

EL MÉTODO DE LA REFLEXIÓN DE LA HERENCIA CULTURAL EN LA OBRA DE FERNANDO BOTERO

Natalia A. Shéleshneva-Solodóvnikova

Investigadora sénior (sheleshnatal@gmail.com)

Instituto de América Latina. Academia de Ciencias de Rusia
B. Ordynka, 21/16, Moscú, 115035, Federación de Rusia

Recibido el 15 de marzo de 2018

Resumen: Este artículo está dedicado a Fernando Botero, (nacido en 1932) un descollante artista contemporáneo, pintor, escultor y grafista colombiano, quien devino una figura emblemática en la época del postmodernismo. Sus cuadros y obras gráficas enriquecen los muros de numerosos museos del mundo. Las estatuas y composiciones esculturales de Botero enaltecen no solo colecciones, sino también plazas y calles de la capital de Colombia, Bogotá de Santa Fe, de su entrañable Medellín y de muchas ciudades no solo de Europa, sino también de Asia. En la obra de Botero, creador de la famosa “forma redondeada” en gran medida están concentrados aquellos rasgos que son determinantes para la época del postmodernismo. En este trabajo el acento principal se pone en su método de reconsideración del legado cultural, que constituye un componente importante del paradigma postmodernista.

Palabras clave: Fernando Botero, “forma redondeada”, postmodernismo, legado cultural, identidad, Europa, América Latina

THE METHOD OF RETHINKING OF THE CULTURAL HERITAGE IN FERNANDO BOTERO' WORK

Natalia A. Shéleshneva-Solodóvnikova

Senior Researcher (sheleshnatal@gmail.com)

Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Science (ILA RAS)
21/16, B. Ordynka, Moscow, 115035, Russian Federation

Received on March 15, 2018

Abstract: The article is due to the work of one of the famous artist of nowadays, Columbian painter, sculptor, graphic Fernando Botero, who became the symbolic figure in the epoch of Postmodernism. His paintings

and graphic works decorate the walls of many world museums, statues and sculpture compositions are not only in collections, but in the places and streets of Bogota, his native Medellin and many towns not only in Europe but in Asia too. In the work of Botero, the creator of the famous «round form», are concentrated the components, which are the leading in the epoch of Postmodernism. The main accent in the article is put on Botero's method of rethinking of the cultural heritage, which is an important part of Postmodernist paradigm.

Keywords: *Fernando Botero, «round form», Postmodernism, cultural heritage, identity, Europe, Latin America*

МЕТОД ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕРНАНДО БОТЕРО

Шелешнева-Солодовникова Наталия Алексеевна

Старший научный сотрудник (sheleshnatal@gmail.com)

Институт Латинской Америки РАН
РФ, 115035 Москва, ул. Большая Ордынка, 21/16

Статья получена 15 марта 2018 г.

Аннотация: *Статья посвящена творчеству одного из ведущих художников современности, колумбийскому живописцу, скульптору, графику Фернандо Ботеро (р. 1932), ставшему знаковой фигурой в эпоху постмодернизма. Его картины и графические листы украшают стены многих музеев мира; статуи и скульптурные композиции Ботеро находятся не только в собраниях, но и на площадях и улицах столицы Колумбии Боготы, его родного Медельина и многих городов не только Европы, но и Азии. В творчестве Ботеро, создателя знаменитой «круговой формы», в значительной степени сконцентрированы те черты, которые являются одними из определяющих для эпохи постмодернизма. Основной акцент в работе ставится на его методе переосмысления культурного наследия, что является важной составляющей постмодернистской парадигмы.*

Ключевые слова: *Фернандо Ботеро, «круговая форма», постмодернизм, культурное наследие, идентичность, Европа, Латинская Америка*

La reconsideración de la herencia cultural llegó a ser uno de los factores fundamentales en la época de la globalización que en el marco temporal coincide con el paradigma postmodernista. Al mismo tiempo la reconsideración de la herencia cultural está indisolublemente vinculada con la búsqueda de la identidad que el conocido investigador y analista norteamericano, el filósofo y político Samuel Huntington (1927-2008) definía en un trabajo suyo de 2004 como “el sentido de sí mismo” subrayando que, “la crisis de la identidad devino un fenómeno global” [1, pp. 12, 13]. Pero, para que la cultura continúe existiendo y pueda desarrollarse es indispensable la continuidad en la transmisión de sus valores, de lo que son claramente conscientes tanto historiadores, filósofos, como, posiblemente – y estos en primer lugar – pintores, en el sentido amplio del vocablo.

Aspecto *culturológico* del postmodernismo

En todos los maestros de orientación postmodernista se observa un interés bastante manifiesto hacia los tiempos pasados, tanto distantes como más recientes. Según algunos investigadores, en particular la culturóloga rusa Nadezhda Borísovna Mankóvskaya, “el postmodernismo cura la herida causada a la cultura” [2, p. 150]. El juego postmodernista con los temas históricos, con los estilos, formas y sonidos básicamente está orientado para un lector, espectador y oyente culto, ya que en las creaciones de este tipo las remisiones, citas y alusiones aparecen continuamente. Sin embargo, ello no significa que las creaciones de los postmodernistas sean incapaces de captar la atención de una persona inexperta. Por el contrario, la utilización de los temas del pasado, de las formas canónicas y, al mismo tiempo, el uso de medios de la cultura de

masas hacen las obras de los postmodernistas accesibles para la comprensión. La citada experta Nadezhda B. Mankóvskaya anota con razón que el postmodernismo se manifestó de forma más relevante en la arquitectura y en las bellas artes, sobre todo en la pintura [2, p. 165]. No sin la influencia del pensador galo René Guénone (1886-1951), con su teoría de la Tradición Primordial, desde el punto de vista del *culturólogo* ruso Vadim Vladímirovich Shtepa, surgió la así denominada *tecnología rizoma*, descubierta por los teóricos del postmodernismo Gilles Deleuze y Félix Guattari. Habiendo propuesto su mundo de tradiciones, que anticiparía el término *simulacro* (“copia”, signo semiótico que no corresponde a ningún objeto en la realidad) que había puesto en circulación científica el filósofo francés George Bataille y que más tarde ampliamente emplearía en sus trabajos Jean Baudrillard, René Guénone hizo un descubrimiento que se adelantó a sus tiempos, y que consiste en que, sólo “en el estado de lo postmoderno es posible conocer adecuadamente la tradición” [3, p. 33]. El famoso escritor checo Milan Kundera, quien vivió en Francia, consciente del valor de la herencia, en su ensayo titulado “Cuando Panurgo deje de ser ridículo” escribió: “Todos nosotros, creyentes y no creyentes, blasfemos y rezadores, pertenecemos a una misma cultura, arraigada en el pasado cristiano, sin el que tan sólo seríamos sombras inmatrimales, sacamuelas sin lengua, parias privados de su patria espiritual [4, p. 196].

Cada pintor entiende la herencia a su manera, transformándola a partir de su método creativo. Pero, el método más interesante y singular fue el del maestro colombiano Fernando Botero, pintor, gráfico y escultor quien devino una figura de signo en la época del postmodernismo, en medida considerable gracias a la creación de su concepción de la “forma

redondeada”, por lo que recibiría el apodo del “cantor de los gordiflones”. La revista “*Paris Match*” lo ha definido como el más generoso y optimista de los pintores de nuestro tiempo.

La fiesta de las formas

La especialista francesa en arte Solange Auzias de Turenne escribía: “Botero es nuestro último clásico, o posiblemente, el primer clásico del nuevo mundo, pues logró crear, dichosamente, un idioma en el que se borra el fundamento artístico y técnico, produciendo la sensación de la ligereza interminable de las formas. Como todos los clásicos genuinos, a pesar de sus conocimientos profundísimos no es un intelectual, pero sí un formalista. Su visión del mundo es secundaria con respecto a la geometría y ubicación de las figuras”. Y más adelante, citando al propio Botero, quien considera como su tarea determinar en qué radica la fuente de nuestro placer a la hora de mirar un cuadro, como si responde al maestro: “El placer reside en la forma, y el método es también forma, y el éxito de la creación depende también de la forma” [5, p. 15].

Ciertamente, el arte de Botero es sobre todo una fiesta de formas: grandes, incluso hipertrofiadas en su volumen, colmadas de una fuerza vital sorprendente. Las formas abultadas son la esencia de la filosofía de Botero, quien las emplea a fin de subrayar lo pletórico de sus personajes. Ellos son una especie de acento puesto en la importancia de la figura. El pintor como si reafirma la prioridad de ésta sobre el entorno. De ahí que, en el sistema de las coordenadas de Botero, no sólo los santos y arcángeles, sino incluso el Cristo y la Virgen María están dotados de gravedad y de aquella corporalidad ideal, que según Edgar Poe y Paul Valéry constituye la verdad absoluta [5, 15].

Fernando Botero se deleita en las formas y volúmenes, con la explosión de los colores que, según expresión de otro historiador del arte francés, Didier Imber, “trasmudan la realidad en el mundo imaginario, paralelo a aquel que conocemos, y comparable, tal vez, únicamente con los frescos grandes y rígidos, con aquellas sagas religiosas o laicas que se venían contando en pinturas a lo largo de muchos años y que nos han llegado comprensibles gracias a su carácter intemporal” [5, p. 7]. Didier Imber hace hincapié en que a las creaciones de Botero es inherente la suspensión del tiempo, la inmovilidad, la redundancia estática de los personajes y objetos que parecen transformados para la eternidad. No se puede dejar de recordar, en relación con esto, uno de los postulados fundamentales de René Guénone, según el que, “desde el Comienzo existe el Presente eterno”. Justamente ese presente eterno ha hecho comprensibles los trabajos de Botero en distintas partes del mundo.

La forma en la que ponen el acento todos los investigadores de la obra de Botero está indisolublemente vinculada a su ideario completo. Como escribía a su tiempo el conocido crítico de arte y culturólogo Erwin Panofsky, el estilo, el tema, la forma y el contenido marchan de la mano en el experimento estético, haciéndolo único. Si vamos a examinar la creación de las formas de Botero en un plano teóricamente conceptual, resulta que su concepto de la “forma redondeada” (“forma oronda”) se entrelaza con la noción de “la mismidad”, de Carl Gustav Yung, que representa la integridad plasmada, la quintaesencia del “Yo”, un arquetipo de los más importantes, expresado simbólicamente a menudo con la figura del círculo.

La búsqueda de la identidad

Al igual que todos los latinoamericanos, Botero pretendía confirmar su identidad: “Quisiera ser capaz de pintar todo, incluso a Marie Antoinette, pero en la esperanza de que todo lo que haga sea ejecutado con espíritu latinoamericano” [6, p.105]. Y en realidad, en 1990 creó díptico con el nombre de “La visita de Luis XVI y de Marie Antoinette a Medellín”, una obra pintoresca en la que las figuras voluminosas de Luis y de Marie Antoinette ocupan la mayor parte del espacio, dejando un lugar menor a la reproducción de la calle con las casas coloniales que se aleja subiendo la montaña adentro. Y como signo de Colombia, los lienzos de la bandera nacional del país ondeando por los extremos de los cuadros, semejante a los cortinajes de los lienzos de maestros de la época del barroco colonial. Fernando Botero recurre muy a menudo en sus pinturas a esa técnica del empleo del símbolo de la bandera nacional.

En los trabajos de Botero se percibe siempre, tácitamente, un dilema eterno para los latinoamericanos: el de América y Europa. Pero, ¿cómo lo resuelve el pintor? En sus cuadros Botero emplea prácticamente siempre imágenes universales, sin embargo, se empeña en subrayar el lugar de la acción: Colombia natal con sus montañas, las típicas casas coloniales, cubiertas por tejas, las callejuelas contrahechas que van ascendiendo, los árboles subtropicales de troncos gruesos, las palmeras suculentas, colmadas de la humedad de las hojas, y para el colmo, la bandera nacional del país en colores amarillo, rojo y azul situada en algún lugar hasta en las naturalezas muertas. Como Marc Chagall en la época del vanguardismo expresó su ciudad Vitebsk, así mismo en la del postmodernismo Botero supo colocar a América Latina en un elevado pedestal. Partiendo

de la tradición europea, a través de lo particular, es decir, Colombia, Botero nos mostró lo universal.

Para entender mejor la obra de cualquier pintor vale la pena conocer su biografía. No es casual que José Ortega y Gasset escribiera que la “vida de un pintor es como la gramática y un diccionario, sin los cuales no es posible leer correctamente su obra” [7, p. 568].

Fernando Botero nació el 19 de abril de 1932 en la ciudad de Medellín, situada en un valle montañoso de los Andes centrales. El motivo de las montañas y de las casas de techos de tejas es uno de los favoritos en la obra del artista. El padre de Botero, un comerciante cuyo vehículo principal era caballo (lo que explica el cariño del maestro por los caballos de tiro macizos), murió cuando Fernando tenía tan solo cuatro años. A los seis años fue matriculado en la escuela primaria, y más adelante, ingresaría en la secundaria, que en Medellín estaba a cargo de los jesuitas. No sorprende entonces que el pintor haya poseído grandes conocimientos en el campo de la fe, y que crease tan a menudo obras inspiradas en temas religiosos. A los doce años, un tío suyo, perito y amante de la tauromaquia envía a Fernando a una escuela de matadores. En más de una ocasión Botero retoma el tema de las corridas, comenzando por los primeros dibujos y terminando por sus trabajos más recientes.

Ya a los 17 años, consciente o inconscientemente Botero rinde tributo a unas épocas y maestros de la historia de la cultura mundial muy concretos: en la pintura monumental mexicana no destaca a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, sino a José Clemente Orozco, descubriendo justamente en trabajos suyos el plasticismo de la forma proveniente de una tradición profunda y una percepción del mundo filosófica. Sin haber viajado aún fuera del país, se apasiona por los monumentos del arte

precolombino y barroco colonial, y de nuevo se detiene, intuitivamente, en aquel material dónde la forma desempeña un papel fundamental.

La creación de la forma redondeada

El aprendizaje en la Academia de San Fernando en Madrid y los viajes por Europa le brindaron a Botero la posibilidad de conocer las grandes creaciones del pasado. Más tarde confesaría: “En los años del aprendizaje, cada uno busca su estilo, mientras que yo buscaba, sobre todo, la maestría” [5, p. 180]. Pero, esas búsquedas de la maestría, y no propiamente de un estilo, condujeron, como resultado, justamente a Botero a la creación de un método propio de interpretación del mundo circundante, haciéndolo el pintor más famoso no sólo de Colombia y de América Latina, sino también a escala mundial. En 1955 vuelve a Bogotá, donde la exposición de sus creaciones italianas, en realidad, fracasó y, desencantado, el pintor viaja a México. Allí crearía su famosa “Naturaleza muerta con mandolina” (1956), en la que, según se considera, descubre su técnica propia de la reproducción de los cuerpos voluminosos. Preguntado sobre cómo había llegado a la creación de la “forma redondeada” Botero dijo que, a ello lo había inducido el estudio de toda la historia del arte, comenzando con la del antiguo Egipto.

Como artista que percibe con agudeza no solo la espiritualidad, sino también la materialidad del mundo circundante llegaría a la conclusión de que la base de las bellas artes constituye la forma, que siempre había permanecido primordial. Basta con recordar las creaciones de los pintores del primer tercio del siglo XX, en particular las de Hans Arp, cuyas formas contorneadas, *las nubes*, como las denominaba el propio

pintor, generarían el así llamado *biomorfismo*, que se puede definir como el fenómeno de abstracción orgánica. El *biomorfismo* se entrelaza, incluso por su resonancia, con la ya aparecida denominación “*boteromorfismo*”, que significa una técnica del todo singular de ubicar en el espacio figuras colmadas de contundencia visual. Es sintomático que, en ese mismo período vanguardista en Francia surgió el grupo denominado “Cercle et Carré” (Círculo y Cuadrado), fundado por Michel Sefhor junto con el pintor uruguayo Joaquín Torres-García quien, de regreso a la patria, iba a crear el grupo analógico, “Círculo y Cuadrado”.

El lienzo “Obispo dormido” de Botero, que data de 1957, fue su primera creación vinculada al tema religioso. En ese mismo año se exhibió en Washington, y al año siguiente Botero fue designado profesor de pintura en la Academia de Artes de Bogotá. A partir de los años 1960, Botero iba creando trabajos inspirados en sus maestros favoritos: Jan van Eyck (El matrimonio Arnolfini), Leonardo da Vinci (Mona Lisa o Gioconda), Pieter Paul Rubens (Autorretrato con la esposa), Johannes Vermeer (La joven de la perla), y en otros pintores, desde Albrecht Dürer hasta Eduard Manet, los impresionistas y Paul Cézanne. Al igual que para muchos maestros iberoamericanos (basta con recordar a Pablo Picasso), la figura más relevante para Botero fue Diego Velázquez, sobre todo su lienzo “Las Meninas”. Fernando Botero crea todos esos trabajos aplicando su “forma redondeada”. La imagen de la infanta Margarita, que Velázquez había pintado en más de una ocasión y en edad distinta, Botero la toma de “Las Meninas”, sacándola del espacio circundante del cuadro de Velázquez y acercándola al espectador al máximo. El pintor aplica esta técnica prácticamente todo el tiempo. La imagen del propio Velázquez

de “Las Meninas” la transfigura en la obra conocida como “Autorretrato. Homenaje a Velázquez”.

Las creaciones de Botero, siendo sumamente originales, suscitan, sin embargo, reminiscencias continuas. Y si antes recurría a los trabajos de maestros antiguos, a partir de la década de los 80 lo comienzan a atraer más y más los lienzos de los pintores de finales del siglo XIX y del principio del siglo XX. Cortadas por el marco y como arrebatadas de un todo sus cuadros de aquel tiempo son herederos directos de las creaciones de los impresionistas que parecen captar un momento de la vida. El lienzo titulado “Pareja bailando” (1987), con las figuras voluminosas de un hombre y de una mujer, que ocupan prácticamente todo el espacio del lienzo, induce a recordar cuadros de Auguste Renoir, como *Bal du Moulin de la Galette*, y sobre todo *Le Bal á Bougival*. El cuadro de F. Botero *Las flores* (1988), en el que sobre el fondo de color esmeralda se reproduce un ramo de variadísimas flores de belleza sorprendente tendido por una mano masculina cortada hasta el codo por el borde del lienzo (técnica frecuente para Botero), nos remite a las creaciones de Odilon Redon y de Marc Chagal. Pero, indiscutiblemente, con mayor frecuencia nos recuerda de la obra de Paul Cezanne, el precursor de muchos pintores del siglo XX, para quien la idea de la forma era casi agobiante. En los lienzos “Hombre leyendo el periódico” (1989) y “Jugadores de cartas” (1991) Botero parafrasea en grado considerable el tema de las creaciones de Cezanne, en particular, el del cuadro “Jugadores de cartas” y el de figuras masculinas con pipa o periódico.

Los espacios estrechos llenados con las figuras dominantes Botero los acrecienta visualmente con la representación de ventanas que dejan ver paisajes, sobre todo montañosos, casas

con techos de tejas, luego colocando allí cortinas, puertas entreabiertas y espejos que reflejan otras figuras (“El baño”, 1993). De esta manera surge la impresión inmediata de que una escena fue extraída de la vida y al mismo tiempo prosigue fuera de los límites del cuadro. A diferencia de los personajes principales de los lienzos que son estáticos, aquellos que se asoman detrás de las cortinas (“Jugadores de cartas”, 1991), y de las puertas (“La visita de Luis XVI y de María Antonieta a Medellín, Colombia, 1990”), aportan a las creaciones de Botero un elemento de ambigüedad misteriosa y de ansiedad. Estas figuras que atisban medio encubiertas nos sugieren la idea del espionaje, tan extendida en la orden de los jesuitas.

Botero se hizo famoso en primer lugar por la creación de imágenes femeninas que son una especie de paráfrasis de las bellezas de Tiziano, de los personajes femeninos macizos de los lienzos de Rubens y de las mercaderas de Kustodiev. El modelo muy articulado de las obras de Botero devino una especie de signo convencional, razón por la que basta tan sólo pronunciar su nombre para que en nuestra mente salga de inmediato una imagen inconfundible, difundida además en distintas partes del mundo y que parece haber existido siempre. No es casual que el escritor de Norteamérica Tom Coraghessan Boyd, en su novela “El oriente es el oriente”, al ofrecer una característica corta de una pianista cubana escribió: “Parece haber salido de un cuadro de Botero” [8, p. 91].

Rasgos menudos de rostros regordetes y de papilla doble, piernas gruesas, pies pequeños embutidos en los zapatos y manos carnosas son imágenes parecidas a los niños que han crecido demasiado y hacen resucitar en la memoria también a los personajes de los cuadros de Henri Rousseau y de otros primitivistas del comienzo del siglo XX. En un cierto grado, es

una suerte de mirada al mundo con los ojos del niño mismo, un *putto* rollizo con pliegues en la piel que se mira así por primera vez en el espejo. Y como para un niño existe una comprensión propia de la belleza, en primer lugar, vestidos elegantes con guarnición, adornos, pintalabios, esmalte de uñas vivo, Botero se guía por ese estándar, vistiendo a sus personajes femeninos con vestidos de encaje y mitones, colgando sobre ellas collares, colocándoles aretes en sus orejas, adornando sus manos con anillos, brazaletes, relojes, ordenando su cabello con cintas o lazos. Esta es, de hecho, la imagen del mundo tentadoramente concreta (en palabras de Jacques Lacan) que tiene cada niño, pero de la que a menudo se olvida cuando se hace adulto.

Temas e imágenes iberoamericanas

El tema religioso, tan relevante en el arte de España y de América Latina ocupa un lugar particularmente importante en la obra de Fernando Botero. Pero hasta en la creación de imágenes de santas, (por ejemplo de santa Rosa de Lima, patrona no sólo del Perú, sino de toda América Latina), y también de la propia Virgen el pintor parte del ideal creado por él, artísticamente expresado en forma de un círculo. Es notable que no era éste el ideal para Botero en su vida real. En una entrevista subrayó que amó a tres mujeres, y todas ellas eran delgadas. El lienzo “La Virgen de Colombia”, en el que la Virgen está representada por una rubia vigorosa que sostiene en los brazos al pequeño Cristo, vestido de camisa y pantalones cortos y con la bandera nacional de Colombia en una mano es, en cierto grado, una paráfrasis sobre el tema de las imágenes de la Madona con el niño Dios de Carlo Crivelli, un maestro italiano del siglo XV. Y con eso, el lienzo de Botero transmite con bastante precisión la iconografía

justamente latinoamericana de las Madonas de la época del barroco, las que se distinguían por mucho decorativismo. La cabeza de la Virgen está coronada con una corona roja bañada en oro, adornada con esmeraldas, (bien sabido que Colombia tiene fama por sus yacimientos de esmeraldas), en sus orejas hay unos aretes rojos, las uñas están cubiertas de esmalte, en los carrillos de la Virgen se ven unas lágrimas yertas. Este lienzo, a la vez que distante, se muestra sorprendentemente próximo al espectador por su vitalidad y contemporaneidad, como lo eran para su época las creaciones religiosas de los maestros del Renacimiento.

En las obras de Botero se encuentran también en más de una ocasión las imágenes de arcángeles, tan comunes para el arte del período colonial, sobre todo en la Escuela del Cuzco. El arcángel Miguel de Botero está sobre todo representado con vestimenta de guerrero, pero no con un mosquete o un arcabuz como en las creaciones de los maestros coloniales, sino portando un clavel, lo cual debe recordar al cristiano de la crucifixión de Jesús. Los arcángeles de Botero nos remiten a la tradición latinoamericana, aunque por su macicez se distinguen en medida considerable de los arcángeles refinados de la Escuela del Cuzco, vestidos a la última moda de fines del siglo XVII y de comienzos del XVIII, cuyo atuendo se parece más bien a la vestidura de los virreyes.

Como ya se señalaba, el tema de la corrida, tan importante para la mentalidad iberoamericana, atraía continuamente a Botero. Pintaba y sigue pintando lienzos con escenas de corridas de toros, reproduce a matadores y picadores, poniendo el acento en las ancas fornidas de los caballos; representa escenas raras en la historia del arte: la retirada de toros heridos del coso. En entrevista para un corresponsal de *Paris Match*, preguntado por

qué se recurre con tanta frecuencia al tema de la corrida, el pintor respondió que el sujeto en la pintura tan sólo era un pretexto, y que, de hecho, todo se gira en torno del problema del lenguaje artístico, y el tema de la corrida, aparte de la forma, es atrayente para el creador gracias a los colores, a la poesía y la luz. Los numerosos lienzos dedicados a la corrida son considerados por Botero como trabajos preparatorios para los frescos futuros (y aquí uno involuntariamente se recuerda de Goya con sus maravillosas cartulinas, obras terminadas que creaba para una fábrica de gobelinos). Según sus propias palabras, Botero limitaba la gama a tres colores: ocre amarillo, rojo veneciano y azul cobalto. Aparte de que estos colores son los básicos en la naturaleza, pues los demás son derivados de ellos, Botero considera que todas las grandes obras fueron creadas gracias justamente a ellos. De nuestra parte añadiremos que, por voluntad del destino, estos son también los colores de la bandera nacional de Colombia que, como ya se indicaba, introduce en muchos de sus trabajos, incluso en naturalezas muertas, al hincar las banderillas reducidas en sus canutillos favoritos. Su conocimiento magistral de las sutilezas de la corrida, la idea de la forma y del color que lleva aquí hasta el mayor radicalismo, sirvieron al pintor para crear obras extraordinariamente expresivas, deslumbrantes, monumentales, a veces, divertidas, y a, veces, fuentes de tensión generada por una ironía grotesca.

Un fenómeno sobresaliente en la cultura española y en la iberoamericana en general es también el flamenco, que Fernando Botero tampoco podía dejar inadvertido. Sus bailarinas, guitarristas y cantantes, a diferencia de los personajes de muchos otros cuadros, en los que domina el estatismo, son recreados en un movimiento singular, con un ritmo que ya se

acelera o ya se modera, tan típico para el flamenco. Además de la corrida y el flamenco, en la obra de Botero a menudo resuena el tema del tango. Las danzas, los bailes, son también una especie de paráfrasis de creaciones de pintores famosos, de lo que hablábamos anteriormente.

Y como corolario cabe tan solo señalar que Botero, habiendo creado un sello propio, original e insólito, recurriendo al método de la anamorfosis – es decir, la tergiversación de la forma – logró combinar en su obra la aspiración al ideal del arte elevado con la parodia, con el pastiche, y en cierto grado con el kitsch, propio de la estética del postmodernismo, pero teniendo como sostén el patrimonio cultural.

Bibliografía References Библиография

1. Самюэль Хантингтон. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М.: «Ист»: ООО «Транзиткнига», 2004, 567 с. [S. Hantington. Kto my? Vyzovy amerikanskoï natsionalnoi identichnosti [Who are we? Challenges of American National Identity. Moscow, "Ist", 2004, 567 p. (In Russ.)].
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетея, 2000, 347 с. [Maniakovskaya N.B. Estetika postmodernizma [Esthetics of postmodernism. SPb.: Aleteiya, 2000, 347 p. (In Russ.)].
3. Штепа В.В. Rutopia. [Shtepa V. V. Rutopia] Available at: <http://kitezh.onego.ru/topia/rutopia.htm/> (accessed 04.09.2007).
4. Кундера М. Когда Панург перестанет быть смешным. *Иностранная литература*, М., 1994, № 7. С. 196. [Kundera M. Kogda Panurg perestanet bit' smeshnym [When Panurg will cease to be Ridiculous. *Inostrannaya literatura*, Moscow, 1994, No 7. P. 196. (In Russ.)].
5. Ботеро. Каталог выставки. Авиньон. Дидье Имбер Файн Арт. 1993, 184 с. [Botero. Katalog vistavki [Botero. Exhibition Catalog. Avignon. Didier Imber Fine Art. 1993, 184 p. (in Russ)].
6. *Paris Match*, 15.10.1992.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: Радуга, 1991, 639 с. [Ortega y Gasset J. Degumanizatsiya iskusstva [The Dehumanization of Art. M.: Raduga, 1991, 639 p. (In Russ.)].

8. Корагессан Бойл Т. Восток есть Восток. *Иностранная литература*, 1994, № 8. [Koragessan Boil T. Vostok est' Vostok. [East is East., *Inostrannaya literatura*, 1994, No 8. (In Russ)].

9. Padilla, Christian. Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963. Fundación, Proyecto Vachué, 202 p.

10. Botero: Nuevas obras sobre lienzo. Entrevista con Fernando Botero por Ana María Escallón. Bogotá, 1997, 20 p.

11. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма. М.: ИЛА РАН, 2008, 128 с.. [Shéleshneva-Solodóvnikova N.A. Latinoamerikanskoe iskusstvo skvoz' prizmu postmodernizma [The Latin American Art through the Prism of Postmodernism. Moscow, ILA RAN, 2008, 128 p. (In Russ.)].