



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

CÓMO *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* DE FRANCISCO DE GOYA Y *HANDALA* DE NAJI AL ALI BASAN SUS NARRATIVAS EN EL CUERPO HUMANO

Suzanne NOBEL

(McGill University)

<https://orcid.org/0000-0001-5666-6440>

Recibido: 01-03-2021 / Revisado: 07-11-2021

Aceptado: 16-04-2021 / Publicado: 18-12-2021

RESUMEN: El presente artículo analiza los puntos de intersección y yuxtaposición entre dos series artísticas en dos espacios temporales, geográficos y culturales distintos como medio para la exploración del arte como práctica transferible. Mediante un estudio de la serie de estampas *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya y la serie de viñetas *Handala* de Naji Al Ali, se desarrolla la idea de transferencia del concepto de la degradación y el deterioro del cuerpo humano de un espacio a otro, sea temporal o geográfico. Los *Desastres* se concentran principalmente en la muerte, el hambre y la resistencia, lo que refleja la cruel realidad durante la ocupación francesa en España, si bien es cierto que constituyen una representación hiperbólica dado que Goya los pinta a posteriori. Asimismo, la serie *Handala* se enfoca en el tema de los refugiados y la resistencia que forman parte de la narrativa colectiva palestina. De igual manera, se analiza la representación de género a partir de la premisa de que ambas series desarrollan el tema de la resistencia femenina. Con esta comparación, este ensayo pretende evidenciar los mecanismos que ambos artistas emplean para crear una narrativa a través de la representación del cuerpo humano en estado vulnerable.

PALABRAS CLAVE: Ocupación, Francisco de Goya, Naji Al Ali, *Desastres de la guerra*, *Handala*, cuerpo.

THE USE OF THE HUMAN BODY AS THE BASIS OF NARRATIVES IN FRANCISCO DE GOYA'S *THE DISASTERS OF WAR* AND NAJI AL ALI'S *HANDALA*

ABSTRACT: This article analyzes points of intersection and juxtaposition between two artistic series in two distinct temporal, geographic and cultural spaces. Through the study of the serie of etching *The Disasters of War* by Francisco de Goya and the comic series *Handala* by Naji Al Ali, I will expand on the idea of the transfer of the notions of corporal degradation and deterioration from one space to another, whether temporal or geographical. *The Disasters of War* mainly concentrates on death, hunger, and resistance, which reflect on the cruel reality during the French occupation of Spain. Additionally, the *Handala* series focuses on refugees and resistance as a theme which forms the Palestinian collective narrative. Simultaneously, both series explore the topic of feminine resistance which is important to both struggles. Consequently, both create a lamentation-narrative as seen from the vulnerable body.

KEYWORDS: Occupation, Francisco de Goya, Naji Al Ali, *The Disasters of War*, *Handala*, body.

I. INTRODUCCIÓN

Dadas sus aparentemente múltiples diferencias, es importante considerar las bases sobre las cuales he tomado la decisión de comparar los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya y la serie de viñetas *Handala* de Naji al Ali. ¿Qué relación existe entre una serie situada en la España de la primera década del siglo XIX y otra que transcurre en el Medio Oriente desde mediados del siglo XX hasta nuestros días? Esta pregunta es legítima dado que, al menos en la superficie, ambas series parecen no tener relación alguna. Sin embargo, al profundizar, las conexiones salen a la luz. En primer lugar, los dos artistas reflexionan sobre la realidad de sus países durante un periodo de ocupación a manos de naciones y ejércitos extranjeros. En el caso de Francisco de Goya, los *Desastres* se sitúan durante la época en la que el ejército napoleónico condujo al exilio al rey Carlos IV, su esposa, María Luisa de Borbón, y su hijo, Fernando VII, con la imposición de José I, hermano de Napoleón Bonaparte, como nuevo rey. En respuesta a dicha imposición, los patriotas españoles efectuaron el levantamiento del 2 de mayo de 1808, desencadenando la venganza por parte de los soldados franceses el 3 de mayo del mismo año, evento que Goya pintó tras la expulsión de los franceses, seis años más tarde.

Antes de plantearnos esta comparación entre estos dos artistas de espacios e ideologías distintos es imprescindible presentarlos. Francisco de Goya era pintor y estampador zaragozano de clase media nacido en 1746, pero él y su familia intentaron siempre mejorar su nivel socioeconómico, sobre todo con los retratos de la realeza y la nobleza y la pintura religiosa. Su estilo sufrió diversas transformaciones de acuerdo con la época de cambios sociales y políticos que le tocó vivir. Sin duda, dos sucesos marcaron esta evolución: el viaje a Italia, que contribuyó a la adopción del estilo del barroco tardío; y su traslado a Madrid, que le permitió desarrollar su carrera como retratista, con retratos como el de la duquesa de Alba. Aunque Goya maneja y domina varios estilos y tiene un don que

traslada de un estilo a otro y una época a otra, logra destacarse en la expresión de su oposición a la violencia en *Los desastres de la guerra* a pesar de que estos conocieron la fama solo tras su muerte el 16 de abril de 1828 en Burdeos. Estos relevantes datos biográficos indican a su vez que Goya pasó la mayor parte de la guerra de la Independencia en Madrid «tras la precipitada huida de José I, ambos artistas [Fernando Brambila y Juan Gálvez] marchan hacia Zaragoza con la comisión de inmortalizar el asedio a la ciudad. Esta campaña pictórica se desarrolla en paralelo con un viaje de Francisco Goya a esta capital con idéntico objetivo» (Mano, 2008: 62). Este dato resulta significativo, pues demuestra que pudo ser testigo de algunos acontecimientos reflejados en las estampas a pesar de su actitud algo colaboracionista. Otro aspecto biográfico relevante es el debate en torno a la identificación de Goya como traidor, al haberse posicionado a favor del reinado de Bonaparte. Sin embargo,

Un mes antes, el 27 de febrero de 1809, los profesores de la Academia serían convocados en la calle Alcalá, con objeto de prestar un nuevo juramento de fidelidad a José I. La incomparecencia de Francisco de Goya a este acto se ha venido a menudo en enarbolar como un temprano acto de rebelión ante el nuevo poder (Mano, 2008: 56).

Ello puede ser entendido como un acto de disenso, pero también el texto alude a su falta de asistencia como una posible pérdida de interés en su profesión de profesor de pintura (Mano, 2008: 56). Su papel contradictorio, o ambivalente, entre la lealtad a Bonaparte y a los Borbones se observa también a través de todos los retratos de la familia real de Carlos IV y el comienzo del retrato de Fernando VII que, tras la guerra de la Independencia, continuó después de su regreso al trono. A su vez, llevó a cabo un cuadro bastante crítico contra la brutalidad ejercida por las fuerzas napoleónicas en *Los fusilamientos del 3 de mayo*, una pieza que, unida a *Los desastres de la guerra*, nos permite afirmar que Goya fue igualmente crítico tanto con los invasores franceses como con los españoles durante esta guerra de la Independencia.

Por su parte, Naji Al Ali fue crítico únicamente con los invasores israelíes y no tanto con el pueblo palestino que los resistía, aunque sí arremetió contra los políticos palestinos y árabes a través de sus viñetas. Naji Al Ali vivió la limpieza étnica inicial del *Nakba* (catástrofe en árabe) en 1948; nació en 1936 o 1937 en Ash Shajara y los israelíes le exiliaron con su familia al campo refugiados en Ein al Helwa, cerca de Sidón (el Líbano), tal y como él mismo recuerda:

Like others in the camp, I felt a need to express myself, to take part in protest demonstrations, to participate in national events, to subject myself like others to mistreatment and prison. At that point in my life, I developed a strong desire to draw. I began to try to express my political attitudes, my anxiety and my grief through paintings on the walls. I always made sure I had my pen with me when I was taken to prison. (En línea)

Como Goya, él necesitaba dibujar para expresarse de la misma manera que los poetas escriben poesía o los músicos interpretan piezas musicales. Esta necesidad de dibujar le llevó a la publicación *Al Hurriya* (cuyo título significa «la libertad» en árabe), una revista nacionalista árabe dirigida por el conocido autor palestino, Ghassan Kanafani, quien lo había visto dibujar en los muros del campo de refugiados. Al Ali fue detenido cuando intentó estudiar en una academia de arte; obtuvo su carrera en ingeniería, trabajó en

puestos industriales en el campo Shatila (Beirut) y se formó como mecánico aunque sin trabajar de ello, y finalmente encontró la oportunidad de ejercer como dibujante en el periódico *Al-Tali'a al-Kuwaitiya*, un periódico progresista kuwaití donde nació el personaje *Handala*, que representa la juventud de Al Ali como refugiado desgraciado. *Handala* no es sólo una figura icónica del mundo palestino sino también del árabe y musulmán en general, lo que supuso que Naji Al Ali fuese a la vez odiado y adorado tanto por sus compatriotas como por el resto de la comunidad islámica. Lamentablemente, el odio hacia su figura y lo que representaba se impuso: Al Ali fue asesinado el 22 de julio de 1987 en Londres.

Las viñetas de Al Ali estuvieron determinadas por los planes *Dalet* y *Gimmel* efectuados entre 1947 y 1948. Durante estos años, las milicias sionistas conocidas como el Haganá, el Lehi y el bando Stern cometieron masacres en 531 pueblos, afectando a entre 750.000 y 800.000 refugiados exiliados y otros más que huyeron de la violencia. Esta tragedia se conoce como el *Nakba*, o desastre, entre los palestinos y sus aliados, mientras que constituye un día de celebración para los israelíes, quienes conmemoran la fundación del estado judío tras el Holocausto. A pesar de los distintos espacios geográficos y temporales, existe un tema central que vincula a los *Desastres* y *Handala*: el dolor psicológico y físico de vivir durante una ocupación militar bajo fuerzas extranjeras. Los *Desastres de la guerra* comprenden 82 estampas divididas en tres temas principales: las estampas 1 al 47 son representaciones de la guerra en sí misma; las estampas 48 al 64 ilustran el tema del hambre como consecuencia de la guerra y las estampas 65 al 82 constituyen los caprichos enfáticos que critican los abusos contra la dignidad humana bajo la monarquía absolutista de Fernando VII. En toda la serie, el artista retrata, a través del cuerpo humano, los efectos destructivos de la violencia en los enfrentamientos entre el cuerpo y la institución, ya sea la institución militar francesa, el estado español, el Santo Oficio o, incluso, la guerrilla.

Resulta también fundamental considerar que Goya realizó sus estampas en 1814, tiempo después de los enfrentamientos del 2 y 3 de mayo de 1808. Después de seis años, no es extraño que su visión de la realidad haya cambiado mediante un proceso de reflexión que transformó el discurso histórico en narrativo. Los *Desastres* no son ejemplos de documentación ni fotoperiodismo; por el contrario, son ficticios y dramáticos, a la luz del transcurrir del tiempo, un relato antibélico del artista, incluso si no fue testigo directo de los hechos que grabó, pero que conocía sus circunstancias y consecuencias. A saber, el General José de Palafox, capitán general durante el sitio de Zaragoza, invitó a Goya a contemplar la destrucción causada por los franceses. De igual manera, el artista estaba al tanto de los sucesos gracias a los relatos de sus compañeros, lo que permite considerarlo un testigo al menos indirecto de la guerra que buscaba representar. Asimismo, los *Desastres* tienen un carácter íntimo, ya que fueron inicialmente pintados solamente para el círculo más cercano de Goya, como su compañero Juan Agustín Bermúdez, durante los años de la ocupación francesa, con el objetivo de mantener sus opiniones políticas en privado. Los *Desastres* no se publicarían hasta 1863, varios años después del fallecimiento del artista en 1828, por lo que experimentaron una fama tardía, 35 años después la muerte del pintor.

Al igual que Goya, el artista palestino Naji Al Ali también siguió viviendo tras su muerte a través de su arte. Su serie *Handala* relata no solo una guerra, sino la ocupación de Palestina por parte de los israelíes, con la colaboración de los británicos, iniciada por la Declaración de Balfour que establecía que Palestina sería considerada territorio de los sionistas judíos, ignorando que los árabes palestinos de varios grupos religiosos habían poseído títulos de propiedad de sus tierras y de sus casas durante generaciones. Tras dicha Declaración, los británicos propusieron una partición del estado que fue rechazada

por los palestinos que no querían que fuerzas extranjeras les otorgaran su tierra a otros extranjeros. Al Ali, como otros palestinos, experimentó una gran indignación ante esta actitud de arrogancia colonizadora por parte de los británicos y sionistas, lo que lo convirtió en un refugiado desterrado y lo motivó a plasmar sus frustraciones de manera artística.

Las viñetas de Al Ali destacan las tribulaciones de los refugiados palestinos que fueron exiliados de su tierra y, en otros casos, que huyeron de la violencia de los sionistas. El primer dibujo de *Handala* apareció inicialmente en 1969 en el periódico kuwaití *Al Seyassa* y las viñetas adquirieron su forma actual en 1973. Handala, el personaje principal de la serie, es un refugiado de 10 años que tendrá la misma edad hasta que Palestina sea liberada de la ocupación israelí. Siendo un refugiado, Handala está descalzo y la única ropa que tiene está rasgada; además, tiene el pelo en forma de alambre que puede utilizarse como arma. Así, Al Ali utiliza la representación del cuerpo para aludir a la situación política y social en Palestina.

Los dibujos de Al Ali están divididos en once categorías de acuerdo con el sitio web oficial de *Handala*: Israel, los regímenes árabes, los Estados Unidos, las mujeres, símbolos religiosos, el petróleo, los refugiados, la resistencia, autorretratos y las resoluciones de la Organización de las Naciones Unidas (la ONU). Handala representa la niñez perdida de su creador y por ello, en las viñetas, siempre le da la espalda al público, para demostrar su oposición al mundo que abandonó al pueblo palestino. Como Goya, Al Ali critica a todos los miembros de la sociedad: Israel, los gobiernos y monarcas de los países árabes, e incluso al mismo Yasser Arafat. Por este motivo o por el odio por parte de la sociedad israelí, Al Ali fue asesinado en 1987, el mismo año del comienzo de la primera *Intifada* que es el levantamiento que tuvo lugar en Palestina. Aunque el creador de una figura icónica palestina no vivió para ser testigo de las dos *Intifada*, la imagen de Handala continuó viviendo como símbolo de opresión y resistencia, no solo en Palestina, sino en los mundos árabe y musulmán. De igual manera, se convirtió en una figura popular, tanto es así que este personaje está disponible en las tiendas de regalo palestinas, tanto en Palestina como en la diáspora.

Dadas sus características representativas y contexto histórico, un punto de intersección fundamental entre *Handala* y los *Desastres de la guerra* se encuentra en las narrativas de lamento tal como las concibe Susan Sontag (2004). Para comenzar, es necesario definir una narrativa como punto de partida para alinear los *Desastres* con el contexto más actual de *Handala*. Según David Rudrum, una narrativa constituye, en el nivel más básico y de acuerdo con varios expertos de la narratología, «a representation of a series of events» (Rudrum, 2005: 196). Sin embargo, cabe preguntarse, ¿se trata de una serie de eventos, o puede constituir un evento único? En este sentido, valdría considerar a la narrativa como una representación de un suceso (o sucesos) transcurrido(s). En el caso de Goya y Al Ali, se trata de una serie de sucesos que forman parte de un periodo o evento histórico específico, la guerra de la Independencia española y el Nakba respectivamente, incluyendo sus consecuencias. De igual manera, ¿la narrativa es siempre un evento colectivo o puede tratarse de una especie de variación dentro la colectividad? Aquí considero que existe una yuxtaposición de lo individual y lo colectivo, ya que se construye una narrativa colectiva basada en la historia nacional y una narrativa personal sobre las experiencias del individuo a partir de su representación y lo que significa para sí mismo. Así, los *Desastres* y *Handala* se basan en una narrativa colectiva en tanto que representan una historia nacional, la ocupación francesa como parte de la historia colectiva de España y la historia nacional del pueblo palestino durante y después del *Nakba*. Sin embargo, es importante tomar en cuenta las diferencias en cuanto a la idea de colectividad. Por un lado, la mayoría de los palestinos sufrieron experiencias similares durante y después del *Nakba*, caracterizadas

por el trauma. Por otro, como se ve en los *Desastres*, durante la guerra de la Independencia española pueden distinguirse experiencias disímiles, por ejemplo, entre un afrancesado y un español que apoya al monarca y a la institución tradicional del Santo Oficio. A pesar de ello, ambas obras continúan marcadas por la idea de una historia nacional y una experiencia colectiva.

De forma paralela, se presentan también en estas obras elementos de la narrativa personal de ambos artistas en cuanto a sus opiniones políticas. En sus viñetas, Al Ali critica las acciones no solo de los colonizadores israelíes, sino de los líderes árabes, incluso de Yasser Arafat y de los Estados Unidos, lo que provocó su encarcelamiento en varias ocasiones y la censura de sus obras en los periódicos de el Líbano y Kuwait. Asimismo, la narrativa personal es encarnada por el propio personaje de *Handala*, quien cuenta su historia como refugiado pobre que sobrevive con las raciones de la Cruz Roja y la UNRWA en el campo para refugiados Al Ayn en el Líbano.

Por su parte, Goya, como Al Ali, critica las acciones de los españoles y de los franceses en su narrativa personal, utilizando el cuerpo humano, como se explora más tarde en esta sección. Ya desde los *Caprichos*, Goya criticaba las acciones de la sociedad y las instituciones españolas, incluso estando dispuesto a aceptar las reformas de los franceses. Sin embargo, el artista reprueba las acciones violentas de los soldados franceses y, simultáneamente, los actos feroces de los guerrilleros españoles. En otras palabras, Goya representa la violencia y los abusos de ambos lados para construir su narrativa antiguerra personal.

Al fin y al cabo, existe en estas obras una narrativa personal dentro de una colectiva que se encuentra, a su vez, dentro de una narrativa de lamento, al estilo de las *matrosbka* rusas (Figura 1). Las narrativas personales o colectivas están basadas en símbolos o representaciones semióticos. En los dos artistas aquí analizados, existen símbolos del deterioro del cuerpo y de la tierra, pero Goya se concentra mucho más en el cuerpo y la humanidad con elementos de simbología religiosa e iconográfica mientras que Al Ali se fija simultáneamente en el deterioro del estado del cuerpo y en los símbolos de su identidad palestina que el mundo intenta borrar, como es el caso de la ropa (el *kouffiyeh*, el *thobe*, el *hijab*) y la naturaleza (los olivos, la tierra, las flores); así como de símbolos religiosos como la luna y la cruz que se ligan con el nacionalismo palestino y la estrella de David que se asocia con los israelíes. Estas narrativas colectivas, conformadas por narrativas personales, se encuentran contenidas en las narrativas de lamento, lo cual ocurre en la obra de ambos artistas.

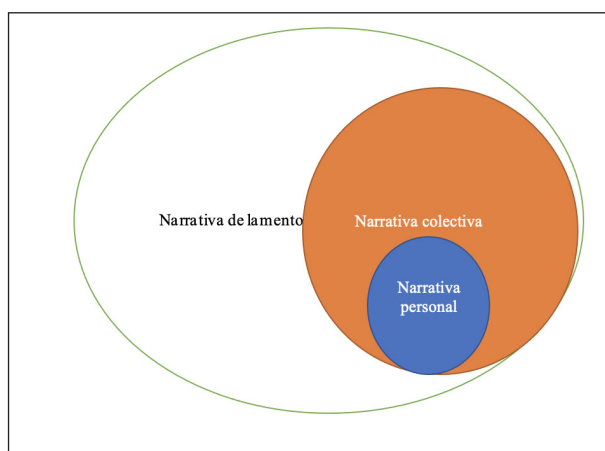


Figura 1

Una narrativa de lamento comprende el recuento y el acto de recordar «lost lives, lost nature, lost cityscapes with photographs» (Sontag, 2004: 70). Por lo tanto, las imágenes, fotografías o, en este caso, dibujos, estampas de la vida perdida, son fútiles si carecen de contexto sobre las formas en las que los supervivientes han perdido la vida, la naturaleza y el desarrollo urbano. Ambos artistas experimentan pérdidas y sufrimientos profundos bajo ambas ocupaciones; una representación carente de contexto sería entonces imposible desde el punto de vista narrativo.

Así, en las viñetas de *Handala*, Al Ali no agrega explicaciones explícitas sino que se derivan del uso de símbolos tales como la ropa y los símbolos religiosos que aluden a ambos lados de la ocupación, lo que evidencia el contexto de sus dibujos. Por su parte, Goya provee explicaciones textuales a modo de descripción de sus estampas para relatar los sucesos que retrata y utiliza a la vez la ropa y los uniformes para identificar a las instituciones y el papel que juegan los individuos en los enfrentamientos.

Parte fundamental de las narrativas de lamento es el uso del cuerpo como un arma para manifestar ideologías políticas: la ideología antiguerra en el caso de Goya y la anti-ocupación en el caso de Al Ali. En términos generales, ¿cómo se utiliza el cuerpo humano en cualquier narrativa? En representaciones de la guerra, por ejemplo, las imágenes sirven para horrorizar al público y conducirlo hacia la toma de una postura ante la guerra. En el caso de *Handala*, puede tratarse de un mecanismo para ganar simpatía y apoyo para el pueblo palestino, especialmente considerando que, en los principales medios de comunicación, ya sea emisiones de noticias, programas de televisión o películas, se muestran principalmente imágenes orientalistas desfavorables hacia los palestinos, quienes se representan mediante el deseo de eliminar a los judíos, como se demuestra en el documental *Reel Bad Arabs*. Por el contrario, Al Ali busca demostrar la humanidad y el sufrimiento de su pueblo como una contra-narrativa a través del cuerpo en deterioro de su personaje principal. En el caso de los *Desastres*, Goya intenta demostrar su indignación ante la guerra y la violencia mediante elementos tales como la sangre, los cuerpos devastados, y el cuerpo enflaquecido por el hambre.

A pesar del rol de las imágenes violentas como mecanismo de denuncia, vale la pena aclarar que ambos lados de los conflictos recurren a la violencia y sería ingenuo pensar que solamente las fuerzas de ocupación realizan actos bélicos. Sin embargo, con respecto a algunas fotografías de la Guerra Civil española, Sontag explica que es simplista estar en contra de la guerra y el intento de abolirla por completo. En cambio, «We hope only (so far in vain) to stop genocide and to bring to justice those who commit gross violations of the laws of war (for there are laws of war, to which combatants should be held)...» (Sontag, 2004: 7). De esta manera, es normal que el pueblo ocupado haya respondido con violencia y haya recurrido a técnicas guerrilleras en ambos casos aquí analizados; asimismo, no es de extrañar que se haya levantado una fuerza armada nacional en el caso de la guerra de la Independencia, y las fuerzas armadas aliadas en el caso de Palestina, para defenderse del ejército invasor (los franceses en el caso de España y los israelíes en Palestina).

Cabe, entonces, preguntar, ¿qué efectos puede tener sobre el público el uso del cuerpo en la representación visual? De acuerdo con Sontag, el efecto principal es el choque, tal como lo percibe esta crítica en la obra de Virginia Woolf, quien «professes to believe that the shock of such pictures cannot fail to unite people of good will» (Sontag, 2004: 8). En este sentido, Goya utilizó estas imágenes para invocar humanismo durante una época en que los sujetos se deshumanizaban mutuamente. El pintor parece tener una obsesión por el cuerpo humano que provoca, precisamente, este efecto de *shock*, aunque solo ocurriría tras su muerte, como se mencionó anteriormente. Por otra parte, en el caso de Al Ali, el

artista provocó a varios durante su vida. Al respecto, las «shock pictures» (Sontag, 2004: 9) no se dirigen solamente a los simpatizadores de una nación sin defensa, ni tampoco a un pueblo sin estado; por el contrario, se dirigen a todos los públicos, incluso los más privilegiados y lejanos. Así, el objetivo de las imágenes de choque es proporcionar una representación realista de una ocupación. El cuerpo es uno de los elementos utilizados para provocar estos efectos chocantes, así como las estructuras en ruinas. En este caso, además, ambos artistas utilizan el cuerpo para crear mucho más que solo este efecto, como lo harían los poetas o escritores. En vez de usar la pistola como arma, los poetas y escritores usan el lápiz y en vez del lápiz, Goya y Al Ali utilizan los pinceles como un arma para retratar su realidad. A partir de esta idea, analizaremos el uso de esta «arma» por medio de la exploración de las formas en que ambos artistas emplean el cuerpo humano para expresar su indignación contra la muerte, el hambre y los refugiados que surgieron durante ambas ocupaciones; y para demostrar la fuerza adquirida por el cuerpo humano masculino y femenino cuando se resisten a estos invasores. En primer lugar, comienzo con el mecanismo compartido por ambos artistas al utilizar la muerte para demostrar lo patético.

2. LA MUERTE

Comentamos anteriormente que la muerte es un tema dominante en los *Desastres de la guerra* (aunque no tanto en *Handala*), dado que ocupa un lugar importante en «34 [de] las 65 estampas» (Bozal, 1983: 235) según Valeriano Bozal en su estudio *Imagen de Goya*. De igual manera, Bozal explica que esta temática posee diferentes categorías según la causa de la muerte, ya sea natural o provocada por humanos. Así, Goya utiliza el cuerpo para enfatizar que la muerte fue por fusilamiento, ahorcamiento, linchamiento, descuartizamiento, acuchillamiento, hambre o enfermedad. Bozal declara que «Tres son los ejes de lo patético goyesco, que le llevan más allá de lo sentimental y lacrimoso a la vez que le ponen fuera del terror sublime: el terror y la desolación, la muerte y la tortura, el sufrimiento, la miseria y el hambre...» (Bozal, 1983: 234). Desde este punto de vista, en el caso de Goya y los *Desastres*, el tema de la muerte es más complejo aún que los supuestos de Sontag sobre el uso del cuerpo en las imágenes de la guerra. Para Goya, el objetivo no es simplemente chocar y apelar a la compasión y la humanidad (considerando, además, que los *Desastres* no fueron publicados durante su vida). Así pues, Goya utiliza el cuerpo humano como representación de «la violencia y la crueldad como fenómenos radicales, absolutos» y «la necesidad de lo narrado en cuanto destino al que nadie puede sustraerse» (Bozal, 1983: 234). Expertos como Bozal concluyen que estas preocupaciones sobre la destrucción y el deterioro del cuerpo humano aterrador son una obsesión goyesca, ya que son temas dominantes en su obra. Yo, por el contrario, considero que no se trata de una obsesión sino que este interés surge del trauma generado al ver la destrucción y la muerte en su país, que es una imagen que se repite. Las representaciones de la sangre, de las heridas de las balas y del cuchillo, las caras pálidas por el hambre, los cuerpos huesudos, son imágenes que dejan huellas.

La representación de Goya del cuerpo humano en deterioro como vehículo para transmitir su mensaje antiguerra y antiviolencia se encuentra, por ejemplo, en una estampa que evoca la muerte causada no por el proceso natural sino por la mano de los hombres: el ahorcamiento en la estampa 30/82, «Duro es el paso». En esta estampa, tres sayones españoles suben a un prisionero francés por las escaleras mientras éste pide piedad a sus captores; detrás de la escena, se encuentran prisioneros franceses ya ahorcados y muertos, con miradas vacías. En esta estampa, Goya expone el proceso completo del ahorcamiento,

pero vale preguntarse ¿por qué? ¿Para documentarlo o para informar al público de este proceso? No, Goya no quería plasmar esta escena como fuente de información, incluso si lo fue en los años subsecuentes a su fallecimiento. En cambio, ésta es la manera en que Goya protestó contra la pena de muerte, como lo describe Eleanor Sayre, quien sugiere, en el sitio web de la Fundación Goya en Aragón (en línea), que esta estampa está enmarcada en las condenas a muerte de más de trescientos soldados franceses en Valencia en 1808. En él, Goya retrata los cuerpos humanos violentados y el vacío de los rostros de los hombres, ahorcados y que ya han perdido la sangre en sus caras, y el grotesco de este acto bárbaro efectuado por sus propios compatriotas. Así, la estampa (Figura 2) y su dibujo preparatorio, que se encuentra en el Museo del Prado (Figura 3) muestran una expresión facial muy parecida a la de Jesucristo en el personaje que espera su turno para recibir la pena de muerte.



Figura 2



Figura 3

No es ésta la única ocasión en que Goya evoca temas religiosos en sus estampas, como puede percibirse en los *Caprichos* y en sus cuadros de finales del siglo XVIII. Siempre había pintado símbolos, figuras y temas religiosos de forma no convencional, y esta estampa no es excepción alguna. Según Bozal (1983: 237), esta estampa presenta temas religiosos a través del uso de la alegoría para simbolizar el sufrimiento y rogar clemencia a los asesinos. Así, en esta estampa, el artista utiliza la figura de Jesucristo antes de ser crucificado. De esta forma, aludiendo a Jesucristo, Goya utiliza el cuerpo humano a punto de ser ahorcado y el cuerpo ya ahorcado para demostrar la crueldad de la condena de muerte de las fuerzas armadas por los civiles y los sacerdotes religiosos. La ironía que evidencia Goya es que los religiosos católicos ahora asumen el papel de los romanos, que eran los verdugos en la muerte de Cristo: entonces, ¿practican el cristianismo o son una institución estatal? Goya siempre fue muy crítico con el clero y la Iglesia cuando intervenían en asuntos políticos y se excedían en su poder. Así, finalmente, Goya utiliza el cuerpo para demostrar la piedad que piden las víctimas de la guerra de la Independencia, sean francesas o españolas.

Al contrario de Goya, Al Ali usa el cuerpo humano para pedir piedad para el pueblo palestino y no para los colonizadores israelíes. En las viñetas, está claro que los efectos no son iguales, ya que las caras y cuerpos en los dibujos suelen tener formas más sencillas, así como burbujas de diálogo. Sin embargo, a pesar del estilo de la forma de las viñetas, éstas siempre cuentan una trama, y Al Ali logra contar la historia colectiva y personal a través de las expresiones faciales, el uso de las armas de los verdugos y los que les resisten, las imágenes de las ruinas en la tierra y el cuerpo humano.

Como Goya, en vez de escribir poemas, novelas o una autobiografía para describir su experiencia como refugiado palestino que creció en un campo para refugiados en el Líbano, Al Ali utiliza el personaje de Handala que representa al mismo artista: «Life for

Naji Al Ali stopped when he became a refugee at 10, and that is the age of Handala, who is barefoot like other refugee children» (Najjar, 2007: 257). Además, Orayb Aref Najjar concluye que *Handala* es un comentario socio-político y, yo agregaría, autobiográfico. A diferencia de las estampas de Goya, los dibujos de *Handala* carecen de explicaciones o comentarios dada la naturaleza obvia de los sucesos en las escenas representadas. Por este motivo, Tahrir Hamdi le otorga el mismo peso a la obra de Naji Al Ali que a la del escritor Ghassan Kanafani (el escritor que hizo famoso a Al Ali al imprimir un dibujo suyo en un artículo) y a la del poeta Mahmoud Darwish en cuanto a la expresión iconográfica de la vida palestina colectiva bajo la ocupación, lo que continúa evidenciando la importancia de Al Ali en dicha identidad colectiva. Al Ali personifica su sufrimiento y dolor a través de imágenes mientras que Kanafani y Darwish lo hacen con palabras. Al respecto, Tahrir Hamdi declara que «These writers and artists of resistance have taken it upon themselves to bear witness to an unspeakable past, something which dominant History has been sent on silencing» (Hamdi, 2011: 23). Así, según Hamdi, el arte de Al Ali busca documentar y dar testimonio de la memoria colectiva y personal para apoyar una narrativa.

Ante estos aspectos, valdría entonces preguntar ¿qué quiere demostrar Al Ali en los dibujos en los que Handala es testigo de la muerte de sus compatriotas? Para comprenderlo, es útil considerar una viñeta en particular que muestra una escena de bombardeo y dron aéreos israelíes en un pueblo palestino (Figura 4). Al Ali reflexiona sobre la muerte, en este caso, sobre una masacre mediante el uso de cuerpos anónimos (a excepción de una cara ubicada al centro, debajo de la cruz), al contrario de Goya, quien da cara e identidad a sus víctimas. En esta viñeta, los cuerpos debajo de las ruinas y la devastación son anónimos, al igual que las fuerzas israelíes que bombardean Palestina, ya que tampoco se distingue el rostro de piloto o soldado alguno. A pesar de ello, Al Ali incluye sangre derramada que corre de la cara de la niña para enfatizar la gravedad de la situación de esta masacre en particular y de todas las masacres en general. En este sentido, como Goya, Al Ali busca dar cara a aquellos que sufren el tratamiento opresivo del invasor.



Figura 4

De igual manera, es importante señalar un uso de la simbología religiosa similar al de Goya. En primer lugar, la cruz formada por las ruinas de una construcción parece herir por el cuello a la niña que se encuentra debajo de ella (Figura 5). Si se concentra la vista en este detalle, se puede percibir el sufrimiento de los palestinos y de la niña, es decir, el sufrimiento colectivo e individual. Mary Totry y Arnon Medzini explican que «In many of his drawings [Al Ali] used scenes with Christian symbols, such as the Crucifixion, to represent Palestinian suffering» (Totry y Medzini, 2013: 28). Como se mencionó anteriormente,

Goya también recurría a la simbología religiosa e iconográfica para mostrar el sufrimiento tanto de los soldados franceses como de las víctimas españolas.



Figura 5

Asimismo, otro símbolo religioso que utiliza Al Ali es la estrella de David, debido a la identidad de sus opresores, quienes apelaban a la simbología religiosa, la liturgia y la identidad étnico-religiosa para subyugar a los palestinos, en este caso, cometiendo masacres. Según Najjar:

Modern Palestinian Christians also see themselves in terms of the suffering of Christ. After watching Mel Gibson's *Passion of the Christ* in Damascus with Palestinian Christian refugees, Strindberg, and academic and a journalist specializing in Mideast politics wrote that the movie had a symbolic meaning for Palestinians not easily perceived in the West: not only is it a depiction of the trial, scourging, and death of Jesus, it is also a symbolic depiction of the fate of the Palestinian people (Najjar, 2007: 271).

En este sentido, es posible que las bombas aéreas con una *Magen David* (estrella de David en hebreo) representen a los judíos como actores de la crucifixión de Jesús o, en la viñeta, de la niña herida. Aunque pudiera parecer que esto genera una imagen problemática de la ocupación palestina, se puede argumentar que no es el caso dado que las viñetas de Al Ali son considerablemente fieles a los hechos y, lamentablemente, las fuerzas armadas israelíes se han apropiado históricamente de los símbolos judíos para oprimir y matar a los palestinos.

Volviendo a la viñeta, está también presente, en el fondo, el pequeño Handala, dándole la espalda al público, como siempre, pero esta vez no con sus brazos cruzados sino con un puño en alto para expresar su indignación ante los colonizadores israelíes, ante los estadounidenses que apoyan al Estado de Israel (que lleva a cabo una limpieza étnica impune en Palestina) y ante el mundo entero que abandona a Palestina. Sin embargo, esta indignación llega a convertirse también en voluntad de resistencia, como se explora más adelante. En resumen, Al Ali utiliza los gestos de Handala, es decir, su cuerpo, para expresar su indignación ante los poderes imperialistas.

Otro ejemplo de simbolismo positivo es la paloma, que presenta, con el pico abierto, una expresión de dolor y pena en los ojos. Es evidente que la paloma simboliza la paz y esta se ve en peligro por lo que les ocurre a los palestinos. Así, Al Ali evoca la vida de una criatura para representar a la naturaleza, que, como los seres humanos y el espacio físico de Palestina, se encuentra también bajo la amenaza de la destrucción y la desaparición. De esta forma, la destrucción empieza en el individuo, llega a la colectividad (que ahora se compone de cadáveres), afecta al espacio (como las casas o edificios en este caso), y

alcanza a la naturaleza, un ciclo destructivo que indigna por igual a la paloma de la paz y al pequeño Handala. Este ciclo evoca al *Had Gadya* (una canción de *Pesaj*, una fiesta judía) en el *Hagada* o el libro de *Pesaj*, que trata sobre el ciclo de la muerte y la cadena alimenticia entre varias especies, muy similar a lo que sucede en la viñeta de Al Ali y en la ocupación en general.

Además de las matanzas, otro punto de convergencia entre Goya y Al Ali es el hambre, como se verá a continuación mediante el análisis del hambre de los españoles durante la guerra de la Independencia, en el caso de Goya, y de los refugiados palestinos, en el caso de Al Ali.

3. EL HAMBRE

Además de la muerte, el hambre es, quizás, el tema más desarrollado en los *Desastres*, a través del cual Goya representa las consecuencias de la violencia durante la guerra de la Independencia. Goya expresa su indignación ante la penuria que sufrió España tras el conflicto armado, puesto que antes de que se produjera, España ya había experimentado la falta de recursos económicos, y la ocupación y la guerra exacerbaron la situación humanitaria. Juana María Balsalobre García explica que, a pesar de que el hambre ya existía antes de la guerra, este conflicto empeoró significativamente la situación (2002: 21). En este sentido, Goya usa el cuerpo para demostrar algo más profundo, más allá de una apelación a la caridad; no pide ayuda ni empatía, sino que desarrolla una crítica y expresa una frustración hacia la situación y hacia ambos regímenes, el francés y el español.

De acuerdo con ello, considero que Goya critica el hambre descontrolada a través del cuerpo humano, como ocurre en su estampa y dibujo preparatorio «Si son de otro linaje», en los que el artista usa el cuerpo para protestar contra la disparidad entre clases socio-económicas como el hambre en España.

Goya critica la hambruna provocada por la sociedad española, poniendo cara a cara los representantes de clases sociales opuestas. Dado que no existía una clase media en esta época, Goya coloca, de un lado, a los que sufrían hambre y, del otro, a la clase acomodada. En «Si son de otro linaje», se presenta un personaje hambriento en una túnica, con la cara esquelética, los ojos hundidos y el cuerpo enflaquecido, rodeado por cadáveres y otros personajes que se ven cansados y débiles (Figuras 6 y 7). Al fondo, a la derecha, se encuentran los representantes de la *bourgeoisie* con sombreros y trajes de estilo francés, charlando mientras sus compatriotas no tienen nada para comer, algo que, de hecho, continúa sucediendo en la actualidad. En esta estampa en la figura 7, Goya muestra unos cuerpos en ruinas en contraste con otros bien vestidos. La figura 6 refleja en el dibujo preparatorio en que Goya planteó cómo iba a expresar el asunto del hambre. En este sentido, Naji Al Ali hace una comparación muy similar en su representación de los árabes ricos que dejan sufrir a sus hermanos palestinos en los campos de refugiados.

Así, Al Ali demuestra su indignación hacia los líderes y los monarcas árabes por enriquecerse a costa de los refugiados palestinos que son pobres y sobreviven gracias a la comida proporcionada por la Cruz Roja. Esta idea de desigualdad entre las clases sociales está presente en una viñeta del enflaquecido Al-Zalama y en otra con el título de «The Evil Man», la cual resulta curiosa dado que da anonimidad a los ricos y poderosos e identidad a los pobres, cuando normalmente, en la sociedad suele ocurrir lo contrario. En el primer dibujo (Figura 8), Al Zamala está plagado de simbología nacional palestina, como es el caso del *kouffiyeh* (el pañuelo blanco y negro que usaba el difunto Yasser Arafat) y la ropa rasgada, una señal de la pobreza, así como del fusil para luchar por la libertad de Palestina. En el segundo dibujo (Figura 9), Al Ali hace una especie de «antes y después»



Figura 6



Figura 7

del *Nakba*. Antes, se colaboraba y se compartían los recursos, lo que Al Ali muestra con el paraguas que comparten los tres personajes. Sin embargo, en el después, los «Evil Man» tienen un paraguas cada uno, pero dejan a Al Zalama y Handala, sus hermanos pobres, mojándose en la lluvia. Estas viñetas representan, por tanto, una crítica de Al Ali hacia los líderes y monarcas árabes en su tratamiento hacia sus hermanos palestinos que desde entonces no ha cambiado. Se trata de una crítica a la corrupción, la pereza, la complacencia de los árabes con Israel, los Estados Unidos y sus aliados.



Figura 8

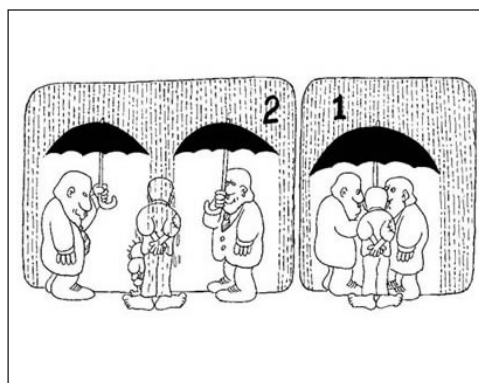


Figura 9

Totry y Medzini citan a Fayek, explicando que «The Evil Man is the opposite of the two previous characters. He represents ugliness and all the negative values in the Arab world. He is usually depicted as fat, well-dressed and smoking a cigar» (Totry y Medzini, 2013: 29), tal y como ocurre con la representación del «Evil Man» en estos dibujos, que los muestran gordos y bien vestidos. El personaje de la primera viñeta incluso lleva un traje con sombrero y un maletín, sugiriendo que se trata de un rico hombre de negocios. La ironía se encuentra en el adorno del *kouffiyeh* en su sombrero y corbata, demostrando un orgullo por sus orígenes cuando le es conveniente. De este modo, esta viñeta es una crítica directa a la hipocresía de los árabes que se apropian del símbolo del palestino pobre que lucha, pero sin brindarle su apoyo. Al final, Al Ali demuestra rabia hacia estos regímenes por aceptar el dinero sucio de los estadounidenses e israelíes, y por olvidarse de sus hermanos palestinos al no alzar la voz. En suma, venden a sus hermanos palestinos y a Palestina misma. En esta misma línea, Totry y Medzini agregan que:

The Evil Man represents the Arab regimes that oppress their people and hinder progress and democracy. These regimes are busy plotting against the resistance movement and collaborating with Israel and the West. The Evil Man also represents Palestinian political leaders who live a comfortable life. Al Ali criticized these leaders for the compromises they made at the expense of the Palestinian refugees and freedom fighters (Totry y Medzini, 2013: 29).

Al igual que Goya, nadie pudo escapar a la crítica de Al Ali, motivo por el cual fue encarcelado varias veces, recibió múltiples amenazas de muerte y, finalmente, fue asesinado. Si bien su asesinato fue un intento por silenciarlo, no tuvo éxito ya que la idea de *Handala* de la resistencia y la lucha por la libertad sobrevivió. Al final, el tema dominante es el de los refugiados palestinos; un grupo al que pertenecía Al Ali, *Handala* y que estaba formado por 750 000 o 800 000 palestinos entre 1947 y 1948 y que ahora alcanza la cifra de 1,5 millones de personas en los campos de refugiado y alrededor de 5 millones según la UNRWA.

4. LOS REFUGIADOS

El tema de los refugiados no predomina tanto en los *Desastres* ya que Goya criticaba con más frecuencia la causa central de los refugiados, la violencia y la crueldad de la guerra, como ocurre en la estresante escena de la estampa «Yo lo vi». En esta estampa, se representa a una mujer que carga un bebé mientras protege también a su hijo de cuatro a cinco años que camina a su lado. Asimismo, se encuentra un personaje sin identificación que arrastra a otro, y, al fondo, se percibe una muchedumbre que contempla esta escena de guerra, horrorizada y huyendo (Figura 10), como lo nota Paul Bouvier, quien comenta que «a group of people is running to escape from violence. Although we do not know what menace they are fleeing from, we do see the expression of terror on their faces» (Bouvier, 2011: 1125). Como indica Bouvier, no sabemos cuál es el peligro, pero su presencia es innegable y por este terror la gente se ve obligada a huir sin destino fijo. Asimismo, es posible pensar que Goya fue testigo directo de dicha huida dado el título de la estampa, «Yo lo vi», o es posible que fuera testigo de una escena parecida, lo que indica que pudo presenciar cómo sus compatriotas escapaban de la violencia y la devastación. En este sentido, Bouvier señala que «Goya wrote “Yo lo vi”, meaning: “Me, I saw this”. “I saw it myself, I was there, I saw unbearable, inhuman scenes such as these. I am a witness”. To Goya, observing nature was synonymous with truth, experience, and experiences» (Bouvier, 2011: 1125). De esta manera, está claro que Goya fue testigo de esta escena, o, al menos, de una escena parecida que probablemente engendró un trauma en el artista.



Figura 10

En esta estampa, además, el cuerpo humano no es tan dominante, sino que se enfatiza específicamente el terror y el trauma en los rostros de los personajes, lo que lleva a Bouvier a establecer una comparación con los supervivientes del Holocausto tras sus experiencias deshumanizadoras. Por su parte, Goya intenta humanizarse él mismo y a aquellos que están enfrentándose y huyendo de esta violencia; algo muy similar a lo que ocurre en las obras de Al Ali.

Los palestinos, tras siglos e, incluso, más de varios milenios viviendo en Palestina, trabajando y amando su tierra, sus plantas, sus naranjos y sus olivos, fueron exiliados de su hogar por fuerza y, en muchos casos, bajo la amenaza de las armas; muchos huyeron de la violencia, temiendo por su vida. A pesar de ello, este pueblo pensó que, tras algún tiempo y terminada la violencia, volvería a su tierra; sin embargo, en la mayoría de los casos, no podrían regresar y sus casas permanecerían en ruinas o habitadas por colonos sionistas que llegaron a estos territorios sin posesiones propias.



Figura 11

Como resultado de esta experiencia, la narrativa del refugiado palestino es el relato popular y colectivo, ya que representa la historia de todo el pueblo. Es una historia de pérdida, de desolación, de terror, de sacrificio, pero también de sobrevivencia. En este sentido, Al Ali plasma el eje de la historia colectiva palestina en sus viñetas, tal como lo indica Orayb Aref Najjar:

Naji al-Ali's cartoons grappled with Palestinian Diaspora identity politics and refugee status and claims, no laughing matters. The cartoonist was instrumental in constructing the refugee narrative that transformed the image of Palestinian refugees from helpless destitute people, who lived in tents, shacks and depended on United Nations rations for survival, into revolutionaries who took their fate into their own hands (Najjar, 2007: 258).

La primera parte de esta observación de Najjar está claramente ilustrada en la imagen anterior (Figura 11). Esta viñeta contiene un grupo de Palestinos rumbo a su destino, probablemente un campo de refugiados en Palestina o en un país árabe vecino, o, como ocurrió más tarde, en las Américas, Europa o Australia. Como reflejo de la experiencia de los palestinos, las figuras en la viñeta carecen de posesiones y llevan solamente la ropa sobre sus cuerpos y su identidad palestina. En primer plano, aparece Handala, dándonos, desde luego, la espalda, con las manos cruzadas, observando el éxodo de sus hermanos. En

segundo plano, aunque en la posición de protagonista debido al uso de la luz, se encuentra otro personaje, Fátima, que tiene orígenes en las religiones cristianas y musulmanas, por lo que simboliza la identidad palestina basada en ambas religiones unidas contra el opresor. En la viñeta, Fátima lleva en su cuello la llave de su casa, como acostumbra los palestinos, una práctica que se ha convertido en representación de la causa palestina en cuanto al derecho al regreso, un derecho que es suyo bajo la ley internacional. Además de la llave, este personaje tiene puesto también un *thobe*, vestido bordado que representa a su pueblo, un *kouffiyeh*, y un *hijab* que representa su fe musulmana.

Finalmente, al fondo de la viñeta se encuentra Al-Zalama, el pobre adulto flaco que se sienta con una expresión de desolación, anhelo y tristeza, igual a la de Fátima. Es una expresión iconográfica en el arte palestino que también puede ser religiosa en el caso de Fátima, ya que se compara con el rostro de la virgen María tras la crucifixión de Jesucristo, así como con la mirada triste de la madre de Moisés, tras haberlo puesto en el Nilo para salvar su vida. De igual manera, esta escena también evoca la esperanza en el desierto tras la huida ante el faraón en Egipto. Estos personajes están esperando el futuro sin conocer realmente su destino... En este sentido, se trata de una imagen distinta del horror de la estampa de Goya; sin embargo, se puede considerar que la escena retratada en esta viñeta tiene lugar tras las escenas de horror ante la presencia de los tanques y los fusilamientos israelíes, lo cual se relaciona, a su vez, con el tema de la resistencia.

5. LA RESISTENCIA GLOBAL

¿Cómo resistieron la ocupación francesa los españoles? Una estrategia común fue la formación de guerrillas, un concepto nuevo en la guerra en el que los civiles se enfrentan a una fuerza armada con objetos cotidianos que emplean como armas. En la guerra de la Independencia, fueron los soldados y civiles que formaban parte de la clase baja, los campesinos, el pueblo y las mujeres, quienes se armaban con objetos como hachas, palos, y cuchillos. Con tal defensa, y según Robert Hughes, los guerrilleros lograron resistir durante seis años (Hughes, 2003: 262). Asimismo, Hughes también menciona, y es, quizás, de conocimiento general, que esta guerra no fue simplemente maniquea dado que los franceses, a pesar de tener ideas progresistas y laicas en que la Iglesia no tiene poder alguno, conquistaron y ocuparon un territorio que no era suyo y que pertenecía a un país soberano, mientras que los españoles que resistían seguían una ideología más conservadora con respecto a la Iglesia en tanto que apoyaban a la familia Real y al Santo Oficio de la Inquisición, aunque también los liberales españoles lucharon contra la ocupación francesa de España. En este sentido, aunque Goya era partidario de las reformas que traerían los franceses, no apoyaban ni a uno ni a otro bando al ver las atrocidades que cometían, motivo por el cual criticaba el barbarismo de ambos lados.

A pesar de ello, las obras de Goya reflejan orgullo en la resistencia por parte de los civiles, tal como ocurre en la estampa «Con razón o sin ella», en el cual se representa una escena de lucha por la libertad con una dimensión religiosa iconográfica que evoca la historia bíblica de David y Goliat. Los civiles tienen solamente un pequeño cuchillo de cocina y una lanza mientras se enfrentan a unas fuerzas napoleónicas bien vestidas con uniformes, armadas con fusiles y bayonetas, al tiempo que los espectadores dentro de la estampa, sus aliados, los observan con terror. El soldado español a la izquierda se representa con una expresión de bravura que compensa la carencia de armas, mientras que su compañero a la derecha parece aterrorizado. En este caso también, los rostros son el núcleo del cuerpo, que es el núcleo de los sucesos durante la guerra. En este sentido, Juana Mari Balsalobre García nota que «Goya utiliza, lógicamente, los necesarios deta-

lles iconográficos para presentar a los soldados franceses, a los guerrilleros españoles y a la gente del pueblo, e igualmente para expresar la dura realidad de las víctimas de la guerra» (2002: 21) y Bozal va más lejos, refiriéndose a un heroísmo sublime similar al de la escena de *Les Misérables* en que los soldados matan a Enjolras y a otro estudiante revolucionario (1983). En ambos casos, los personajes sacrifican sus vidas por una causa humanitaria, pero Goya agrega un doble sentido a dicho sacrificio a través del título de la estampa, preguntando irónicamente si vale la pena su muerte al tiempo que enfatiza la valentía del guerrillero.



Figura 12

Por el contrario, Al Ali no plantea esta pregunta sobre la resistencia, ya que la considera esencial para la liberación de Palestina, la cual requiere sacrificios. De este modo, no existen tantos matices en la cuestión de la resistencia en las obras de Al Ali como en las de Goya debido a la obligación de liberar su tierra, en la que prácticamente toda la sociedad participa, incluso los niños y las mujeres. Por ejemplo, en una de sus viñetas (Figura 13), Handala toma el papel del participante activo, tirando piedras a la bandera israelí, una resistencia simbólica dada la presencia de la estrella de David (el *Magen David*), tradicionalmente un símbolo judío, que, sin embargo, se ha convertido en un símbolo de opresión para los palestinos, ya que se halla también en los uniformes de los soldados que los asesinan y abusan de ellos, así como en los aviones que los bombardean y en los tanques que los matan y destruyen la naturaleza y en la bandera de la nación que comete estas atrocidades.

La imagen del niño palestino que tira piedras a la bandera, los tanques y los soldados es iconográfica y representa de nuevo a David y Goliat, como ocurre en la icónica fotografía del acto que dio comienzo a la primera Intifada: el pequeño Faris Odeh que tira una piedra a un tanque militar israelí que, segundos más tarde, lo mató (Figura 14). Por esta razón, «The cartoonist chose to stress the aspects that challenge the marginalization and disallowal of the Palestinian identity through a combination of description and resistance to the conditions at hand» (Najjar, 2007: 281). Al final, Al Ali elige representar el aspecto más positivo de la memoria colectiva palestina, la voluntad palestina de liberarse contra el colonialismo, la ocupación y las injusticias dirigidas a ellos. Por lo tanto, enfatiza la actividad contra la pasividad, es decir, el *Sumud*, que significa la constancia y resolución por la reclamación de su tierra, identidad y cultura robadas, y que es llevado a cabo tanto por los hombres y los niños como por las mujeres, como se plantea en la siguiente sección.



Figura 13



Figura 14

6. LA RESISTENCIA DE LAS MUJERES

Durante la Guerra de la Independencia, las mujeres daban asistencia a los hombres, sus esposos, sus padres y sus hermanos, para luchar contra los franceses, abandonando sus roles tradicionales en el hogar y rompiendo el techo de cristal, un aspecto de la guerra que Goya busca destacar en estampas como la icónica «Y son fieras» (Figura 15). A pesar de alabar a estas mujeres por tomar tanta iniciativa en la batalla como los hombres, Goya considera los actos de la resistencia femenina tan bárbaros como los del hombre y tan crueles como los de los imperialistas franceses. En este sentido, María Dolores Antigüedad de Castillo explica que «la estampa número 5 “Y son fieras” y la número 28 “Populacho” nos acercan a una nueva consideración de la mujer. La guerra libera los monstruos que todos tenemos dormidos, también las mujeres» (2010: 19). Asimismo, el adjetivo «fiera» destaca la participación de las mujeres en la crueldad del linchamiento del enemigo francés, dado que la mujer o la protagonista de la estampa ataca a un soldado mientras carga a su niño con una mirada agresiva. En segundo plano, de igual forma, se observa una mujer lanzando una roca y otra en el suelo que tiene una expresión de sufrimiento en el rostro. A pesar del barbarismo y la crueldad, al final, estas mujeres se defienden de la monstruosidad de la ocupación y de la brutalidad del ejército invasor y, en este caso, las acciones pacíficas no conducen a la liberación.



Figura 15

Al representar a la mujer en combate, Al Ali está a favor de la resistencia de cualquier género a pesar de la brutalidad a la que recurren estas luchadoras femeninas. En este sentido, Totry y Medzini declaran que «He called for unity among Christians and Muslims and for improving the status of women» (2013: 25). Así, Al Ali creía en la igualdad de todos en Palestina, todas las fes, todos los estados sociales y todos los géneros, por lo que construye un ambiente colaborativo e inclusivo dentro de la lucha palestina. En consecuencia, Al Ali agrega un personaje femenino, Fátima, como se mencionó anteriormente, para incluir la voz y las contribuciones femeninas en la causa e identidad palestinas, desde el hogar hasta la lucha por la independencia de su nación. En una de sus viñetas (Figura 16), Al Ali presenta a Fátima dándole un rodillazo a un soldado israelí que sufre por el dolor a pesar de estar bien armado con un uniforme sofisticado, casco y botas, mientras que los espectadores, representados por el «Evil Man» con cuernos, lo miran sin intervenir. En este caso, Al Ali, deshumaniza a los «Evil Man» como crítica a los árabes acaudalados que no defienden a los palestinos y colaboran con Israel. Asimismo, otorga una nariz aguileña al soldado, lo que puede interpretarse como una forma de deshumanizar a aquel que deshumaniza a su pueblo. Por su parte, Handala se encuentra en segundo plano, detrás de Fátima, observando con indignación esta escena. Además, Fátima no está solo armada por su valor, sino, nuevamente, por su identidad palestina, su *hijab*, su *thobe* y su *kouffiyeh*, presentando de forma reiterativa la simbología iconográfica de la mujer guerrillera bajo un símbolo religioso, la luna, que es el símbolo del islam, una de las religiones en Palestina.

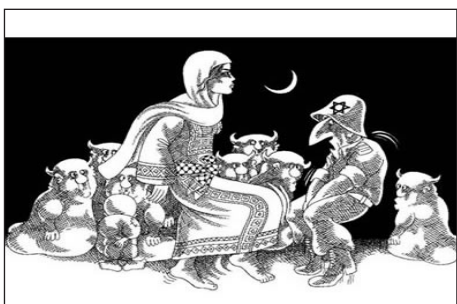


Figura 16



Figura 17

Créd.: NBC News por Getty Images y Anadolu Agency

La relevancia de esta viñeta se puede percibir al compararla con la fotografía de Ahed Tamimi, una adolescente palestina que los israelíes tuvieron en detención administrativa entre 2017 y 2018 por abofetear a un soldado israelí tras haber matado a su primo y entrar sin permiso en su propiedad, lo cual no fue una defensa aislada, pues ya en una instancia previa se había defendido al amenazar a un soldado con un puñetazo (Figura 17). Tanto en el caso de Fátima como en el de Ahed Tamimi, son las miradas y los cuerpos los que cuentan la historia de estas imágenes y de Palestina misma, al igual que los rostros y los cuerpos cuentan la historia de la guerra de la Independencia que Goya retrata a través de sus *Desastres de la guerra*.

7. CONCLUSIÓN

Como afirma la expresión española popular, «la familia es el núcleo de la sociedad», pero, en el caso de Goya y Al Ali, podemos sustituir a la familia por el cuerpo humano, es decir, el cuerpo humano es el núcleo de la sociedad y, más aún, el rostro es el corazón

del cuerpo. Así, ambos artistas demuestran que el cuerpo humano representa el funcionamiento de la sociedad durante las ocupaciones militares. Ambos representan los cuerpos devastados de los invasores y de los invadidos. En el caso de estos últimos, están devastados por el abuso del que son víctimas y, luego, deciden luchar en la resistencia, lo que le da otra expresión al rostro. Asimismo, en el caso de *Handala*, los verdugos son obesos (otra forma de devastación) y corruptos, y, en el caso de los *Desastres*, los opresores (soldados franceses y guerrilleros) mueren igual que los oprimidos y son representados como perversos, como es el caso de los hermanos en «Duro es el paso».

El cuerpo humano demuestra la devastación, el deterioro y el sufrimiento, así como la resolución y la necesidad de luchar por la supervivencia. Ambos artistas usan el cuerpo y el rostro para expresar el dolor en las estampas y viñetas que personifican la muerte, el hambre y los refugiados, aunque con diferente predilección por cada tema, ya que en Goya es más frecuente la representación de la muerte y el hambre, mientras que Al Ali se concentra mayormente en el tema de los refugiados y utiliza el cuerpo de Handala para representar la indignación y la lucha palestina. A pesar de ello, ambos artistas recurren a las expresiones faciales y los gestos corporales para demostrar su indignación y la resolución por luchar contra sus opresores, incluso si Goya criticaba de igual manera las acciones crueles de los guerrilleros y las luchadoras.

El arte occidental tuvo influencia en Palestina, sobre todo el arte de la Revolución Francesa, por lo que cabe la posibilidad de que Al Ali hubiera visto las estampas de Goya. Sin embargo, aunque no haya sido así, los temas que aparecen en sus obras son muy parecidos. Aunque ambos vivieron en espacios geográficos y temporales diferentes, Goya y Al Ali comparten también la iconografía y los símbolos religiosos. Ambos evocan la crucifixión de Jesucristo para demostrar el sufrimiento de ambas poblaciones bajo una ocupación militar, aunque Al Ali emplea simultáneamente los símbolos musulmanes, como el *hijab* de Fátima, y judíos, como la estrella de David, por su presencia e implicación en Tierra Santa. De igual manera, además de los símbolos religiosos, Al Ali emplea los símbolos nacionales para representar la vida, la cultura y la lucha palestinas como es el caso del *kouffiyeh*, el *thobe* y la llave de Fátima.

El legado y el futuro de estas dos series también presentan varias similitudes. Por ejemplo, ambas vivieron tras la muerte de sus creadores. En el caso de Goya, los *Desastres* solo fueron conocidos por el público tras su muerte y, en el caso de Al Ali, a pesar de que fue asesinado en un intento por censurarlo, se provocó el efecto contrario, ya que la voz muda de Handala sigue expresándose sin ganas de callarse hasta la liberación de Palestina.

Hay también distinciones ideológicas entre ambos artistas. A pesar de que ambos critiquen los dos contingentes de las ocupaciones militares por parte de extranjeros, Al Ali critica la ocupación y los políticos con más severidad que su pueblo. Goya critica al pueblo español y los soldados franceses por su brutalidad aunque el pueblo se defiende. Goya es contrario a la guerra y el uso de violencia, mientras que Al Ali justifica la violencia por parte de la población ocupada ya que al final no tienen ejército y ella tiene el derecho de la autodefensa. Al final, el puente entre ambas formas de arte es la expresión del dolor y del sufrimiento bajo la ocupación militar por extranjeros de su tierra natal.

Por último, parece que estas dos series comparten también un futuro desalentador e incierto. La guerra de la Independencia concluyó en 1814 con el regreso de Fernando VII, lo que condujo a otro régimen problemático en relación con el absolutismo y la reinstauración de la Inquisición, que oprimió nuevamente al pueblo español. Así, el único logro fue la sustitución de un opresor por otro, del opresor extranjero al opresor doméstico.

De manera similar, lamentablemente, Handala no podrá mostrar su rostro pronto, ya que, con el plan de paz pactado por Donald Trump, el mandatario estadounidense y Jared

Kushner otorgaron a Israel el derecho sobre Palestina al concederle el permiso de anexionar el territorio de Cisjordania. Además, son desalentadores también los acuerdos de paz con Bahrein, los Emiratos Árabes Unidos y Sudán, que no estaban en conflicto con Israel y se establecieron a costa de sus hermanos palestinos. En este sentido, no queda más que esperar que un día los palestinos se liberen de esta brutal ocupación militar y puedan vivir en igualdad y justicia del río Jordán al mar Mediterráneo, logrando la autodeterminación alcanzada por España.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, María Dolores (2010), «Goya y la génesis de un nuevo modelo femenino durante la Guerra de la Independencia», *HMiC: història moderna i contemporània*, nº 8, pp. 8-24.
- BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (2002), «Una mirada a Goya: los desastres de la guerra», *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 15, pp. 13-23.
- BOZAL, Valeriano (1983), *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen.
- BOUVIER, Paul (2011), «Yo Lo Vi. Goya Witnessing the Disasters of War: An Appeal to the Sentiment of Humanity», *International Review of the Red Cross*, vol. 93, nº 884, pp. 1107-1133. *Fundación Goya En Aragón*. En línea.
- GANDOLFO, K. Luisa (2010), «Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art», *Radical History Review*, vol. 2010, nº 106, pp. 47-69.
- GOYA, Francisco de (1981), *Diplomatario* (ed. de Ángel Canellas López), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- HAMDI, Tahrir (2011), «Bearing witness in Palestinian resistance literature», *Race & Class*, vol. 52, nº 3, pp. 21-42.
Handala.org: Through the Eyes of a Palestinian Refugee. En línea.
- HUGHES, Robert, y Francisco de GOYA (2003), *Goya*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- MANO, José Manuel de la (2008), «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en Manuela B. Mena Marqués (coord.), *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 55-81.
- MULLER, Priscilla E. (1984), *Goya's "Black" Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York, Hispanic Society of America.
- NAJJAR, Orayb Aref (2007), «Cartoons As a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji Al-Ali», *Journal of Communication Inquiry*, vol. 31, nº 3, pp. 255-285.
«Palestine Refugees». *United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*. En línea.
- RUDRUM, David (2005), «From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition», *Narrative*, vol. 13, nº 2, pp. 195-204.
- SONTAG, Susan (2004), *Regarding the Pain of Others*. Nueva York, Picador.
- SHYAMMAEL (2017), «Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People», *YouTube*, YouTube, 19 Mar. En línea.
- TOMLINSON, Janis A. (1992), *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven & London, Yale UP.
- TOTRY, Mary, y Arnon MEDZINI (2013), «The use of the cartoons in popular protests that focus on geographic, social, economic and political issues», *European Journal of Geography*, vol. 4, nº 1, pp. 22-35.
- WURTH, Jonathon P. (2015), «Where the Rocks Bleed Ink: Images of Self in Palestinian Political Cartoons», *Maburin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects*, nº 573. En línea.