática que se percibe al acecho justo por debajo de la superficie psicológica de la imagen”⁶⁰.

Respecto a la influencia del surrealismo, Luis Martín Lozano⁶¹, señala que el último periodo de la pintura moderna mexicana que integra la colección Andrés Blaisten, se constituye por obras de Rufino Tamayo, Jesús Guerrero Galván y Alfonso Michel, y coincide con Sullivan, pues dice que su pintura “expone la forma en que los artistas proyectan una fuerte carga anímica e introspectiva en sus temas,

⁵⁸ *La colección Andrés Blaisten: pintura moderna de México*. Pontevedra, España, 1997. A dicha colección pertenecen la mayoría de los cuadros de Michel que fueron elegidos para ser estudiados en esta ocasión.

⁵⁹ Desconozco cuáles sean los estímulos precisos que llevaron al pintor a componer una obra como *Estatua inconclusa*, sin embargo en la biografía escrita por Olivier Debrouse, se incluye un comentario donde Michel habla de una ocasión en que conoció a una mujer neoyorkina que tenía una cuadrilla de caballos, a los que cuidaba cuando éstos ya estaban a punto de morir y que de ahí surgió la idea de pintar *Agonía o La muerte del circo*. Recomiendo que los lectores se acerquen al texto original y de esa manera se enteren de este episodio en la vida de Michel.

⁶⁰ Edward Sullivan, *La colección Andrés Blaisten: pintura moderna de México*. Pontevedra, España, 1997.

⁶¹ Luis Martín Lozano, “Precisiones historiográficas en torno a la Colección Andrés Blaisten” *La colección Andrés Blaisten: pintura moderna de México*. Pontevedra, España, 1997, pp., 81 a 87.

constando su compenetración con los postulados teóricos del Surrealismo y de la metafísica de Giorgio De Chirico”.

En general la figuración de tintes surrealistas y/o metafísicos tuvo fuerte influencia en el panorama de la moderna pintura mexicana y es particularmente detectable en ciertos periodos de la obra de María Izquierdo, Rufino Tamayo, Manuel González Serrano, Gabriel Fernández Ledesma y hasta en David Alfaro Siqueiros⁶².

Por lo demás, los caballos fueron un tema recurrente en la pintura mexicana de los años treinta, pues aparecen en la pintura de María Izquierdo, en la de Agustín Lazo y en los cuadros de Alfonso Michel, pero en este caso sugiero que aquellos se encuentran mucho más relacionados con la pintura metafísica del estilo De Chirico y por elementos escénicos que se enlazan con el cuadro *La sibila* 1945⁶³.

La opinión de Jorge Alberto Manrique coincide con la de Sullivan, cuando menciona que el estilo de Michel transcurre a lo largo del tiempo a manera de vaivén entre las diversas vanguardias de principios del siglo XX, en las que su obra “avanza con parsimonia”, pues no abandona algunos de esos elementos y “regresa a formas y asuntos reiterados a lo largo de su obra”. Manrique se refiere a la “vanguardia atemperada” que Michel asimila durante el periodo entreguerras de 1922 a 1930, cuando le parece que el colimense “absorbe para sus adentros” las propuestas del cubismo sintético, así como algunos aspectos del surrealismo y la pintura metafísica de De Chirico⁶⁴. A decir de Jorge Alberto Manrique la simbología representada por Michel en sus cuadros es compleja y “nunca explícita”, afirma que ésta procede del “pensamiento surrealista (más que de los pintores surrealistas”. Es un hecho para Alberto Híjar que los cuadros de Michel son “siempre complejos” y a partir de ellos puede enlistarse “un repertorio de

⁶² **Ídem.**

⁶³ Más adelante en el capítulo tres, dedico un apartado a la selección de imágenes para analizar este cuadro en particular.

⁶⁴ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel, poeta que pinta con sangre” ... **op cit.**, p 9.

signos” que parten de lo concreto “para echar a andar la imaginación, el placer, la vida”; en el análisis de *La sibila*, se hablará un poco más de éste aspecto.

El acercamiento a los autores que han abordado la obra de Alfonso Michel a lo largo de las últimas cinco décadas permitió observar desde un inicio de su carrera, cómo fue percibida su obra, cuáles eran las referencias más notorias de la obra de otros autores en su producción y sobre todo entender, que si bien, existen en su obra características que lo emparentan con Gauguin, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, De Chirico, Izquierdo y Tamayo, la pintura de Alfonso Michel es autónoma y cuenta con un lenguaje propio.

Capítulo III

Algunos apuntes sobre el desnudo femenino en la historiografía del arte

De acuerdo con lo establecido por Aristóteles en el libro XIII de la *Metafísica*, “Las formas supremas de la belleza son el orden, la simetría y la precisión”, bajo este precepto surgió lo que se entiende como “el ideal clásico” de belleza, en la que se engloba “la unidad e integridad de la forma que ha gozado de una permanente y poderosa influencia en la cultura occidental”⁶⁵.

Se sabe que sólo a partir del estudio de modelos clásicos los artistas podían acercarse de manera libre el desnudo femenino, “De hecho en nuestro país, la figura femenina desnuda aparece antes en escultura que en pintura. Por una parte, este es indicio de la importancia de modelos escultóricos clásicos pero también puede sugerirnos que estos mismos modelos, por distantes e idealizados, eran finalmente menos vitales y por lo tanto menos peligrosos”⁶⁶.

En su investigación sobre la enseñanza de la escultura a partir del uso de yesos en la academia de San Carlos, Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes afirman que la práctica de la escultura en la enseñanza de las artes “constituía un paso para alcanzar la perfección en las obras plásticas” pues según las teorías de Antón Mengs “los alumnos debían aprender los ideales de belleza en las obras antiguas, que eran como lo expresó el pintor español Mariano Salvador Maella, <<la guía que permite captar lo bello de la naturaleza>>”⁶⁷.

⁶⁵ Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998, p 19.

⁶⁶ Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes lo mencionan en “Los yesos de la enseñanza” de la *Guía que permite captar lo bello*, un estudio sobre la colección de yesos y dibujos de la Academia de San Carlos durante el periodo de 1778 a 1916, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, colección Cuadernos de arte, número 54, UNAM, 1989, p 43.

⁶⁷ *Ibidem*, p 20.

Según Lynda Nead, “las formas clásicas de arte desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras”, pero sólo se trata de un estado fugaz y debido a que los límites del cuerpo se consideran “peligrosos”, es necesario “someterlos a la disciplina del arte una y otra vez”⁶⁸.

Así las cosas, Kenneth Clark presentó uno de los estudios más completos sobre el desnudo y la “forma ideal”, también realizó la diferenciación entre el cuerpo sin ropa “naked” y el cuerpo desnudo “nude”. Para este autor los cuerpos despojados de sus prendas de vestir se encuentran “confusos e indefensos”; en cambio un cuerpo “desnudo” es un cuerpo “vestido” por el arte, “equilibrado, afortunado y confiado”⁶⁹.

Todavía más, Lynda Nead, quien analizó las definiciones de Clark, el cuerpo desnudo es un cuerpo “re-formado más que deformado”⁷⁰, que experimenta la transformación de lo “real” a lo “ideal” y que además sus límites se encuentran regulados por el arte. Por lo tanto “Este proceso de transfiguración es el que hace del desnudo el tema perfecto para la obra de arte”.

John Berger apunta por una parte en su libro *Modos de ver* que desde la secularización de la pintura, surgió la oportunidad de pintar otros temas como el desnudo, pero que en todos ellos se conserva “la implicación de que el tema (una mujer) es consciente de que la contempla un espectador” y “ella no está desnuda tal cual es” porque “ella está desnuda tal como el espectador la ve”.

Ante el tema del desnudo en el arte, Berger señala que los hombres actúan y las mujeres aparecen, con esto se refiere a que “los hombres miran a las mujeres” es decir, que la mayoría de las veces que participan en un desnudo, lo hacen como

⁶⁸ **Ídem.**

⁶⁹ En Kenneth Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza, 1981, p 1.

⁷⁰ **Íbidem**, p 30.

espectadores y que “las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas”⁷¹, porque para él, son ellas quienes al recibir la mirada del espectador participan en una especie de auto-análisis a través de la mirada masculina que reciben y que es la propia; así Berger concluye “el supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina”⁷², con esto se refiere a que las regulaciones que caen sobre los límites del cuerpo femenino surgen siempre a partir de la mirada masculina.

Prácticamente desde la misma perspectiva en su artículo *Genero y representación* Tamar Garb habla sobre “la mirada” y menciona que los hombres son “los portadores activos de la mirada” pues afirma que poseen una obsesión narcisista, sosteniendo así mismo que “No hay nada tan simple como el placer de mirar, pero nunca es una acción inocente: siempre se está luchando por el poder”⁷³, es así como las mujeres que “aparecen” suelen convertirse en “meros objetos pasivos de esa mirada”⁷⁴.

Esta autora también afirma que es a través de los desnudos europeos donde los espectadores encuentran “algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones”, es decir, más alejadas de lo real y más cercanas a lo ideal, seguramente se refiere a las escenas de mujeres que a pesar de estar desnudas resultan indiferentes a la mirada pues se encuentran absortas en sus ensoñaciones como la *Venus de Dresde* donde una mujer desnuda está envuelta en su halo de castidad y el paisaje que aparece detrás es sólo un escenario para enmarcar su cuerpo, pero ella no mira al espectador y su presencia es más bien una aparición; también hay mujeres que reposan sobre la hierba como la que aparece en *La bacanal* de Rubens; en este cuadro se ve a una mujer impávida que se encuentra rodeada de una multitud y parece no darse cuenta de

⁷¹ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1974, p 55.

⁷² **Ídem.**

⁷³ **Íbidem.**, p 226.

⁷⁴ Tamar Garb en su artículo “Género y representación”, *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Londres, Akal, Arte Contemporáneo, The Open University, p 226.

ello, siendo la imagen viva de la belleza y el erotismo; este es quizá el mismo caso de la cortesana que da la espalda al espectador mientras embelesada contempla su imagen en un espejo, según la vemos en la obra *La Venus del espejo* que pintó Diego Velásquez, se trata sin duda del cuerpo doblemente enmarcado dentro y fuera del cuadro.

Además del género dichos desnudos comparten la mirada que sus autores posaron sobre el cuerpo femenino, sus cuerpos indiferentes a la representación que cada uno de ellos propuso a partir del “ideal”, pero que responde también al gusto de la época, pues al observar cada uno de ellos podemos notar la intención de representar la visión aristotélica; si partimos de ese momento podemos ver cómo es que se modifica el tratamiento del cuerpo femenino a través del tiempo: en la representación de Rubens observamos un influjo mucho más carnal; en cuanto al desnudo de Velásquez se observa mucha más libertad en el trazo, y tanto la superficie como los contornos del cuerpo se alejan de lo real para acercarse mucho más a lo ideal y brindar la sensación de que estamos observando un cuerpo mucho más etéreo.

Luego de estos acercamientos podemos decir que mientras en los inicios de la enseñanza académica el estudio del cuerpo y el ideal de belleza se daba a partir de la copia de los yesos antiguos, “a lo largo de la historia decimonónica de la Academia, esta convicción fue perdiendo fuerza y se amplió la selección de modelos a seguir, hasta llegar, en la época moderna, a querer proceder sin ellos”⁷⁵.

Es a principios del siglo XX cuando los yesos no se utilizaron más para enseñar los ideales de belleza, lo cual se debió a “un cambio de actitud respecto a los modelos clásicos que se evidencia paulatinamente a principios de este siglo”, lo cual desembocó en “la revolución artística moderna”⁷⁶, que desde luego tiene antecedentes.

⁷⁵ *Íbidem.*, p 20.

⁷⁶ *Íbidem.*, p 50.

Es a finales del siglo XIX cuando empiezan a modificarse las maneras de abordar el cuerpo femenino, los artistas europeos de esa época observan las esculturas y máscaras de origen africano exhibidas en las exposiciones del Trocadero; también surge entre ellos el coleccionismo de dichas piezas como en el caso de Gauguin, quien además decide establecerse en Tahití y del contacto con la cultura del lugar procede su manera de representar el cuerpo femenino en una intención por acercarse a lo “primitivo”.

Los cuerpos presentes en la pintura de Gauguin son reales, no fueron pintados a partir de un yeso clásico sino que son producto de la observación de “otro” cuerpo, es decir, tienen más ese influjo de la *joie de vivre* tan anhelada por los franceses y además corresponden a otro tipo de belleza.

Esa nueva manera de representar el cuerpo femenino en el arte moderno parte de la mitología gauguinesca sobre el descubrimiento de lo primitivo, del afán de los artistas por crear efectos similares a los de la escultura sobre la superficie del cuadro, tal como lo hacen Matisse y Picasso alrededor de 1906, lo que despierta un nuevo interés en la pintura. En ese mismo año los fauvistas presentan sus propuestas artísticas y también se realiza una exhibición retrospectiva de la obra de Gauguin en el *Salón de Otoño*, en la que se incluía una colección amplia de pinturas, esculturas y trabajos de talla en madera que el autor produjo durante su periodo polinesio y que se dice influenciaron de manera directa los trabajos escultóricos realizados por Matisse en esa misma época⁷⁷.

Otra de las referencias que se han encontrado en relación a una manera diferente de representar el desnudo femenino, -tal y como ocurre en *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Picasso- tiene que ver con que más allá del empleo de las formas primitivas del arte africano, polinesio o celta, dicho cuadro es una afirmación contra

⁷⁷ Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry, *Primitivism, cubism, abstraction. The Early Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1994 p 56.

el imperialismo francés, según el señalamiento de Patricia Leighton⁷⁸. Lo anterior también es tomado en cuenta por Gill Perry en su estudio sobre el primitivismo a principios del siglo XX.

Lo definitivo es que son estas las pautas sobre las cuales habrá de desarrollarse la representación del desnudo femenino en el arte moderno. Considero pertinente la inclusión de dichas visiones en este estudio a fin de poner en claro que más allá de la sola apreciación de los desnudos que he mencionado, también es importante estudiar las ideas que otros han propuesto a partir de la observación del desnudo en el arte.

En cuanto al estudio del desnudo femenino en la obra de Alfonso Michel ha sido necesario el respaldo de la historiografía. Tratándose de un pintor que no estuvo involucrado con el arte académico, es interesante saber que muchas de estas ideas fueron desarrolladas por él a través de su pintura. Lo más sencillo sería decir que se encuentra relacionado con el primitivismo de tal o con el cubismo de cual, como muchos han señalado ya, sin embargo su acercamiento no tiene que ver con el afán imitativo sino con la reflexión serena y con su interés por recrear las visiones y parámetros ya establecidos pero de una manera mucho más autónoma. Ahí es donde reside el valor de su pintura, misma que como ya se ha mencionado, constituye una síntesis de los postulados del arte moderno.

⁷⁸ Patricia Leighton y Mark Antiff, *Cubism and culture*, New York, Thames and Hudson, 1994, p 25.

El retorno, de la belleza exquisita a la belleza primitiva

A lo largo de la historia del arte, diversos autores contribuyeron a que se gestara un cambio significativo en el tratamiento del desnudo femenino y esto culminó con la modificación de los cánones clásicos de belleza, que hasta el siglo XIX en las academias rendían culto a la perfección griega. Es a finales de dicho siglo con la llegada de los impresionistas y el inicio de las vanguardias, que en el arte se proponen otros modos de abordar el tema del desnudo.

Para ubicar mejor la época de interés de este estudio la hemos denominado “el retorno” y con ello nos referiremos al itinerario seguido por el cuerpo femenino en las representaciones del arte occidental, que van desde la estética de la belleza clásica griega hasta la estética primitivista planteada por el cubismo.

Nos remitiremos a una de las épocas en que hubo mayor producción de desnudos en la historia del arte europeo, se trata del periodo comprendido entre los siglos XVII y XIX, cuando los maestros europeos de Italia, España y Flandes, produjeron obras magníficas de este género para las casas reales de dichos países.

Para Javier Portús, autor del libro *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado* los cuadros de desnudo que pertenecen a ese fragmento de la historia española “Son testimonios, sin embargo, que, como la gran mayoría de la documentación que nos ha dejado la Europa moderna, proceden de personas con dos características: pertenecen o están estrechamente vinculados a las clases poderosas, y son hombres. En este sentido, nunca debemos olvidar que si ha habido un tema pictórico secularmente reservado al género masculino, ése es el desnudo femenino”⁷⁹.

⁷⁹ Javier Portús, *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Turner, 2002, p 15.

Durante ése momento, el empleo del desnudo en la mayoría de los casos tomaba en consideración temas históricos y mitológicos, en los que sus autores rendían culto a la belleza física profesada en Grecia y posteriormente en Roma, pues sus modelos eran admirados y considerados el ideal de belleza universal.

En el barroco, el desnudo era hecho pasar como un asunto noble que el arte debía ejecutar con el fin de exhortar las virtudes sociales. A ese momento corresponden *Las tres gracias* de Rubens y posteriormente *El rapto de las sabinas* de Jacques Louis David quien plasmó un acontecimiento de la época del Imperio Romano para ilustrar un momento trascendental de la historia y la política francesas.

Como rasgo general, los artistas de la Edad Moderna no se ocuparon de representar el cuerpo femenino como tal, sino que, la mayoría de las veces se encargaron de plasmar alegorías sobre el desnudo; hasta ahora sólo tengo conocimiento de una alusión directa al tema en *La dama que se descubre el seno* de Jacopo Tintoretto y que pertenece a una serie de retratos de “venecianas”, generalmente cortesanas’ que proliferaron durante el siglo XVI, Portús señala que “su presencia ha sido documentada en varios palacios reales y aristocráticos españoles”, actualmente seis de ellas pertenecen al Museo del Prado.

Fue hasta que Éugene Delacroix y Jean Auguste Dominique Ingres –quien fuera discípulo de Jacques Louis David- en el siglo XIX voltearon la mirada hacia el Oriente y descubrieron la voluptuosidad del cuerpo femenino, de esa manera enfrentaron al ideal romántico del neoclásico, en cuanto a la ejecución y la elección temática -en la que prevalecían los modelos Griegos y Romanos-, en contraparte sus desnudos aparecieron ya sin la tutela del tema histórico y se convirtieron en sujeto principal de sus obras.

Por un lado Delacroix prefirió representar escenas mucho más dramáticas como *La muerte de Sardanapalus* de 1827 –inspirado en la novel de Lord Byron, del mismo nombre-, o bien, su emblemática *La libertad guiando al pueblo*. Ambos pintores

compartieron su fascinación por el Oriente, recreando en sus obras el tema del harem y las escenas de *la toilette* o *le repos* de las damas.

En la misma tónica, sin abandonar el clasicismo formal y dando suprema importancia al dibujo, Ingres presentó cuadros como *Odalisca con esclavo* en 1842, que es considerado uno de los desnudos más voluptuosos de la historia. La idea que éste tenía sobre el desnudo era que la belleza consistía en la suavidad y la continuidad de los trazos, lo que dotaba a sus cuerpos de redondez, misma que era mucho mejor expresada a través del desnudo femenino.

Aunque Delacroix e Ingres representaron odaliscas, la diferencia entre ambos reside en que mientras el primero dio mayor importancia al color, el segundo se preocupó por el trazo. Otra de las diferencias entre estos maestros a la hora de representar sus odaliscas es que el desnudo de Delacroix es más bien poético y el de Ingres resulta mucho más erótico; ambas odaliscas proceden de la tradición italiana, específicamente de *La Venus de Urbino* realizada por Tiziano en el siglo XVI.

Delacroix por lo demás, se entregó al orientalismo y su espíritu romántico lo llevó a plasmar escenas de contenido más bien social; durante su estancia en Marruecos y en el norte de África plasmó imágenes de la miseria; impregnado del romanticismo decimonónico. Por su parte Ingres pasó mucho tiempo obsesionado con el estudio del desnudo femenino, tanto que *El baño turco* fue pintado casi al final de su existencia, pero se sabe que el boceto de esta obra fue realizado cuarenta años antes de su ejecución.

En 1862 Ingres exhibió esta obra y unos años más tarde Edouard Manet pintó su pieza maestra *Olimpia* 1865, que exhibida en el Salón de París recibió duras críticas, pues a pesar de ser una composición heredera de la tradición de *La Venus de Urbino* de Tiziano o en su caso del *Desayuno sobre la hierba* 1863 inspirada en *Concierto campestre* de Giorgione, el punto es que los personajes

femeninos representados por Manet distan mucho de poseer la belleza sublime de los cuerpos representados por Tiziano, Giorgione o Ingres. Lo anterior es una muestra del cambio que experimentó el desnudo femenino a través del tiempo, de la recepción de la obra; del cambio de gusto, valores estéticos y morales.

Y así, mientras en los desnudos de Delacroix e Ingres los cuerpos están dotados de un aire de belleza ideal, los que pintó Manet corresponden a otro tipo de belleza, ya no a la presentada por los cánones clásicos.

En el caso de Manet su manera de tratar el desnudo se vuelve más íntima, en *Olimpia* se trata de una cortesana, retratada en el interior de una habitación en medio de una escena cotidiana, lo que causó conmoción entre los críticos de la época. Por el hecho de representar a una mujer de tal condición, además independiente y que no aparece bajo la custodia de un acompañante masculino, que mira fijamente al espectador y fue tomado como una provocación; en suma, esta fue la medida a la trasgresión de todo lo anteriormente establecido dentro del arte.

Unos años más tarde, Gustavo Courbet pintó *El origen del mundo* 1866 en donde no es el cuerpo, sino el sexo femenino –la parte por el todo- lo que se expone abiertamente sin pudor y sin culpa ante la mirada del espectador; dicho cuadro fue realizado para el diplomático turco Khalil Bey y concebido para exhibirse en un contexto privado; en cambio *La fuente*, del mismo autor realizada en 1868 presenta a una mujer desnuda que da la espalda al espectador. Sin equívoco puede decirse que “Ambos representan dos conceptos diferentes del decoro y de la interpretación del cuerpo femenino. Uno de ellos es una representación provocativa aunque aceptada socialmente y cuyo público estaba compuesto por ambos sexos, asistentes todos ellos a los Salones de París en la década de 1850; el otro es una imagen que se podría definir como pornográfica y que estaba destinada desde un principio a un público exclusivamente masculino”⁸⁰.

⁸⁰ En Tamar Garb, “Genero y representación”, **op cit.**, p 280.

Otras maneras de mirar el cuerpo

Aunque desde el siglo XVIII, los artistas se supieron capaces de pintar tanto lo bello como lo feo, pues en el siglo de la Ilustración también hubo espacio para lo grotesco dentro del arte y como ejemplo de ello podemos mencionar la obra de Rembrandt y Goya, resultaba contradictorio que un siglo después, la academia hiciera énfasis en el aprendizaje del dibujo y la reproducción de los cuerpos “bellos” relacionados con la mitología griega. Al dejar caer todo el peso de su rigor sobre los pintores, y fueron ellos quienes gracias al descubrimiento de la fotografía expresaron nuevas ideas sobre el movimiento y la luz, entonces aparecieron en escena los impresionistas.

El impresionismo rompió con el academicismo y abrió la puerta al arte moderno. La obra de Paul Cézanne ejerció gran influencia sobre los pintores que lo sucedieron y se le ha vinculado con el surgimiento de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, particularmente con el cubismo.

El rompimiento formal con el arte clásico, que se dice inició con Cézanne, cambió el tratamiento del cuerpo humano y principalmente del femenino. Los artistas no dejaron de pintar desnudos, por el contrario siguieron creándolos pero, lo que ocurrió fue que la belleza dejó de ser la principal preocupación al ejecutarlos.

A finales del siglo XIX, durante la revolución industrial, cuando muchos artistas tuvieron el deseo de escapar del mundo mecanizado y en la literatura surgió el tema del regreso al paraíso perdido y de la lucha contra la civilización; entonces los pintores huyeron de París buscando el primitivismo en el arte.

Los artistas confrontaron las ideas imperantes del clasicismo y el neoclásico que se convirtió por cierto en un estilo considerado rígido por muchos desertores de la burguesía, entre ellos Paul Gauguin; éste después de haber tenido una prometedora carrera en el mundo de los negocios, decidió abandonar su labor

capitalista, para irse a refugiar junto con otros artistas de la época al pueblo de Pont-Aven –que daría nombre a una escuela de pintores-, en la Bretaña francesa. Ahí él y otros buscaron reencontrarse con lo que consideraban el estado más primitivo de su cultura.

Fue por cierto en este último lugar en el año 1886 donde Gauguin inició su huída de la civilización. Durante su estancia en este pueblo pintó escenas del folclor local, a las mujeres y niñas bretonas, con atavíos típicos de la región, así como su famoso cuadro *El Cristo amarillo*. Después partió rumbo a Tahití en busca del paraíso perdido.

Para acentuar esta asimilación primitivista y según el artículo *Going Native* de Abigail Solomon-Godeau, Gauguin había quedado muy impresionado por la Exposición Universal de 1889 en París, donde se exhibió una réplica de la Isla de Java, incluyendo tanto la flora y la fauna como a sus habitantes, además de un grupo de bailarinas javanesas que causaron sensación entre la sociedad parisina de la época, tal y como lo relata J.P. Chazal en su artículo *d'Archipel*. La Exposición Universal de París, presentó una idea romántica sobre la vida en las islas de los mares del Sur.

Ante la posibilidad de dedicarse por completo a la pintura, Paul Gauguin decidió marcharse a Tahití, donde imaginó que el dinero no sería más una de sus preocupaciones, así como tampoco el cumplir con las exigencias de la sociedad burguesa de su época.

Infortunadamente cuando llegó a Tahití, Gauguin se dio cuenta que el imperialismo francés había modificado la cultura de los lugareños y que éstos ya habían asimilado la religión católica, así como la moda y los convencionalismos franceses. De manera qué, -argumenta Abigail Solomon-Godeau-, Gauguin no hizo más que continuar con “el mito” sobre la apacible vida en el paraíso tahitiano, un paraíso en el que paradójicamente dos tercios de la población habían perecido luego de un

siglo de colonización; lo mismo sucedía con sus creencias e identidad. Se duda mucho de que Tehamana -la joven concubina de Gauguin- fuera una fuente confiable de información, ya que era apenas una adolescente y lo poco que conocía sobre las tradiciones de su pueblo ya habían pasado bajo el filtro de la colonización.

El hecho es que Paul Gauguin fue testigo de una realidad muy distinta a la que esperaba, entonces se dedicó más bien a propagar el mito sobre el paraíso perdido y la belleza de las mujeres tahitianas, no es relevante.

Si es importante destacar que fue Gauguin quien a través de su pintura mostró una forma diferente de observar el desnudo femenino, de mirar el “otro” desnudo a través del color y la forma, regresó a la pintura plana y mostró también otro tipo de belleza que no era académica, ni mucho menos clásica, sino más bien nativa, o mejor dicho sobre nativas.

Las propuestas del afamado artista sobre la representación del cuerpo femenino, fueron de suma importancia para el desarrollo de éste género en la obra de pintores como Pablo Picasso y Henri Matisse, quienes tampoco estaban interesados en la idea clásica de la belleza, puesto que ambos renegaron en contra de los parámetros del arte académico y se promulgaron en contra de los cánones establecidos por el clasicismo.

El interés de Picasso y Matisse recaía sobre la idea del desnudo como un concepto, el cual estaba alimentado por un marcado simbolismo y esto lo hizo atractivo para convertirse en vehículo de sus ideas. Como en el caso de Picasso cuando en 1908 presentó *Las señoritas de Avignon*, que además de dar paso al cubismo, según lo dicho por Patricia Leighton en *Cubism and culture*, -como lo mencioné en la página 36- representó también una crítica contra el imperialismo; en la composición se distinguen dos máscaras, una de origen celta y otra de origen africano. *Las señoritas de Avignon* no sólo es una glosa del encuentro con las

culturas “primitivas” como pueden ser las del África negra o la España de los ancestros europeos de Picasso, sino también un llamado de atención para observar la manera en que el imperialismo atentaba contra la cultura primigenia de los pueblos.

Según lo establecido por Patricia Leighton, el concepto de “primitivo” para los artistas de ésta época no constituye una categoría esencial pero ejemplifica la relación de una oposición binaria con lo “civilizado”⁸¹. Entendido el primitivismo dentro del concepto del modernismo como el acto de celebrar el arte y la cultura de los pueblos denominados “primitivos” y apropiarse de la supuesta simplicidad y autenticidad en un afán por transformar el arte occidental:

el concepto de lo primitivo en este periodo es producto de la experiencia histórica del occidente y más específicamente se trata de una construcción ideológica sobre la conquista colonial y la explotación mejor entendida en términos de tiempo/ espacio, género, raza y clase⁸².

También ocurrió que a principios del siglo XX los artistas se vieron afectados por hallazgos arqueológicos trascendentales, como fue el descubrimiento de la Venus de Willendorf, figurilla tallada en piedra de apenas 11 centímetros de longitud y 20,000 años de antigüedad, que representaba un personaje femenino de proporciones descomunales y que no correspondían con los parámetros establecidos por el arte clásico.

La Venus de Willendorf ha sido relacionada con una especie de deidad femenina, que está a su vez asociada con la maternidad, la fertilidad y la abundancia, -sus caderas y su estómago rebozan de grasa, sus senos están expandidos y son de forma pendular-. Esta representación prehistórica de la fertilidad, ejerció gran

⁸¹ Patricia Leighton y Mark Arntiff, *Primitivism and culture*, ... **op cit.**, p 25.

⁸² **Íbidem.**, p 25. La traducción es mía.

poder sobre las concepciones del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino y de la manera de entender la belleza.

Otro de los hallazgos que tuvo igual repercusión, fue el de las figurillas del arte tradicional africano, mismas que asemejan un ser humano dotado de cabeza, cuerpo, piernas y brazos pero cuya representación no es naturalista y tiende más bien al empleo de figuras geométricas, cuya observación fue determinante para que los cubistas desarrollaran sus nuevas concepciones sobre el arte figurativo, tendiente más hacia la abstracción.

Es interesante que sean éstos los preceptos bajo los que surge el arte de Alfonso Michel, aunque es posterior a la época en que se dan los cambios sustanciales sobre la concepción de la belleza femenina; durante su aprendizaje plástico Alfonso Michel se acercó de manera personal a la obra de sus antecesores, y a través de su pintura debatió con ellos de forma directa las ideas que surgieron en la escena del París de las vanguardias.

El desnudo femenino en la pintura de Alfonso Michel

En *La sibila* 1945, vemos a una mujer sentada con las piernas cruzadas en pose de meditación. Está semidesnuda, cubre su sexo y su vientre con un paño blanco; sobre su regazo hay una figurilla que bien puede ser un perro colimote de barro, en su mano derecha sostiene una pipa, está ataviada con un collar de piedras verdes y sobre su frente hay un punto rojizo. La mujer se encuentra flanqueada por dos búhos.



La sibila, 1945. Óleo/Tela; 60x49 cm

Atrás de ella aparece una silueta masculina, y al fondo de la pieza se observan unos arcos y un muro color rosa, los arcos penetran hacia un interior pero no es posible observar más allá pues están oscurecidos; del lado izquierdo aparece la silueta de un perro, atrás del muro una vereda y tres magueyes. El borde superior y los laterales están delimitados con nubes de humo en diferentes tonos de gris; en el horizonte un tono azul rey es el mismo que emplea en el fondo de otros cuadros como *La feria*, *La novia* y también en *La pajarrera*. Todas las piezas son del mismo año.

Los colores predominantes en esta composición son terracotas. Este cuadro fue pintado en la época en que Michel residió en su departamento de la calle de Tacuba, donde tenía su taller y también se alojaba un búho que espantaba mucho a su amiga Inés Amor quien relató ese episodio en sus memorias.

“Pánico me daba su compañero de cuarto, un búho colgado en un agujero del techo, tan oscuro que siempre se le veían los ojos como si fuera de noche”⁸³.



Alfonso Michel alrededor de 1920.

Es importante resaltar ese hecho pues se trata de una muestra de que Alfonso Michel hizo referencia a su entorno, que por momentos se advierte como un rasgo autobiográfico. Además, llama la atención la postura en que aparece *La sibila*, así como la pipa que sostiene en su mano, ya que existe un retrato de juventud de Alfonso Michel donde aparece de manera similar, sólo que él se encuentra vestido con traje. Es un hecho que aquí tenemos varias coincidencias autobiográficas entre las dos imágenes.

Los brazos y las piernas de *La sibila* hacen recordar a las figurillas de barro colimotas; los senos de la mujer fueron pintados de manera similar a la escultura de los antiguos ceramistas de la zona y además son muy parecidos a los de su pieza cerámica *Figura sentada* 1952-1954.

Esta característica tiene relación con el primitivismo ejecutado por Gauguin, Matisse y Picasso, y como ya lo mencionamos en el

capítulo anterior, tiene que ver también con la intención de llevar el volumen de la

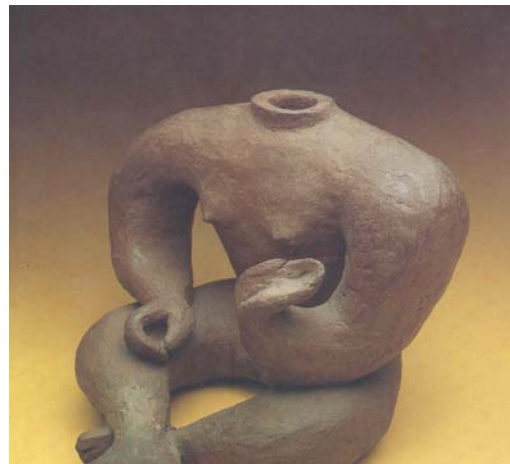


Figura sentada, 1952-1954.
Terracota, 20 x 22 cm

⁸³ En *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, **op cit.**, p 56.

escultura a la pintura. Más allá de pintar el cuerpo femenino desnudo y detenerse en ese tema, el cuadro es producto de una búsqueda plástica.

Por una parte en el cuadro *Desnudo* 1947, encontramos a una mujer sentada sobre una silla azul; al fondo del espacio donde reposa hay una hamaca y pueden distinguirse los adoquines colorados del piso. Los objetos que hay detrás de la mujer se encuentran en una especie de descomposición, pues resulta confusa la perspectiva de los planos secundarios del cuadro.

Si se aprecia el torso desnudo de la mujer, sus senos y sus hombros son redondos, pero más que tratarse de un óleo, da la impresión de que su cuerpo ha sido esculpido a pinceladas.

Observo al cuerpo como si se tratara de "un mono hallado", así se le conoce a las piezas de cerámica prehispánica que los campesinos de Colima encuentran en sus parcelas. El cuerpo de la mujer parece de barro cocido, su piel es una superficie de barro sin pulir.



Desnudo, 1947. Óleo sobre tela, 85 x 48.4 cm



Las señoritas de Aviñón 1907, Pablo Picasso.

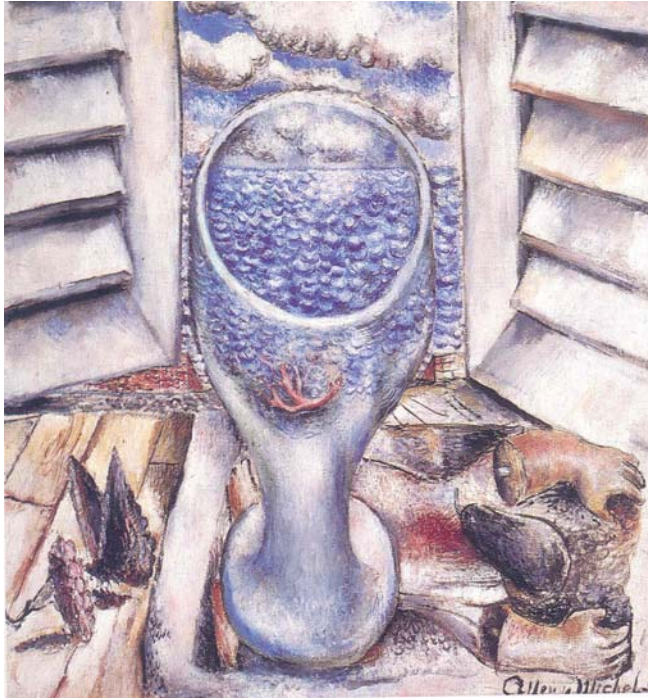
Las líneas de su rostro no son finas, sus rasgos me hacen recordar a la figura que aparece a la izquierda en el cuadro de *Las señoritas de Aviñón* 1907, su gesto es poco expresivo. En la pintura de Michel los rostros tienden a privilegiar los rasgos geométricos, y si ello provoca que muchas veces carezcan de gracia, es que se trata de una variación del cubismo.



La carta, 1936. Óleo sobre tela, 46 x 53 cm

Hasta ahora se desconoce si Alfonso Michel trabajaba con modelos o si realizaba sus desnudos a partir del trabajo con figuras de barro, puede ser que haya sido así. Lo que es posible afirmar es que trabajaba con yesos, pues si observamos algunos de sus cuadros como *La carta* 1936, *Copa en la ventana* 1944 y *Eco del mar* 1945,

podemos notar que en ellos suele representar algunas extremidades del cuerpo de manera fragmentada, como ocurre con la mano de *La carta* donde una pincelada de color carmín sale del hueco que tiene el yeso a la altura de la muñeca; en *Copa en la ventana* las manos tienen un tornillo en el centro de su base, ¿Acaso son las manos de una muñeca de porcelana?



Copa en la ventana 1944. Óleo sobre tela 50 x 60 cm

En ambos extremos de *Eco del mar* 1945 se localizan las representaciones fragmentadas de cuerpos femeninos, en el lado izquierdo el brazo, la cintura, el trasero y la pierna de una mujer; una sombra a la altura de la espalda sugiere la oquedad del cuerpo que se representa, pero que está oculto tras un lienzo donde el autor bosquejó la mitad de un cuerpo masculino, del que apenas se observa el cuello, el brazo, la pantorrilla gruesa y un gran pie.



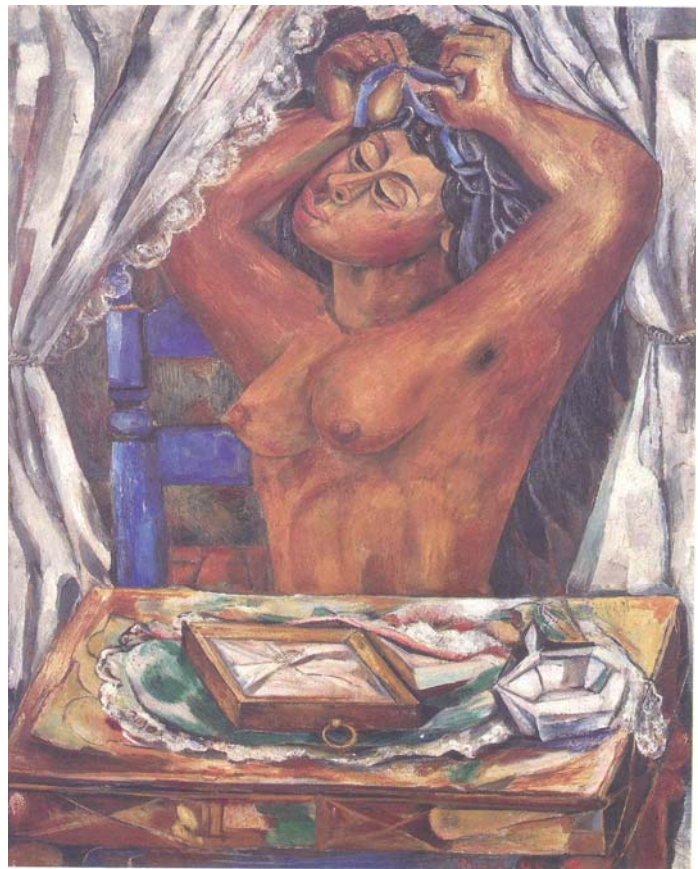
Eco del mar 1945. Óleo sobre tela 68 x 66 cm

En el lado derecho de la composición, está la mitad de un torso femenino, en la parte superior del seno derecho hay una cicatriz y los puntos con que fue cosida. El brazo de la figura es muy grueso y se encuentra cortado por encima del codo, se trata igualmente de una figura hueca donde la parte inferior está cubierta por una manta blanca.

Lo grotesco que pueda parecer la representación de un cuerpo fragmentado, herido, violentado o incompleto, contrasta con la sensualidad que transmite la figura femenina representada en *Mujer peinándose* 1948, cuadro en el que igualmente la mujer se encuentra desnuda y el pintor sólo muestra su torso; sentada sobre una silla azul como en *Desnudo* 1947 puede tratarse de la misma mujer sólo que esta tiene la cabellera mucho más larga, es negra y sus cabellos son gruesos como la crin de un caballo. Los cuerpos de ambos personajes son muy similares en cuanto a su color, dimensiones, la redondez característica de brazos, senos y el color terracota de la piel y los rasgos de su rostro.

En esta composición el autor ubicó a la mujer en el centro, a sus costados una cortina -al parecer de gasa, con encaje en los bordes-, frente a ella una mesa de madera donde hay un recipiente hexagonal -¿Cenicero?- y un espejo roto, estos objetos descansan sobre una mantilla de borde ondulado.

La mujer se está sujetando el pelo con un listón de color azul que usará como diadema, el mismo de *Una cinta azul que dice* 1948-1949.



Mujer peinándose, 1948. Óleo sobre tela 132 x 62 cm

Los rasgos del rostro de esta mujer tampoco son muy finos, sus labios son gruesos, los poros de su nariz son grandes, sus ojos son almendrados pero apenas los ha abierto: está concentrada atándose el cabello. Llama la atención el espejo estrellado sobre la mesa y que la mujer no necesita contemplar su rostro, pues no busca la aprobación de su reflejo en la superficie de cristal. Su piel es del color del barro, rojiza.

Se trata de una mujer grande pues su espalda es ancha, sus senos también. Un detalle que llama la atención es observar una mancha oscura justo a la altura de la axila donde crecen los vellos de esa zona.

Normalmente el vello corporal está relacionado con el cuerpo masculino, así como los brazos y el torso ancho. Esta es una mujer corpulenta, una mujer muy carnal, una mujer fuerte, una mujer de la costa, terrena y con espíritu de mar.

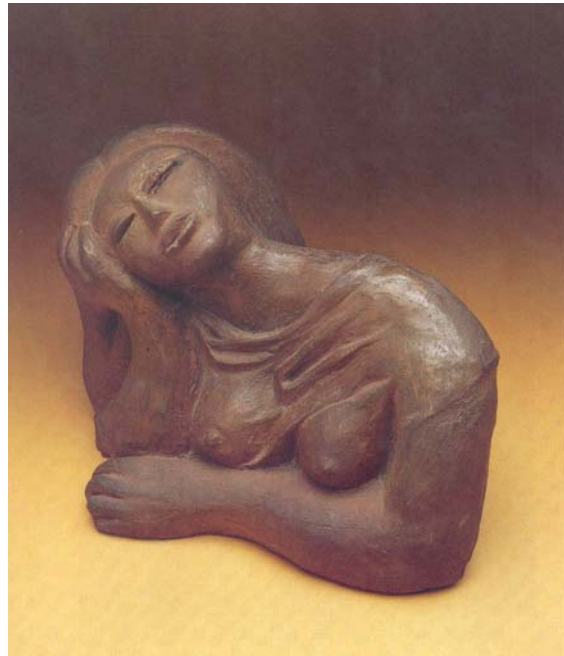
La mujer que se peina, repite el mismo gesto de la joven en *Adolescencia* 1945 y la disposición del escenario es similar, un cortinaje rodea al personaje femenino en el retrato de la adolescente el autor ha pintado cortinas de color rosado, que parecen de terciopelo, al fondo se observa un paisaje con pasto verde y nubes como las del verano. La muchacha es rubia, su piel blanca, sus labios rosados.

Su cuerpo es grande, aunque delicado. Usa un vestido de gasa color blanco y su piel se transparenta a través de la delgada tela. Tanto como el pezón derecho de su seno. Igual que muchas de las mujeres desnudas que representó Alfonso Michel, la joven está sentada y frente a su cuerpo, sobre una mesa, descansan objetos del personaje que ayudan a descifrar su personalidad. En este caso, la muchacha tiene frente a ella una rosa y un abanico, la rosa es una flor asociada con la belleza y la castidad al igual que el color blanco del vestido. La flor rosada que la joven coloca tras de su oreja, se relaciona también con esos atributos y virtudes. El abanico en este caso es un símbolo de la feminidad, también es un accesorio muy común entre las mujeres de la costa, es blanco -probablemente de

encaje- por lo que se trata de un objeto fino y esto también nos habla de la clase social a la que pertenece el personaje representado por nuestro artista. La adolescente tiene una apariencia impoluta, etérea, evanescente, casi se diría que angelical.

Ahora bien, las mujeres representadas en los cuadros que he mencionado han aparecido sentadas, con sus torsos en posición frontal y sus rostros de perfil; estas son características que las identifican, así como la manera en que el autor las presenta sólo mediante un fragmento del cuerpo, en concreto la parte superior de éste.

Por lo demás para darnos una idea mucho más precisa sobre el tratamiento que Michel da a sus desnudos femeninos, es importante observar también sus cerámicas. Aquí se habla únicamente de cuatro de ellas, mismas que se encuentran mencionadas en la biografía *Alfonso Michel. El desconocido*. Dos son de tema mitológico, *Fauno* y *Fauno reclinado* 1952-1954, llamando la atención la superficie de ambas:



rugosa y opaca. Las piezas *Figura sentada* y *Mujer pensando* 1952-1954, tienen una superficie mucho más pulida, y al observar la segunda pieza de inmediato surge una relación con el *Desnudo* 1952.

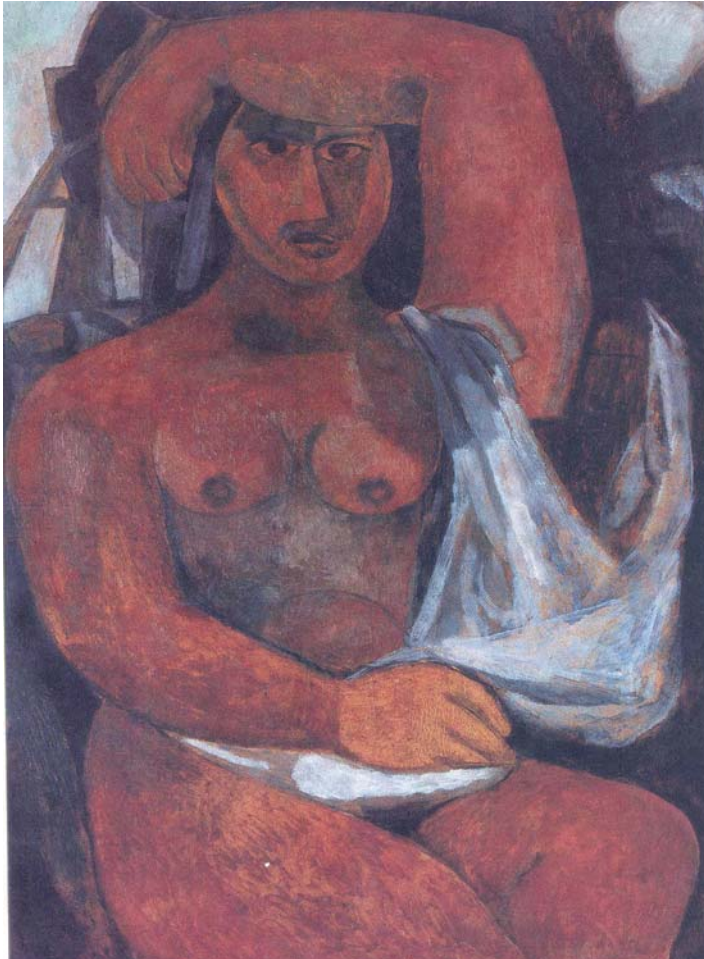


Desnudo 1952. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm.

Así las características que estas últimas comparten hacen pensar que se trata del mismo personaje femenino aunque uno de ellos se encuentra sobre la superficie de un cuadro y el otro ha sido modelado en barro, pero ambas obras tienen el cuerpo rodeado con una manta o sábana, las dos tienen el cabello largo y sus rasgos faciales son similares, lo cual hace suponer que probablemente el autor realizaba sus figuras en barro y posteriormente pintaba sus desnudos.

Esto último no puede afirmarse con seguridad, pero si es importante destacar que tanto el *Desnudo*, la *Figura sentada* y *Mujer pensando* fueron realizadas en la misma época. En *Desnudo* el espectador puede notar que los brazos de la modelo del cuadro y los de la figura de barro son muy parecidos, redondos y grandes a la altura del hombro, mismos que van disminuyendo su grosor conforme se acercan a la altura de la muñeca. De igual manera los senos son redondos y firmes.

Es importante hablar también de la mirada, pues en ninguno de los casos las mujeres enfrentan a sus espectadores, ésta casi siempre se encuentra perdida, lo cual muestra que el autor no buscaba el diálogo visual entre el que mira y la que es observada; esto despeja un poco la sospecha de que sus modelos eran en parte cerámicas.



Desnudo 1957. Óleo sobre masonite, 94 x 61 cm

Otra variante de este mismo tema se puede apreciar en *Desnudo* de 1957, obra de la última etapa de vida del pintor, para la que igualmente dispuso a su figura femenina en el centro de la composición con una manta blanca sobre el área de la pelvis, el brazo derecho descansa sobre sus piernas y el brazo izquierdo rodea su cabeza, igualmente los rasgos del rostro recuerdan al *Desnudo* de 1947, sólo que el fondo se encuentra mucho más oscurecido y sin elementos decorativos como la silla azul, la hamaca.

La mirada de este personaje es similar a las de *Las señoritas de Aviñón*. Por lo demás, también debe decirse que tanto en el *Desnudo* de 1952 como en el de 1957, se ha eliminado cualquier objeto que pueda aparecer en el fondo, uno puede decir que la pintura de Michel ya no está tan saturada de elementos decorativos.

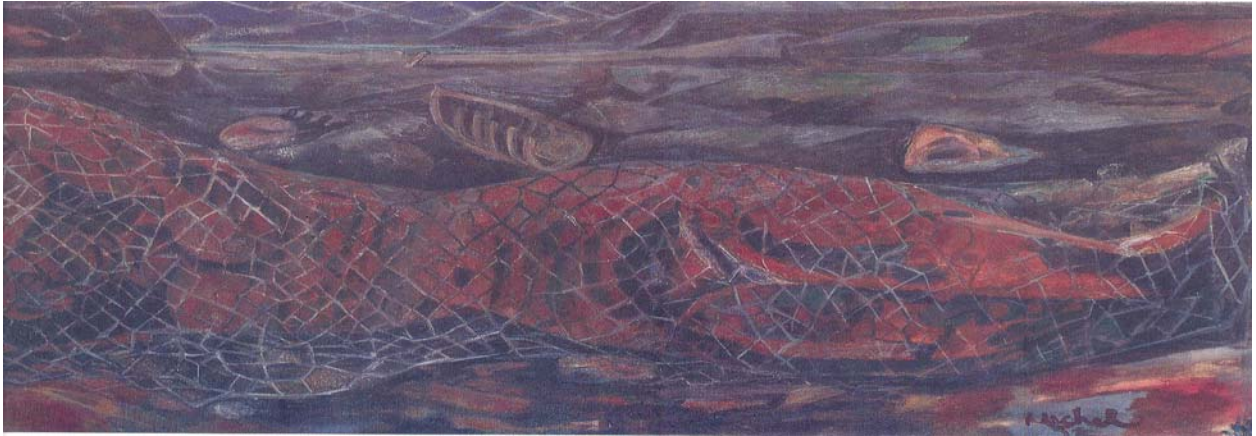


La tempestad 1953. Óleo sobre tela 67.2 x 132 cm

Existen otros dos desnudos de Alfonso Michel que son muy parecidos entre si, por ello los podemos entender como dos variaciones de un mismo tema. En el primero, *La tempestad* 1953, una figura masculina se cubre el rostro con uno de sus brazos y en el otro empuña una daga. El personaje se encuentra recostado con las piernas flexionadas, bajo su cuerpo se ven los restos de una barca que ha naufragado en una playa, al fondo se observa un ancla enterrada en la arena. En general, el horizonte es una mezcla difusa entre azul, blanco y gris. De nuevo el cuerpo del personaje representado es de color terracota como los desnudos femeninos anteriormente mencionados.

En *La red* 1953, aparece la misma figura recostada, sólo que ésta vez aquella se encuentra atrapada justo en la red, por la forma alargada de su cuerpo y sus piernas destrozadas podemos pensar en que un gran pez ha sido capturado.

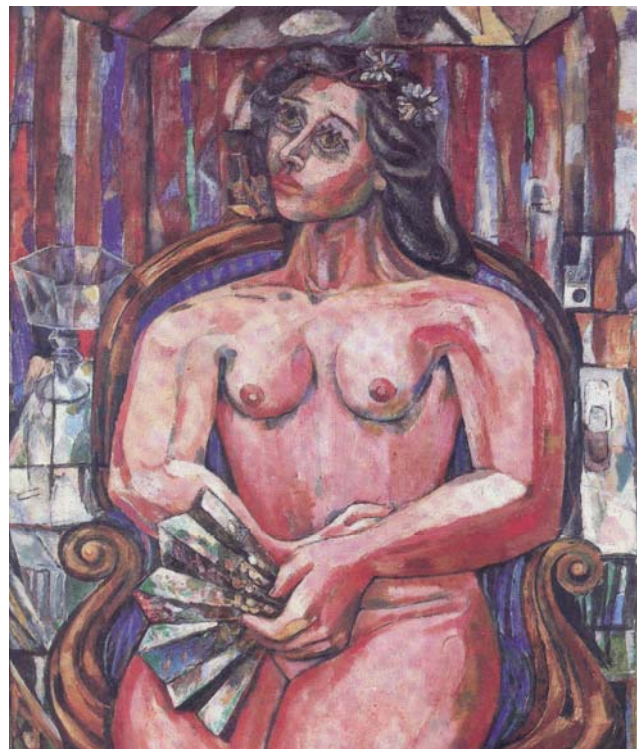
En este cuadro el cuerpo tiene un tratamiento mucho más sintético, no sabemos si la mano que aparece detrás de la cabeza del sujeto le pertenece o si se trata de la de otro personaje que yace detrás de la figura principal. Al fondo de la composición aparecen también los restos de una barca.



La red 1953. Óleo sobre tela 69 x 132 cm

En esta obra predomina el color terracota sobre la superficie del cuerpo desnudo, así como el azul marino y el gris en lo que corresponde al fondo del cuadro. Ambos desnudos se encuentran relacionados con el tema marino. Y además tienen como figura principal a personajes masculinos y sus dimensiones son casi idénticas. Llama la atención que tanto los cuerpos femeninos como los masculinos posean volúmenes similares, que el tratamiento de sus brazos y piernas sea el mismo, así como el color y la aparente superficie arcillosa que los cubre.

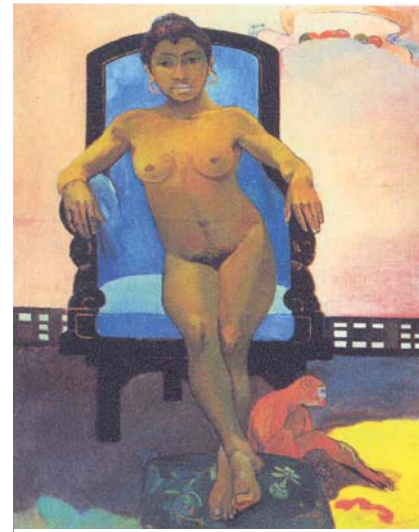
En el *Desnudo rosa con abanico* 1953 el cuerpo sigue teniendo las mismas características fijas de acuerdo con el volumen de la piernas, los brazos y el torso. En esta ocasión la mirada del personaje femenino ha cambiado, ya se distinguen sus pupilas y además se encuentra mirando hacia arriba.



Desnudo rosa con abanico, 1953.
Óleo sobre tela, 120 x 92 cm

No se trata de un cuerpo de barro como los anteriores, sino de un personaje mucho más vital. No sólo el abanico sino la obra en su totalidad, hace recordar a otros desnudos de la historia del arte, como *Ana la javanesa* 1893-1894 de Paul Gauguin, *Mujer con abanico* de Pablo Picasso y el *Desnudo rosa* de Henri Matisse.

Desde luego, las relaciones que encuentro entre esta obra y la de Michel tienen que ver más con el tema que con la técnica, así como con la disposición central del cuerpo femenino. En el cuadro de Gauguin aparece una mujer morena sentada en un sillón con tapiz azul. Por supuesto los sillones no son iguales, pues mientras el de Alfonso Michel es un sillón estilo Luis XVI, el de Gauguin en las coderas tiene diseños de deidades polinesias.



Anna la javanesa, 1893-1894
Paul Gauguin

En el caso del *Desnudo rosa* de Henri Matisse, noto igualmente que la relación se da a partir del tema, así como del color y como ha sido aplicado para crear la superficie del cuerpo; eso sí las pinceladas son muy parecidas. En definitiva la manera como Michel trabaja los volúmenes del cuerpo, la forma redondeada de los brazos y piernas así como lo prolongado de dichas extremidades, coincide con el tratamiento que Matisse da a su *Desnudo rosa*.



Desnudo rosa 1913, Henri Matisse.

Aunque este último artista plasmó al “primitivismo” de manera mucho más franca en *Desnudo azul, souvenir de Biskra* realizado en 1907 y exhibido en el Salón de los Independientes ese mismo año⁸⁴; dicho desnudo surgió a partir de la visita que el autor realizó al Oasis de Biskra en Algeria en 1906.

Ahora en las obras *Annah la javanesa* y *Desnudo rosa con abanico*, ambas mujeres fueron dispuestas en el centro de la composición, al igual que la *Mujer con abanico* 1908 de Picasso. Debe resaltarse la manera en que Michel trabaja el tema del desnudo, y más concretamente el de la mujer con abanico, a partir de la geometría cubista, manifestando su interés por traer a la pintura el tema de lo primitivo en el arte. En el caso de Gauguin su obsesión fueron los temas de la vida en el trópico, del paraíso perdido y la



Mujer con abanico 1908, Pablo Picasso.

aplicación plana del color –muy al estilo de los egipcios, a quienes había estudiado antes de descubrir el mito de los Mares del Sur-; por lo contrario, Picasso tuvo especial interés en la forma, en crear volumen a través de sus trazos. Finalmente afirmamos que si observamos con detenimiento el tratamiento que Michel da a los senos de la mujer en el *Desnudo rosa con abanico* es posible decir que la manera en que fueron realizados es parecida al de *Mujer con abanico*. aquí es importante añadir “Ciertamente fue un artista en el que los juegos formales constituyen su interés central, a partir del cual desarrolla una personalidad contundente que supera con mucho el ‘mainstream of modernism’ porque la suya no sólo es la aventura estética de las vanguardias, sino el producto de una carga artística que atañe al devenir de la historia plástica mexicana”⁸⁵.

⁸⁴ En *Primitivism, cubism, abstraction The Early Twentieth Century*. “Primitivism and the ‘modern’ ”. Charles Harrison et al pág. 58.

⁸⁵ op cit. *Alfonso Michel. Emoción plástica*. Universidad de Colima, México, 1996.

A manera de conclusión.

La obra de Michel y la reivindicación del trópico

La presencia de Alfonso Michel en la historia del arte mexicano puede marcarse como periférica o como presencia satélite. Este pintor colimense se formó en los talleres parisinos, fue ahí donde aprendió la técnica y los conceptos, pero de su contacto con México surgieron temas que lo emparentaron con la realidad nacional y que además lo ubican como un pintor que transita por el “entre” que va de la Escuela Mexicana de Pintura (EMP) a la Generación de la Ruptura -será importante tener en cuenta el tema del desnudo entre los autores de la EMP para futuras investigaciones-.

Mientras que la EMP privilegia los temas mexicanistas y la formación pictórica en los talleres de pintura al aire libre, Michel presenta cuadros que se inspiran en otras fuentes como son la cultura y la tradición colimense; a partir de ahí surgen sus “desnudos tropicales”.

A través de sus cuadros nuestro artista nos propone una reivindicación del trópico, una exaltación de la cultura y las costumbres impolutas de un pueblo, así como Gauguin lo hizo durante su estancia en Pont-Aven y posteriormente, en su etapa tahitiana. Uno y otro son paralelos de una misma intención, la búsqueda del primitivismo en el arte, la vuelta al origen a través de los temas, las formas y los colores.

En resumen, la manera en que Michel representó el desnudo femenino, fue también el resultado de los acontecimientos de su época, como el descubrimiento de la Venus de Willendorf en Europa, el interés por la abstracción surgido de la observación de figurillas africanas o de las cariátides griegas y desde luego, su cercanía con las piezas cerámicas de la región de Colima. Desde luego nuestro artista reunió conocimientos e ideas promulgados por las vanguardias europeas, y

se los apropió con la finalidad de desarrollar una propuesta individual sobre el arte mexicano.

No hay duda de que Michel trató de plasmar una propuesta similar a la de Gauguin, este rasgo también lo comparten las obras de María Izquierdo y Rufino Tamayo, aunque éste último en una etapa muy temprana de su pintura. Lo anterior puede constatarse al observar los cuadros *Maternidad*, *La Sibila*, *Mujer frente a la ventana*, *Toritos* donde Michel propone una mexicanidad que nada tiene que ver con la establecida por la Escuela Mexicana de Pintura.

En *Maternidad* presenta una metáfora de la tierra fértil; en *Mujer frente a la ventana* no sólo se trata de una pueblerina que salió a tomar el fresco, se trata de su propia versión de Penélope; en *La Sibila* encontramos a una mujer que medita en medio del patio de una hacienda circundada por magueyes; finalmente en *Toritos*, Alfonso Michel presenta a mujeres semidesnudas, con sus manos dan forma al arte popular, esta vez el tema del desnudo es sólo una característica no la idea central que rige la composición.

A lo largo de la trayectoria de Michel se puede notar la evolución que experimentó su pintura, si observamos el tratamiento que da a sus desnudos femeninos nos daremos cuenta que en efecto, Michel ensayó su propia manera de plasmar los preceptos del simbolismo, el primitivismo, el cubismo, e incluso de la pintura metafísica; lo que hace diferente a la pintura de Michel es la capacidad de apropiarse de esos preceptos y proponer elementos genuinos como son sus referencias a la cerámica prehispánica, sus terracotas, su pasión por el mar y el trópico. En Michel, ante todo encontramos un primitivismo tropical que sólo a él pertenece.

Hemerografía

Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel", Artes plásticas, 18 de abril de 1948, Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Cenidiap.

_____, "El pintor colimense Alfonso Michel opina sobre Dalí", Artes plásticas, 21 de mayo de 1948, Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Cenidiap.

_____, "Morfología y colorido en la pintura de Alfonso Michel", México en la Cultura, Novedades, 27 de septiembre de 1953. Pág. 5

_____, "Por Museos y Galerías de Arte", Jueves del Excelsior, Excelsior, 20 de marzo de 1958.

Gual, Enrique F., "La semana plástica", Diorama, Excelsior, 30 de agosto de 1953. Pág. 11-C

Santiago, Julio, "El colorido como carácter", Diorama Excelsior, 30 de agosto de 1953. Pág. 9-C

"Alfonso Michel expone sus pinturas", Sociedad y eventos varios, Diorama, Excelsior, 25 de enero de 1957.

Nelken, Margarita, "Despedida de Alfonso Michel", Diorama, Excelsior, 10 de marzo de 1957. Pág. 2

Bibliografía

Adler, Kathleen y Pointon, Marcia, *The body imaged: the human form and visual culture since the renaissance*, Cambridge University, 1993.

Argullol, Rafael, *Una educación sensorial: historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Casa de América-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, 2002.

Bargellini, Clara y Fuentes, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello*, Instituto de Investigaciones Estéticas, colección Cuadernos de arte, número 54, UNAM, México, 1989.

Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Catálogo de la exposición *Maria Izquierdo 1988-1989* en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1989.

Catálogo de la exposición, Alfonso Michel (1897-1957), *Museo de Arte Moderno, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Ciudad de México, junio-agosto 1991*.

Cordero Reiman, Karen, en James Oles, *South of the border*, México en la imaginación norteamericana 1914-1947, Yale University Art Gallery, 1993.

Chasse, Charles, *Gauguin sin leyendas*, Labor, Barcelona, 1963.

Chávez Carrillo, *Alfonso Michel, mito y leyenda*, Instituto Colimense de Cultura, Universidad de Colima, Colima, 1993.

Clark, Kenneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza, Madrid, 1981

Debroise, Olivier, *Alfonso Michel. El desconocido*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Era, México, 1992.

Garb, Tamar, "Género y representación", *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Akal, Arte Contemporáneo, The Open University, 1998.

Harrison, Charles et al. *Primitivism, cubism, abstraction. The Early Twentieth Century* Yale, University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1994.

Hijar, Alberto, *Alfonso Michel: Emoción plástica*, Universidad de Colima, Colima, 1996.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

Leighten, Patricia y Arntiff, Mark, *Cubism and culture*. New York, Thames and Hudson, 2001.

Manrique, Jorge y Del Conde, Teresa, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2005.

Nead, Lynda, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998.

Nochlin, Lynda, *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*, Thames and Hudson, Estados Unidos, 1995.

Pérez Rosales, Laura, "Trayectoria de la pintura en México, 1901-1950", en *Visión de México y sus artistas*, Qualitas, México, 2000.

Podoksik, Anatoly, *Pablo Picasso, the creative eye (1881-1914)*, Bournemouth Aurora Publishers, St. Petersburg-England, 1996.

Portús, Javier, *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Turner, 2002.

Ramírez, Fausto y Oles, James, *La colección Andrés Blaisten: pintura moderna de México*. Pontevedra, España, 1997.

Rodríguez Prampolini, Ida, "El arte entreguerras". *El arte contemporáneo*. Pormaca, México. 1964.

Sáenz, Olga, *Ocaso de la Escuela mexicana. Las Vanguardias*, en: Martha Fernández y Louise Noelle (Edición), *Estudios sobre arte, 60 años del IIE, México, UNAM, IIE, 1998*.

Solomon-Godeau, Abigail, *Male trouble: a crisis in representation*, New York: Thames and Hudson, 1997.

_____, *Going native*. New York: Thames and Hudson, 1997.

Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano, "Después de los tres grandes"*, México, 1969.

_____, *Palabras de Siqueiros, "Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Zamora Betancourt, Lorena, *El desnudo femenino: una visión de lo propio*, INBA, México, 2000.