

ÚLTIMA ETAPA FIGURATIVA DE MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ: "DESNUDO ROJO" (1978)

The last figurative stage of Manuel de la Cruz González: "Desnudo rojo" (red nude), 1978

Daniel Adolfo Montero Rodríguez
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
danielmont84@gmail.com

Recibido: 08-03-2020

Aprobado: 29-05-2020

Daniel Montero Rodríguez es Bachiller y Licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, y cuenta con una Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales, todas por la Universidad de Costa Rica. Actualmente labora como profesor de las carreras de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica en la Sede de Occidente.

RESUMEN

Este artículo consiste en un estudio semiótico, sobre el proceso de inicialización de la neofiguración en la pintura costarricense de la década de los años setenta (siglo XX), específicamente la nueva figuración del artista Manuel de la Cruz González, determinada por su obra *Desnudo rojo* (1978). Metodológicamente, se recurre a un análisis semiótico, por medio de un proceso de interpretación del signo en tres niveles (sintáctico, semántico y pragmático). Asimismo, como acercamiento teórico, se conceptualiza la noción de "arte neofigurativo". También, se hace referencia al contexto socio-histórico costarricense de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972). De esta manera, se consigue percibir cómo el impulso al arte costarricense, fomentó la producción artística que aunado al contexto costarricense y latinoamericano que presenta un cambio de paradigma social -*crisis de valores*-, a través de la aparición de la globalización y el neoliberalismo, tuvo una influencia patente en el proceso de inicialización de la neofiguración costarricense, sobre todo en *Desnudo rojo* (1978) de este pintor costarricense.

Palabras clave: semiótica, neofiguración, no-figuración, pintura costarricense, Manuel de la Cruz González.

ABSTRACT

This article consists in a semiotic study of the initialization process of the neo-figuration movement in the Costa Rican painting scene of the 1970s (20th century). More specifically, the neo-figuration style of the artist Manuel de la Cruz González, which is portrayed by his work *Desnudo Rojo* or *Red Nude* (1978). Methodologically, a semiotic analysis is used through a process of interpretation of the sign in three levels (syntactic, semantic and pragmatic). Likewise, the notion of "neofigurative art" is conceptualized using a theoretical approach. Additionally, the socio-historical context of the Costa Rican Salones Nacionales de Artes Plásticas (National Halls of Plastic Arts) from 1972 is referenced in this article. Through the analysis and references previously mentioned, it is possible to determine which elements motivated and promoted the artistic production in Costa Rica, which combined with the Costa Rican and Latin American context of change in the social paradigm (moral crisis), and the emergence of globalization and neoliberalism, were a clear influence on the initialization process of the Costa Rican neo-figuration. This influence is explicitly displayed by the Costa Rican painter Manuel De la Cruz González in his art piece "Desnudo Rojo" (Red Nude) from 1978.

Keywords: semiotics; neo-figuration; non-figuration; Costa Rican painting; Manuel de la Cruz González

Introducción

Tras la I Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, la pintura costarricense inicia un nuevo proceso de cambio. La abstracción geométrica, expresionista e informalista, que en sus inicios había sido protagonista de la ruptura plástica nacional, va a ser abandonada por los principales autores de estas obras. Se generaron, en el periodo de los Salones Nacionales de Artes Plásticas en 1972, nuevas representaciones figurativas que no abandonan del todo las formas expresivas de la no-figuración.

En el caso de Manuel de la Cruz González, el abstracto geométrico por excelencia en la pintura de Costa Rica, decide dejar del todo la no-figuración e iniciar un último periodo figurativo en su pintura. Las razones por las cuales abandona esta estética abstracta se desconocen. Sin embargo, la I Bienal es el evento que marcó el fin de tal periodo pictórico en el artista. Para la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, la causa de su decisión tiene que ver con la decepción de un medio que no reconoce la importancia de tales trabajos: "Al final de su vida sintió que su obra había sido incomprendida, como también experimentó una gran decepción hacia el país, lo cual posiblemente lo hizo retornar a la figuración." (2012, p. 100). Cualesquiera hayan sido los motivos por los que deja la no-figuración, lo cierto es que no abandonó la pintura (como algunos escritos afirman); este artista retomó su pasión pictórica pero, esta vez, desde una perspectiva figurativa, una nueva figuración; en relación con los trabajos de sus comienzos artísticos, Manuel de la Cruz vuelve a una figuración cargada de su anterior pintura geométrica.

Para Zavaleta (2012), el abandono de la no-figuración por parte de Manuel de la Cruz -fuera de haberse perfilado como un arte agotado en la I Bienal-, puede tener un carácter político:

"Entre las razones que pueden explicar este sentimiento, se puede señalar que el artista se dio a conocer especialmente como un pintor abstracto, corriente que ha encontrado dificultad en ser aceptada por el público. Pero, probablemente, el factor más determinante fue su posición política. Su exaltada defensa del calderonismo le impidió posteriormente enrolarse dentro de las filas de la cultura oficial y, por ende, lo privó de legitimidad y popularidad. No sin razón la amargura lo llevó a escribir: "Venezuela significa mi despedida a la vida"." (Zavaleta, 2012, p. 100).

A pesar de que las razones pudieran ser políticas o, en cierta medida, un caso de decepción por el medio cultural costarricense, la realidad es que el artista no deja del todo su trabajo pictórico. Por lo tanto, es difícil afirmar qué motivos

políticos lo alejaran de pintar abstracción. El hecho de que se alejara solo de la no-figuración y no de la pintura, es una razón para sospechar que consideró la obra abstracta como finalizada, motivo que lo hiciera volcarse por un arte donde retoma la figura pero con tintes abstractos.

La nueva obra del artista, tras la I Bienal Centroamericana, es considerada como una labor que evoca su primera figuración de los años treinta, dentro de las Exposiciones de Artes Plásticas (1930). Según Calvo (2014), el recelo del medio costarricense en relación con la pintura no-figurativa, fue motivo suficiente para impulsarlo a realizar una nueva figuración dentro de su pintura:

“Ante esta reacción y con el interés de recobrar el beneplácito de sus coterráneos, durante toda la década de los setentas y hasta su fallecimiento, González retomó con cierto aire de nostalgia la propuesta temática de sus inicios, esto es, los trabajos de las décadas de los años treinta y cuarenta, pero sin embargo, a pesar de que tienen gran fuerza expresiva, no recuperó el aura de las obras de las primeras décadas del siglo.” (2014, p. 104).

De esta manera, culminó el trabajo artístico del pintor costarricense Manuel de la Cruz González, tras varios años de abstracción geométrica pura; y retomó la figuración con un tinte nostálgico. Pero esta nueva figura carga, en algún grado, cierta expresividad; su obra se vislumbra a través de un ojo conocedor de la plástica abstracta y geométrica que, de una u otra manera, trasciende su nueva y última labor artística.

Acercamiento teórico-metodológico: semiótica y arte neofigurativo

Para conocer los detalles presentes en la pintura *Desnudo rojo* de González, se indaga en la obra a través de los niveles semióticos. Estos se relacionan con el *funcionamiento de los signos*, es decir, los elementos semióticos -introducidos por teóricos como Saussure, Ogden, Richards y Peirce-, como significante, significado y significación; asimismo, se deben agregar los aportes de Charles Morris:

“Un ligero desvío se advierte cuando se examina la concepción del signo que Charles Morris nos presenta en la siguiente de sus obras, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values* (1964). Aquí define la semiosis como una relación de cinco términos: el signo suscita en el intérprete la disposición para reaccionar de una forma determinada (*interpretante*) sobre un tipo de objeto (*significación*), en ciertas condiciones (contexto). Ha desaparecido el denotatum de los esquemas anteriores, y se ha introducido un nuevo elemento, el contexto.” (Kowzan, 1997, p. 43).

El *contexto* como posibilidad de estudiar el signo en su espacio-tiempo, es lo que ha determinado la posibilidad del estudio desde un nivel *pragmático*, como proponen Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1999).

Con lo anterior, es factible establecer un análisis semiótico del texto artístico, coherente en todas sus partes. Por lo tanto, los niveles se presentan en una disposición gradual, permitiendo una correcta interpretación del signo en la obra (sintáctico, semántico y pragmático): “El nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios.” (Talens, 1999, p. 47). De este modo, los teóricos facilitan la interpretación del significante, el significado y su relación con el contexto.

Por otra parte, para interpretar correctamente la obra *Desnudo rojo* (1978) de Manuel de la Cruz González, es necesario establecer el concepto de neofiguración, ya que la obra se presenta como un retorno a la representación figurativa, posterior a un periodo abstracto del artista.

Después de los procesos artísticos no figurativos alrededor del mundo, a mediados del siglo XX, comienzan a re-presentarse nuevas formas de creación plástica, las cuales se plantean como una vuelta a la figuración, pero con diferencias sustanciales que se proyectan como novedosas. La neofiguración, como forma artístico-pictórica de los años sesenta y setenta, se propone no solo como un retorno a la figuración, sino como una tendencia de sucesión en relación con su anterior producto artístico, la no-figuración.

Asimismo, para la estudiosa del arte Estefanía Tamburino, la neofiguración se proyecta como una tendencia artística de ruptura en la vanguardia, que produce nuevos discursos, como rompimiento del propio discurso artístico vanguardista. Por otra parte, la estudiosa explica un desarrollo de las características generales que contribuyen a comprender y definir la noción de neofiguración:

“Ahora bien, el tipo de obras que estudiamos en este trabajo y que consideraremos como neofigurativas exhiben las siguientes características: primero, operan algún grado de ruptura entre los límites de abstracción y figuración; segundo, integran técnicas y aportes formales de otras tendencias recientes a ella como el Pop Art, diversas tendencias de la opción expresiva e incluso la abstracción geométrica; tercero, las obras presentan una diversidad de elementos aparentemente discontinuos y sin conexión entre sí, lo que confiere a la totalidad de los objetos individuales, una relativa falta de unidad en el sentido de la tradición académica.” (Tamburino, 2008, p. 12).

Se entiende la nueva figuración como una tendencia de ruptura no significa, sin embargo, se comprende ésta como un total rechazo de los formalismos pictóricos no-figurativos. Parte del postulado de la neofiguración es incluir las características técnico-expresivas de la no-figuración, generando una nueva propuesta plástica que abandona los academicismos de la figuración anterior, pero incorpora características informalistas.

Por otra parte, es necesario abordar el eje temático de predilección de la nueva figuración, el cual es según Tamburrino el ser humano como germen social:

“Tanto en las declaraciones de los artistas como en la crítica que las recepcionó, hubo acuerdo en que el tema predominante en las obras neofigurativas tiene que ver con el hombre, visto como sujeto social inmerso en un mundo que lo sobrepasa: aluden a una serie de ‘estados psicológicos’ alarmantes, tales como la angustia, el miedo, la soledad...” (2008, p. 12).

La neofiguración se preocupa por re-significar la imagen del hombre, reaccionando ante las condiciones de su contexto socio-político, así como ante la representación del ser humano y sus emociones.

Para finalizar, Simón Marchán concluye que el concepto de neofiguración no solo se debe interpretar como una vuelta a la figuración como forma de representación icónica, sino como transición entre estéticas que se postula como un concepto doblemente ambiguo:

“Desde las diferentes perspectivas, la neofiguración debe considerarse como el paso de transición entre el polo informalista de la década de los años cincuenta y la nueva representación posterior, una representación interesada cada vez más por las realidades representadas y deseosas de liberarse de las indeterminaciones lingüísticas y significativas. La neofiguración fue una tendencia ambigua en las diferentes dimensiones, a la que se acogieron actitudes diversas y contradictorias.” (2012, p. 29).

Una postura similar es asumida por Sarriugarte, para quien la neofiguración es considerada un término ambiguo, ya que permite integrar todas las posibilidades de la no-figuración (informalismo, abstracción, abstracción geométrica), dentro de la nueva figuración. Esto lo propone como una tendencia confusa:

“La neofiguración se enclava entre el informalismo y las tendencias representativas posteriores. Siendo más exactos, diremos que se trata de una transición entre el informalismo de los años cincuenta y su representación posterior: una figuración cada vez más interesada por liberarse de las indeterminaciones significativas. De ahí que, aunque se presente como una postura figurativa, recupere muchos procedimientos y elementos informales. En definitiva, una tendencia ambigua a la que se acogieron diferentes artistas, con lenguajes y posturas muy diversas.” (Sarriugarte, 2013, p. 60).

Sariugarte no trata el término como ruptura -como es el caso de Cabrera, sino como eslabón, una transición entre diversos procesos artísticos. Por este motivo, lo justifica como ambigüedad, con lo cual asume una postura más cercana a Simón Marchán. Si bien esto es una vuelta a la figuración, también abandona sus postulados académicos y retoma los formalismos del arte abstracto, procurando generar una ruptura con los principios de este.

Por lo tanto, la neofiguración será considerada como esa tendencia que reacciona ante un arte no-figurativo y un contexto socio-político antecedentes, generando cierto grado de ruptura entre tendencias artísticas anteriores, tanto académicas como informalistas; pero, entendiendo esta como una manifestación ambigua, al incorporar formalismos plásticos de arte no-figurativo y re-presentando la figura humana como germen social vulnerable y angustiado, siendo con esto un arte de tránsito.

Contexto socio-histórico del inicio de la pintura neofigurativa: Salones Nacionales de Artes Plásticas

La creación de los Salones Nacionales de Artes Plásticas en Costa Rica (1972) se presenta en un contexto socio-político similar al de la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), cuando los problemas político-militares en la región Centroamericana afectaban el ámbito económico y cultural; la situación del panorama general era convulsa y violenta. Esta influencia que tiene el istmo sobre el país lo plantea Guardia, cuando afirma que:

“La guerra centroamericana y la nicaragüense, de finales de la década de los años setenta, repercute de manera muy directa en Costa Rica; se involucran ideológicamente tanto fuerzas vivas del país como algunos artistas que se sienten identificados con la tendencia.” (2008, p. 52).

Como se ve, las consecuencias son tanto en orden social como cultural, implicando corrientes y empatías por parte de los costarricenses.

La realidad del ámbito nacional se incorpora a las nuevas ideologías provenientes del extranjero, donde los movimientos de protesta eran pan de cada día. Por otra parte, en el ambiente cultural, fuera de la I Bienal, no se disponían de espacios o momentos a través de los cuales los artistas

costarricenses pudieran hacer muestra de sus creaciones. Por tal motivo, se gestan dichos Salones Nacionales de Artes Plásticas (también conocidos como Salones Anuales de Artes Plásticas), con la intención de establecer espacios para la muestra del arte nacional; asimismo, a través de los premios se producen un incentivo para los artistas. Estos salones surgen como sucesión de las Exposiciones de Artes Plásticas (1930).

Parte de los motivos por los cuales se retoman los Salones Nacionales de Artes Plásticas tienen que ver con una iniciativa del Estado por generar un entendido cultural con sentido oficial. Rojas explica que el Partido Liberación Nacional intentaría, entre 1970 y 1978, llevar a cabo un plan reformista dentro del cual se crea el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes; el propósito de este era promover una sociedad económica estable y culta (1994, p. 5). Para el estudioso Iván Molina Jiménez, lo que se buscaba era generar una *cultura oficial*: "A su vez, el Estado procuró institucionalizar una cultura oficial, mediante instancias especializadas, empleos y premios, todo lo cual culminó en la organización del Ministerio de Cultura en 1971." (2005, p. 24). Como parte de esta iniciativa, se crean y reorganizan una serie de proyectos artísticos de interés cultural, como son: la Orquesta Sinfónica Nacional (1971), la Orquesta Sinfónica Juvenil (1972), la Compañía Nacional de Teatro (1971), se organiza una Cinemateca Nacional ubicada en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, que luego da origen al actual Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (1973) (Rojas, 1994, pp. 5-6).

Algunas de las representaciones que se producirían después de la I Bienal Centroamericana de Pintura y durante el periodo de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, tienen sus antecedentes desde los años sesenta, como hace saber Iván Molina:

"La década de 1960 supuso el inicio de una expansión urbana sin precedentes, que fue alimentada por inmigrantes rurales, ya se tratara de familias acomodadas, atraídas por los mejores servicios y las mayores oportunidades de estudio y de empleo público para sus hijos e hijas, o de campesinos desplazados por los procesos de concentración de la tierra, asociados con la profundización en el agro. **El vertiginoso crecimiento del aparato estatal (entre 1948 y 1980, se crearon unas 100 instituciones nuevas y, en el último año indicado, el 18,9 por ciento de la fuerza de trabajo del país laborando para el estado), del sector terciario y de una industrialización que fue dominada por el capital extranjero estimularon un flujo demográfico que pronto trastocó la fisonomía de la dinámica de las ciudades, sobre todo en el casco josefino.**" (2007, p. 4, el destacado es propio y para fines de la investigación).

Este hecho de crecimiento urbano, debido en parte a un proceso de migración campo-ciudad, va a tener repercusiones tanto en la apariencia de la ciudad como en la vida de sus ciudadanos, provocando grandes cambios en el aspecto cultural de la Costa Rica de los años sesenta y setenta: "El costo de tal expansión urbana es muy alto en términos culturales y ambientales: aparte de una contaminación creciente, la pérdida de todo un estilo de vida." (Molina, 2007, p. 5). Tales cambios en las costumbres y las formas de la vida en la ciudad, van a verse representadas de diversas formas en la pintura costarricense, produciendo cambios culturales significativos.

La importancia de la reactivación de los Salones de Artes, no es solo por el interés del Estado o del sector popular por el arte y la cultura, sino que sirve como contexto espacio-temporal del país sobre el cual se genera una nueva pintura de carácter figurativo y social.

Según el estudioso José Miguel Rojas, son varios los sectores interesados en el apoyo cultural costarricense, como se muestra con el incentivo de la creación de los Salones Nacionales:

"El Primer Salón Anual de Artes Plásticas (1972), sería convocado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, la Dirección General de Artes y Letras y la Asociación Nacional de Artes Plásticas en pintura (óleo, acuarela, gouache, pastel u otras técnicas), dibujo, grabado y escultura. Este primer salón se llevaría a cabo en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Costa Rica a partir del 12 de diciembre de 1972 y permanecería abierto hasta el 15 de enero de 1973." (1994, p. 10).

Para finalizar, se puede observar cómo el arte en Costa Rica, en la década de 1970, se ve afectada por las acciones políticas, militares, económicas y sociales que se generaron tanto dentro como fuera del país, a nivel regional (Centroamérica) y a nivel global (Occidente). De tal manera, el país busca estimular una cultura y una producción de esta, con la cual instituir y formalizar una sociedad más culta y que, a su vez, reflejará el contexto de la realidad nacional en su sentido social y artístico. De tal forma, surgen nuevas formas pictóricas contrarias a las anteriores y con particularidades neofigurativas así como referentes de la realidad del país.

Análisis semiótico-pictórico de la neofiguración costarricense con “Desnudo Rojo” (1978)

Con la obra de Manuel de la Cruz González *Desnudo rojo* (1978) y el estudio de la neofiguración en ésta, se comprende cómo se estableció dicho movimiento artístico dentro de la plástica costarricense. Asimismo, se observan las particularidades plásticas, sintácticas, semánticas y contextuales de la obra, logrando develar cuáles son las características de la neofiguración en el país.

Para comprender la obra es necesario interpretar, inicialmente, los semas fundamentales que le brindan sentido; es decir, las partes sígnicas que la componen. Para esto, se estudia primero el paratexto de la obra, en este entendido se tiene *desnudo* con un sentido de falta: “**Desnudo, da.** Sin vestido. || 2. Muy mal vestido o indecente. || 3. Falto o despojado de lo que cubre o adorna. || 4. Falto de recursos sin bienes de fortuna. || 5. Falto de algo no material *Desnudo de méritos, de favor.*” (Real Academia de la Lengua Española, 2010, p. 536). Desnudo se puede comprender como algún tipo de carencia, ya sea de un bien material o moral.

Asimismo, al estudiar el *rojo* se completa la información que brinda el paratexto: “Rojo. Encarnado muy vivo. U.t.c.s. Es el primer color del espectro solar. || 2. Rubio (|| de color parecido al del oro). || 3. Dicho del pelo: De un rubio muy vivo, casi colorado. || 4. En política, radical, revolucionario.” (Real Academia de la Lengua Española, 2010, p. 1346). De esta manera, es necesario asumir el rojo como ese color que refiere a la viveza. Con esto se interpreta *Desnudo rojo* como algún tipo de carencia o falta en la vida; o bien, podría asumirse como una vida al desnudo, un ser pobre y humilde. Sin embargo, tal disquisición es escasa. Por lo tanto, es necesario comprender la obra en su descripción icónica, volviendo a la referencia del paratexto más adelante.

La pintura *Desnudo rojo* es la representación de un torso femenino desnudo y de color rojo, junto a un ramo de flores azules. En el trabajo *50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González* (1979), María del Rosario Vargas e Irene Sáenz, brindan una descripción muy lucida de la obra:

“Descripción: Un desnudo femenino de pie ocupa la parte izquierda del cuadro, con marcada vertical; se extiende en la parte inferior hasta el extremo derecho del marco. Ocupa el primer plano, en contraposición a una zona clara que constituye un segundo plano. Entre la figura y el fondo claro se encuentra un florero. Un rectángulo vertical ubicado a la izquierda de la figura, tiene características de tercer plano. Finalmente detrás de la figura, en acentos oscuros está el fondo como el cuarto y último plano.” (1979, p. 119).

Con esto se ubican los elementos sintácticos, que conformarían los primeros semas, estableciendo: un desnudo femenino, un florero y un rectángulo. Sin embargo, con esto solo se están obteniendo los formemas del texto pictórico; es necesario considerar los cromemas que actúan en el trabajo: "Color: Por la manera en que el artista aplica el color en este cuadro puede decirse que es de carácter fauvista. A su vez la paleta se reduce a un mismo color rojo, que se repite en tres zonas del cuadro, al negro, amarillo, blanco y finalmente algunos azules." (Vargas y Sáenz, 1979, p. 119). De esta manera, se logra tener un panorama general de los elementos primordiales que actúan como semas dentro de la obra; es decir, las mínimas unidades que cargan de significado a la pintura.

Por otra parte, es necesario considerar la labor técnica con que se ejecuta *Desnudo rojo*; parte de esto es posible al contemplar la aplicación del color en el trabajo; sobre todo al considerar los trabajos de este periodo de Manuel de la Cruz: "El color se caracteriza por ser fauvista y en algunos casos fosforescente, por la aplicación del óleo sin casi ninguna mezcla." (Vargas y Sáenz, 1979, p. 121). Este hecho demuestra que la obra conserva, de alguna manera, un rastro de la técnica no-figurativa con que trabajaba el artista antes de esta obra, puesto que, al igual que sus obras no-figurativas, no realiza casi ninguna mezcla, aplicando el color directamente.

Esto es comprobable cuando la historiadora del arte Eugenia Zavaleta habla de la influencia del artista abstracto Malevich, sobre la obra no-figurativa de Manuel de la Cruz: "El artista siguió el planteamiento del pintor ruso al utilizar formas elementales y colores básicos, tal como lo confirman los cuadrados, círculos, y los matices rojo, blanco y negro." (1994, p. 73). A pesar de que el estudio es sobre la obra *Homenaje a Malevich* (1965), la característica es comprobable en muchas otras obras abstracto-geométricas, pues son producidas con planos de color puro.

Es significativo el hecho de que las obras abstracto geométricas de González se relacionan estrechamente con sus obras posteriores -de carácter figurativo, pues no solo manifiestan una simbiosis entre figuración y no-figuración, sino que son manifestación de una característica singular de la neofiguración. Dentro de ese último periodo artístico del pintor, en el cual se encuentra *Desnudo rojo*, es posible observar que: "Serán características de esta etapa sus paisajes bucólicos con colores planos y de paleta reducida, dando énfasis a los colores primarios y secundarios aplicados mediante pinceladas pastosas con figuras y planos delineados en color negro." (Calvo, 2014, p. 104). De esta manera, es patente la

influencia abstracta geométrica del artista, con planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida, dentro de las últimas obras figurativas.

Para el estudioso del arte Simón Marchán Fiz, al estudiar la tendencia neofigurativa, un tanto de manera histórica, logra concertar que: "Desde un punto de vista significativo, la reintroducción de iconos e imágenes fue muy tímida en sus primeros momentos, permaneciendo ligada a la indeterminación informalista." (2012, p. 19). Parte de los postulados de la neofiguración consiste en que es una respuesta a la no-figuración. Sin embargo, es una nueva representación que reincorpora técnicas o formas plásticas de este. En este sentido, es factible observar similitudes entre la obra *Desnudo rojo* y algunas obras anteriores -de tendencia no-figurativa- del mismo artista, lo cual posibilita la relación de esta pintura con la tendencia neofigurativa.

Siguiendo este sentido, es posible observar en la propia obra *Desnudo rojo* que el trabajo no solo de los colores, sino también de las líneas y las formas, mantiene un gran parentesco con la estética abstracto geométrica que le antecede, como proponen las estudiosas María del Rosario Vargas e Irene Sáenz: "Este óleo es representativo por su interpretación diferente del "desnudo femenino". Continúa con la fuerza lineal de los desnudos anteriores pero se asemeja a las lacas por su tratamiento geométrico de las formas, con un color fauvista." (1979, p. 119). La suma del trabajo geométrico de las formas representadas, el tratamiento plano de los colores, le brindan a la pintura un aire de arte geométrico, similar al que realizaba Manuel de la Cruz con las lacas de 1971.

Por otra parte, fuera del estudio de los formemas y cromemas, es prudente recordar que la obra constituye un regreso a la representación, luego de un cierto periodo de no-figuración en la plástica costarricense. No obstante, no constituye una figuración común a las realizadas antes del periodo abstracto en Costa Rica; como exponen Vargas y Sáenz, es una combinación evidente entre figuración (como representación) y la no-figuración: "El realismo reaparece con una nueva interpretación, definido ahora por una estilización geométrica. Las figuras sobre todo, tienden a reducirse a formas geométricas." (1979, p. 121). Como se mencionó anteriormente [en el marco conceptual], la neofiguración "Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y elementos informales." (Marchán, 2012, p. 20). Esto es un elemento clave que propone a *Desnudo rojo* como una obra de carácter neofigurativo, no solo por la reincorporación icónica, sino también por el tratamiento plástico de la pintura.

Para confirmar el vínculo de la obra figurativa con el tratamiento del estilo abstracto geométrico, se puede llegar incluso a comparar el trabajo lineal que se brinda en esta. Según Vargas y Sáenz, en *Desnudo rojo* el “Dibujo: Es de carácter preferentemente geométrico, llega a la total simplificación detallista. [...] La línea de contorno aún es más acentuada que en otros cuadros, tanto por el grosor como por el color oscuro de la misma.” (1979, p. 119). De esta manera, es posible contrastar el estilo pictórico de la obra con la del máximo exponente de la abstracción geométrica, Piet Mondrian; fuera del evidente trabajo con planos en la composición de formas geométricas simplificadas al máximo, lo que es significativo es que “Las sutiles líneas negras dividían la superficie en compartimentos negros, blancos, grises y de los tres colores fundamentales.” (Lucie-Smith, 1983, p. 36). Con esto es posible interpretar *Desnudo rojo* como una obra que retoma la figuración desde un estilo cargado de informalismo, lo cual la propone como una obra de carácter neofigurativo.

Hasta este punto es posible establecer que, dentro del *plano de la expresión*¹ de la obra, se encuentra una serie de elementos como son: el color, la línea y la forma, los cuales proponen una sujeción técnica con trabajos anteriores a la pintura, de tendencia no-figurativa (abstracto geométrica); asimismo, es viable interpretar la figura dentro de estos elementos signícos, que propone a la obra como una nueva figuración. De esta manera, el trabajo pictórico se asimila, en un nivel sintáctico, como una obra con características neofigurativas, estableciendo en el país la introducción de un nuevo estilo artístico. Pero, para valorar esto es necesario estudiar a profundidad los significados involucrados en *Desnudo rojo*, los cuales permitan establecer con certeza la relación de esta con la neofiguración en Costa Rica.

En este sentido, es necesario retomar el paratexto de la obra, estudiando nuevamente su significado; pero, esta vez, desde una relación signíca, valorando por separado y en conjunto el sentido simbólico de *Desnudo rojo*. De esta manera, se puede interpretar desnudo o desnudez como:

¹ El *plano de la expresión* se debe interpretar ligado al *plano del contenido*, ambos términos semióticos constituyen el signo, como establece Roland Barthes: “El signo, pues, está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*.” (1993, p. 39). De esta manera, es posible vincular al *plano de la expresión* con el *nivel sintáctico*, donde se estudian los elementos que componen la obra, asimismo, es permisible relacionar el *plano del contenido* con el *nivel semántico*, en el cual se analizan los significados de tales elementos.

“La desnudez, estado natural del hombre, en virtud de un cúmulo de creencias y suposiciones pasó a ser estado sociológico anormal. Desnudar/desnudarse es despojar/desvestirse: quitar lo que se ha puesto sobre lo que llamamos desnudo. Hasta en sentido figurado, desnudar a alguien es robarle («desplumar», se dice también). A la hora de expresarse, se admira la verdad «desnuda»; y cuando algo puede ser visto o entendido por todos, se suele decir al «desnudo». Así, pues, la desnudez en nuestro lenguaje indica privación: quitar algo. Pero podemos afirmar que desnudez/desnudo, dejando a un lado las razones culturales y climáticas del vestido, expresan un variado número de apreciaciones que van desde lo material a lo espiritual pasando por lo ritual y conceptual o estético.” (Deneb, 2001, p. 192).

Este sentido simbólico de la desnudez, se puede asumir no solo como un estado natural, que socialmente ha sido desnaturalizado y anormalizado, sino que se interpreta como *privación*, es la carencia de vestido, de bien material o espiritual. Por otra parte, dentro de un estudio plástico de este significado, el desnudo contempla cuatro variaciones, dentro de la pintura del Renacimiento:

“**Desnudez.** Como observa Ferguson, durante el Renacimiento se distinguían en las artes plásticas cuatro tipos de desnudez simbólica: la *nuditas naturalis* (el estado natural, al nacer); la *nuditas temporalis* (la carencia de bienes); la *nuditas virtualis* (la desnudez como símbolo de pureza e inocencia), y la *nuditas criminalis* (la desnudez como símbolo de vanidad y de lujuria). En «El amor sagrado y el amor profano», de Tiziano, se representa plásticamente este contraste entre la *nuditas virtualis* y la *nuditas criminalis*.” (Pérez-Rioja, 2003, p. 162).

De esta manera, hay variedad de formas de interpretar la desnudez en la obra de Manuel de la Cruz; sin embargo, al observar la actitud del personaje femenino que se representa en la pintura, es indiscutible que se debe excluir la *nuditas criminalis*, al carecer de una apariencia de vanidad y lujuria, al igual que la *nuditas naturalis*, pues no se observa una desnudez como estado natural al nacer. Por el contrario, como hacen notar Vargas y Sáenz, los personajes de este nuevo periodo figurativo de González son taciturnos: “La actitud de sus personajes revelan nobleza y dignidad. No hay resignación pero tampoco alegría. No hay comunicación excepto el silencio que a todos ellos abrumba.” (1979, p. 121). En este sentido, se podría clasificar la obra como la *nuditas temporalis* por cierto sentido de una posible carencia de bienes, así como la *nuditas virtualis*, por una desnudez como símbolo de pureza e inocencia.

Dentro de las posibilidades de la simbología de la desnudez, *Desnudo rojo* como *carencia de bienes*, así como *pureza e inocencia*, es necesario contemplar un último significado para este término, que delimite su noción. Para Chevalier (2009) esta particularidad de desnudez tiene un principio y significado primigenio:

“Aunque la desnudez del cuerpo aparece frecuentemente en Occidente como un signo de sensualidad, de degradación materialista, conviene recordar en primer lugar que no se trata de ninguna manera de un punto de vista universalmente compartido; por otra parte, esta concepción es la consecuencia del pecado original, de la caída de Adán y Eva. Se trata realmente de una caída de nivel: del Principio, a la manifestación; de una exteriorización de las perspectivas.” (2009, p. 411).

Finalmente, con esta apreciación es posible delimitar el significado de un desnudo como el presente en la obra, como una caída de nivel, podría interpretarse como una degradación materialista. En definitiva, la desnudez debe ser interpretada como una forma de carencia, ya sea de bien material, o como lo llama Chevalier, caída de nivel.

Por otra parte, para completar el significado del título es preciso agregar la simbología del rojo. Este se encuentra ligado con la vida y la muerte, es ambos al mismo tiempo:

“Rojo. Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos, el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible.” (Chevalier, 1986, p. 888).

De esta manera, se puede establecer -en cierta medida- que *Desnudo rojo* equivale a una falta, una ausencia, es la pobreza o escasez en la *vida*, presente con el rojo. En este sentido, es posible considerar la obra como esa pobreza en la vida, es la representación de una carencia económica o espiritual.

Dentro de la representación pictórica de la obra, es necesario estudiar el desnudo femenino en cuanto simbología de la mujer. Esto se enlaza con el estudio del desnudo que considera la *nuditas temporalis* y la *nuditas virtualis*. Tanto por la desnudez como carencia o inocencia, así como por su implicación como femineidad. Pérez Rioja (2003) propone la simbología de la mujer como:

“**Mujer.** Simbólicamente la representa, no el tiempo histórico, sino la generación o el transcurso de las generaciones. Principio pasivo de la naturaleza, aparece -como observa Cirlot- en tres aspectos: como sirena (que encanta, divierte y aleja de la evolución); como madre (patria, ciudad, naturaleza); y como doncella desconocida (amada o ánima). Por esto dice Jung que los antiguos establecían las siguientes diferenciaciones: Eva (relación impulsiva), Helena (relación afectiva), Sophia o Sabiduría (relación intelectual) y María (relación moral).” (2003, p. 309).

En este sentido, debido a que se considera al personaje, como lo proponen Vargas y Sáenz, una caracterización de nobleza y dignidad, no se estima en este el significado de sensualidad (como *sirena* o *doncella -nuditas criminalis-*). Sin embargo, es posible connotar en este personaje el aspecto de *madre* que, como establece Pérez Rioja (2003), es la personificación de patria, ciudad o naturaleza; como expone el estudioso, es *el transcurso de las generaciones*.

Siguiendo este sentido del desnudo femenino (mujer) como *madre* en la obra, y agregando a este que en la pintura se muestran los senos, es permitido completar esa connotación de madre y de vida (como consentía el significado del rojo). De tal manera, la imagen de los pechos puede significar:

“Los pechos, los senos, representan la vida con toda su energía, pues de ellos brota la leche que da el ser. Culturas milenarias nos han dejado representaciones de la mujer con sus pechos como Gran Madre; incluso algunas «Venus» aparecen con muchos pechos: vida, fecundidad, ser. También: protección, refugio.” (Deneb, 2001, p. 208).

Confirmando ese significado de gran madre, se puede asociar con esa idea de ente protector, *madre* (patria, ciudad o naturaleza) *refugio*.

Asimismo, al analizar la desnudez del seno es posible agregar connotaciones muy similares a las interpretadas en la significación del título de la obra. En este sentido, cuando se estudia no solo el pecho sino que, al mismo tiempo, su desnudez es factible interpretar esto de dos formas:

“La denudación del pecho ha sido considerada a menudo como una provocación sexual: símbolo de sensualidad o de favor físico de una mujer. César cita el hecho a propósito de las mujeres galas de Avaricum que imploran la piedad de los soldados romanos. Pero se trata únicamente de un gesto de humillación y de súplica.” (Chevalier, 2009, p. 808).

Es posible retomar ese sentido que brindaba el paratexto, el cual establece una pobreza en la vida -carencia económica o espiritual-. De tal manera, dejando de lado el sentido de provocación sexual que, como se explicó anteriormente el personaje no denota tales significaciones, se puede estimar ese desnudo del seno como *humillación* o *súplica*. Por lo tanto, el desnudo femenino de la pintura de Manuel de la Cruz, en el cual se muestran los senos, puede apreciarse como una pobreza de la vida, una carencia o humillación, es significativo en tanto connota un estado de nobleza y dignidad, como proponen Vargas y Sáenz (1979).

Por lo tanto, el estudio de los signos presentes en la representación pictórica *Desnudo rojo*, posibilita la interpretación de una vida humilde y pobre, así como connota ese entendido de madre-refugio. De esta manera, es comprensible que, para Vargas y Sáenz (1979), el periodo figurativo seguido de la abstracción en la pintura de Manuel de la Cruz González manifiesta: "La figura de esta etapa es especialmente una figura campesina, tratada con una gran severidad formal. Son estáticas, pasivas, calladas, comunicativas y preferentemente frontales." (p. 121). En consecuencia, se establece un vínculo entre la representación del campesino que, a través de la desnudez, comunica cierta *carencia, humildad e, incluso, en cierto grado, humillación*, así como *nobleza*; como exponen las autoras, son figuras *estáticas, pasivas y calladas*.

En este sentido, las relaciones sígnicas de la obra permiten no solo observar la evidente vuelta a la figuración en los trabajos pictóricos del artista, sino que confirma la reincorporación de la figura humana en la pintura; una figura *pasiva, estática e comunicativa*. Esto es una característica propia de las obras neofigurativas, presentes luego de los años sesenta; como explica Simón Marchán Fiz: "La nueva figuración se centró primariamente en la figura humana aislada, sin aparentes relaciones contextuales, desprovista en general de connotaciones históricas y sociales, oscilando entre la subjetividad y la objetividad." (2012, p. 27). De tal forma, es viable interpretar la pintura *Desnudo rojo* no solo como una transición hacia una nueva figuración, sino que, al observar en esta la reintroducción de la figura humana que se encuentra -hasta cierto punto- aislada y pasiva, como una obra de características neofigurativas.

Este el análisis sígnico de los elementos representados en el texto pictórico, observar al lado derecho del cuadro, frente al personaje femenino, un florero o un ramo de flores. Al estudiar el significado de las flores es posible recalcar ese aspecto pasivo del personaje, con el cual se carga la obra de simbolismo:

"Las **flores** son arquetipos espirituales, símbolos del alma, cuya significación está vinculada al color. También son figuras alegóricas de situaciones, sentimientos, estaciones, virtudes, artes y ciencias. Las flores son los más maravillosos seres pasivos que reciben su ser de la tierra y del cielo, del agua y del humus." (Deneb, 2001, p. 84).

Según León Deneb, el significado de las flores oscila entre un entendido de *espíritu-alma* y la representación de *seres pasivos*. Sin embargo, al estudiar la interpretación de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2009), es factible establecer un solo sentido al simbolismo: "**Flor**. 1. Aunque cada flor posee

secundariamente un simbolismo propio, la flor en general es símbolo del principio pasivo." (p. 504). Con esto, las flores representadas suman la connotación de pasividad a la pintura.

De esta manera, al observar el rostro tranquilo con el cual se representa al personaje de la obra, el entendido de *desnudez* como *carencia de bienes -pureza e inocencia-*, así como el seno desnudo es *humillación o suplica*, y al aunar la connotación de las flores como *seres pasivos*, es que se estiman estos elementos como isotopías de humildad, abatimiento y pesadumbre.

Por otra parte, otro elemento que aportaría un significado más a esas isotopías señaladas. Es el color negro, el cual se une al fondo con la figura femenina y se agrega a ese simbolismo general de pobreza, humillación y pasividad:

"El negro tiene un simbolismo casi inevitable como el color de las fuerzas negativas y los sucesos desgraciados. Representa la oscuridad de la muerte, la ignorancia, la desesperación, el pesar y el mal (cuyo Príncipe de la Oscuridad es Satanás), los niveles inferiores o etapas (el inframundo, la disolución primaria en la alquimia) y un augurio ominoso. Los mirlos son el símbolo cristiano de la tentación. En la superstición (y el idioma moderno) el negro es sinónimo de desastre: gatos negros, días negros, puntos negros, marcas negras (de descrédito) y bola negra (para votar contra alguien). Como el color del luto, dramatiza la pérdida, y ausencia." (Tresidder, 2003, p. 168).

De esta manera, el color negro carga a la obra de cierto sentido negativo, el cual se adiciona a la connotación de la que hablan Vargas y Sáenz (1979) cuando explican que en los personajes *no hay resignación pero tampoco alegría*. La unión del negro con el rostro melancólico del personaje, aporta simbología a esa sensación de pesadumbre y abatimiento, no solo en el rostro mismo del personaje, sino en la pintura en general.

En este sentido, cuando la pintura se interpreta con cierta *pesadumbre*, es posible ver otro aspecto específico de la neofiguración. Esta vez a nivel latinoamericano. Así, esta tendencia no solo retoma al ser humano dentro de la representación pictórica, sino que incorpora temáticas sociales, casi existencialistas del ser:

"Nace en Venezuela la Nueva Figuración, donde se retoma al ser humano y el entorno social como punto de partida. Ya no se representan personajes en su estado normal, sino que se penetra dentro de ellos hurgando en la profunda agonía de su existencia. Sus exponentes logran, a través de la sátira, acusar una realidad." (Tabarez, 2009, p. 99).

Por ende, la pintura *Desnudo rojo* se concibe como una obra neofigurativa o cercana a la neofiguración, debido a su proximidad con temáticas que reflejan ese estilo en las obras posteriores a la abstracción.

A través del estudio de los significantes encontrados en *Desnudo rojo*: como desnudez, rojo, mujer, desnudez del pecho, flores y negro; se observan significados como carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. Consecuentemente, es factible determinar el *plano del contenido* de la obra, el cual brinda un sentido de pesadumbre y abatimiento que se puede vincular a la pintura con los postulados temáticos de las representaciones neofigurativas. Sin embargo, es necesario establecer el contexto al cual pertenece la obra, de esta manera se determina con claridad su sentido.

Es necesario recordar que la obra *Desnudo rojo* pertenece a los últimos trabajos pictóricos realizados por Manuel de la Cruz. Esta labor se distingue de sus anteriores trabajos figurativos por el sintetismo plástico, así como por el uso de colores planos; según Alejandra Triana:

“El último legado pictórico de Manuel de la Cruz fue el realizado durante los años setenta y hasta 1986, año de su muerte. El pintor siempre "en la búsqueda" y siempre virtuoso colorista y diseñador retomó, en la mayoría de las obras de este período, los temas del paisaje y del campesino costarricense y trabajó, también, temas muy diversos como escenas urbanas y desnudos femeninos, lo cual hizo con un estilo que se relaciona con sus obras de los años treinta, pero en los que el dibujo es más sintético, el diseño del espacio adquiere mayor importancia y los colores son aún más planos y su uso más audaz.” (2010, p. 23).

De esta manera, se plantea la obra como un trabajo figurativo pero, a diferencia de los trabajos figurativos de los primeros años de su pintura, este se caracteriza por mantener una influencia de su anterior propuesta pictórica (no-figuración), a través de un trabajo más sintético y de colores planos, similares a la abstracción geométrica. Esto se interpreta como signo de neofiguración en la pintura (como se estudió anteriormente). Por otra parte, este se presenta en los años setenta y ochenta, tiempo después del fin de la abstracción costarricense (1971), lo cual es particular cuando se considera la temporalidad en el estudio de las obras neofigurativas:

“El criterio de semejanza es *relativista, perceptual y varía con el umbral de percepción*. Esto explica que la nueva figuración no se limite a una tendencia y que, por lo tanto, en un sentido amplio se refiera a todos aquellos movimientos que desde 1960 han reintroducido la representación icónica.” (Marchán, 2012, p. 15).

De esta manera, la obra *Desnudo rojo*, que reintroduce la iconicidad a través de representaciones figurativas y, además, es posterior a los años sesenta y a la no-figuración (abstracción) costarricense, es considerada una obra neofigurativa en la pintura del país.

Por otra parte, en cuanto a la temática referida en la pintura, esta alude, en cierta medida, a la situación que afrontaba el costarricense en los años setenta (*Desnudo rojo* es de 1978). Al interpretar al *desnudo* como esa carencia (pobreza), es necesario recordar cómo se liga con el estudio de Vargas y Sáenz (1979), donde afirman que, en el último periodo artístico de Manuel de la Cruz, se llegó a representar *la figura campesina, estática, pasiva y callada*; asimismo, se agrega a esta idea las connotaciones que surgen desde el plano del contenido: *carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar*. Esto se enlaza con el contexto costarricense, pues, como hace saber Alvarenga Venutolo (2005), desde los años sesenta la sociedad costarricense sufre transformaciones:

“En las décadas estudiadas la sociedad costarricense sufre importantes transformaciones. Una de las más importantes la constituye el crecimiento de las ciudades. El desarrollo industrial a partir de los sesentas, vinculado a la integración de Costa Rica en el Mercado Común Centroamericano, junto al rápido proceso de expulsión del campesino empobrecido, promovieron el desarrollo de centros urbanos.” (2005, p. 5).

De tal forma, el desarrollo industrial por el que atravesaba el país, el crecimiento de las ciudades y la expulsión del campesino empobrecido, son las transformaciones que comienzan a caracterizar a la Costa Rica de la década de 1970. Estas particularidades son los rasgos presentes en el estudio de *Desnudo rojo*, estableciendo un vínculo entre la obra y su contexto.

En este sentido, parte de lo que sucede con el crecimiento de las ciudades tiene que ver con la *migración campo-ciudad*, protagonizada por esos campesinos empobrecidos de que habla Alvarenga (2005). Esto es consecuencia directa del ingreso al capitalismo real:

“La década de 1960 supuso el inicio de una expansión urbana sin precedentes, que fue alimentada por inmigrantes rurales, ya se tratara de familias acomodadas, atraídas por las mejoras de servicios y las mayores oportunidades de estudio y de empleo público para sus hijos e hijas, o de campesinos desplazados por los procesos de concentración de la tierra, asociados con la profundización del capitalismo en el agro.” (Molina, 2007, p. 4).

Es comprensible entender por qué Alvarenga (2005) habla de una transformación de la sociedad costarricense. No es solo el proceso de industria, la migración y el crecimiento urbano; es también el empobrecimiento y la desesperanza de los costarricenses desplazados.

Tales acontecimientos surgidos en los años sesenta del siglo XX van a acarrear consecuencias hasta la década de los setenta, cuando se genera la obra en estudio. Esa transformación del país va a derivar en una sociedad convulsa, manifiesto de las políticas asumidas en esos años. Para el investigador Rafael Cuevas, algunas de esas consecuencias o características de la sociedad costarricense son:

“«Las jornadas de abril»... fueron el inicio de un período de protesta, huelgas y acciones diversas, protagonizados por trabajadores de empresas, empleados públicos, trabajadores bananeros, campesinos sin tierra y estudiantes, período que se prolongó a través de los años setenta.” (2008, p. 32).

Con esto, se comprende como la sociedad está en crisis y, a su vez, se puede enlazar con la significación de la obra pictórica en la medida que esta refiere *pobreza, vida, humillación y pesar*, es esa desnudez de la patria, esa *Gran Madre* empobrecida y pesarosa.

Por otra parte, hay que considerar que todos estos cambios eran producto de acciones a nivel global. En este sentido, el contexto latinoamericano, en general, experimentaba fenómenos de violencia y cambio, los cuales tenían sus consecuencias a nivel país. Es factible observar que, aunado a los problemas políticos, militares, económicos y sociales, se suman las consecuencias de un proceso global de cambio, el cual explica gran parte de los cambios que experimentaría América Latina, los cuales tendrían sus inicios en la década de los setentas:

“Es posible consignar que la etapa anterior se termina de manera abrupta con las violentas dictaduras, que desde los años setenta asolaron a gran parte de los países de la región y que vinieron a cancelar las expectativas y proyecciones utópicas que la habían motivado. Posteriormente, el término de la guerra fría, los procesos de democratización que sucedieron al fin de los regímenes autoritarios, la asunción del neoliberalismo y los procesos de globalización de la economía, la expansión de la cultura de masas y los medios de comunicaciones, el aumento de las oleadas migratorias, los nuevos movimientos sociales, son sólo algunos de los múltiples y variados factores que transformaron drásticamente el panorama artístico y cultural en América Latina en las últimas dos décadas.” (Jara, 2012, p. 80).

Según lo plantea Jara (2012), en el contexto histórico latinoamericano se observa un cambio de paradigma social; con la incorporación de la globalización, la sociedad va a verse afectada por la influencia de otras culturas. De tal manera, en la sociedad costarricense se observaron cambios generados por el neoliberalismo, que asume Jara (2012). Sin embargo, estos son vistos como una crisis de valores, considerándose un problema a nivel nacional. No obstante, para el estudioso Rafael Cuevas (2008), esto no es en realidad un problema de crisis de valores, sino la manifestación de un cambio en la ideología del costarricense:

“Por otra parte, los valores promovidos por la ideología neoliberal transforman la tabla de valores del costarricense. Con mucha frecuencia se oye hablar, entre ciertos sectores “responsables”, sobre la preocupación por la crisis de valores por la que atraviesa la sociedad. Se ha creado, incluso, una Comisión Nacional de Rescate de Valores que organiza campañas de concientización y publicitarias. No existe, sin embargo, ninguna “crisis” de valores. Lo que hay es un cambio ideológico promovido por las transformaciones en la base material de la sociedad. La ideología neoliberal se basa en un ser que es individualista, consumista y materialista.” (p. 36).

Es necesario considerar estos cambios políticos, económicos y sociales a nivel global para, así, establecer los paralelismos generados en la esfera cultural. De esta manera, al establecer las alteraciones de paradigmas ideológicos en el ámbito latinoamericano, es plausible contemplar los cambios generados en la cultura costarricense y, con esto, en su pintura.

Por tanto, esa transformación -un tanto convulsa- en la región latinoamericana, protagonista de guerrillas, dictaduras y protestas sociales, repercute en el ámbito cultural dando paso a cambios y transformaciones tanto en las representaciones pictóricas, como en las teorías y cánones artísticos.

Esos cambios culturales a nivel latinoamericano se han representado a través de la figura de la argentina y crítica de arte Marta Traba, quien promueve un cambio en el arte de la región, sustentada en que el arte latinoamericano debía encontrar una postura auténtica:

“Por otra parte, Traba emplea el término neofiguración de manera un tanto difusa, pero le sirve para certificar la existencia de un cambio de rumbo en la plástica latinoamericana, que se autoafirma frente a los modelos importados del «pop», el arte cinético, el «happening», etc. En el panorama complejo de los cincuenta y sesenta, se trataba de reubicar la posición del artista latinoamericano, buscando una autenticidad (una postura resistente) que solamente podría lograrse si abandonaba las prácticas miméticas en deuda con los modelos centrales y establecía el conveniente nexo con los anhelos de su comunidad [...] Las obras latinoamericanas, por tanto, debían responder a una exigencia de significación auténtica.” (de la Nuez, 2014, p. 206).

De esta manera, se confirma esa necesidad de cambio en la plástica latinoamericana, estimulada por el interés de establecer una forma auténtica de representación. Se observa como la neofiguración se plantea como un estilo que logra establecer una permutación, con la cual se identifican las obras latinoamericanas de los años posteriores a la década del sesenta del siglo XX.

Este proceso de cambio llega a tener repercusiones en la pintura costarricense. La transformación es notoria tras la I Bienal Centroamericana de Pintura, en 1971, según refiere Montero (2015): "...la primera Bienal Centroamericana de Pintura, ya para entonces la abstracción ha vivido su momento y se gesta el retorno a la figuración..." (p. 91). Con esto, se confirma que la pintura del país se transformó radicalmente, pasando de la no-figuración a la figuración. Sin embargo, es necesario notar que no se trató solo de un *retorno*, como propone Montero (2015), sino que, se concibió como un cambio y como la introducción de la tendencia neofigurativa en Costa Rica:

"Esta postura de Traba con respecto a la figuración fue retomada por José Miguel Rojas dentro de su obra plástica a través del auge de la neofiguración en Costa Rica, esta tendencia cobró fuerza en el país a partir del fallo del jurado en la primera Bienal centroamericana de pintura." (Solano, 2014, p. 235).

Por ende, se produjo el inicio de esta tendencia en el país, así como su auge para la década en estudio, confirmando esos cambios que presentaba la región latinoamericana, y manifiestos también en el país.

Los cambios sociales y culturales a nivel de la región latinoamericana, así como los gestados en la realidad costarricense, tuvieron consecuencias en el cambio de la pintura de Manuel de la Cruz González. De tal modo, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, se registra una transformación en la obra del artista -dentro de la cual se inserta la pintura *Desnudo rojo*-; es factible enlazar el hecho con lo acontecido en el contexto de la obra:

"Eventualmente, su contexto socio-cultural le resultó abrumador. La disminución de su seguridad en sí mismo en su abstracción geométrica, la desilusión y el cinismo, llevaron a González a abandonar su trabajo más audaz y desafiante, lo cual también hizo que recordara con nostalgia su tiempo en el extranjero. La serie de pinturas de laca de 1971 probaría ser su contribución más experimental. Fue a partir de ahí que él regresó a un estilo más tradicional y figurativo." (Bonilla, 2014, p. 239).²

² "Eventually, his socio-cultural context overwhelmed him. Dwindling self-conviction in his geometric abstraction, disillusionment, and cynicism led González to abandon his most daring and challenging work and to look back on his days abroad with nostalgia. The 1971 series of lacquer paintings would prove to be his

Con esto se demuestra la influencia que ejerció el contexto socio-cultural del artista sobre su obra, generando, después de 1971, un cambio en la labor pictórica cuando pasa de la no-figuración a un estilo figurativo, como expone la historiadora del arte Laura Bonilla (2014).

La obra *Desnudo rojo* no solo es la muestra de una vuelta a la figuración por parte de Manuel de la Cruz González, sino que se plantea como propuesta neofigurativa, en la medida que manifiesta características similares a dicho estilo. Por ejemplo, al presentar cierta influencia abstracta geométrica con el uso de planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida, una estilización geométrica, la reintroducción de la figura humana y, debido a su proximidad con temáticas neofigurativas, se presenta tanto en el plano de la expresión, como en el plano del contenido. Asimismo, según Bonilla (2014), el abandono de la abstracción geométrica y la reintroducción en la figuración, dentro del trabajo del artista, es un fenómeno que se presenta en la propuesta neofigurativa; según el investigador Armando Torres: "La Nueva Figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del Informalismo. La reacción desencadenada no ha terminado todavía." (1974, p. 36). De esta manera, es posible descubrir en *Desnudo rojo* ciertas características que, si bien no la posicionan como una obra completamente neofigurativa, sí la vinculan con los inicios de dicha tendencia en el país, posicionando a la obra como precursora de la neofiguración costarricense.

Conclusiones

Al estudiar la obra pictórica *Desnudo rojo* -la cual surgió posterior al periodo no-figurativo en el país- tras la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), es posible observar un retorno a la representación figurativa (sucesivo a la labor no-figurativa del artista). Esto es determinado por ciertas características que permiten establecer las peculiaridades plásticas en la representación escogida, tanto técnicas como en su semántica. De esta forma, es posible establecer una contextualización de la pintura, definida para el periodo de los Salones de Artes Plásticas (1972). Asimismo, dicho estudio consigue comprobar las características con las cuales se da inicio a un nuevo periodo figurativo en el arte costarricense.

most experimental contribution; thereafter, he reverted to a more traditional, figurative style". Bonilla-Merchav, L. (2014). Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica. (A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, Academic Works). (E. Soto, trad.).

Inicialmente, es pertinente estimar que la obra representa una vuelta a la pintura figurativa, como es el caso de *Desnudo rojo* que reincorpora la iconicidad en la representación plástica de Manuel de la Cruz, lo cual es una particularidad del arte neofigurativo, pues requiere de la existencia de la no-figuración para generar un regreso al trabajo representacional.

Por otra parte, el análisis del *plano de la expresión* en la obra se logra determinar tanto la técnica particular que se desarrolla, como los semas que dan sentido a cada pintura. En consecuencia, la pintura representan tanto un retorno a la figuración, así como una reutilización técnica de la abstracción dentro de la nueva figuración estudiada, las cuales son características propias de las obras neofigurativas.

En *Desnudo rojo* se estudian tanto elementos plásticos como el color, la línea y la forma, los cuales determinan una sujeción técnica con trabajos anteriores de Manuel de la Cruz, brindando a esta figuración un aspecto de la anterior obra no-figurativa (abstracto geométrica). Esto posibilita interpretar un parentesco entre las representaciones pictóricas con el estilo neofigurativo.

Siguiendo el estudio de la pintura desde el *plano del contenido*, se observan particularidades sígnicas que proponen una relación contextual, enlazada fuertemente con el periodo socio-cultural al cual pertenece. Se da no solo la relación histórica en la plástica costarricense, sino que comprueba; por la temática desarrollada, una vinculación con las especificidades temáticas de la neofiguración.

Los signos y símbolos de la pintura *Desnudo rojo*, refieren significantes como desnudez, rojo, mujer, desnudez del pecho, flores y negro, los cuales establecen significados de carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. En consecuencia, se aprecia la semántica de la obra, brindando un sentido de pesadumbre y abatimiento. Esto alude, en cierta medida, a la situación que afrontaba el costarricense en los años setenta, al interpretar el *desnudo* como *carencia* (pobreza); asimismo, está ligado con estudios como los de Vargas y Sáenz (1979), donde se afirma que la pintura de Manuel de la Cruz llegó a representar *la figura campesina, estática, pasiva y callada*.

Esto ubica a la obra como de carácter neofigurativa, pues el interés primario de la neofiguración tiene que ver con temáticas sobre el ser humano desvalido, como revela Marchán Fiz (2012). Asimismo, permite ver esta correspondencia semántica-contextual como paradigma de la neofiguración en el país.

Ese contexto costarricense de los años setenta del siglo XX se presenta como una época de cambio, tanto a nivel local como global. En el contexto latinoamericano, se presenta un cambio de paradigma social a través de la aparición de la globalización (la sociedad es influenciada por otras culturas) y el neoliberalismo. Esto se manifiesta en un creciente desarrollo industrial, un crecimiento de las ciudades, así como por la expulsión del campesino empobrecido. Dentro de la realidad costarricense, estos cambios son percibidos como *crisis de valores*; sin embargo, esto no es comprendido como una problemática -según algunos estudiosos-, sino como la expresión de una permutación en la ideología del ser costarricense. Esto se puede observar al estudiar la analogía entre obra, semántica y realidad social, tanto en *Desnudo rojo* como en las demás pinturas en análisis.

Finalmente, el proceso analítico de los niveles sintáctico, semántico y pragmático de la pintura, permite interpretar la representación, técnica, simbología y contexto como equivalentes al estilo neofigurativo presentado en la historia del arte posterior a los años sesentas; asimismo, posibilita identificar similitudes con dicho estilo en la región latinoamericana y, por su puesto, consiente identificar y caracterizar al estilo neofigurativo costarricense.

La obra permite reconocer diferentes características que, para la pintura representativa posterior a la no-figuración, son propias del arte neofigurativo; no solo es la reintroducción icónica (figuración), sino el mismo hecho de reutilizar técnicas propias de la abstracción en las nuevas propuestas pictóricas. En el caso de *Desnudo rojo*, revela la influencia abstracta geométrica, con el uso de planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida y una estilización geométrica; asimismo, reintroduce la figura humana. Todas estas son particularidades que posicionan a la pintura como precursora de la neofiguración en el país.

En consecuencia, al estimar la reintroducción de la figuración, la reutilización técnica, así como la misma significancia de la pintura en estudio, es posible concebir la analogía contextual. Todo esto, aunado a la comprensión de estos trabajos pictóricos como ulteriores a los años sesentas y, sobretodo, posteriores a la finalización del periodo no-figurativo en el país, en 1971, permite determinar una aproximación a la propuesta neofigurativa, lo cual determina la valoración de tal pintura como precursora del estilo neofigurativo costarricense.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarenga-Venutolo, A. P. (2005). *Los ciudadanos y el estado de bienestar: Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Barthes, R. (1993). "Elementos de semiótica (extracto)". En: *La aventura semiológica*. (20-58). Barcelona: Editorial Paidós.

Bonilla-Merchav, L. (2014). *Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica*. (A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, *Academic Works*). Recuperado de http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/172 [Consulta 15 feb. 2016].

Calvo, E. (2014). Manuel de la Cruz González, su noción de "arte cósmico": la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación. *Escena. Revista de las artes*. 72 (2), 101-121.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Chevalier, J y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. (2.^a ed.). Edición. Barcelona: Herder.

Cuevas-Molina, R. (2008). *Tendencias en la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Deneb, L. (2001). *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

De la Nuez, J. (2014). Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística. *Aisthesis*. 55, 197-212.

Guardia, M. E. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *Escena. Revista de las artes*. 31 (63), 45-52.

Jara-Parra, N. (2012). "Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica". Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del arte. Santiago, Chile. Universidad de Chile.

Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Editores Arco.

Lucie-Smith, E. (1983). *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Cátedra.

Marchán-Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. (11.ª ed.) Madrid: Ediciones Akal.

Molina-Jiménez, I. (2005). *Costa Rica del siglo XX al XXI. Historia de una sociedad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Molina-Jiménez, I. (2007). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Montero, C. G. (2015). *Arte costarricense 1897-1971*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Pérez-Rioja, J. A. (2003). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. (7.ª Ed.). Madrid: Tecnos.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. 22 ed. Vol. 2. Tomo 2, 4, 5, 6, 7, 9 y 10. Colombia: ESPASA.

Rojas-González, J. M. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. San José: Museo de Arte Costarricense.

Sarriugarte, I. (2013). Deslegitimando los estereotipos pictóricos españoles: de Equipo Crónica a Antonio Saura. *Revista Aisthesis*. (53), 53-72.

Solano-Brizuela, E. (2014). José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997. *Káñina. Revista de artes y letras*. 38 (2), 225-238.

Tabarez-Reyes, N. (2009). Esbozo histórico del arte de representación en paisajes en Venezuela desde principios hasta fines del siglo XX. *Tiempo y Espacio [online]*. vol.19, n.51, pp. 89-110. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962009000100006 [Consulta 20 may. 2016].

Talens, J. Romera-Castillo, J. Tordera, A. y Vicente-Hernández, E. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Tamburrino-Cabrera, E. (2008). *Análisis crítico descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé*. (Tesis de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile.

Torres-Michua, A. (1974). El arte a 100 años del impresionismo. *Revista de la Universidad de México*. (10), 34-39.

Tresidder, J. (2003). *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales*. México, Distrito Federal: Grupo Editorial Tomo.

Triana-Cambronero, M. A. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.

Vargas-Flores, M. y Sáenz-Castro, I. (1979). "50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González". (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.

Zavaleta-Ochoa, E. (2012). Sensibilidad de vanguardia: Manuel de la Cruz González. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (extraordinario), 99-100.

Zavaleta-Ochoa, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.