
VOCES DE RESISTENCIA

La representación del poder y la violencia en las obras de Fernando Botero, Francisco de Goya y Pablo Picasso.

Universidad Utrecht

Facultad de Humanidades



Universiteit Utrecht

Alumna: Zoë Fekkes

Número de estudiante: 5517621

Supervisora: Irene Villaescusa Illán

Curso: Eindwerkstuk bacheloropleiding Spaanse taal en cultuur (SP3V14001)

Verdiepingspakket: Literatuur en cultuur

Fecha de entrega: marzo 2018

RESUMEN

En esta tarea de investigación se encuentra un estudio sobre en qué manera pintores como Fernando Botero (1932), Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) y Pablo Picasso (1881-1973) intentaban expresar su crítica al poder y la violencia política de sus respectivas épocas. Estos tres pintores importantes son ejemplares para este trabajo porque todos critican las fuentes de poder de diferentes maneras (a través del uso de iconos realistas y surrealistas), pero todos tienen en común el uso del simbolismo. El estudio analiza qué aspectos simbólicos, temáticos y técnicos son utilizados en tres pinturas diferentes de los tres pintores a través del enfoque iconográfico e iconológico de Roelof van Straten.

En términos de representar el poder y la violencia se señala una gran diferencia. Botero opta por la caricatura, Goya elige una sutil alegoría a la crucifixión de Cristo y Picasso elige retratar los horrores de la Guerra Civil en capas de cubismo. Sin embargo, hay muchas similitudes: los tres pintores quieren pasar la criba de censura a través del simbolismo iconográfico, usan la deformación de la realidad para expresar su crítica y tienen el factor común de la representación de la inocencia en sus pinturas. Cada uno de los artistas utiliza la iconografía de manera diferente para resistir y criticar al poder y a su vez pasar la censura. Entre las diferentes estrategias están la técnica del cubismo y el *claroscuro*, la explotación de la simbología animal y la representación de la inocencia. Este trabajo contribuye a expandir la visión del arte no solamente como expresión estética sino también con la intención última de subrayar la potencialidad del arte como arma de resistencia política.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
A. Estado de la cuestión	5
B. Marco teórico	7
ANÁLISIS	10
Parte A: Botero.....	10
Parte B: Goya	13
Parte C: Picasso.....	16
CONCLUSIÓN	20
A. Resultados	20
B. Futuras investigaciones	23
BIBLIOGRAFÍA	24

INTRODUCCIÓN

La expresión de poder y violencia en la pintura durante tiempos de regímenes dictatoriales ha sido y sigue siendo relevante hoy en día porque nos permite comprender cómo los pintores a lo largo de la historia han intentado evitar la censura. Pintores como Fernando Botero (1932), Francisco de Goya (1746-1828) y Pablo Picasso (1881-1973) son ejemplos de resistencia y crítica a los sistemas dictatoriales en los que emerge su arte. Este trabajo investiga en qué manera el uso de la semiología ilustra el aspecto político a la vez que mantener una mirada crítica ante la violencia del poder en la pintura en la obra de los autores mencionados. La pregunta de investigación es: ¿Qué aspectos simbólicos, temáticos y técnicos utilizan Goya, Botero y Picasso para expresar su crítica al poder y la violencia política de sus respectivas épocas?

Fernando Botero es mejor conocido por la voluminosa deformación de la forma humana en sus obras y su estilo de pintura grotesco. Sus pinturas pueden ser vistas como irónicas y/o críticas, con un simbolismo sutil que socava las principales fuentes de poder, como la iglesia, el ejército y la élite gobernante. Además, critica la violencia del narcotráfico en Colombia. Francisco de Goya era un pintor que vivió en los siglos XVIII y XIX. Era conocido por la representación de la violencia del estado en sus pinturas durante la guerra de Independencia española. En el siglo XX, Pablo Picasso era conocido por hacer pinturas complejas que demostraban crítica al golpe de estado fascista en 1936 por el general Francisco Franco (1892-1975) y la Guerra Civil Española (1936-1939) que sobrevino de ello. Estos tres pintores importantes son ejemplares para este trabajo porque todos critican las fuentes de poder de diferentes maneras, pero todos tienen en común el uso del simbolismo.

A través del enfoque iconográfico e iconológico de Roelof van Straten (1985: 4) investigamos qué símbolos y métodos utilizaron estos artistas para expresar una crítica hacia los gobernantes y para representar la violencia de los gobernantes. Mi trabajo es un estudio iconográfico de tres obras clásicas pertenecientes al mundo hispánico en tres periodos diferentes cuyo objetivo común es representar la violencia de los regímenes autoritarios. Mi hipótesis es que cada uno de los artistas utiliza la iconografía de manera diferente para hacer resistencia y crítica al poder. Entre las diferentes estrategias están la técnica del cubismo y el *claroscuro*, la explotación de la simbología animal y la representación de la inocencia.

Este método no se ha utilizado antes para investigar este segmento específico del arte. Esta investigación es relevante ahora porque contribuye a expandir la visión del arte no solamente como expresión estética sino con la intención última de subrayar la potencialidad del arte como arma de resistencia política.

A. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Por toda la historia humana el arte ha sido un método para expresar emociones y opiniones. Especialmente durante tiempos de guerra y/o represión el arte es una forma de expresión que canaliza la opinión del artista en sus obras de arte. Este estudio se enfoca en estas expresiones artísticas en el arte durante diferentes regímenes en varias épocas. Las obras ofrecen varias lecturas y por tanto esa ambigüedad les ayuda a pasar la censura. Este estudio investiga específicamente el cuadro de Fernando Botero “La familia presidencial” (1967) contra la violencia y el poder de la iglesia, el ejército y la élite. La obra de Francisco de Goya “El 3 de mayo” (1814) en la que se condenan los abusos militares franceses bajo el liderazgo de Napoleón Bonaparte. Y finalmente este estudio analiza el cuadro de Picasso “Guernica” (1937), cual fue creado en contra del creciente fascismo bajo el mando del general Franco (1892-1975) que resultó en el régimen dictatorial (1939-1975). Los tres cuadros critican varias formas de violencia derivadas de diferentes eventos históricos (la invasión de Napoleón y la Guerra de la Independencia Española (1808-1813), el fascismo y la Guerra Civil Española (1936-1939) y en el caso de Botero el régimen de violencia causado por las tres fuentes principales de poder en Colombia: la Iglesia, el ejército y la élite.

Una de las características frecuentes de los regímenes dictatoriales es la limitación de la libertad de expresión. Ante esto, el arte ha conseguido encontrar maneras de evitar o enfrentarse a dicha censura de varias y creativas maneras y además criticar la violencia grave y extendida usada por los regímenes dictatoriales. Según el autor Ariel Dorfman (1971), el origen de la violencia se encuentra en la situación política (opresión por parte de regímenes dictatoriales) y la situación social (miseria, hambre, subdesarrollo) de la que emerge la violencia desde abajo (secuestro, terrorismo, guerrilla) como consecuencia directa de aquélla. Este trabajo se centra en particular en los siguientes aspectos del poder y violencia: la violencia de Estado (la represión, la persecución y la tortura) a través del arte de Goya y Picasso, las consecuencias de la violencia, en el arte de Botero (que es un tema meramente colombiano) y por último la violencia cultural o social (la restricción de expresiones subjetivas, la censura y el control de medios) en el arte de los tres pintores.

Expresiones de violencia y crítica en el arte

Este estudio compara la pintura en torno al poder y la violencia. Botero (1932), Goya (1746-1828) y Picasso (1881-1973) son algunos de los pintores que han hecho trabajos políticos que muestran mucho sobre los gobiernos represivos en España y Colombia de esta época. Botero hace pinturas políticas. Pinta imágenes del presidente, las ejecuciones y las viudas llorando. Goya muestra su disgusto por el gobierno corrupto en sus pinturas al retratar escenas de violencia explícita. Picasso expresa el terror de la violencia de una manera simbolista en sus obras. Examinó cuáles son las diferencias y similitudes dichas representaciones apoyándonos en la literatura académica que se explica en la siguiente sección.

“La familia presidencial” (1967) de Botero ha sido estudiada por varios académicos. Por ejemplo, Dona M. Kercher habla (1985: 101) sobre la interpretación simbólica de ciertos aspectos de la pintura, como los objetos que aparecen en ella, la deformación de los cuerpos humanos. Este estudio ayuda a dar una mejor comprensión de la pintura de Botero, porque en su trabajo aparece una gran cantidad de estos conceptos. Mariana Hanstein (2007: 49) analiza la forma en la que el arte crítico puede transformarse en algo político. El trabajo de Hanstein es muy útil para esta investigación, porque tenemos el objetivo de analizar de qué manera las tres pinturas se utilizan como resistencia política. Tate (2007: 31) describe perfectamente la situación política y económica de Colombia a través de los años. Su estudio es muy útil e importante para analizar el contexto en el que se crea la pintura, ayudando a entender sus mensajes políticos.

Al investigar el trabajo de Goya, me encontré con el estudio de Fred Licht, que confirma mi pensamiento inicial sobre la referencia sagrada en "el 3 de mayo" (1979: 121). Sus puntos de vista críticos, junto con las opiniones críticas que expresa el historiador de arte Georges Didi-Huberman (2017) en el video “La imagen potente”, me hicieron reflexionar sobre el simbolismo en la pintura. Didi-Huberman hace una referencia más contextual de la obra de Goya, y expresa el entorno en el que vivió y pintó, y la crítica que tuvo que soportar. Junto con la crítica, también habla sobre la censura que tuvo que evitar.

Un libro "The story of art" de Ernst Gombrich (2015: 574) hace comentarios sobre las convenciones del arte, por ejemplo, los temas en la obra de Picasso. Habla sobre sus temas habituales, pero no incluye el simbolismo crítico que hizo con la pintura "Guernica" (1937). Debido al hecho de que el Guernica (1937) es poco convencional, es muy importante analizarlo en términos de resistencia política. Una mejor comprensión del simbolismo que contiene la

pintura está dada por el estudio de Eugene Cantelupe (1971: 18), quien muestra aspectos de la pintura que son difíciles de encontrar a simple vista. La investigación del crítico de arte Willem Sandberg (1960: 247) ayuda a comprender los símbolos en un nivel simbólico más profundo.

La mayoría de los estudios que he encontrado sobre estos temas se centran en el simbolismo, pero no específicamente en términos de poder y violencia. Lo que distingue este estudio de las investigaciones anteriores es que este estudio se concentra en la crítica política de forma oculta para evitar la censura y que ofrece una comparación de estos tres pintores con respecto al poder y la violencia que no se ha hecho antes.

B. MARCO TEÓRICO

Para llevar a cabo un análisis visual de las obras que componen el corpus de este trabajo es necesario explicar la relevancia de los siguientes métodos y conceptos y el uso que yo voy a hacer de ellos. En esta sección voy a explicar en qué consiste el enfoque iconográfico e iconológico de Van Straten (1985: 4), los aspectos más productivos de la semiología como método de análisis y finalmente el modelo de transtextualidad que sirve para relacionar las obras de los artistas.

Iconografía e iconología

El enfoque iconográfico e iconológico de Van Straten (4) funciona de la siguiente manera: primero se realiza una descripción pre-iconográfica. Se hace una lista de lo que vemos en un cuadro, sin hacer ninguna conexión o interpretación; también se puede incluir algunos aspectos formales como el uso del color. Esto requiere cierto conocimiento de temas en el arte, y cómo se representan a lo largo de los siglos. Después se hace una descripción iconográfica. Para esto, los elementos de una obra se relacionan entre sí y se formula un tema o tópico. Lo que es importante en esta etapa es que no se intenta encontrar un significado profundo. En esta etapa, se requiere conocimiento sobre los posibles significados secundarios y la interpretación del artista. A continuación, se realiza una interpretación iconográfica. Aquí se analizan los significados más profundos y/o simbólicos de una obra, aquello que explícita e implícitamente quiso decir el artista. Este paso requiere una gran cantidad de conocimiento, por ejemplo, conocimiento sobre: religión, vida cotidiana, contexto, política, estado de la ciencia, competencia y conocimiento histórico-cultural. Luego se hace una interpretación iconológica. Esta es una interpretación que va más allá de la visión del artista (van Straten, 1985: 4). Con esta estrategia de interpretación, el objetivo de este trabajo es analizar de qué manera se retrata

la violencia y el poder a través de símbolos como la caricatura en el trabajo de Botero, la alegoría a la crucifixión de Cristo en la obra de Goya y los horrores de la Guerra Civil en capas de cubismo en el cuadro de Picasso.

El pintor que quiere expresar su crítica sobre el poder de un régimen dictatorial (por ejemplo, la iglesia) para pasar la censura, lo hace de forma oculta. En muchos casos, el mensaje oculto se encuentra en una forma exagerada de algo. Por ejemplo, un dictador que se retrata de una manera ligeramente diferente, en la que el régimen no ve claramente la crítica. El absurdo y lo grotesco pueden ser armas fuertes de crítica. La *semiología* estudia precisamente los signos y sus significados, así como los sistemas de comunicación humanos que ayudan a interpretar o añadir capas de significado a esos símbolos. Un ejemplo muy claro es “El retrato oficial de la junta militar” (1976) de Fernando Botero. Es una escena irreal/ teatral que representa el poder de la junta militar. Botero intenta representar al dictador con una expresión estereotípica, un hombre (o familia) que es culpable de nepotismo, megalomanía, agresividad, superioridad que justifica la instalación de un sistema opresivo, y mucho más. El niño, que será el próximo dictador, es retratado de una manera mucho más pequeña que el resto, para socavar su autoridad. Esto también puede significar que su superioridad solo se ve desde su punto de vista, y no desde otros. Este tipo de mensajes ocultos son muy interesantes cuando se analiza la representación del poder en las pinturas.

Poder y censura

El poder de los regímenes autoritarios y la violencia que existe a causa de ellos es un tema controvertido que articula este trabajo. Estas fuentes de poder tienen mucha influencia sobre la sociedad, pero también sobre la vida cultural. En términos del impacto que los regímenes autoritarios tienen sobre la vida cultural, hay algunas observaciones que se pueden hacer. ¿Qué sucede cuando los regímenes autoritarios se han involucrado en la vida cultural? Según Reindert Dhondt (2017), hay influjos directos e influjos indirectos. Los influjos directos pueden ser: el surgimiento de una censura del arte en la sociedad. Esta censura puede ser gubernativa o eclesiástica según sea manejada por el estado o por la iglesia. También hay diferencias entre la censura externa y la censura interna (autocensura). La censura externa es mantenida por partidos externos y la censura interna es mantenida por el propio artista. Otro ejemplo es la emergencia de una cultura ‘oficial’, en el que el régimen determina qué puede y no puede clasificarse como arte. Otro influjo indirecto es que los artistas van a explorar diferentes recursos y temas con el fin de no asumir responsabilidades por una crítica específica y evitando

así una posible represión. Como resultado de la interferencia de los gobiernos con la vida social, también hay influjos directos. Ejemplos son: el ‘olvido’ de una parte del pasado, la ausencia de clima intelectual estimulante y la politización de la vida cultural. Para resumir, la interferencia de los regímenes dictatoriales tiene un gran impacto en el mundo del arte a lo largo de la historia como forma de autocensura y de censura abierta. Los efectos de esto son visibles en las obras de arte, a veces de manera obvia y, a veces, ocultas.

Intertextualidad

Una parte de este estudio trata cómo el trabajo de Botero estaba inspirado en el trabajo de Goya y cuáles son las similitudes y diferencias con respecto a la expresión de la crítica (los rasgos estilísticos y simbólicos). Este concepto se llama *intertextualidad*, y es creado por crítico literario Gerard Genette (1997: 1). Según el crítico Sayyed Ali Mirenayat (2015: 534), la intertextualidad implica todas las relaciones de un texto con otros textos. La intertextualidad es un concepto (como los conceptos de paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad y hypotextualidad) dentro de un conjunto de relaciones intertextuales llamado transtextualidad. En literatura, encontramos intertextualidad cuando un texto se refiere a otro texto, pero este concepto también se puede aplicar a pinturas, como se hará en esta investigación. En este trabajo, Fernando Botero reutiliza el *mise-en-abyme* de Diego Velásquez.

ANÁLISIS

En cada sección de las que aparecen a continuación se realizará un análisis iconográfico e iconológico de las pinturas seleccionadas para este estudio. La principal diferencia entre estos dos conceptos es que la iconografía trata del tema y los significados más profundos de la obra de arte, y la iconología va más allá, centrándose en la pregunta: "¿Por qué fue creado?" o más precisamente, "¿Por qué fue creado así?" (Van Straten, 4). El método de análisis es una combinación de análisis iconográfico (símbolos y sus formas) e iconológico (los símbolos y sus funciones y significados) con el objetivo de demostrar que las diferencias y similitudes en la expresión de la crítica al poder y la violencia entre los tres pintores se reflejan en el uso de iconos realistas (en Goya) y surrealistas (en Botero y Picasso).

PARTE A: BOTERO



Imagen 1: Fernando Botero- La familia presidencial (1967) (MoMa)

En este cuadro de Botero están representadas siete personas, entre las cuales se representa a tres iconos de poder: a un soldado, a un sacerdote y a una familia importante. Las personas son retratadas de una manera muy voluminosa. La gente no sonríe, todos tienen una mirada seria. Las miradas en las caras y su postura dan la impresión de que el pintor parece haber querido transmitir su descontento por los gobernantes de su país a los que no considera suficientemente inteligentes, responsables y/o capaces de gobernar al país. La composición simétrica causa que haya una especie de armonía en la pintura. Marca líneas diagonales: el palo del sacerdote a la derecha y las montañas en la parte posterior.

Una de las personas me parece más sugerente que los demás. De las siete personas, la niña sentada en el regazo de su madre me parece un icono clave en el cuadro. Es la representación de la inocencia (lo que también podemos distinguir en las otras pinturas). En este caso particular, la inocencia de la niña es traicionera, ya que, si miramos con atención el avión que sostiene en la mano, a pesar de ser objetivamente no más que un juguete, denota el poder militar. El poder del régimen en manos de incompetentes podría ser una crítica a la violencia arbitraria del Estado. La niña está sentada como una niña pequeña que no ha hecho nada malo, pero si la miramos en el contexto de la pintura, su inocencia podría ser solo una pretensión de ella y la familia.

Una lectura semiótica de ese detalle del cuadro (el avión en la mano de la niña) sirve como una crítica de la sociedad civil y la autoridad del estado. En el cuadro abundan estos aparentemente inocentes detalles:

In “The Presidential Family” (1967) Botero crowds the ground beneath his figures feet with miniature volcanoes. He intends first of all to give formal interest to a peripheral stretch of canvas, but he offers as well an image of the family's pretension - its sense of being on top of the world (and a very small world it is, too). (Kercher 1985: 101)

La cita mencionada arriba de Kercher demuestra claramente que Botero intenta ofrecer una imagen de familia pretenciosa. Además, la cita de Kercher contiene una cierta crítica a la familia presidencial: los volcanes son un tipo de montaña peligrosa que te puede absorber y matar. Nadie puede estar encima de un volcán sin estar frente a ese peligro. Este detalle puede hacer referencia a la fragilidad del régimen. Otra interpretación podría ser que son montañas y no volcanes. Esta representación parece insinuar el hecho de que la familia piensa que está en la cima del mundo y tiene mucho poder, mientras que el resto del mundo es inferior y tiene un valor insignificante. En mi opinión la pintura trata de expresar ambas interpretaciones y no elige un lado claro. Concluyo que se da una combinación de, por un lado, la fragilidad del régimen y, por otro lado, el inmenso poder que tiene. Desde mi punto de vista la pintura parece tener una apariencia cargada, conflictiva y oscura, debido a la imagen pretenciosa de la familia que discutimos antes.

En el cuadro se representan los principales iconos del poder en América Latina: la Iglesia, los militares y la élite gobernante. Los vemos como el sacerdote, el general y la familia del presidente. El hombre en la parte posterior a la izquierda (con las gafas) representa el presidente

de Colombia, Gustavo Rojas Pinilla, que se puede ver como un dictador (Moreno 2006). Aunque también podría estar hablando de una combinación de presidentes colombianos, que tienen una reputación de abuso de poder. A lo largo del siglo XX, Colombia ha experimentado períodos de violencia política en los que la tortura y el asesinato se utilizaron para garantizar los resultados electorales, garantizar los derechos de propiedad y solidificar el poder económico (Tate 2007: 31). Esta violencia fue posible no solo por el estado dictatorial, sino también por la iglesia y la élite, que controlaban gran parte del país. La pintura señala las instituciones de poder que se aprovechan de la gente de Colombia, sin visibilizar actos de violencia. Vemos una violencia latente, una violencia que puede suceder en cualquier momento, debido a los recursos y el poder que tienen estos gobernantes.

Si analizamos la forma en que las personas son retratadas, el tamaño es muy significativo. Las personas retratadas parecen ser muy grandes y gordas. Vemos claramente la voluminosa deformación de la forma humana. Estas figuras grandes y obscenas también pueden indicar que están llenas de codicia (y formas de vida poco saludables), como el anhelo continuo de dinero y poder, mientras que el resto del país es pobre y muere de hambre. Esto también podría indicar que se ven a sí mismos como superiores. La redondez y la sencillez de las figuras indican su superficialidad, falta de visión y liderazgo. Acerca de sus voluminosas deformidades, Botero dice que no es un pintor realista, sino un pintor figurativo. Esto significa que al transformar o deformar la realidad, puede transformarla en arte (Hanstein 2007: 49). Sin embargo, estas transformaciones indican, desde mi punto de vista, una crítica a las fuentes del poder.

Además, se puede argumentar que la incorporación de él mismo (Botero que está pintando a la izquierda de la pintura) también tiene un significado político. Podemos notar claramente que él mismo no se ve tan grande como las otras personas que puede indicar que está más abajo en la jerarquía. Este autorretrato del artista dentro de la pintura, un ejemplo de *mise-en-abyme*, podría referirse al hecho de que Botero se ve a sí mismo como una persona externa, capaz de criticar objetivamente sin ser parte de una familia adoctrinada. Además, este uso de *mise-en-abyme* demuestra la intertextualidad del trabajo de Botero mediante una referencia a Diego Velázquez en “Las Meninas” (1656). Botero compara su obra de arte, más probable especialmente en formas de simbolismo y crítica política, con el trabajo de grandes pintores. Podemos ver otro uso de la intertextualidad en su uso de las deformidades del cuerpo humano, que copió de los otros grandes pintores que estudió. Giotto, Rafael, El Greco, Rubens y Picasso tienen una historia de deformar la realidad en el arte. A mi modo de ver, la

deformación de la realidad es la idea clave para interpretar las figuras gordas como algo político. Si la exageración es consistente, abarcadora y se repite continuamente dentro de una obra, como en el caso de los artistas antes mencionados (pero también con Fernando Botero), la distorsión se convierte en un estilo (Hanstein 2007: 49).

Es a través de símbolos de poder asociados con cada uno de los personajes de “La familia presidencial” que la violencia aparece en este cuadro, que es aparentemente inocente y hasta graciosa. El avión de combate que sostiene la niña habla del poder militar que la familia tiene sobre el ejército, que puede atacar y causar violencia en cualquier momento. Además, aparece una serpiente, un animal venenoso y peligroso, asociado a la inmortalidad en el arte cristiano. Esta inmortalidad parece ir de la mano con la violencia: las tres fuentes de poder combinadas son invencibles. Esto significa que cualquier ataque o amenaza a su régimen se puede superar, usando una cantidad excesiva de violencia. A pesar de que esta violencia no se representa directamente, la representación semiológica hace alusión a la existencia de la misma. Si nos centramos en un aspecto semiológico en la obra de Botero que es la máxima expresión de la resistencia política, podemos concluir que lo grotesco y la deformación del cuerpo humano es lo más poderoso. Botero nunca respondió explícitamente a la pregunta si sus pinturas deberían criticar a los regímenes dictatoriales, y elige dejar al intérprete en el misterio, donde sus pinturas admiten múltiples interpretaciones (Hanstein 2007: 83).

PARTE B: GOYA

Goya fue un pintor de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX de la corte de la corona española. Los desastres de la guerra contra el ejército francés bajo la influencia de Napoleón Bonaparte lo afectaron profundamente, y trató de expresar sus sentimientos en la pintura.



Imagen 2: Francisco de Goya- El 3 de mayo (1814) (Museo Prado – Madrid)

En esta pintura podríamos identificar una gran cantidad de personas, organizadas en dos partes opuestas. Esta división da un sentido de simetría en la composición. La parte derecha cubre el lado derecho de la pintura y la parte izquierda cubre la parte izquierda de la pintura. Utiliza principalmente colores oscuros y pinceladas rápidas que dan la ilusión de velocidad, miedo y exageración. En esta pintura vemos el uso óptimo del *claroscuro*, que es una técnica de pintura que consiste en fuertes contrastes entre la luz y la oscuridad. Esta técnica artística, que aquí se convierte en un fenómeno político (debido al hecho de que las víctimas están en el claro y los verdugos en lo oscuro), contribuye al efecto dramático de la pintura, lo cual es necesario para retratar la seriedad de la violencia. Vemos un pelotón de ejecución y un grupo de los condenados a la derecha. A la izquierda hay varias personas asesinadas. Las personas retratadas en esta imagen son las figuras clave en la representación de la violencia y el poder. La pintura conmueve debido a las personas asesinadas, al fuego, a la sangre y al dolor. Vemos una forma muy directa de retratar la violencia. Esta pintura tiene un tema político obvio representando al pelotón de ejecución como símbolo de la opresión francesa y los fusilados, como víctimas civiles de dicha ocupación. Además del horror que se retrata, causado por un régimen dictatorial. Esto inicia el comienzo de la guerra de la Independencia española. Goya describe pues un evento de la historia española.

Un análisis iconográfico e iconológico del cuadro nos hace reflexionar en algunos aspectos menos obvios de la obra. Por ejemplo, el hombre parado a la izquierda, a punto de morir, que es de nuevo la representación de la inocencia. Vistiendo una camisa blanca con las manos extendidas, como señal de rendición, indica que es un civil inocente que está a punto de morir a tiros. Si echamos un vistazo de cerca a su mano derecha, podemos ver algo extraordinario. La mano muestra un estigma, una herida como la sufrida por Cristo al ser clavado en la cruz. Además de eso, su figura parece como si estuviera en crucifixión, al igual que Cristo (Licht 1979: 121). Esta referencia religiosa es consistente con la inocencia que hemos establecido anteriormente. Otra explotación de tema religioso tiene que ver con su ropa, lleva amarillo y blanco, que, según explica Licht (122) son vistos como los colores del Papa. Estas referencias a un ser sagrado hacen que la interpretación de la víctima sea comparable con Cristo. También la forma en que el hombre está de pie, con los brazos abiertos, sin miedo, indica que era fuerte y poderoso, valiente, a pesar de estar a punto de ser asesinado.



Imagen 3: El estigma en la mano de la víctima (Licht 1979: 121)

Otro elemento importante en la pintura es la linterna en el medio. La linterna solo brilla en el lado izquierdo de la pintura. Esto puede ser una indicación de los aspectos buenos y glorificados de este grupo de personas, opuesto a la gente en la sombra, el ejército francés, que representa lo malo. Esta es una clara crítica al régimen de Napoleón.

La pintura muestra un alto nivel de tendencias religiosas, lo que podría no haber sido la intención de Goya, pero al interpretar estos símbolos, quedan claras las tendencias sacramentales que trascienden la historia representada con una moraleja: el poderoso ejército francés usó excesiva violencia contra los civiles inocentes de España, convertidos pues en mártires.

Para resumir, esta pintura es un claro ejemplo de la representación del poder y la violencia durante la guerra de Independencia española que se centra en el sufrimiento del pueblo. Según el historiador Georges Didi-Huberman (2017) eso era muy complicado para él porque no podía realmente publicar sus cuadros, pero lo hace de todos modos a pesar de las consecuencias eventuales. Considero que al igual que los otros pintores que tuvieron que lidiar con los regímenes totalitarios, tuvo que tener en cuenta la censura del régimen de Napoleón, por lo que se expresó a través de la iconografía de sus pinturas. A mi juicio, el enfrentamiento entre las dos partes, donde la parte de Napoleón mata a civiles y los deja sangrar, retratados en uso óptimo de *claroscuro*, es la máxima expresión de la resistencia política, debido al tema en combinación con la forma en que está pintado. Sin embargo, las críticas expresivas y directas se alternan con la sutileza del simbolismo religioso en la pintura de Goya que es la mayor estrategia para pasar la censura.

PARTE C: PICASSO

Cubistas como Pablo Picasso, eran muy conscientes del hecho de que su arte era difícil de interpretar. Es por eso, dice Gombrich (2015: 574), que eligieron retratar objetos familiares (como guitarras, botellas y frutas), que pueden ser fácilmente entendidos sin un significado añadido. Por lo tanto, es fascinante que, dentro de esta tradición cubista de temas fáciles y cotidianos Picasso consigue acusar un mensaje político tan fuerte en el *Guernica* (1937).



Imagen 4: Pablo Picasso- *Guernica* (1937) (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Madrid)

El *Guernica* (1937) es una pintura cubista que tiene tendencias expresionistas. Está pintado en los colores negro, blanco y gris. Esto le da una sensación extraña y casi aterradora a la pintura junto a las figuras deformadas y el fondo negro. Vemos una variedad de objetos casi no identificables, como: construcciones, formas humanas y animales. Hay una distribución uniforme y simétrica (debido al uso constante de color y el uso de superficies simétricas en blanco) de estos objetos en la pintura, pero todavía representa el caos. Además, el esquema de composición sugiere una tendencia geométrica. Cantelupe (1971: 18) propone que las formas rectangulares y triangulares se dividen en tres paneles que todos tienen su propia composición simétrica.

La pintura retrata el bombardeo en la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española. Podemos ver en la pintura las personas y los animales asustados, el fuego y la furia causada por las tropas francesas y alemanas. Podemos ver el impacto devastador de la guerra en las personas, algunas de las personas en la pintura todavía están vivas, y algunas ya están muertas. La expresión contra el poder en el *Guernica* (1937) se lleva a cabo de manera diferente a los cuadros anteriores. La gente es bombardeada, muere y grita. Estamos en el *pathos* (los sentimientos humanos), según el historiador Georges Didi-Huberman (2017). Dicho *pathos* es analizable en términos de símbolos.

Comenzaremos con los símbolos más obvios, como la aparente impresión de las noticias en la piel del caballo. A mi juicio podría indicar la gravedad del ataque, algo que es y debería ser titular en el periódico. Cantelupe (1971: 20) propone que el caballo y el toro son el centro de la controversia crítica. Representan el conflicto privado de Picasso con el bien y el mal. Esto se puede verificar utilizando las obras más antiguas de Picasso que retratan un toro y un caballo y el simbolismo que eso conlleva. Según mi propio punto de vista, el caballo retrata a una víctima, el pueblo de España, y el toro representa al vencedor, el régimen dictatorial de Franco (que muestra la representación del poder en esta pintura). El toro también es el único ser viviente que muestra desapego y calma, en lugar de miedo y pánico. Por lo tanto, dilucidando la impresión de que él es el instigador. Para profundizar en la importancia del toro como la figura empoderada, Cantelupe (20) argumenta que el toro es siempre una fuente de gran energía (en arte, literatura y leyendas), y que su poder está más allá del alcance humano. Por ese motivo, dice Cantelupe (21), el toro es el símbolo de la fuente de la vida misma. En este caso, el toro sería el que quita la vida (como instigador), que demuestra el poder que tiene.

En cuanto al tema recurrente de la inocencia, podemos observar que la mujer de la derecha podría ser la principal representación de la inocencia en esta pintura. Ella parece estar afligida y temiendo por su vida, presumiblemente, no ha hecho nada malo, y se encuentra en esta situación como consecuencia de la violencia, y no como consecuencia de sus acciones. La mujer está colgando afuera de una ventana sosteniendo una lámpara. Esto puede ser interpretado como una lámpara de verdad proverbial y bondad (que distingue entre el bien y el mal) que intenta, pero no puede influenciar o repeler al toro. Esto también puede tener un significado sagrado, como hemos visto en el trabajo de Goya. La luz puede representar la luz de Dios. Encima del caballo moribundo hay una luz resplandeciente que podría representar las bombas que cayeron sobre la ciudad durante el ataque. En el medio de la pintura podemos ver una paloma que representa la paz en el arte cristiano. Esto podría indicar que al final habrá paz y que España va a superar el terror.

El toro también apunta a otro aspecto importante de la cultura española, a saber, la tauromaquia. Esto le da a la pintura un significado nacionalista. Toda la composición, que es caótica e inestable, podría representar la inestabilidad de Europa. Según Sandberg (1960: 247), Picasso pone una pequeña flor de esperanza en manos del soldado moribundo. Esto ofrece un signo de la paz en medio de un paisaje sangriento. Considero que en la obra de Picasso el símbolo del caballo y el toro que podría ser un indicativo de la representación del bien (civiles españoles) y el mal (los desastres de la guerra) siendo la máxima expresión de la resistencia política.

Nuevamente vemos en esta pintura la deformación de la realidad, como en la pintura de Botero, que indica el aspecto político. La sutileza del simbolismo, como vemos en la referencia del caballo y el toro, la lámpara, las noticias y la pequeña flor, demuestra la tragedia de la guerra y sus consecuencias. Picasso inventó el cubismo en 1907, pero no fue hasta 1937, cuando se pintó el Guernica (1937), en el que se retrató una nueva visión de la realidad y una advertencia elocuente a la humanidad del horror de la guerra a través de este movimiento artístico.

Como mi análisis demuestra, las obras de Botero, Goya y Picasso tienen una manera específica de retratar la violencia y el poder. Lo que es aún más distintivo es la forma de usar diferentes símbolos y técnicas pictóricas. Botero elige la caricatura, que se revela cuando se conoce el contexto y la historia en que se retrata. Goya elige retratar su crítica mediante una sutil alegoría a la crucifixión de Cristo, apelando a la mitología católica con la que el español se identifica con Cristo hecho víctima. Picasso elige retratar los horrores de la Guerra Civil en capas de cubismo y proporciones complejas y dramáticas.

La similitud principal entre los tres pintores y su trabajo con respecto a la representación del poder y la violencia es que todos quieren pasar la criba de la censura y para ello expresan su mensaje de una manera distinta e innovadora. La sutileza del simbolismo en los tres pintores es la mayor estrategia para pasar la censura. Además, el tema recurrente es el tema de la inocencia, que es visible en las tres pinturas. Todo retratado de una manera diferente, el tema de la inocencia juega un papel notable en las pinturas. En el trabajo de Botero, la niña que sostiene el avión de combate representa la inocencia debido a sus características infantiles y su posición. En el trabajo de Goya, el hombre de la izquierda que extiende sus brazos con rasgos semejantes a Cristo, como el estigma en su mano, representa la víctima inocente. Es como un civil inocente, representando el *pathos* de una comunidad que está siendo asesinada por el notorio ejército de Napoleón Bonaparte. En el trabajo de Picasso, la inocencia está siendo retratada por la mujer que sostiene la linterna, afectada por el miedo y la falta de voluntad para estar en esta situación. Presumiblemente, ella no ha hecho nada malo, y ahora tiene que temer por su vida mientras que su ciudad está siendo bombardeada y su casa está en llamas.

Cuando miramos las pinturas de Botero y Picasso en particular, podemos decir fácilmente que la similitud es la deformación del cuerpo humano y otros objetos. Botero y Picasso tienen una tendencia a incorporar animales y usarlos como metáfora para un conflicto o problema subyacente. En la obra de Botero vemos la representación de una serpiente que representa la inmortalidad (que expresa el poder de los gobernantes, porque son aparentemente

invencibles) y en la obra de Picasso vemos una metáfora del bien y del mal, retratada a través del caballo y del toro. Mi análisis de las dos pinturas que se utilizan en este trabajo demuestra que la incorporación de los animales tiene un significado simbólico semejante: la dualidad entre lo malo y lo bueno.

CONCLUSIÓN

A. RESULTADOS

Sobre la base del análisis podemos concluir que a través del uso de iconos realistas y surrealistas Fernando Botero, Francisco de Goya y Pablo Picasso hacen una crítica política. Hemos investigado en el análisis qué aspectos simbólicos, temáticos y técnicos utilizan los tres pintores para expresar su crítica al poder y a la violencia política y podemos concluir que hay múltiples estrategias estéticas y temáticas para evitar la censura, pero criticar el poder en las tres obras. En concreto, estas estrategias son la deformación de la realidad por medio del cubismo y del surrealismo en el caso de Picasso y Botero, la representación de la inocencia y el uso de una iconografía simbólica en los cuadros.

Cabe subrayar las diferencias al retratar la representación del poder y de la violencia en las tres pinturas. Botero opta por la caricatura, Goya elige una sutil alegoría a la crucifixión de Cristo y Picasso elige retratar los horrores de la Guerra Civil en capas de cubismo. Sin embargo, hay muchas similitudes: los tres pintores quieren pasar la criba de censura a través del simbolismo iconográfico, usan la deformación de la realidad para expresar su crítica y tienen el factor común de la representación de la inocencia en sus pinturas. Cada uno de los artistas utiliza la iconografía de manera diferente para hacer resistencia y crítica al poder y a su vez pasar la censura. Entre las diferentes estrategias están el uso de la técnica del cubismo y el *claroscuro*, la explotación de la simbología animal y la representación de la inocencia. La mayor diferencia entre los tres pintores y lo explícito de su crítica mediante símbolos más o menos descifrables a primera vista.

Como mi análisis demuestra, la obra de Botero (“La familia presidencial”, 1967) es un ejemplo claro icónico de la resistencia contra el poder. Esta resistencia toma forma a partir de la deformación del cuerpo humano que convierte las tres principales fuentes de poder (la familia presidencial, la iglesia y la élite gobernante) en caricaturas. Las personas en la pintura representan la familia presidencial de Colombia, pero son pintados como caricaturas que se parecen más a bebés que a gobernadores del país. La simplicidad, la redondez y la gordura de las personas voluminosas retratadas podrían indicar la superficialidad e incapacidad del régimen colombiano. Sus miradas muestran un tipo de simpleza que tampoco transmite la noción de gobernantes inteligentes y capaces. A través de la desfiguración de las personas representadas, él explota la gordura como símbolo de que poseen todos los recursos, es una

forma de ostentación y privilegio, y su simplicidad muestra que carecen de liderazgo para dirigir un país. Esta deformación de la realidad es la idea clave para interpretar las figuras gordas como algo político. Además, el uso de *mise-en-abyme* podría indicar que Botero se ve a sí mismo como una persona externa, capaz de criticar objetivamente sin ser parte de una familia adoctrinada. Por lo tanto, esta autorreflexión a través de *mise-en-abyme* es una feroz crítica a la familia presidencial. Mi opinión es que la pintura es una crítica fuerte a los regímenes dictatoriales, basada principalmente en las deformaciones del cuerpo humano, la representación de las tres fuentes principales de poder y los símbolos en las pinturas; el avión de combate en la mano de la niña, la serpiente en el suelo y la insinuación de que estas personas están en la cima del mundo, de manera simbólica y literalmente (las montañas, o, mejor dicho, el mundo, está debajo de ellos). Lo más importante en el cuadro de Botero es la sutileza del simbolismo que le permite evitar la censura y también le permite guardar silencio sobre el significado de los símbolos.

En el trabajo de Goya ("El 3 de mayo", 1814) también vemos una deformación de la realidad, en la forma en que un hombre "normal" se convierte en un ser santificado (al retratarlo con un estigma en sus manos, en medio de una luz brillante que viene de una linterna y de pie en la crucifixión como si fuera Cristo). Esta nueva y alterada "realidad" asegura que la deformación simbólica de la realidad se convierte en algo político reflejado por la dicotomía bueno/malo, víctimas/verdugos (retratando lo bueno y lo malo como si los buenos fueran los inocentes españoles y lo malo fuera el poderoso ejército francés) y luz/oscuridad (a través del uso de *claroscuro*: las víctimas están en el claro y los verdugos en lo oscuro). La representación de las consecuencias de violencia como por ejemplo las personas asesinadas, al fuego, a la sangre y al dolor en la obra de Goya contribuye al efecto dramático que conmueve emocionalmente al espectador.

Como es el caso en la pintura de Goya, en El Guernica de Picasso también podemos ver una crítica política a través de la representación de la realidad a través de lo bueno y lo malo (lo bueno siendo el pueblo español representado por el caballo y el mal siendo el régimen dictatorial de Franco representado por el toro). Este trabajo argumenta que el tema de la inocencia aparece uniformemente en las tres pinturas y tiene una función de resistencia política muy particular.

En la obra de Botero el icono clave que representa la inocencia es la niña sentada en el regazo de su madre. El avión de combate que sostiene denota el poder militar de la familia presidencial colombiana, por lo que su inocencia es muy traicionera.

En el trabajo de Goya vemos la representación de la inocencia retratada por el hombre parado a la izquierda, a punto de morir, parado en la crucifixión. Su camisa blanca (color que expresa la virginidad y la inocencia), con las manos extendidas (la crucifixión), como señal de rendición se suman a su caracterización como la víctima inocente.

En el cuadro de Picasso podríamos concluir que la inocencia está representada por la mujer que aparece por la ventana como otra víctima inocente que presumiblemente no ha hecho nada malo. El tema común de la inocencia se presenta de tres maneras diferentes, siendo: la representación de un tipo traicionero de inocencia y la representación de las víctimas inocentes, por un lado, como el mártir glorificado y por el otro, como la mujer sufridora.

Si echamos un vistazo más cerca del simbolismo que se puede identificar en la pintura de Botero, podemos concluir que el uso de la deformación en este caso tiene mucha sutilidad. Además, la interpretación de las montañas (Kercher 101) y/o volcanes como por un lado una referencia al poder y superioridad de la familia presidencial y por otro lado la fragilidad y la transitoriedad es un símbolo muy fuerte y sutil que muy probablemente no será identificado por el régimen dictatorial y que podría pasar la censura. La representación de la serpiente (un animal venenoso y peligroso) podría simbolizar la referencia a la inmortalidad de la familia presidencial y al mismo tiempo podría ser una referencia a la violencia, dado el hecho de que las tres fuentes de poder son invencibles juntas, y podrían superar cada ataque y amenaza (usando una cantidad excesiva de violencia). Mirando la pintura de Goya, podemos ver que también hay mucho simbolismo sutil que nuevamente tiene que ver con las referencias religiosas (visto en el estigma en la mano de la víctima, la posición de los brazos de la víctima que indica una crucifixión como Cristo y la linterna que brilla la luz en la parte izquierda de la pintura que podría verse como la luz de Dios), apelando a la mitología católica con la que el español se identifica con Cristo hecho víctima, y el otro partido, el ejército francés son las personas que están matando a Cristo, y simbólicamente España. En la pintura de Picasso hemos visto las noticias que implican la gravedad del ataque (porque la gente se hablará públicamente sobre el ataque en los periódicos), la retratación del toro y caballo (que representa el binario del bien y el mal de España), la lámpara de verdad proverbial (que distingue entre lo bueno y lo malo e intenta repeler al toro) y la flor de esperanza (que implica que todo va a estar bien). El simbolismo animal recurrente también se puede ver en la pintura de Picasso. El uso de la tauromaquia en las pinturas de Picasso y otros pintores españoles es un concepto muy interesante que debería explorarse más. Lo que podría ser interesante es investigar cómo los

pintores españoles retratan este concepto frente a cómo los pintores de otra herencia que la herencia latina retratan este concepto.

B. FUTURAS INVESTIGACIONES

En este trabajo me he fijado en de qué manera la pintura expresa una crítica contra los regímenes dictatoriales, analizando los aspectos simbólicos, temáticos y técnicos (mediante un análisis iconográfico e iconológico), centrándose en el poder y la violencia. Este trabajo abre otros tipos de reflexión acerca de estos pintores, por ejemplo, sería muy interesante estudiar otro campo dentro de la resistencia política, a saber, el feminismo y la desigualdad de género. Lo que me llama la atención de estas pinturas políticas, es que la posición de la mujer a veces se retrata de una manera desigual, de inferioridad, especialmente en términos de desnudez, redondez, deformación del cuerpo humano (y/o la realidad), y falta de inteligencia y poder. En el caso de Botero en particular la deformación del cuerpo humano para expresar la crítica al sexismo necesita más investigación y podría desempeñar un papel importante en los estudios de género.

La representación de *mise-en-abyme*, que utiliza Botero, es un aspecto que se podrían ampliar desde otras perspectivas en una investigación futura, tal vez con respecto a los pintores clásicos, que también utilizaron este concepto. Con respecto al trabajo de Goya, sería interesante investigar de qué manera difiere y de qué manera muestra similitudes la pintura “El 3 de mayo” con la obra expresionista de otros pintores. En cuanto al trabajo de Picasso, el tema de la simbología animal podría explorarse más en una investigación futura. También sería interesante analizar este aspecto en diferentes épocas y diferentes regiones.

Uno de los límites de este trabajo es que el enfoque iconográfico es casi imposible de realizar, ya que requiere un cierto conocimiento de las intenciones y significados más profundos de los pintores al hacer una obra de arte. Es por lo que en este estudio hay un enfoque en las partes que pueden ser interpretadas por un espectador, como el simbolismo obvio y las posibles interpretaciones. En investigaciones futuras podrían considerarse el uso de otro enfoque, que gira menos en torno a cosas que no se pueden conocer con certeza, como la intención del artista.

BIBLIOGRAFÍA

- Botero, Fernando. *La familia presidencial*. 1967. MoMa, Nueva York. *The Museum of Modern Art*. Web. 3 enero 2018.
- Botero, Fernando. *Retrato oficial de la junta militar*. 1976. MACC, Caracas. *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*. Web. 3 enero 2018.
- Dhondt, R. “Poder y representación: Introducción”. Universidad de Utrecht. 10 febrero 2017. Presentación de Powerpoint.
- Dorfman, A., y Armand Mattelart. *Para leer al pato Donald*, Chile: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Cantelupe, E.B. “Picasso’s Guernica.” *Art Journal* 31.1 (1971): 18-21. *Jstor*. Web. 3 enero 2018.
- Genette, G. *Palimpsests. Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Print.
- Gombrich, E.H. *The story of art*. Nueva York: Phaidon Press, 2015. Print.
- Goya y Lucientes, Francisco de. *El 3 de mayo en Madrid*. 1814. Museo del Prado, Madrid. Web. 3 enero 2018.
- Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937. Musea Reina Sofia, Madrid. *Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia*. Web. 3 enero 2018.
- Hanstein, M. *Botero*. Köln: Taschen, 2007. Print.
- Kercher, D.M. “Garcia Marquez's "Cronica de una muerte anunciada" ("Chronicle of a Death Foretold"): Notes on Parody and the Artist.” *Latin American Literary Review* 13.25 (1985): 90-103. *Jstor*. Web. 20 diciembre 2017.
- La imagen potente*. George Didi-Huberman. Canal Encuentro. La noche de la filosofía, 2017. Video.
- Licht, F. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. Londres: Palgrave Macmillan, 1979. Print.
- Mirenayat, Sayyed Ali y Elaheh Soofastaei. “Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence.” *Mediterranean Journal of Social Sciences* 6.5 (2015): 533-537. *MCSER Publishing*. Web. 20 enero 2018.

Romero Moreno, R. “Dos dictaduras colombianas. Un análisis sobre nacionalismo e identidad nacional.” *Revistas Universidad Nacional de Colombia* (2006). *Historelo: Revista de Historia Regional y Local*. Web. 10 febrero 2018.

Sandberg, W.J.H.B. “Picasso’s Guernica.” *Daedalus* 89.1 (1960): 245-252. *Jstor*. Web. 15 diciembre 2017.

Van Straten, R. *Inleiding in de Iconografie*. Bussum: Coutinho, 1985. Print.

Velásquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Museo Prado, Madrid. *Museo Nacional Del Prado*. Web. 3 enero 2018.

Tate, W. *Counting the Dead: The Culture and Politics of Human Rights Activism in Colombia*. Oakland: University of California Press. 2007. Print.