



NIERIKA. Revista de Arte Ibero

ISSN: 2007-9648

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

Corre-Carrasco, Marion Le
Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)
NIERIKA. Revista de Arte Ibero, núm. 21, 2022, Enero-Junio, pp. 102-142
Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika.vi21.64>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077657006>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

 redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)

Marion Le Corre-Carrasco

Université Lumière-Lyon 2

*Manipulation and “Mise en Abyeme” in Equipo Cronica’s
Emblematic Painting (Spain, 1964-1981)*

Recepción: 21 de enero de 2021

Aceptación: 16 de abril de 2021

Resumen

El colectivo de artistas valencianos Equipo Crónica (1964-1981, con Rafael Solbes y Manolo Valdés) se caracteriza por una pintura tanto metapictórica como intericónica: a lo largo de su producción, Equipo reflexionó sobre la función y el papel del arte, sus instrumentos y compromisos; así, este análisis reflexivo se realizó sistemáticamente a partir de citas, de imágenes dentro de las imágenes. Dichas citas provenían o de los *mass media* o de la llamada Escuela española (Barroco pictórico), como referentes icónicos de la cultura actual y del pasado. Dicho de otro modo, la emblemática siempre fue el fondo estético de Equipo Crónica y la manera como puso en escena estas citas pretendía desgranar los mecanismos semióticos del mensaje visual y el uso que de éste se podía hacer en un contexto político determinado. Por lo demás, la circunstancia histórica del nacimiento de la sociedad de consumo, en época de Equipo Crónica, favoreció sus planteamientos acerca de la desviación consumista del arte y constituye una verdadera denuncia, vanguardista, de dicha manipulación de las imágenes.

Palabras clave

Pintura, manipulación, abismación, alegoría, propaganda, franquismo, codificación, *mass media*, consumismo, tipificación, transestilización

Abstract

The collective of Valencian artists Equipo Crónica (1964-1981, with Rafael Solbes and Manolo Valdés) is characterized by both metapictoric and intericonic painting: throughout its production, Equipo reflected on the function and role of art, its instruments and commitments and, also, this reflective analysis was carried out systematically from quotes, from images within images. These quotes came either from the mass media or from the so-called Spanish School (pictorial Baroque), as iconic references of current and past culture. In other words, emblems have always been the aesthetic core of Equipo Crónica and the way in which they staged these

quotes sought to shed light on the semiotic mechanisms of the visual message and the use that could be made of it in a given political context. For the rest, the historical circumstance of the birth of the consumer society, at the time of Equipo Crónica, favored their ideas about the consumerist deviation of art and constitutes a true, *avant-garde* denunciation of this manipulation of images.

Keywords

Painting, manipulation, abyssmation, allegory, propaganda, Francoism, codification, mass media, consumerism, typification, trans-stylization

EQUIPO CRÓNICA ES UN COLECTIVO DE ARTISTAS VALENCIANOS (1964-1981) QUE SE formó en el contexto particular del último periodo de la dictadura franquista (1939-1975) impuesta en España por Francisco Franco, después de la derrota del bando republicano al final de la Guerra Civil (1936-1939). Los últimos cinco años de producción del colectivo se enmarcaron, en cambio, en la llamada etapa de la Transición Democrática, con la restauración de una monarquía constitucional en España. A la hora de cuestionar la emblemática en la obra de Equipo Crónica, quiero destacar que es de suma relevancia considerar este marco histórico-político en la medida en que es la base del sedimento de referencias culturales de dicha expresión artística: unos inicios y maduración de Equipo bajo el yugo de un régimen fascista, y luego una última fase dentro de un marco democrático que, por supuesto, orientó de manera distinta el contenido de sus obras. Rafael Solbes y Manolo Valdés (los dos artistas del colectivo Equipo Crónica)¹ pintaron lo que se denominó su *Crónica de la realidad*, subrayando así la dimensión narrativa y testimonial de su arte.

El discurso estético de Equipo Crónica gira en torno al concepto mismo de la imagen: el colectivo no dejó de interrogar su propia práctica, lo que es la pintura: ¿presentación, re-presentación, des-formación, manipulación? Además de ser, por lo tanto, fundamentalmente metapictóricas, sus obras también se caracterizan por su intericonicidad: la cita es el *modus operandi* predilecto de Equipo. A partir de una imagen fuente (o varias de ellas), proponían una nueva composición híbrida que permitía, precisamente, cuestionar las relaciones entre estas imágenes (la citada y la nueva y originalmente creada, como si se tratara de hipo-imagen e hiper-imagen, para emplear un pastiche de la terminología literaria de Gérard Genette).² La abismación³ intrínseca del arte de Equipo Crónica plantea la definición

¹ Si bien formó parte del proyecto inicial constitutivo de Equipo Crónica, no mencionaré en adelante a Juan Antonio Toledo (1940-1995), quien dejó el colectivo en 1966, precisamente cuando éste empezó a crear obras realizadas a cuatro manos.

² Genette, *Palimpsestes*, 13.

³ Es un término muy usual en estudios literarios en Francia, que se heredó, básicamente, de André Gide (1869-1951) en su novela *Les Faux-monnayeurs* (1925). En francés el título mismo de esta obra programática de Gide reúne los conceptos de autenticidad, copia, recupera-

de esta paulatina construcción de imágenes que vehiculan (pseudo)comunidades comunes, porque Equipo seleccionaba una materia prima que consideraba emblemática para poner en tela de juicio precisamente aquel *estatus* icónico. Para entenderlo hace falta determinar cuáles eran los criterios de selección de sus hipoimágenes, estas citas que eran materia prima de su arte, recordando unos elementos de contextualización.

Ante todo, el peculiar interés por la función misma de la imagen, en el arte de Equipo Crónica, se explica por dos motivos principales de índole artística y cultural. Primero, si consideramos el auge de todos los sistemas de comunicación y difusión de la información desde principios del siglo xx, cabe subrayar el hecho de que:

[...] la sociedad moderna había evolucionado mucho [...] y la realidad en la que ahora se encontraban inmersos los artistas de Equipo estaba condicionada por los medios de comunicación de masas y, en particular, por la proliferación icónica, un fenómeno que afectaba profundamente la condición de la pintura. Los pintores informalistas, y en particular algunos grupos relacionados con el informalismo tardío, como la llamada Internacional Situacionista, el movimiento Fluxus o el llamado Accionismo Vienés, habían intentado esquivar este fenómeno apoyándose en las posibilidades anicónicas de la pintura, o tratando de crear obras que se situaran más allá de la pintura. En contraste con esta tendencia, Equipo Crónica optó por incidir en los mecanismos internos de la proliferación haciendo imágenes de imágenes [...].⁴

ción, doble y mistificación. La abismación (o “puesta en abismo”) designa el proceso que consiste en reproducir, dentro de la obra principal, otra obra que convoque (de manera más o menos fiel) acciones o temas de la obra principal. Permite, por lo tanto, una distanciamiento estético que facilita una reflexión sobre el mismo acto creativo. Después de las experimentaciones de André Gide, Claude-Edmonde Magny lo teorizó en 1950 en *Histoire du roman français depuis 1918*. En su sentido semiológico, en Francia, la abismación se suele aplicar no sólo a literatura sino también a creaciones visuales.

⁴ Llorens, *Equipo Crónica*, 12.

Por lo demás, fijándose ahora más específicamente en la expresión pictórica nacional española, en tiempos de Solbes y Valdés, se nota que ellos querían:

[...] romper con la ortodoxia de la pintura académica aseptizada desglosando los mensajes narrativos tradicionales y proponiendo un lenguaje pictórico nuevo para superar los límites de una pintura apretujada en cierto academismo, hundida en el subjetivismo y enganchada en la introspección, y para echar una mirada crítica sobre la sociedad española del franquismo moribundo. [...] El nacimiento del colectivo se enmarcó, estéticamente, en una propuesta que consistía en rechazar la corriente informal, la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto, en boga en aquel entonces en España, para reaccionar contra los distintos estilos que dominan este periodo llamado de posguerra e introducir una paleta más o menos matizada por la crítica social, política, cultural, histórica y económica.⁵

Por lo tanto, en medio de discrepancias estéticas, Equipo Crónica rehabilitó cierto realismo pictórico, basado en un amplio catálogo de imágenes que pretendía convocar para inquirirlas. Sus dos repertorios favoritos fueron, por una parte, el que procedía de los medios de comunicación (prensa, televisión, publicidad), que conocieron un espectacular auge durante el siglo xx, y, por otra parte, las obras maestras del Barroco español (por motivos que explico a continuación).

A través de una selección (no cronológica) de algunos ejemplos de su producción, quisiera demostrar de qué manera el colectivo indagó las derivaciones del iconotexto en la medida en que “frente a la actitud anicónica y afásica del informalismo [...], [Equipo Crónica] se esforz[ó] por recuperar las valencias literarias, discursivas y retóricas de la imagen”.⁶ Esto es, se trata de entender cómo la abismación constitutiva del arte de Solbes y Valdés no sólo alimenta, de manera oportuna, nuestra reflexión colectiva so-

⁵ Cfr. Parisot, “Hors-limite...”. [Traducción de la autora.]

⁶ Llorens, *Equipo Crónica*, 13.

bre el emblema, sino que también delimitó una nueva bisagra en la historia del arte español:

[...] lo que convirtió su plástica en una propuesta claramente innovadora fue su preocupación por la codificación de la imagen, su manipulación y potencial banalización por los medios de comunicación de masas y los diferentes estratos del poder. Desgrana, mediante el análisis riguroso de las imágenes transmitidas desde la historia del arte o difundidas por la prensa, la televisión o el cine, cuáles eran las claves de esa codificación, fue la premisa para iniciar un trabajo artístico en equipo cuyo fin fue, precisamente, desenmascarar los signos del imaginario colectivo para desmitificarlos y subvertirlos.⁷

En el mismo momento en que se desarrollaban los planteamientos teóricos acerca del meme,⁸ Equipo Crónica —tomando distancia respecto a la influencia creciente de los *mass media*— tenía la intuición del fenómeno y lo expresaba en su arte. El interés de este estudio radica entonces en subrayar en qué medida, en la década de 1970, la pintura de Equipo Crónica interroga la instrumentalización y difusión de la emblemática. Resultaría anacrónico pretender leer el meme actual en las piezas de dicha época. La presente ambición consiste, en realidad, en detenerse en cómo artistas —contemporáneos de los primeros planteamientos teóricos acerca del meme— expresaron sus propias dudas y denuncias sobre la desviación del emblema iconográfico.⁹

Según la oportunidad que nos ofrecen los ejemplos seleccionados, propongo reparar en los dos enfoques siguientes (no completamente impermea-

⁷ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 8.

⁸ Cfr. Dawkins, *The Selfish Gene*.

⁹ Advertencia previa: este estudio constituye el arranque de un nuevo campo de investigación. A estas alturas, sólo cito a unos de los principales especialistas de Equipo Crónica sin pretender revolucionar el estudio de éste ni comparar, valorar ni criticar las opiniones de éstos. Dichos autores (como Bozal, Llorens o Dalmace, por ejemplo) se citan, por lo tanto, como fuente de autoridad que son. También el lector debe considerar que este esfuerzo investigativo se realizó en el contexto de la pandemia y cuarentena de la covid-19, lo que hizo imposible que se pudiera consultar toda la extensa bibliografía ya existente sobre Equipo Crónica.

bles, por cierto), vinculados esencialmente con el tipo de repertorio utilizado por Equipo Crónica: uno, la emblemática y la desviación propagandística (citas del patrimonio pictórico); dos, la emblemática y el proceso creador, entre consumo y oficio (citas de los *mass media*). Estos dos enfoques constituyen las dos partes de mi estudio. Las obras de Equipo Crónica comentadas a continuación se seleccionaron —entre la vasta producción del colectivo— por el interés específico que ofrece su tema pintado en relación con el análisis de la emblemática: un primer elenco ejemplifica irónicamente la escenificación del patrimonio pictórico español (citas de la Escuela española; del *Guernica* de Picasso); el segundo pretende facilitar una teorización de la invasión consumista en la sociedad española pintada por Equipo Crónica (piezas que convocan el imaginario estadounidense; universos *kitsch*).

Emblemática y desviación propagandística

En primer lugar, destaco entonces obras en las que Equipo Crónica abrió una brecha epistemológica, jugando con la abismación de obras maestras que pertenecían al patrimonio pictórico español dentro de sus propias producciones. Consta señalar, para empezar, que éstas se organizaron en series (conjuntos temáticos) que llevaban títulos. De hecho, tanto el trabajo en equipo como la producción serial derivaban del afán de distanciamiento crítico que motivaba a Equipo:

Con “La recuperación”, en efecto, Equipo Crónica entra en una nueva etapa. A partir de ahora el trabajo en series se convertirá en una característica esencial de su obra. En cierto modo se trata de una consecuencia lógica de la actitud reflexiva y *sachlich*¹⁰ que les había llevado a despersonalizar la creación artística para trabajar en equipo. Las series proporcionaban una estructura que les permitía

¹⁰ Lo que Llorens llama “*sachlich*” se refiere a la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), una corriente artística europea (nacida en la Alemania de la década de 1920) que pretendía plasmar una visión objetiva de la realidad, con un fuerte matiz social. Nació como reacción contra el Expresionismo y volvió a apoderarse de cierta figuración.

desarrollar el trabajo conjunto de modo sistemático y lógico. Se comenzaba por identificar un tema que fuera significativo en el contexto de la actualidad política y cultural. Venía a continuación un periodo de reflexión, estudio y debate interno, se allegaban referencias iconográficas y aparecían los primeros bocetos o “ideas” de cuadros (como en el método académico), se seleccionaban los que parecían más prometedores y se comenzaba a pintar, repartiéndose el trabajo día a día según las capacidades y el estado de ánimo de cada uno de los dos pintores. Y se seguía pintando hasta que el tema se agotara, o hasta que apareciera un nuevo tema para una nueva serie más atractiva, o hasta que surgiera una ocasión específica [...].¹¹

El estudio del arte de Equipo Crónica es de sumo interés porque los artistas del colectivo, además de su producción, escribieron textos teóricos que publicaban puntualmente con ocasión de las exposiciones de su trabajo, mediante los catálogos redactados por ellos mismos. Así, con la serie “La recuperación”, es imprescindible considerar lo que apuntaron al respecto (cito aquí unos extractos relevantes):

Características de la serie:

- Utilización de imágenes de la “*high culture*”, con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII —lo que vagamente se denomina “pintura clásica”— y de los “*mass media*”.
- Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.) [...]
- La temática pierde frontalidad. Los “asuntos”, aun siendo más concretos, más “nacionales”, se abordan de forma lateral y metafórica.
- Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son “manejadas” (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta.
- El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea.¹²

¹¹ Llorens, *Equipo Crónica*, 17.

¹² Equipo Crónica, “Datos sobre la formación...”, 106.

Estas líneas aclaran la postura de Equipo Crónica con esta serie. Si consideramos el tema, reivindicaban obviamente el proceso intericónico, pero de entrada subrayaban el círculo elitista (“*high culture*”) que parecía marginar aquel patrimonio. Comentaban asimismo la manera misma como ellos usaban estas citas, “manejadas” con “confrontaci[ones]” que pretendían crear, a la fuerza, una comunidad global en la que artista y espectador, pasado y presente, patrimonio y actualidad, compartieran una cultura común. El nuevo lenguaje así creado era “lateral y metafórico” y proponía “satirizar y desmitificar aspectos”. Tengo que precisar algunos datos contextuales para que se entienda a qué “aspectos” se refería Equipo Crónica en relación con su serie “La recuperación” (1966-1969).

En la década de 1960 la España franquista emprendió un cambio que se denominó el desarrollismo, marcado por cierta apertura (si se compara con el periodo anterior, 1939-1960, autárquico).¹³ Esta apertura encontró especial y original expresión en el auge de un sector económico privilegiado: el turismo. Entre 1962 y 1969, Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, lideró campañas de promoción turística que se dirigía no sólo a los vecinos europeos de España (a sus potenciales futuros turistas consumidores), sino también a los mismos españoles, igualmente destinatarios de esta propaganda visual. En 1964 con Turespaña¹⁴ se retomó la campaña “*Spain is different*” cuyos argumentos —si pueden considerarse como tales— eran el sol, la playa y el folclor, por una parte; el patrimonio artístico por otra.¹⁵ Fue precisamente en este contexto cuando el régimen franquista se apoderó del repertorio “clásico” español (para retomar el adjetivo usado por Equipo Crónica), es decir, esencialmente las obras maestras del Siglo de Oro, con fines propagandísticos (y luego turísticos):

¹³ Considerándose desde un punto de vista económico. Cfr. Catalan, “Franquismo y autarquía...”.

¹⁴ Cfr. Bernabéu y Rocamora, “De *Spain is different*...”.

¹⁵ El sitio web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) dedica un espacio informativo y pedagógico sobre el impacto de dicha política en las artes: “*Spain is Different*”.

Drawing on myth, traditions and concepts of a past era, the regime evoked the memory of the Golden Age for political ends. Hence, from the Caudillo's entrance in Madrid, the Baroque, which Spanish intellectuals had long vindicated as a key cultural heritage, became a legitimizing tool for the new state. Merging the sacred and royal the Baroque represented the aspirations of the war's victors and was used in official rhetoric to justify what the regime called the Holy Crusade against communism, liberalism and democracy. [...] The Baroque was consciously used during the dictatorship as a device within cultural discourses and how it was instrumentalized.¹⁶

El título de la serie de Equipo Crónica denunciaba, por lo tanto, dicha “recuperación” efectuada por parte del gobierno fascista, pero, antes de considerar cómo los artistas del colectivo escenificaron esta denuncia, cabe señalar el hecho de que la selección misma de este patrimonio pictórico no era una casualidad: “la pintura del Siglo de Oro, mito colectivo de la España contemporánea, herencia cultural, [estaba] presente, como en filigrana en el imaginario colectivo”.¹⁷ El repertorio “clásico” del Barroco español representaba, en el siglo xx, algo de la supervivencia de la emblemática de la España de los Austria, aquella dinastía que dominó la Monarquía Hispánica (así como parte de la Europa y del mundo de aquel entonces) entre, simbólicamente, 1516 y 1700.¹⁸ El régimen franquista seleccionó adrede aquellas imágenes en la medida en que hacían alarde de un periodo de esplendor para España, creando y difundiendo, así como lo haría hoy un meme alentador. También destacó a Goya (1746-1828), por su renombre internacional y a pesar de su observación crítica de la sociedad de su época. Con todo, Michèle Dalmace —autora del catálogo razonado de Equipo Crónica— repara en el hecho de que:

¹⁶ Barreiro, “Reinterpreting the Past”, 715-716.

¹⁷ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 20.

¹⁸ Fechas del acceso al trono de Carlos I de España (Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico), 1516, y muerte del último representante de la dinastía de los Austria, Carlos II en 1700.

Lo que interesaba a Equipo era una paradoja. En efecto, en estos cuadros, que habían sido encargos oficiales destinados a vehicular la ideología de la clase dominante, los artistas como Velázquez o Goya habían introducido una mirada algo distanciadora respecto a sus modelos. A pesar de ello, la cultura dominante ha logrado, a lo largo de la historia, borrar este aspecto y convertir a los protagonistas en figuras emblemáticas.¹⁹

Esto significa que Equipo Crónica puso énfasis en la manipulación de la emblemática: enmarcar una referencia a Velázquez en una publicidad propagandística o dentro de una creación comprometida, no cobra el mismo sentido: la imagen en sí es polisémica, conlleva mensajes distintos según la manera como “se maneja” en el contexto de la creación intericónica de Equipo:

[...] En contraste con una interpretación moderna del “espíritu barroco” de la tradición que encontró su representante contemporáneo en el informalismo de El Paso, los artistas antifranquistas pretendían ser los herederos de los grandes maestros sin ningún envoltorio conceptual barroco. [...] A mediados de los sesenta el trabajo artístico y teórico de los intelectuales antifranquistas comienza a criticar los tópicos nacionalistas, su carácter artificial y su uso como medio de dominación. Entonces, los grandes maestros tradicionales se utilizaron para criticar el carácter absoluto (y orgullosamente barroco) del poder franquista.²⁰

La obra *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (fig. 1) ilustra sobremanera el propósito de Equipo en esta serie. En esta composición, los artistas crearon un universo ficticio, emblemático del burocratismo tecnócrata que caracterizaba el franquismo del periodo. En este despacho colocaron a personajes sacados de obras maestras: así, a la derecha, el conde-duque de Olivares dejó su caballo del retrato ecuestre pintado por Velázquez (hacia 1636) para sentarse aquí en uno de los aparatos de la tecnocracia. Con su

¹⁹ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 76.

²⁰ De Haro y Díaz, “Artistic Dissidence under Francoism”, 739-740.

bastón de mando, designa a su (pseudo)colega, la Duquesa de Alba, en la pose cuajada por Goya (1795), muy atareada empujando un carrito con otros aparatos más. A la izquierda, semioculto por unas murallas de computadoras, *El caballero de la mano en el pecho* (1578-80), del Greco, mira al espectador mientras que, detrás de él, uno de los cartujos de *La Virgen de las cuevas* (Zurbarán, hacia 1655) está atravesando el despacho, apurado. En el fondo, de pie, un tecnócrata —figura por antonomasia de la burocracia estatal— lleva la cruz de Santiago, condecoración póstuma que se añadió en el pecho del autorretrato de Velázquez en *Las Meninas* (1656).

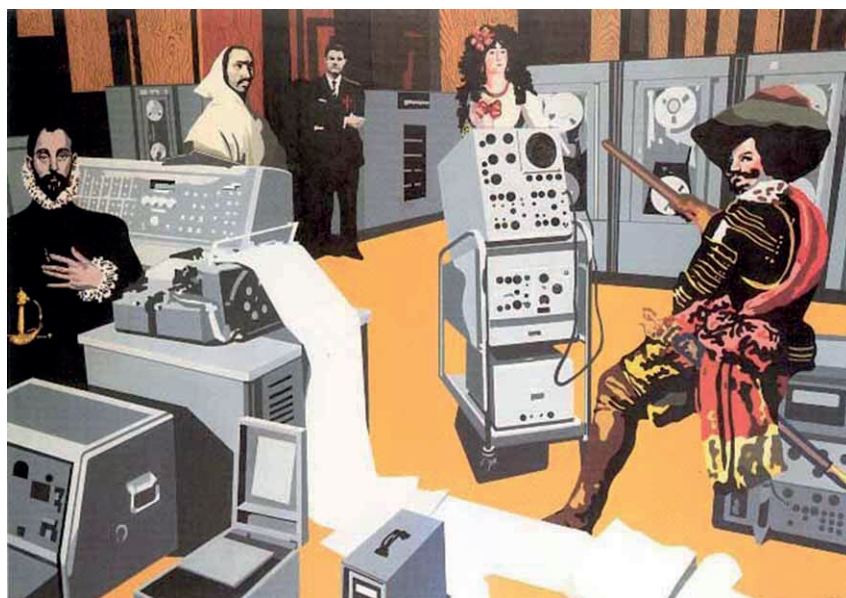


Figura 1. Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, 1968, acrílico sobre lienzo, 13 x 160 cm, Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia. Disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/actividades_educacion/archivopdf_es-145.pdf (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Pero Equipo Crónica no se conformó con esta original galería de retratos: los pintó aplicándoles un tratamiento pictórico heredado del arte pop: tintas planas, colores lisos, formas simplificadas típicas de las serigrafías. La densidad y espesura referencial del cuadro se hace cada vez más compleja:

figuras clásicas emblemáticas, representadas según un pintar moderno emblemático, en una “confrontación” total que interpela la mirada del espectador. El *collage* heterogéneo no busca una coherencia forzada, al contrario, subraya la yuxtaposición fragmentada (el color liso naranja chillón del suelo aísla definitivamente a cada uno de los protagonistas): este lenguaje “lateral y metafórico” denuncia la instrumentalización del arte por parte del gobierno franquista. Parodia y “satiriza” el *détournement* artístico con fines propagandísticos. El pastiche refuerza esta artificialidad de la manipulación icónica. Por el trato pop que acabo de señalar, significa también que Equipo Crónica realizó una doble abismación: citas intericónicas pintadas “a la manera” pop, mediante un recurso que Genette llamaba la “transestilización”²¹ (citar la obra de un artista imitando el estilo de otro). El filtro de la estética pop ancla el sainete en la actualidad de la España de la década de 1970, en las corrientes en boga, pero recalca sobremanera hasta qué punto el lenguaje pictórico es permeable.

Ahora bien, cito la interpretación que Tomàs Llorens redactó a propósito de otro cuadro de la serie “La recuperación” titulado *La antesala* (fig. 2). Llorens considera que se trata de “uno de los cuadros más notables de la serie, el místico *Caballero de la mano en el pecho*, sentado detrás de una mesa de formica sobre un fondo apabullante de mármol bicolor, ejemplifica, por medio del único objeto presente sobre la mesa, un puño americano de hierro, la alianza entre el nuevo capitalismo español y el dispositivo represivo de la dictadura”.²² La abismación supera aquí el mero marco pictórico puesto que se comentó ya en qué medida se puede entender esta pieza como una denuncia emblemática de la tiranía:

Un tema recurrente en la obra de Equipo Crónica fue la representación de un escenario político actual con modelos del pasado, un escenario que se basó en símbolos violentos y agresivos. Por ejemplo, en la obra *La antesala*, el reconocido “caballero de la mano en el pecho” de el Greco (una de las obras españolas más

²¹ Genette, *Palimpsestes*, 315.

²² Llorens, *Equipo Crónica*, 19.

alabadas de la época, por su espiritualidad) apareció sentado en un escritorio, y detrás de él, una pared de mármol como los que se encuentran en la arquitectura modernista. Sobre el escritorio, justo en frente del noble, yacía la inquietante y potencial violencia simbolizada por un nudillo.²³

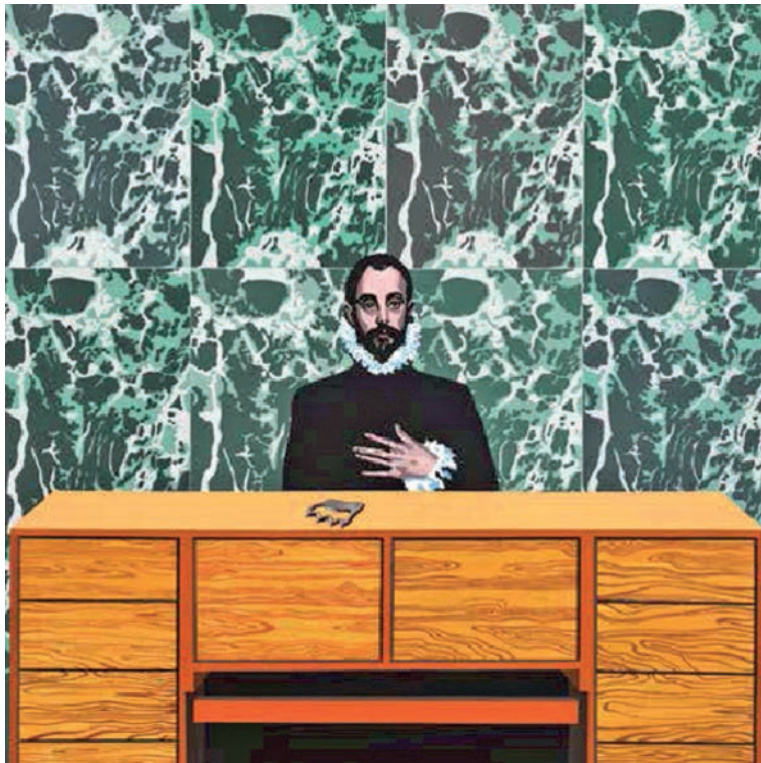


Figura 2. Equipo Crónica, *La antesala*, 1968, acrílico sobre lienzo, 140.5 x 140.5 cm, Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: © Joan-Ramon Bonet/David Bonet. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/antesala> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Volvemos a encontrar a uno de los protagonistas de *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, pero su soledad acentúa todavía más el

²³ De Haro y Díaz, "Artistic Dissidence under Francoism", 753.

cara a cara cuadro/espectador, la depuración formal del escenario enfatiza la abismación, evacuando (casi) toda anécdota narrativa. A propósito del fondo, quisiera añadir dos comentarios más: uno es que Equipo Crónica utilizó aquí un sistema de casillas repetidas heredadas del arte pop (de Warhol, sobre todo); otro es que, más que “mármol bicolor” —como lo identifica Llorens— el motivo y el color del fondo hacen pensar en las carpetas de dibujo, material básico para todo estudiante de arte. En este sentido, esta tela de fondo instrumental, por así decirlo, podría entenderse como la metonimia de un lenguaje que se está construyendo, que está aprendiendo de sí mismo. Esta hipótesis de lectura se encuentra confirmada por otras ocurrencias en las que Solbes y Valdés aludieron a su aprendizaje y su formación en Bellas Artes (autorretratándose con material típico como éste), como para insistir que la pintura es un arte vivo que nunca deja de evolucionar y (re)definirse.

Dentro de la selección que propongo, destaco ahora la serie “Guernica 1969”, que Equipo Crónica también ideó según la modalidad intericónica, pero basándose en una cita central única a lo largo de la serie: el cuadro *Guernica* de Picasso (1937). Bajo nuestro enfoque dedicado a la emblemática, dos comentarios previos se imponen antes de evocar, concretamente, dos obras de la serie.

Primero, el *Guernica*, en sí, es un emblema. Gijs van Hensbergen publicó *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* donde escribió que esta obra:

[...] todavía sigue reflejando el horror de la guerra y arrojando una luz acusadora sobre nuestra propensión a la crueldad. Sutilmente, a lo largo de los años, *Guernica* se ha reinventado y ha pasado de ser una pintura nacida de la guerra a una que habla de reconciliación y esperanza de una paz mundial duradera. [...] Fuera del caos, Picasso había logrado dar forma a una imagen deslumbrante y profundamente inquietante. No había nada que aludiera específicamente a *Guernica*, o al terror que llovía desde los cielos. En cambio, Picasso

ha recurrido al empleo de imágenes cuya simplicidad y significado podrían viajar a través de todas las divisiones culturales.²⁴

La cita, o hipoimagen, entra por lo tanto perfectamente en esta categoría de “emblema”, convirtiéndose incluso en meme, más allá de las fronteras españolas. Esto fue lo que consideraron unos responsables culturales oficiales en tiempos de Franco, capaz de manera muy extraña cuando nosotros lo contemplamos a posteriori: ¿cómo el *Guernica* hubiera podido promover la España franquista?.

Al final del año 1968, la obra de Picasso se convirtió en un tema candente: desde 1939 Picasso había depositado temporalmente su obra en el MoMA de Nueva York, afirmando que su cuadro se expondría sólo en una España democrática. Pero el Estado franquista estaba armando un proyecto de nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo y quería “recuperar (físicamente esta vez) *Guernica*”²⁵ para sus colecciones nacionales, considerando el prestigio mundial indirecto que representaría exponer a Picasso. Este proyecto de recuperación fracasó y el *Guernica* se quedó en Nueva York hasta 1981. Pero en 1969 “Equipo Crónica abordó en el conjunto de la serie un relato fantástico”.²⁶ Solbes y Valdés pusieron en escena la (pseudo)vuelta del cuadro a España, su viaje, inauguración, exposición, y claro, mediatización, todo un proceso museográfico ficticio que entró en esta nueva abismación pictórica. En resumidas cuentas, según la perspectiva de Equipo Crónica, *Guernica* colmaba muchas ventajas: patrimonio icónico, tema de actualidad, intento de recuperación franquista. Equipo no podía sino dedicarle una serie. De las 17 obras que ésta conforman, evocaré aquí dos, siguiendo el (pseudo)orden cronológico del ficticio viaje de la obra de Estados Unidos a España y empezando entonces con *El embalaje* (fig. 3).

²⁴ Van Hensbergen, *Guernica*, 3-4.

²⁵ Llorens, *Equipo Crónica*, 19.

²⁶ Marín, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*, 53.

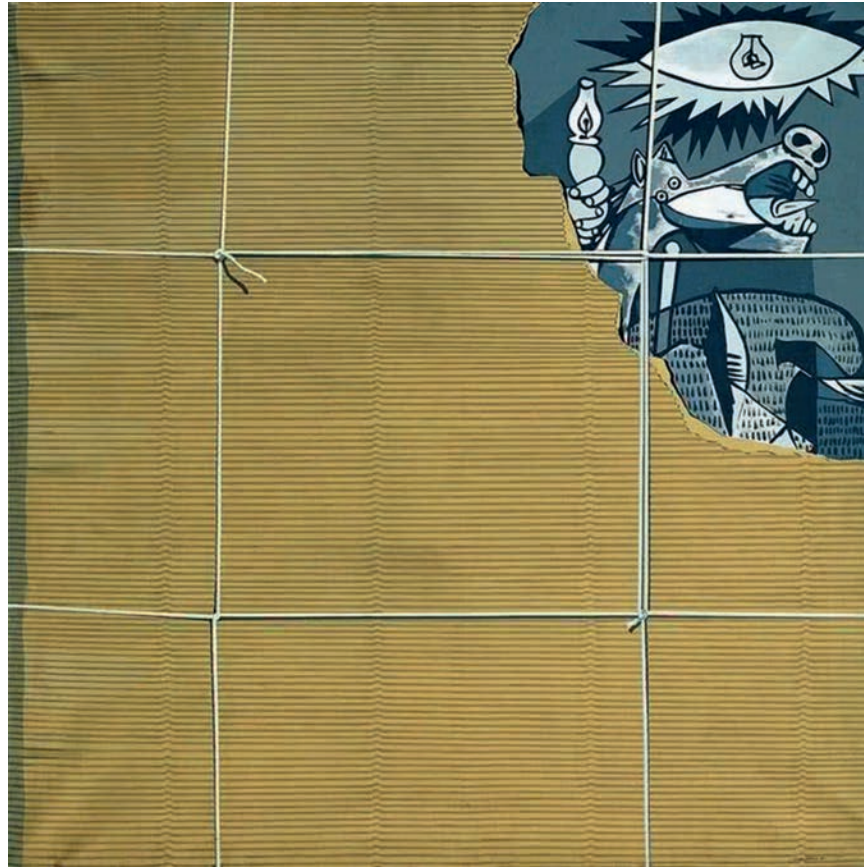


Figura 3. Equipo Crónica, *El embalaje*, 1969, acrílico sobre lienzo, 120.5 x 119.5 cm, Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”, Barcelona. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0147/ElEmbalaje> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Esta obra me permite recalcar una técnica pictórica muy frecuente en Equipo Crónica: el trampantojo. En el contexto artístico de la pintura de la época, pintar hasta fingir la realidad era en sí una reivindicación que tiene que ver con el emblema. El iconotexto pasa por la mediación visual; si el referente iconográfico pretende imitar algo concreto, una mimesis perfecta, subraya el poder sugestivo de la imagen sin condenar de por sí una desviación engañosa. En todo caso, esta postura realista era muy inusual en la década de 1970:

A diferencia del dadaísmo y del cubismo analítico, los cuales utilizaban el *collage* para romper con el naturalismo, para enseñar prácticas cotidianas, para introducir objetos y colores independientes de la pincelada subjetiva y para condenar el poder misticador del artista, operando así una ruptura con los códigos convencionales, Equipo Crónica, [que] perfectamente había digerido esta herencia, lleva —con la técnica del trampantojo— los límites [de la pintura] todavía más lejos, convirtiéndolo en un elemento estratégico a la hora de reflexionar sobre la profunda naturaleza de la pintura y de sus implicaciones en el tratamiento de la representación de la realidad.²⁷

El embalaje explota sobremanera el proceso de depuración formal que indicó en *La antesala*: el tándem valenciano redujo el contenido formal a la más mínima expresión narrativa, sólo una parte mínima del cuadro deja entrever un fragmento (ficticio si se considera la totalidad de la obra original) del *Guernica*. En el resto de la obra, jugando con el trampantojo, Equipo Crónica imitó lo que designa el título: un embalaje *kraft* con cuerdas, una puesta en escena para evocar las precauciones de protección, que se puede interpretar de varias maneras, según cómo leemos su carga metafórica:

La ocultación de la obra se podría entender como una referencia a la censura de la época. Sin embargo, el título remite también a otro tipo de invisibilidad, la de la retaguardia del arte, con sus mecanismos de preservación y sus sistemas clasificatorios, la de aquello que ocurre “entre bastidores” y que el espectador no puede ver.²⁸

Es decir que, paradójicamente, Equipo Crónica enseñaba lo que no solemos ver, como cuando nos invitaba a entrar dentro de su taller en *El sublime acto de la creación* (1970).²⁹ En cuanto a lo poco que se divisa del emble-

²⁷ Cfr. Parisot, “Hors-limite”.

²⁸ Cfr. Colección “La Caixa”, “El embalaje”.

²⁹ Se puede observar la obra en la página 23 del catálogo de la exposición Fundación Juan March, “Equipo Crónica: Crónicas Reales, 2006”.

mático cuadro de Picasso, “el embalaje de papel se ha roto y por el hueco asoma la cabeza del caballo picassiano enloquecida, no se sabe si por el bombardeo de 1936 o por el descubrimiento de que ha llegado al Madrid franquista de 1969”.³⁰

Retomando el “relato fantástico” inventado por Equipo Crónica, imaginemos ahora que *Guernica* llegó a su destino. La obra *El intruso* (fig. 4)³¹ es el “cuadro emblemático de la serie”.³² Ponía en escena el carácter sacrílego



Figura 4. Equipo Crónica, *El intruso*, 1969, acrílico sobre lienzo, 140 x 200 cm, Colección Diputación Provincial, Valencia. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/Arte-publicidad-desconcierto-pop-art_0_1492051208.html (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

³⁰ Llorens, *Equipo Crónica*, 21.

³¹ Se puede observar la obra en el artículo de Díaz-Urmeneta, “Arte y publicidad”.

³² Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 218. [En la presente cita la traducción es de la autora; en las siguientes de Chapot.]

de la tal (pseudo)recuperación. En esta composición intericónica por antonomasia, los artistas del colectivo reunieron dos emblemas: el *Guernica* y el Guerrero del Antifaz, héroe de una historieta de mucha fama en España (1944-1966) de índole histórica, que encarnaba el triunfo de la Reconquista liderada por los Reyes Católicos contra los musulmanes. Simbólicamente, por supuesto, el Guerrero de Antifaz evocaba la victoria de la cruzada franquista contra los republicanos durante la Guerra Civil española. Recordando y modificando el escenario original del *Guernica*, Equipo Crónica convirtió al Guerrero en el concreto verdugo de la matanza en el pueblo de Guernica. Denunciaba de esta manera la tentativa de recuperación de la obra no sólo con fines museográficos sino sobre todo pretendiendo vaciar el cuadro de Picasso de su carga subversiva original, perpetuando así una verdadera masacre cultural, quitándole su compromiso político intrínseco. El intruso era el régimen franquista a quien pretendía exponer el *Guernica*. El cuadro hubiera sido un intruso también en las colecciones de la época, tal y como lo había expresado el propio Picasso.³³ Por lo tanto, se puede afirmar que los dos artistas valencianos “han desmantelado la narración picassiana, apuntándola de sus rasgos dramáticos, no sólo para reorganizarla (para poder establecer un nuevo orden iconológico) sino también para acercarse a su simbología”.³⁴

Éstas son entonces unas (muy pocas) de las (numerosas) obras pintadas por Equipo Crónica a base del repertorio iconográfico de los maestros españoles. Para sintetizar, lo esencial sería no quedarse en la impresión de un mero acercamiento satírico, de un sencillo juego anacrónico entre figuras del pasado y decorado del presente de creación: la intención del colectivo no sólo estribaba en una confrontación yuxtapuesta. Precisamente, fue la abismación la que facilitó el espacio ficticio de estas pictóricas investigaciones y experimentaciones epistemológicas, puesto que las figuras seleccionadas por Equipo Crónica “no son sino el emblema a que han sido reducidas las originales, no son tanto el pasado como la visión del pasado que la historiografía tradicional ha promovido y difundido en amplios

³³ Para este párrafo, Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 221-222.

³⁴ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 106.

sectores de población; es decir, la utilización actual —esquemática y mistificadora— del pasado”.³⁵

De manera más o menos directa, Equipo Crónica cuestionaba el fenómeno de la reproducción y manipulación de los símbolos: el carácter intericónico de sus obras ponía de manifiesto el proceso de reducción emblemática y pretendía, mediante el desfase anacrónico, restaurar (no recuperar) la identidad pictórica original de las figuras citadas, más allá del barniz que no sólo la historiografía sino también la patrimonialización propagandística les habían impuesto.

Emblemática y proceso creador, entre consumo y oficio

En una segunda parte, quisiera evocar otra categoría de citas, vinculadas ahora de manera más directa con la “proliferación icónica”³⁶ inducida por la televisión, la prensa, los anuncios. Se centra en cómo Equipo Crónica retrató la sociedad de consumo incipiente en la España de los años 1960-1980 y qué imágenes de ésta realzó. No significa que, en este segundo apartado, no encontremos de nuevo a figuras sacadas del arte español, pero quiero enfatizar ahora sobre todo los recursos utilizados por Equipo para “actualizarlas”, para insertarlas en su presente, destacando cuáles son las imágenes que seleccionó como emblemáticas de su época en la medida en que “la reducción de la imagen histórica a emblema permite el acoplamiento de estas figuras a un mundo de objetos, cuya objetividad es denunciada continuamente como resultado histórico, no como algo natural, por la misma imagen reducida”.³⁷

En esta sección del estudio, consideramos todavía más cómo Equipo Crónica interpelaba al público para que tuviera una mirada crítica acerca de las imágenes, para que rechazara todo meme impuesto, especialmente en el

³⁵ Bozal, *Historia del arte en España*, 226.

³⁶ Llorens, *Equipo Crónica*, 12.

³⁷ Bozal, *Historia del arte en España*, 228.

contexto de la dictadura franquista. Los artistas del colectivo abogaban por un “cuestionamiento sobre el tipo de imagen que la clase en el poder elegía y/o manipulaba, y sobre la relación de dichas imágenes, asequibles cada vez más a toda clase de público, con lo que pretendía decir y/o lo que callaba, es decir el soporte de un discurso”.³⁸

A continuación se analizarán unas muestras de este catálogo-panfleto contra una emblemática reductora, derivada de la simplificación consumista, destacando tres temáticas: la influencia del arte pop estadounidense; la imagen de la mujer y el consumismo.

En sus primeras obras, utilizando con frecuencia la composición de cuadrillas repetidas, heredadas del proceso iterativo del arte pop, Solbes y Valdés concibieron cuadros que recalcan tópicos culturales. Estas obras no forman una serie concebida como tal. En su catálogo razonado, Dalmace los reúne bajo la denominación “período inicial 1964-67”. En primer lugar, quiero evocar *América, América* (fig. 5).³⁹ Equipo Crónica no sólo utilizó esta fragmentación repetitiva típica del arte pop, como señal de su afiliación técnica, sino que el motivo que retomaba es el emblema de la cultura popular de Estados Unidos: Mickey Mouse, “típico y tópico, símbolo de buen humor, emblema de la felicidad”.⁴⁰ Pero, de repente, el tándem valenciano se alejó del modelo pop en la penúltima línea, creando una ruptura en el esquema repetitivo: en una de las casillas, en vez de reproducir una vez más la cara de Mickey introdujo un champiñón atómico, emblema de otra cara de la identidad de Estados Unidos, ya no como origen del mundo risueño de Disney, sino responsable de los bombardeos nucleares al final de la Segunda Guerra Mundial: el modelo pop se integró, pero con marcado distanciamiento.

³⁸ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 26.

³⁹ Se puede observar la obra en Montilla, Cristóbal G. y Jesús Domínguez, “El pop de Arroyo, Gordillo, Equipo Crónica y Equipo Realidad convive en el Thyssen de Málaga”, *El Mundo*, 16 de marzo de 2016. Disponible en <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f664f8b464e.html> (consultado el 10 de enero de 2021).

⁴⁰ Cfr. Parisot, “Hors-Limite”.

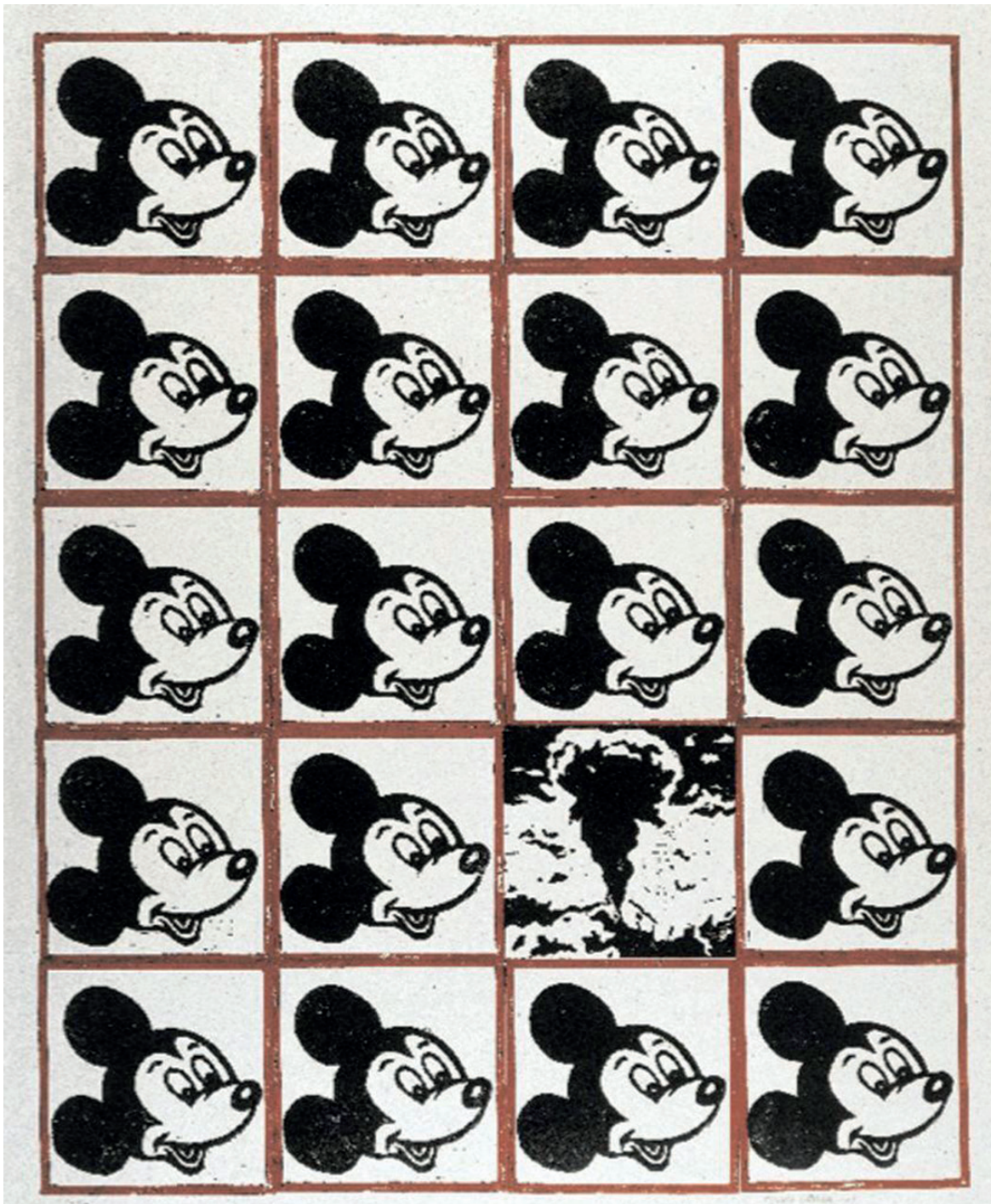


Figura 5. Equipo Crónica, *América, América*, 1965, linóleo dos tintas sobre papel Guarro, 100 x 70.4 cm. Disponible en <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f664f8b464e.html> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

En *Retablo* (1965),⁴¹ Equipo Crónica repitió la forma encasillada, centrándose en tópicos españoles. Los artistas reunieron cuatro personajes-clichés de la España de la década de 1960, organizados en cuatro espacios separados, señalados por marcos ficticios, pintados en trampantojo: observamos a “una burguesa, involucrada en alguna obra de caridad, a un jugador del Atlético de Madrid, a un latifundista y a un industrial”.⁴² Utilizaban el código acromático de la fotografía de prensa (blanco y negro), anclando de esta forma estos cuatro retratos en una (pseudo)tradición periodística testimonial, como si se tratara de dar cuenta de las figuras claves de la época. El título y el soporte (tabla) llaman nuestra atención sobre la reducción icónica realizada, así como los marcos ficticios que delimitan los cuatro espacios y acentúan —denuncian— lo artificial de estos clichés. El “retablo” en otra época también fue el soporte de la difusión de un imaginario catequístico: las imágenes religiosas que vehiculaba tenían un valor edificante que no soportaba la mirada crítica. Capaz la advertencia tenga un alcance atemporal aquí, la ausencia de artículo en el título podría ser un indicio de esta posible lectura universal.

Para seguir con esta galería de clichés que denunció Equipo Crónica, reparemos en *Latin Lover* (1967).⁴³ El tratamiento iconográfico de la obra se inspira claramente en los cánones estéticos del arte pop, con las formas y contornos estilizados, los colores vivos y llamativos, una técnica de colores lisos que pretende imitar los estándares de reproducción serial e industrial. La cara del protagonista ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro, de perfil, fuertemente delineada; el decorado también remite a un ambiente cliché de galanteo (orillas, oscuridad, luna) como si se produjera una contaminación de la seducción del sujeto sobre su entorno.⁴⁴ Igual que en *Retablo*, el título orienta la interpretación: el inglés remite a un tópico (pre) fabricado en el extranjero, aplicado de manera uniforme sobre una población que haría falta definir sin caer en una conclusión apresurada (¿a qué

⁴¹ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 48.

⁴² Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 198.

⁴³ Se puede observar la obra en el catálogo de Llorens, *Equipo Crónica*.

⁴⁴ Acerca del tema del “macho ibérico”, *cfr.* Fuentes, “The Spanish Latin lover...”.

remite la adjetivación “*latin*”: latín, latino?). Paradójicamente, por supuesto, la obra recalca la reducción que opera el emblema, pero es de señalar que este tópico iconográfico también tiene que ver con la tipificación lukacsiana, cuyos preceptos realistas encontraban eco en la vanguardia española de la época. Esta cita de Lukács teoriza la impresión de contaminación sujeto/entorno que acabo de subrayar:

En el reflejo estético de la realidad no se trata sólo de comprobar, ni siquiera sólo de destacar tales rasgos típicos de hombres, sentimientos, ideas, objetos, instituciones, situaciones, etc. Sino que toda tipificación surge al mismo tiempo en un concreto sistema dinámico de relaciones entre los diversos momentos singulares, tanto en la figura individual misma cuanto en sus conexiones con otras, produciendo en la totalidad de la obra una tipicidad de orden superior: el aspecto de un típico estadio de la evolución de la vida humana, de su esencia, de su sentido, de sus perspectivas.⁴⁵

En *Folclore* (1965),⁴⁶ Equipo Crónica reprodujo (casi) la misma imagen en cuatro franjas horizontales. La esquematización visual corre paralela a la simplificación cromática: los artistas sólo conservaron los dos colores de la bandera nacional, amarillo y rojo, con negro para destacar las siluetas de sevillanas que están bailando. En esta orientación emblemática reductora, el título es tautológico: el baile flamenco —más que típico— es tópico de lo folclórico español. Equipo Crónica estaba imitando y satirizando el lenguaje publicitario que funciona a base de símbolos y esquematizaciones. En su análisis de esta imagen, Yannick Chapot subraya el hecho de que el duplicar cuatro veces la misma imagen no es casual: cada franja ofrece como un efecto de zoom óptico respecto a la foto de la franja superior. Así que pasamos de una vista panorámica (franja superior) a un primérisimo plano (franja inferior): la gradación, por etapas sucesivas, invita la mirada a centrarse en la individualidad, pero opera al mismo tiempo una deformación óptica aplastando y estirando la imagen ampliada para que

⁴⁵ Lukács, *Materiales sobre el realismo*, 282.

⁴⁶ Se puede observar la obra en el catálogo de Llorens, *Equipo Crónica*, 11.

quepa en la misma franja: “Esta representación no es inocente; la deformación óptica advierte al espectador sobre los peligros de una percepción de España basada en clichés para turistas, esas imágenes que permiten vender una España ‘*different*’ según la fórmula usual, y no dan sino una visión deformada de la realidad”.⁴⁷

A partir del cliché de las sevillanas se puede agregar el ejemplo del retrato femenino e iniciar, de esta forma, la siguiente temática que quería evocar en esta segunda parte de mi estudio. *Cayetana en la cocina* (1967)⁴⁸ me parece de sumo interés aquí, en la medida en que convoca a una figura del patrimonio pictórico español (pintada por Goya en 1795), insertándola en lo que —emblemáticamente— representaba la cocina de los años 1960 para Equipo Crónica, creando por lo demás una analogía original con la imagen tópica glamur de Marilyn Monroe en las serigrafías de Andy Warhol:

[...] Equipo Crónica está convirtiendo a la duquesa de Alba en una “estrella” española. Sin embargo, no luce en Hollywood sino en una cocina, rodeada por frutas y verduras, una olla exprés y una lata de salsa de tomate... sofrito [Solis]. El “best-seller” español reemplaza la lata de salsa Campbells, convertida en icono por Warhol. Pero este acercamiento pictórico con la obra de Warhol no debe engañarnos y el Equipo Crónica da indicios al espectador para esto: la inversión de la escritura en la lata de tomates revela la inversión de valores entre lo que “alaban” las obras del artista norteamericano y la imagen que el Equipo Crónica ofrece de la sociedad franquista. Mientras las serigrafías de Warhol reflejaban el *star system* estadounidense, el cuadro del Equipo Crónica ilustra la postura de la mujer en la sociedad española contemporánea. Esta mujer “moderna” no ha evolucionado desde el siglo XIX, ya que se trata de una cita de un retrato de Goya. Esta mujer española de los años sesenta es,

⁴⁷ Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 199.

⁴⁸ Se puede observar (parcialmente) la obra en el blog Luis Trimano - Arte Gráfica, “Equipo Crónica – ‘Cayetana en la cocina’ 1967”.



Figura 6. Equipo Realidad, *86 misses en traje de baño*, 1968, acrílico sobre tabla, 116 x 279 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/86-misses-traje-bano> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO REALIDAD/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

según el modelo ideal de la familia franquista, un ama de casa, una “perfecta casada”.⁴⁹

Fue la acertada combinación del glamur símbolo icónico de Marilyn, junto con estos emblemas de una cocina española, lo que convirtió a Cayetana en esta alegoría de la “perfecta casada”, cuyo universo se reduce a la cocina.

Siguiendo con el tema de la representación de la mujer, quiero evocar la obra de otro colectivo contemporáneo de Equipo Crónica: Equipo Realidad, que realizó el cuadro *86 misses en traje de baño* (fig. 6). Nos apartamos del estricto estudio de la producción de Equipo Crónica (sólo para esta pieza) para subrayar también que sus planteamientos (tanto estéticos como ontológicos) animaban a otros artistas de su generación. Equipo Realidad enfocó el tema del género de manera todavía más cruda, satirizando la instrumentalización del cuerpo femenino:

A través de temáticas seriadas, el Equipo analiza la transformación social de los años sesenta, marcada por la tecnificación, consu-

⁴⁹ Chapot, “Equipo Cronica: de l'intériconicité à la métaiconicité”, 199-200.

mismo y despegue de los medios de masas. Su toma de posición crítica, desmitificadora de la sociedad de consumo, subyace en el tratamiento iconográfico de los símbolos a través de los valores que presentan siempre una doble e irónica lectura evidenciada en *86 misses en traje de baño*. Se trata de una obra que aborda el acceso de España a los rituales de la sociedad del espectáculo, materializada en eventos internacionales de la baja cultura como los certámenes de Miss España y Miss Universo y otros eventos análogos de la cultura de masas como el Festival de Eurovisión. El tríptico plantea así la cosificación del cuerpo femenino, al presentar un friso de mujeres en idéntica postura, y desvela las contradicciones del franquismo en un momento en el que el ascenso de la televisión hace relajar la censura moral e impone un nuevo canon de costumbres en la sociedad española.⁵⁰

Para volver a Equipo Crónica, y tratar la última de la tres temáticas que propongo, la denuncia consumista se encuentra sobremanera en su obra *Meninas en el chalet* (1969) y en este aspecto, en particular, se nota la mirada crítica de Equipo en cuanto a las derivaciones posibles del meme.

Meninas en el chalet se refería a un fenómeno que cité antes: la expansión del sector del turismo en el tardío franquismo. El tratamiento formal retoma procedimientos analizados en obras anteriores: transestilización pop (imitación de serigrafías, colores llanos); citas de unas figuras emblemáticas del patrimonio pictórico español (protagonistas de la obra maestra española por antonomasia, pintada por Velázquez en 1656: *Las Meninas*); colocación en un entorno que provoca un desfase. En este ejemplo, lo que ponía en escena Equipo Crónica, mediante la abismación veraniega, era una consecuencia directa del desarrollo turístico: la expansión y presión inmobiliaria del “chalet”, citada directamente en el título y traducida aquí por el sol, la palmera, las tumbonas (sillas) plegables. Precisamente, estos objetos de consumo estacional permitieron identificar el decorado (re)creado

⁵⁰ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “86 misses en traje de baño”.



Figura 7. Equipo Crónica, *Meninas en el chalet*, 1969, acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cm, Fundación Chirivella Soriano, Valencia. Disponible en <https://maca-alicante.es/2013/04/16/4605/> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

por Equipo Crónica aquí. Se trataba de una cita de un anuncio de la tienda valenciana Hogar completo, especializada en este tipo de artículos. El marco ficticio de este sainete se recuperó entonces directamente dentro de una producción visual del lenguaje comercial, como si tuviéramos un escorzo compositivo que reuniera el (seudo)argumento cultural (campaña de promoción y recuperación del panteón pictórico barroco) con *Las Meninas*, la atracción turística (el chalet) y sus consecuencias económicas más concretas (el folleto publicitario de Hogar completo). Equipo Crónica exaltó redes de connotaciones procedentes de repertorios icónicos distintos para dar cuenta de varios niveles de manipulación de la imagen: pintura instrumentalizada (como se explicó en la primera parte de este estudio), escenificación promocional del confort moderno (tumbonas/sillas reclinables).

La sociedad de consumo se encuentra caricaturizada en la serie “Autopsia de un oficio (1970-71)”, que gira esencialmente en torno a una única cita: *Las Meninas* de Velázquez, “el ejemplo más paradigmático de la pintura clásica española”.⁵¹ Como lo apuntó el propio Equipo Crónica, esta serie se caracterizó por sus planteamientos meta-artísticos: “esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador”.⁵² Para esto, en varias obras de la serie, el colectivo se puso en escena a sí mismo, como en *La salita* (fig. 8), por ejemplo.

En cuanto a la composición general, Equipo Crónica conservó la estructura general de la hipoimagen, la cita de Velázquez: el principal grupo de personajes se reconoce y se encuentra en un espacio casi idéntico al modelo de 1656, pintado con un tratamiento de arte pop. Pero el enfoque del análisis que propongo para esta imagen consiste más en identificar qué elementos emblemáticos seleccionó Equipo para llenar “la salita”.

Si nos fijamos primero en los colores, notamos que los artistas emplearon la paleta viva y muy llamativa habitual, con efectos visuales típicos, imita-

⁵¹ Llorens, *Equipo Crónica*, 21.

⁵² Equipo Crónica, “Datos sobre la formación...”, 107.

dos de las serigrafías de Warhol. De esta forma, la obra tiene este aspecto prefabricado, listo para la producción. Luego, la totalidad del decorado aparece poblado por elementos *kitsch* o emblemáticos del bienestar estándar promovido por el discurso publicitario consumista: los muebles de formica, la araña trivial, el suelo de motivos geométrico sixties y, sobre todo, la televisión (mayor fuente de difusión de este ideal consumista estereotipado) y los carteles que adornan las paredes (iconos demultiplicados, puras ilustraciones vaciadas de contenido y mensaje). Con dichas características (caricaturizadas), esta sala de estar se parece a la obra *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* de Richard Hamilton (1956).⁵³ En el primerísimo plano, el flotador y la pelota se pueden entender como otros símbolos de actividades populares, fomentadas por modelos e incitaciones de anuncios y noticiarios.

Por fin, cumpliendo con su propuesta de “intento de autoanalizar el mismo proceso creador”, Equipo Crónica se autorretrató en lugar de los dos personajes que están dialogando en la sombra, a la derecha en el cuadro de Velázquez. Para insistir en la dimensión metapictórica de la obra, los dos pintores llevan carpetas de dibujos, típicas de los estudiantes de Bellas Artes, y su propio diálogo puede aparentarse a una hermenéutica sobre la pintura, su función simbólica, compromiso, etcétera. Como tal, *La salita* ejemplifica, en el programa de Equipo Crónica el “proceso de recontextualización que erosiona el aura de las imágenes de alcurnia y revela su condición de clichés en el seno de la cultura mediática”.⁵⁴

Terminaré citando *El coloso del miedo* (fig. 9) en el que, en realidad, la denuncia consumista es menos intensa pero el cuadro se vale de la emblemática publicitaria con fines políticos. *El coloso del miedo* forma parte de la serie “A modo de parábola (1977)” y se diferencia de las demás obras analizadas aquí porque se pintó durante la Transición Democrática, poco después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Como lo indica el título de la serie, Equipo Crónica reanudó con “una expresión alegórica,

⁵³ Cfr. Historia-Arte, “¿Qué es lo que hace que los...”.

⁵⁴ Cfr. Huici, “Obras de una colección 29: *La salita*”.



Figura 8. Equipo Crónica, "La salita", 1970, acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: © Joan-Ramon Bonet/David Bonet. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/salita> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

pero alejándose de la actualidad inmediata para tratar más indirecta y generalmente (atemporalmente inclusive) temas sociales, políticos, culturales y artísticos”.⁵⁵ “La parábola” se refiere a *La parábola de los ciegos* (1568) de Pieter Brueghel el Anciano,⁵⁶ motivo intericónico recurrente que citaba Equipo Crónica en la serie. También convocaba aquí extractos de un cuadro cubista de Picasso: *Horta del Ebro* (1909).⁵⁷

El propio tándem de artistas definía así el programa de “A modo de parábola”:

Queríamos que un argumento típico para ser tratado de forma realista —la represión y el miedo producidos por el franquismo de post-guerra (tema de la serie)— se convirtiera en una fábula intemporal que conservara y potenciara al mismo tiempo el dramatismo de los hechos reales en la España de ese período. La apelación al espectador funcionaba básicamente en dos direcciones: una, de orden emocional, que despertase las sensaciones vagas, pero reales, que la memoria genera al recordar hechos vividos en el pasado. La otra, más reflexiva y crítica, que funcionase como vehículo entre la mirada del espectador y la historia real. De ahí el tratamiento crispado, como de pesadilla, que dimos a los cuadros.⁵⁸

Esta aclaración permite articular la interpretación de *El coloso del miedo* según dos aspectos. El primero tiene que ver con la reivindicación de realismo figurativo: la emblemática funciona a base de recursos visuales eficientes para el espectador de la época: “el coloso, alegoría franquista que todavía extiende su sombra conminatoria sobre una España plagada (simbolizada por la tierra ocre, extendida y vacía) aterroriza a una muchedumbre. De forma irónica, el gigante tiene la apariencia de ‘Polil’, eco popular, em-

⁵⁵ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 258.

⁵⁶ Cfr. Wikipedia, “La parábola de los ciegos”.

⁵⁷ Cfr. MoMa, “Pablo Picasso: The Reservoir, Horta de Ebro”.

⁵⁸ Equipo Crónica, “Datos sobre...”, 110.

blema publicitario de una famosa marca de insecticida antipolillas”.⁵⁹ Su imagen quedaba muy difundida en los anuncios españoles de los años 1970. Segundo, la composición intericónica (con las citas de Brueghel y Picasso) permite a la obra alcanzar este estatuto de “fábula atemporal” reivindicado por los artistas. De esta forma, el coloso se convierte en una representación alegórica de la dictadura, lo cual corre paralela al ambiente general de pesadilla. Paradójicamente, Equipo Crónica sugería también otra imagen que no citó directamente: *El Coloso* (después de 1808)⁶⁰ de Goya se impone a los ojos del espectador por la similitud narrativa y compositiva. Por lo demás, aquí en *El coloso del miedo*, la oscuridad se puede entender como “metáfora cromática de la censura y de la tiranía que impuso Franco”⁶¹ durante su dictadura.

Al cabo de este recorrido, cito el análisis de Valeriano Bozal acerca del lenguaje emblemático en Equipo Crónica:

En primer término, reducir la asociación a una composición más o menos ingeniosa entre imágenes de dos tiempos distintos no es el fin perseguido y conseguido. No toda la iconografía del Siglo de Oro ha sido utilizada por el Equipo, sino solamente aquella que se ha desprendido de su origen, de su autor y de su verdadera conformación artística, para convertirse en tópico patrimonio iconográfico. Son imágenes-emblemas, símbolos de un pasado que se utiliza ya para funciones muy diversas de las que originalmente tuvo. Han sido “digeridas” y “reelaboradas” por nuestra historia cultural, convirtiéndose en emblemas del poder —*El Conde-Duque*—, de la espiritualidad —*El caballero de la mano en el pecho*—, de la nobleza real —*Las Meninas*—, etc., y como tales, son aquí utilizadas. Lo que

⁵⁹ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 260.

⁶⁰ Cfr. Museo Nacional del Prado, “El Coloso”. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-coloso/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> (consultado el 10 de enero de 2021).

⁶¹ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 261.



Figura 9. Equipo Crónica, *El coloso del miedo*, 1977, acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm, Patrimonio Histórico-Artístico del Senado de España (fotografía Oronoz), Madrid. Disponible en https://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/detalle/index.html?id=SENPRES_014636 (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

precisamente ha sabido hacer el Equipo es darles tal carácter concreto sin romper con su origen, tipificando unos rasgos que producen multitud de repercusiones significativas. Simultáneamente, las han puesto en contacto con otras imágenes —emblemas de nuestro tiempo—, suministradas esta vez, por los medios de comunicación de masas, especialmente el *comic* y la publicidad. [...] Equipo Crónica establece así la posibilidad de una sociología del arte a partir del lenguaje y del punto de vista —que en él se revela— con que nos acercamos a lo real.⁶²

Los escasos ejemplos que comenté, valiéndome de los estudios de especialistas de Equipo Crónica, ponen de manifiesto el hecho de que el discurs-

⁶² Bozal, *Historia del arte en España*, 226-227.

so que desarrolló el tándem valenciano siempre fue a base de “un lenguaje transitivo, es decir, como un lenguaje dirigido a hablar del mundo [...] a pintarlo”.⁶³ La doble articulación que observé (desviación propagandística primero; manipulación consumista luego), recalca la concientización y distanciamiento respecto a lo que son los emblemas (culturales, políticos, turísticos, etcétera) que caracterizó las indagaciones estéticas de varios artistas e intelectuales de los años 1960-1980 en España:

A mediados de los sesenta, muchos intelectuales antifranquistas que trabajaban en el campo de las artes no parecían interesados en proclamarse representantes del espíritu español. [...] Los intelectuales españoles más jóvenes, más familiarizados con estas ideas, fueron los primeros en incluir una crítica sobre la naturaleza construida de la identidad nacional en su trabajo. [...] Tanto los grandes maestros españoles como sus obras de arte eran considerados como un producto más de la sociedad consumista, una mercancía que el régimen había manipulado para construir y apuntalar la hegemonía cultural. Intelectuales y grupos artísticos como Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, Estampa Popular de Valencia, Equipo Crónica, Equipo Realidad y Eduardo Arroyo fueron destacados defensores de esta línea crítica sobre el mal uso de los clichés nacionalistas y de los grandes maestros de España.

Algunas obras también establecen un aparente paralelismo entre el sistema político de monarquía absoluta bajo el que habían estado trabajando los artistas del Siglo de Oro español y la dictadura totalitaria.⁶⁴

Por último, con el género narrativo de la crónica, “el reto era alcanzar toda clase de público. Como en una crónica, se proponían relatar acontecimientos históricos, gracias a una elaboración compleja en la que se fusionara el aspecto popular con el erudito”.⁶⁵ Por lo tanto, la crónica que elaboró Equipo, por su dimensión testimonial, consistía en agregar *disjecta*

⁶³ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 13.

⁶⁴ De Haro y Díaz, “Artistic Dissidence under Francoism”, 752.

⁶⁵ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 25-26.

membra de la realidad que observaba, inventando para cada una de sus creaciones microcosmos tan híbridos como coherentes en su heterogeneidad compositiva. El arte de Equipo Crónica nunca deja pasivo al espectador, invitándolo a reflexionar sobre lo que fundamenta un meme, sobre la manipulación de las imágenes-emblemas, que Equipo mismo, por cierto, manipuló.

Bibliografía

- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España*. Madrid: Ediciones Istmo, 1995.
- Dalmace, Michèle. *Equipo Crónica: Catálogo razonado*. Valencia: IVAM, 2002.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- De Haro García, Noemí y Julián Díaz Sánchez. "Artistic Dissidence under Francoism: The Subversion of the Cliché". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCI, núm. 5 (2014): 735-754.
- Equipo Crónica. "Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series". En *Equipo Crónica*, 105-110. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Le Corre-Carrasco, Marion. "Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité à la normalisation démocratique*". En Z. Carandell, J. Pérez Serrano, M. Pujol y A. Taillot (coords). *La construction de la démocratie en Espagne. Espaces, acteurs, représentations*. Nanterre: CRIIA, 2018, 249-278.
- Lukács, Georg. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- Magny, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Éditions du Seuil, 1950.
- Marín Viadel, Ricardo. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- Van Hensbergen, Gijs. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2005.

Recursos electrónicos

- Barreiro López, Paula. "Reinterpreting the Past: The Baroque Phantom during Francoism". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCI, núm. 5 (2014). Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2014.908566?needAccess=true> (consultado el 5 de diciembre de 2021).
- Bernabéu López, Amparo y Rafael Rocamora Abellán. "De *Spain is different* a *I need Spain*: La función apelativa en campañas turísticas españolas". *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2010): 83-100. Disponible en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/73521/1/3986371.pdf> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Catalan, Jordi. "Franquismo y autarquía, 1393-1959: enfoques de historia económica". *Ayer*, núm. 46 *Naturaleza y conflicto social* (2002): 263-283. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/41324880> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Chapot, Yannick. "Equipo Cronica, de l'intéricronicité à la métaiconicité: Etude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo franquisme et la primo démocratie (1964-1977)". Tesis doctoral, Centre d'Etude sur les Littératures Etrangères et Comparées, 2017. Disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02007873/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Departamento de Educación y Acción Cultural, BBK. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. Disponible en <https://www.museobilbao.com/publicaciones-digitales.php?f=Equipo%20Cronica> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Díaz-Urmeneta, Juan Bosco. "Arte y publicidad: el desconcierto del 'pop art'". *Diario de Sevilla*, 18 de agosto de 2020. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/Arte-publicidad-desconcierto-pop-art_0_1492051208.html (consultado el 10 de enero de 2021).
- Equipo Crónica. "El embalaje". Colección "La Caixa". Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0147/ElEmbalaje> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Equipo Crónica. "La antesala, 1968". Fundación Juan March. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/antesala> (consultado el 10 de enero de 2021).

- Fuentes Vega, Alicia. "The Spanish Latin lover: A Strictly Domestic Myth?"
Via: Toursim Review 11-12 (2017). Disponible en <https://journals.openedition.org/viatourism/1678> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Fundación Juan March. "Equipo Crónica: Crónicas Reales. 2006". Catálogo de Exposición. Disponible en <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:158/datastreams/PDF/content> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Historia-Arte. "¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?: Una obra pionera del movimiento Pop Art". Disponible en <https://historia-arte.com/obras/que-es-lo-que-hace-que-las-hogares-de-hoy-sean-tan-diferentes-tan-atractivos> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Huici March, Fernando. "Obras de una colección 29: *La salita*". Fundación Juan March. Disponible en <https://www2.march.es/en/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/1388/8/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Llorens, Tomàs. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. Disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-9.pdf (consultado el 10 de enero de 2021).
- Luis Trimano - Arte Gráfica. "Equipo Crónica – 'Cayetana en la cocina' 1967 - acrílico sobre madeira 0,95 x 0,91 cmts". Blog personal. Disponible en http://trimano.blogspot.com/2010/08/equipo-chronica-cayetana-en-la-cocina_22.html (consultado el 10 de enero de 2021).
- Maderuelo, Javier. "La salita, 1970". *Fundación Juan March*. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/salita> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Montilla, Cristóbal G y Jesús Domínguez. "El pop de Arroyo, Gordillo, Equipo Crónica y Equipo Realidad convive en el Thyssen de Málaga". *El Mundo*, 16 de marzo de 2016. Disponible en <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f664f8b464e.html> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. "Equipo Crónica, 'Meninas en el chalet'". Disponible en <https://maca-alicante.es/equipo-chronica-meninas-en-el-chalet/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. "86 misses en traje de baño". Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/86-misses-traje-bano> (consultado el 10 de enero de 2021).

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. “*Spain is Different: Tourism and apertura in 1960s Spain*”. Disponible en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/425_eng_web.pdf (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Museo Nacional del Prado. “El Coloso”. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-coloso/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York). “Pablo Picasso: The Reservoir, Horta de Ebro”. Disponible en <https://www.moma.org/collection/works/78718> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Parisot, Fabrice. “Hors-limite: Equipo Crónica ou l'éclatement du message narratif”. *Cahiers de Narratologie* 16 (2009). Disponible en <http://journals.openedition.org/narratologie/1042> (consultado el 08 de enero de 2021).
- Senado de España. “El coloso del miedo, 1977”. Disponible en https://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/detalle/index.html?id=SENPRES_014636 (consultado el 10 de enero de 2021).
- Wikipedia. “La parábola de los ciegos”. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_parábola_de_los_ciegos (consultado el 10 de enero de 2021).



Marion Le Corre-Carrasco

Doctora y profesora titular asociada a la Université Lumière-Lyon 2 (Francia). Responsable de la Licenciatura de Español en el Departamento de Estudios del Mundo Hispánico y Lusitano. Miembro del laboratorio PASSAGES Arts et Littératures xx-xxi y responsable del eje de investigación “Intermedialidades”. Sus áreas de enseñanza incluyen análisis de la imagen, historia de la pintura española, civilización española contemporánea y formación de profesores de secundaria en prácticas; sus áreas de investigación: la relación texto/imagen, historia cultural y creación artística, e historia de la pintura española.