

La lógica del estilo: cuatro modelos para explicar al Equipo Crónica

Ricardo MARIN VIADEL

Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Granada

I. INTRODUCCION

Las clasificaciones más frecuentes para interpretar una obra artística, ya se hable de épocas, etapas o periodos, se fundamentan, principalmente, en la cronología de los acontecimientos. Pero también puede ser útil intentar otras vías, que iluminen desde ángulos distintos la producción pictórica.

Se trataría, en este caso, de descubrir los patrones o modelos que nos expliquen, la consistencia interna de un estilo, más que el sucederse de las épocas. Las preguntas decisivas ya no son ¿por qué precedió esto a aquello?, sino más bien ¿por qué ese modo de tratar el espacio corresponde a ese manejo del color?, ¿cuál es la coherencia entre espacio y composición?

El Equipo Crónica (Valencia, 1964-1981) tenía una manera particular de configurar los planos pictóricos, de distribuir los pigmentos, de organizar compositivamente sus figuras, de ordenar sus citas iconográficas y de desarrollar sus temas. A la hora de resolver cada uno de estos problemas, Rafael Solbes y Manolo Valdés acudían a soluciones que guardan cierta regularidad y constancia. Esto es lo que nos permite hablar de una imagen o estilo propio. Su valor estará en función de la eficacia de los recursos espaciales, cromáticos, compositivos, iconográficos y narrativos, así como de su adecuación interna.

Los cinco años comprendidos entre 1964-1969, pueden considerarse como el proceso de adquisición y puesta a prueba de estos modelos. A partir de entonces, los cuadros manifestarán un ritmo oscilante, tendiendo unas veces a complicar el modelo, otras a simplificarlo. Lo importante es que son siempre estos mismos patrones los que se ponen en juego. Llegando a cobrar

tal fuerza, adheriéndose de tal modo a la forma pictórica del Equipo Crónica, que, finalmente, parecen obligar a construir los cuadros de un determinado modo, a seleccionar estas figuras o colores para aquel lugar, o aquellas citas para tal tema.

Estos modelos o patrones no se consolidaron al unísono, no todos tienen la misma fuerza, ni disfrutaban de la misma versatilidad. Veámoslo por separado.

II. MODELO ESPACIAL

Para Solbes y Valdés, el cuadro es básicamente una *superficie*, nunca una ventana abierta a un espacio profundo. Las figuras pueden desplazarse sobre esa superficie pero sin atravesarla.

El modelo Espacial del Equipo Crónica consiste en *superponer* dos planos: el primero acoge a las figuras, el segundo hace las funciones de fondo. Entre ambos no media distancia o profundidad alguna. De esta manera, el espacio del cuadro queda reducido a dos planos perpendiculares a la mirada del espectador, al modo de dos telones, uno delante y otro atrás. La distinción entre un plano y otro viene determinada exclusivamente por la superposición del primero sobre el segundo.

Cada uno de los elementos que componen el lienzo se trabaja como un cuerpo extenso, nunca tridimensional, que es necesario acoplar a otros, que le serán contiguos. Ahí radica la enorme importancia que cobran los contornos en las obras del Equipo. Para indicar lo que está delante y detrás dan importancia al traslapeo o superposición sobre cualquier otro recurso. La disminución de tamaño, el agrisamiento del color, el difuminado de los contornos, raramente son utilizados como claves inductoras de profundidad espacial. Se evita siempre mostrar al espectador el punto de inserción entre las figuras y el plano en el que descansan, porque, en realidad los personajes no se apoyan en el suelo. Muy pocos cuadros obedecen a una concepción perspectiva del espacio y son, casi siempre, intento fallido.

Ejemplo modélico de esta concepción espacial es la obra «Mármoles, sedas y metales» de 1973 (fig. 1).

Este tratamiento del espacio, fondos neutros e independientes de las figuras, discurriendo detrás y paralelos a ellas, apenas si sufrirá modificaciones dignas de mención en toda la trayectoria del Equipo Crónica. Pero dentro de las fronteras de este modelo tan primario y estricto, aparecen sucesivas elaboraciones, que consisten, básicamente, en reunir más de una figura o persona en el primer término. Señalaremos tres grandes variantes.

Primera, que todas las figuras se sitúen en un mismo plano, normalmente el más próximo al espectador, formando un conjunto uniforme (igual tamaño, color, disposición). Estos personajes establecen entre ellos relacio-

nes de yuxtaposición, gozando de una importancia plástica y temática similar. Ejemplo: «La fotografía» de 1972.

Segunda, los objetos y figuras presentan acusadas diferencias de tamaño y localización, estableciéndose entre ellos relaciones de subordinación. Los elementos complementarios de la figura principal no son capaces de crear por sí mismos un plano espacial distinto, pero amplían el grosor del plano principal. Ejemplo: «Consideraciones sobre la mística» de 1973.

Tercera, el grupo de personajes presenta tal afinidad interna y tales diferencias respecto al conjunto de otros objetos representados que llegan a constituir dos planos perfectamente diferenciados. En tales ocasiones, el fondo propende a la neutralidad monocromática. Ejemplo: «Pintar es como golpear» de 1972.

Los fondos, en general, constituyen un plano unitario que cubre toda la zona posterior que las figuras dejan al descubierto. A lo sumo, este fondo puede subdividirse en dos secciones: una horizontal, que hace de base o suelo, y otra vertical, que hace de pared o cielo.

A pesar de que las pautas espaciales del Equipo Crónica puedan complicarse, las obras nunca dejan de ofrecer con claridad la sensación de ser figuras a las que se ha puesto un fondo, o fondos a los que se les han superpuesto algunas figuras. En el primer caso, las figuras son lo más importante plástica y argumentalmente, suelen ser citadas, extraídas de las obras de otros pintores. A la inversa, cuando son unas figuras las que han sido situadas sobre un fondo éstas tienen un fuerte carácter unitario, tratándose en la mayor parte de los casos de citas de cuadros enteros con un motivo arquitectónico preeminente. La distinción nítida entre planos viene reforzada por la localización de cada uno de ellos en un lugar diferente y opuesto dentro del lienzo: los primeros planos abajo, el segundo plano arriba.

Esta forma eminentemente aditiva de concebir el espacio pictórico será una de las constantes más claramente definitorias del Equipo Crónica.

Los esquemas compositivos destacan por su acusada frontalidad, simetría y centralidad, lo que le confiere a las obras una marcada rigidez, frialdad e inmovilidad, sólo rota por la agudeza incisiva de los acusados contrastes conceptuales.

Veamos, por ejemplo, «Rueda de prensa» (1969) como muestra característica (fig. 2). El primer término está ocupado por dos bloques de personajes, un conjunto de periodistas entrevistando al Conde Duque de Olivares y detrás de ellos algunos de los soldados que pintó Velázquez en «La rendición de Breda». Detrás de todas estas figuras y como telón de fondo, hay un limpio cielo azul poblado de nubes algodonosas. Los contornos de estas nubes son tanto o más nítidos que los micrófonos de los periodistas y sus contrastes de color igualmente bruscos. Estas nubes están detrás de los personajes no porque estén más distantes del espectador, sino sencillamente porque están encima de los periodistas y quedan ocultas por ellos.

Algo similar sucede también entre los dos grupos de figuras. Los entrevistadores indudablemente no se apoyan en el mismo suelo que los caballeros. Estos parecen estar subidos a una tarima a fin de hacerse visibles. Aunque en este caso se ha disminuido también el tamaño, el caballo, los soldados y las lanzas se sitúan detrás del primer grupo sobre todo porque están recortados sobre las cabezas de los periodistas.

III. MODELO CROMÁTICO

Para entender el modelo cromático, característico del Equipo Crónica, vale la pena consignar algunos datos, tales como las condiciones de iluminación del lugar donde pintaban o las exigencias técnicas del procedimiento pictórico que utilizaron, porque aun siendo factores hasta cierto punto externos a la obra, condicionan en gran medida su colorido.

Los cuadros del Equipo Crónica fueron siempre pintados en el estudio, en un local iluminado artificialmente, nunca al aire libre.

Los lienzos se compraban ya montados sobre el bastidor con la imprimación blanca característica de las casas comerciales. Sobre los lienzos se trabajaba con acrílicos aplicados con pincel. Si bien durante los primeros años se usó abundantemente el tablex (material sintético de color ocre oscuro) y no poco gouache sobre papel, y el último periodo, a partir de 1977, dio preferencia al óleo e introdujo las acuarelas, los grafitos y los pasteles, el acrílico sobre tela es el procedimiento típico del Equipo.

Este material ya sugiere ciertas cualidades a la obra; la más destacada es la ausencia de textura. La viscosidad del acrílico hace desaparecer cualquier rastro del pincel en la superficie pintada. Soportes y colores se adaptan perfectamente a su voluntad de eliminar la grafía pictórica. Además son idóneos para conseguir grandes superficies uniformes y su rapidez de secado —unos pocos minutos solamente— permiten trabajar muy rápidamente.

También es significativo el modo de ordenar los colores sobre la paleta para disponerse a pintar. En lugar del orden clásico, colores calientes en la zona superior, fríos en la lateral izquierda y grises en la base, la paleta del Equipo Crónica ofrece un perfecto desorden. Para un trabajo cromático meticuloso esta paleta sería un verdadero caos. Pero la paleta más que servir para ordenar y funcionalizar el juego cromático, sirve exclusivamente como recipiente de los colores.

El Equipo Crónica prepara sus colores uno a uno. Deposita sobre la paleta dos o tres, los mezcla y después aplica la pasta sobre el lienzo. Dado que la superficie que ocupa cada color es bastante extensa, muchas veces la paleta no sirve para recoger tanto líquido y hay que utilizar algún tipo de vaso o cuenco.

El Equipo Crónica, y sobre todo en sus primeros años, trabajaba cada color independiente de los demás. Desde su mezcla, siempre fuera del lienzo hasta su aplicación, cada color tiene un proceso independiente. Solbes y Valdés nunca inician la obra con una entonación general, poco saturada al principio, para después ir perfilando los tonos concretos. Por el contrario, cada color va a ocupar su lugar directamente. De esta manera, hasta el último momento hay cosas en donde el lienzo continúa presentando la blancura de su imprimación. Esto no quiere decir que una vez aplicado un color sea definitivo. Con frecuencia, y no necesariamente al final del trabajo, se vuelve a pintar una zona previamente coloreada ocultando totalmente el color primitivo. Las características de los acrílicos facilitan estas rápidas y amplias rectificaciones.

La construcción cromática de las obras del Equipo Crónica sigue el siguiente patrón: una amplia zona monocromática con ligeras matizaciones del tono fundamental, normalmente el azul, que contrasta con la súbita aparición del rojo en los lugares centrales de la composición (que normalmente coinciden con los lugares centrales del lienzo). El azul tiñe los diferentes objetos y personajes que configuran el cuadro, y el rojo se aloja en algún detalle de reducida extensión, cubriéndolo totalmente.

La importancia de este esquema es evidente por el número de obras que se ajustan a él. A lo largo de todos los años encontramos alguna obra que corresponde a este modelo tan sencillo: «La visita» (1969), «La derrota de samotracia» (1972), «Bodegón del 36» (1973), «Edición de noche» (1974), «La chaqueta azul» (1980).

Este esquema ejemplifica perfectamente la característica básica del color en la obra del Equipo Crónica: su *ubicuidad*. Los colores tienen una importancia fundamental en el cuadro no por el espacio que crean, sino por el espacio que ocupan.

El esquema espacial y el cromático se complementan perfectamente. De la misma manera que no hay un espacio previamente determinado en el que las figuras van a colocarse, tampoco hay una iluminación o un ambiente cromático que determine la cualidad de cada color. Estos tienen un extraño poder fluorescente. Resplandecen por sí mismos sin necesidad de ser iluminados. Y de la misma manera que tienen autonomía para encenderse, la tienen para arrojar sus tenues y uniformes sombras, sin tener mucho en cuenta en qué dirección e intensidad la arrojan sus contiguos.

Las relaciones entre el color y las figuras, más que de interdependencia es de superposición. Los colores están alojados en la figuras pero no supeditados a ellas. En el Equipo Crónica coexisten dos esquemas: el de la distribución de las figuras y el de la distribución de los colores. Ambos se superponen para dar origen a la configuración definitiva de la obra. Esta pugna entre el modelo espacial y el cromático es la que nos permite explicar por

qué ciertas figuras llevan determinados colores y por qué ciertos colores se alojan en determinadas figuras.

El color propio de un objeto puede obligarlo a aparecer en un determinado lugar o a que sea precisamente él el que aparece y no otro.

Esta poderosa tendencia del rojo a ocupar los lugares centrales del cuadro y a cobijarse en objetos de reducido tamaño, nos explica la situación preferencial del portaplumas rojinegro en «El día que aprendí a escribir a tinta» (1972), o la curiosa aparición de cuatro trocitos de cinta adhesiva roja para sujetar la parte central de «Mancha blanca sobre fondo azul» (1974).

La existencia de este esquema hay que entenderla en relación y complementando los tres criterios que dirigen el cromatismo del Equipo Crónica: constructivo, señalizador y referencial.

Se entiende por función *constructiva* el uso del color para configurar los personajes y los objetos que aparecen representados en el cuadro, indicar el volumen o sugerir el espacio. Los colores escogidos para cumplir esta función so el blanco, el negro y el azul, bien puros, como en los primeros años, bien mezclados en amplias gamas grisáceas en las obras finales.

Junto a éstos, ocupando una extensión muchísimo más reducida, aparecen también el rojo y el amarillo, y más raramente, el verde. Estos colores, siempre muy saturados, apenas sí presentan a lo largo y ancho de la obra alguna matización. Aunque aparezcan en figuras y lugares diferentes, el rojo siempre será el mismo rojo, y el amarillo el mismo amarillo. Su función es básicamente *señaladora*: destacar un detalle u objeto clave para la correcta intelección del cuadro.

En las citas icnográficas el color se elabora con mayor detenimiento, adoptando un carácter eminentemente *referencial*.

Sin pretenderlos imitar, los colores del Equipo Crónica recuerdan los del cuadro original que se cita. El infante Carlos viste de negro, con sus guantes de cuero marrón, cabellos ocre con amplios destellos amarillos, así como también es amarilla la cadena de oro que cruza su pecho. Pero el mismo rojo colocan a Carlos IV que al conde de Orgaz. Ellos homologan las enormes diferencias entre los colores de Goya, Velázquez o el Greco. Sus distinciones cromáticas no van mucho más allá de las que solemos utilizar en el lenguaje común.

Esta triada de criterios *constructivo*, *señalizador* y *referencial*, por los que se rige el color del Equipo Crónica quedan patentes en «Rueda de prensa» (1969) (fig. 2). La mayor parte del cuadro se ha sacado de una fotografía de prensa, en la que se ha sustituido al personaje entrevistado por el Conde de Olivares. Los periodistas están trabajados en negro y blanco, y los grises derivan hacia el ocre o el azul. Del conjunto sólo destacan la boca del entrevistado, en rojo chillón, y su cadena de oro en amarillo.

Rojo y amarillo sirven para señalar, de la misma manera que blanco,

negro y grises para modelar. Pero en la parte superior derecha, en el lugar que aparece la cita de Velázquez, los colores adoptan el criterio referencial: las casacas aparecen en verde y marrón como en el original.

Este esquema cromático de tan fuerte contraste: frío-caliente, azul extendido-rojo ceñido a un objeto, azul con múltiples variaciones-rojo sin modelación alguna, azul periférico-rojo central se ajusta perfectamente también al esquema constructivo espacial: figura central-fondo periférico en ruidoso contraste conceptual.

En ciertas figuras se respetan los criterios referenciales porque su color de origen ajusta perfectamente con el que el modelo determina. Así, Sebastián Morra de Velázquez, debido al color de su capote (y también a su mayor simetría), desplazará del centro de «Picaresca» (1974) a los también velazqueños Niño de Vallecas y Pablo de Valladolid (fig. 3).

Si pasamos a considerar ahora en conjunto los esquemas espaciales, cromáticos y compositivos —los más directamente implicados en los caracteres plásticos de la obra— podemos ver que la opción que ha escogido el Equipo Crónica toma partido decididamente por la linealidad, la parquedad cromática, el equilibrio y la ponderación compositiva. Todo esto implica optar por la tradición cubista en detrimento de la impresionista. Es decir, dar prioridad a los elementos conceptuales, simbólicos y convencionales sobre los emotivos y sensoriales. El Equipo Crónica sostiene las figuras en sus elementos más abstractos y menos accidentales: su extensión y su lugar. Por el contrario, los aspectos más fugitivos, la luz y el color, no tienen cabida en estas obras, son eliminados o amortiguados en aras de una pintura más cerebral que sensorial.

La contundente claridad del dibujo, el severo ordenamiento compositivo y la austeridad cromática, emparentar directamente la pintura de Solves y Valdés con el neoclasicismo.

Aunque el Equipo ha reclamado más abiertamente su deuda con Courbet, su concepción pictórica lo aproxima mucho más a David. Ambos intentarán ser persuasivos no tanto por seducción como por convicción, lo que les llevará a una reducción de todo lo superfluo, ostentoso, arrogante o confuso. Alejados de placenteros refinamientos visuales, potenciarán los contenidos tiéndolos cada cual del matiz ideológico adecuado a su época. La expresión más clara de este rigor racionalista y combativo será la meditada ordenación compositiva y un mesurado cromatismo aluminico. En este sentido, el Guernica de Picasso es también modélico: la condena y la demanda son incompatibles con la voluptuosidad del color, robusteciéndose más bien en la fuerte ordenación compositiva

Estos dos modelos, el espacial y el cromático, que constituyen las claves del estilo Crónica, fundamentan toda la producción del período 1969-1977. Los cambios que se producen en los últimos años cuatro son perfectamente inteligibles como transgresión de estos patrones.

Junto a estos modelos, referidos a los aspectos plásticos de la obra, es necesario señalar, para dar una visión completa del procedimiento pictórico del Equipo Crónica, dos aspectos más: el iconográfico y la organización del trabajo por series.

IV. MODELO ICONOGRAFICO

El Equipo Crónica toma elementos, tales como personajes, bodegones, animales, arquitecturas, logotipos, etc., extraídos del mundo de la pintura, la escultura, la arquitectura, los tebeos, el cine, la publicidad comercial y la propaganda política. Con ellos construye sus cuadros, adaptándolos y organizándolos, según convenga al resultado que quieren conseguir.

El gusto por la cita llegó al Equipo Crónica por diferentes vías. Tanto Solbes como Valdés utilizaron citas en sus obras anteriores a 1964. Con un carácter muy diferente en uno y otro: Solbes tomando referencias goyescas y Valdés de la publicidad. Ambos estaban habituados a este recurso. El marco teórico que dio origen a la formación de Estampa Popular y del Equipo Crónica, aunque no trató directamente el problema, sentó las bases para su posterior desarrollo. La crítica de la originalidad como valor supremo y la intención de aprovechar imágenes y mecanismos de los medios de comunicación de masas abrieron las puertas a las citas. En tercer lugar, la atención puesta tanto en el pop art como en la nueva configuración, ambos corrientes generosas en la cita repercutió también en ellos. Y, por último, hay que añadir el impacto particular de la obra de Arroyo, quien se había especializado en tergiversar obras de Duchamp, Miró o Rembrandt.

¿Cuál es el sentido de este recurso? Traer a colación fragmentos de otros autores, conocidos por el público, e insertarlos en un nuevo contexto es una práctica generalizada en cualquiera de las manifestaciones artísticas, sobre todo en las literarias.

La cita sustituye nuestras palabras por las de otro. Así, junto a la mera expresión de esa idea o de esa imagen se da pie a un diálogo entre el autor citado y el que cita, entre lo que tal fragmento significaba en su lugar originario y lo que le hace decir quien lo toma prestado. La cita crea una red de asociaciones e implicaciones, de interconexiones entre diferentes épocas y circunstancias sumamente sugerentes.

La gran difusión de este recurso indica su enorme versatilidad, por eso será necesario especificar en qué sentido lo aprovecha el Equipo Crónica. Cuando Solbes y Valdés pintan los aquelarres goyescos, ¿debemos entender que nos quieren hablar de brujas, unciones y exorcismos? Cuando pintan a Superman, ¿quieren emocionarnos con las aventuras del héroe americano?, ¿qué sentido tiene reunir en un mismo cuadro a Velázquez y Dyck Trace?

Resulta difícil hacer generalizaciones para todo el periodo porque en

cada obra, cada cita alude a sentidos muy peculiares, pero en conjunto puede decirse que los personajes de la pintura clásica española funcionan como símbolos de la castiza tipología nacional: el Poderoso hombre de estado como el conde-duque de Olivares, el Místico como el cartujo de Zurbarán, el Mártir como San Bartolomé de Murillo, la Familia como la de Carlos IV que retrató Goya.

El Equipo Crónica se aprovecha del amplio uso que tales arquetipos han tenido en la cultura hispana a niveles políticos y educativos. Estos personajes son paralelos al Quijote o los pícaros de la producción literaria. Ellos no son históricas piezas de museo, sino elementos vivos en nuestra cultura visual contemporánea. A ellos se recurrió, por ejemplo, como aval de calidad, cuando había que promocionar España como paraíso turístico.

Con todos estos sentidos, latentes en estas figuras, juega el Equipo Crónica al ponerlas en relación con otros símbolos, tales como los del progreso, la modernidad o el imperialismo americano: fábricas descomunales, electrodomésticos, computadoras, cohetes espaciales o astronautas.

Además de su valor semántico, estas referencias tienen la ventaja de ser famosas pinturas. Por ello, tan rápidamente como nos remiten a la familia de Carlos IV nos hablan de su autor: Francisco de Goya. Esta posibilidad de hacer coincidir en un mismo elemento dos ámbitos del máximo interés para el Equipo, realidad social y pintura, era un feliz hallazgo que debía ser ampliamente aprovechado.

Pero es necesario preguntarse ¿hasta qué punto podemos considerar como citas las figuras que el Equipo Crónica toma a Velázquez o Picasso?

La cita textual ha tenido una importancia decisiva en la producción literaria y filosófica, pero su existencia se hace mucho más problemática en el campo de la pintura. Cuatro de los rasgos fundamentales de la cita, integridad, distinguibilidad, fragmentariedad y literalidad, presentan un carácter problemático en la obra del Equipo Crónica.

a) *Integridad*: La cita es una unidad de sentido y como tal exige una coherente trabazón interna, una consistencia en sí misma. Muchas de las referencias que utiliza el Equipo Crónica tienen este carácter completo (un personaje, una maleta, una nube, un melón) pero también podemos señalar otras en las que no existe tal unidad de sentido. Ejemplo: los fragmentos utilizados como muro en «Paredón 1», «Paredón 7», «Paredón 8», de 1975.

b) *Distinguibilidad*: En estrecha relación con el anterior, la cita manifiesta siempre una autonomía frente al nuevo conjunto que la recibe. Al igual que las piezas de marquetería o los elementos de un rompecabezas, la cita tiene una fuerza centrípeta que le impide diluirse en el conjunto en el que se inserta. Esta es otra de las características que contribuyen a darle a los cuadros del Equipo Crónica ese carácter de aditividad tan acusado.

También aquí podemos señalar casos en los que tal independencia está muy limitada. ¿Cuál es el equivalente pictórico de las comillas, la diferente

tipografía o la mayor amplitud de los márgenes en un texto? En muchos casos, los contornos fuertemente señalados en negro cumplirán esta función, pero en otros sería difícil poner límite a lo citado. Ejemplo: «El coloso del miedo» (1977).

c) *Fragmentariedad*: La cita necesariamente tiene que tener carácter parcial. Una cita es una parte de un conjunto que se integra en otro. Esto le impone unos límites en cuanto a extensión, más allá de los cuales se considera abusivo o sencillamente deja de ser tenido como cita. Cuando el Equipo Crónica reproduce una obra entera, el Guernica o Las Meninas, ¿puede esto considerarse una cita?

d) *Literalidad*: Este es el aspecto más problemático de las citas pictóricas. ¿Qué relación hay entre el retrato del Conde Duque de Olivares de Velázquez y el personaje del «primer plano» del Equipo Crónica, para que este pueda considerarse una cita del primero? Ni su color, tamaño, ni los trazos que configuran al personaje son en modo alguno similares entre original y cita (fig. 4).

El cuadro de Velázquez está pintado al óleo y el del Equipo Crónica es un linóleo sobre papel. En el primero, un enjambre de pinceladas ha descompuesto cada tono en multitud de matices; en el otro, una sola tinta negra y compacta cubre toda la figura.

Lo mismo sucede en los demás casos: los fragmentos de Van Gogh han perdido su textura; los de Goya, su color; las esculturas de Boccioni, su volumen. ¿En qué queda, por consiguiente, la literalidad de la cita?

Y, a pesar de todo ello, las obras del Equipo conservan el poder de evocar directamente este o aquel artista.

Posiblemente en pintura haya que definir la cita con una laxitud mayor que otros géneros, porque sus modos de alusión son enormemente variados.

Lo decisivo es que a partir de los indicios puestos en el cuadro, el original concreto al que se alude sea inconfundible. Lo importante para que una cita se constituya como tal —no importa como lo haga— es que remita a un ejemplar único y no a un modelo generalizado. No se puede citar una anunciación o una piedad, y sí en cambio se puede citar la Anunciación de Frá Angélico o la Piedad de Miguel Ángel. La cita lo es siempre de algo único y su literalidad se refiere precisamente a aquellos aspectos que individualizan al original frente a otras obras similares. En este sentido, las obras del Equipo Crónica no son tanto versiones o glosas, como propiamente citas.

Alrededor de 1970 se dedicó una atención especial a las posibilidades e implicaciones que tenía el recurso de cita. Hasta entonces, de forma casi espontánea las citas pictóricas habían aparecido en las obras del Equipo Crónica.

En 1966, sólo una cuarta parte de las obras del Equipo introducían citas, en 1969 es muy difícil encontrar un cuadro en el que no haya al menos una cita. Paralelamente a este aumento del número de citas se evidencia una

predisposición a concentrar las referencias iconográficas en unos pocos pintores y en unas cuantas obras.

Será a comienzos de la década de los setenta cuando se toma conciencia de que las imágenes de Velázquez, Goya o el Greco, además de servir para encarnar la peculiar tipología hispana o para crear una sugerente trama de asociaciones entre elementos de diferentes épocas y contextos, tienen la virtud de ser al mismo tiempo cuadros pintados. ¿Hasta qué punto es posible distinguir en «Primer Plano» la alusión a Velázquez de la del conde-duque de Olivares? El Equipo Crónica no tiene intención alguna de criticar un personaje histórico concreto —don Gaspar de Guzmán—, sino sacar a relucir un tipo: el del arribista, poderoso y dictatorial. El personaje histórico se presta a encarnar tal tipología porque la historia que se ha configurado alrededor suyo así lo permite. Y como parte importante de esa historia, junto a los documentos literarios figuran los gráficos: los retratos que le hizo Velázquez.

¿Cómo se puede representar al conde-duque de Olivares si no es a través de los retratos de Velázquez? ¿No han contribuido también ellos a convertir al conde-duque en un autócrata? ¿Era necesario recurrir a Velázquez para retratar al conde-duque, o les interesó el conde-duque por haber sido retratado por Velázquez.

En cualquiera de los casos, la connotación velazqueña no puede olvidarse. Si el Equipo Crónica no hubiera tenido ninguna intención de aludir al pintor sevillano hubiera utilizado otro procedimiento. Pero no sólo no lo evita, sino que se explaya en él.

Y lo mismo que con Velázquez sucede con Ribera, Zurbarán o el Greco. Cuando el Equipo pinta un monje o un caballero castellano escoge precisamente cuadros de estos pintores. ¿Hasta qué punto esos cuadros no son parte necesaria en la configuración de los prototipos de espiritualidad y misticismo?, ¿no están estas dos ideas prefigurando a su vez de una manera determinante nuestra lectura de los cuadros de Zurbarán y el Greco? Para nosotros los cuadros del XVI y del XVII no son sólo documentos visuales sobre esos siglos, sino también imágenes de esos siglos, que por su importancia forman parte importante de nuestra cultura visual.

Para un pintor tan decisivo es el acontecimiento que pinta como el modo como ese acontecimiento ha sido pintado. Las citas eran el lugar donde ambos niveles podían integrarse.

Esta primera toma de conciencia de los caminos que abrían las citas se vio reforzada por la confección de la serie «Guernica 69».

El Guernica de Picasso no acude a los lienzos del Equipo convocado —como sucedía antes— por otros problemas o intereses, sino que se convierte él mismo en el punto de partida y motivo central de la serie. Para el Equipo Crónica estas obras significaron un análisis minucioso sobre la veracidad pictórica y semántica que pueden alcanzar las citas.

Una preocupación similar se manifiesta también en las obras de «Autopsia de un oficio» (de 1970). En ellas se exploran nuevos modos de conjugar y recrear estas referencias iconográficas. En algunos cuadros éstas desaparecen por completo, en otros se potencia el ambiente irreal y fantástico al que dan pie tales asociaciones icónicas, en otros más se ensayan nuevos procedimientos citatorios menos evidentes que la reproducción de figuras.

Los trabajos posteriores introducirán nuevos problemas. Si hasta ahora las citas habían estado concentradas en la pintura española clásica (Velázquez acaparará más de la mitad de ellas), con la serie «Policía y cultura» (1971) se ampliarán y diversificarán las fuentes. Velázquez es sustituido por Picasso, Miró o Dalí, abriéndose las puertas a los principales movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo, pop, art americano en «Pim, pam, pom» (1971), la Nueva Figuración en «¡Este no se escapa!» (1971), el op art en «Estructura cerrada (El Muro)» (1971).

Prácticamente cada cuadro de la serie está dedicado a una tendencia representada por sus más destacados paladines: Lichtenstein y Warhol, Bacon y Dubuffet, Albers y Vasarely.

Multitud de factores influyen en esta progresiva transformación de las citas.

Por los años sesenta, la pintura del Equipo Crónica era considerada en Europa como un claro ejemplo de la cultura «de resistencia» que se hacía en aquel momento en España. Su valor residía sobre todo en hacerla detrás de los Pirineos y bajo el franquismo. El Equipo Crónica se propone superar esa imagen argumentando que sus temas y sus cuadros no tienen como único y exclusivo objetivo atentar contra el sistema político y cultural instituido en la península. Mientras se mantuviera tal prejuicio sus obras no podían esperar ser reconocidas en el extranjero más que como el heroico trabajo de un pintor enclavados en una problemática que no era la de la vanguardia europea.

El objetivo era demostrar que el mismo problema que tenían sus colegas europeos era el suyo propio: la revisión crítica de las vanguardias clásicas. Esto se va a conseguir, primero, generalizando los temas políticos a un nivel que concernía tanto a la Península como a Europa y, segundo, dando cobijo iconográfico no sólo a la pintura española, sino también a cualquier movimiento de proyección internacional.

Esta progresiva ampliación de los pintores utilizados provocó que junto a una función simbólica, que es fundamental en el Equipo Crónica, las citas asumieran también otras funciones clásicas de este recurso: afirmación de autoridad y erudición.

En la medida en que hay ciertos pintores y ciertos cuadros que son muy frecuentemente citados —Velázquez y Picasso ocupan un lugar preferencial—, puede decirse que el Equipo Crónica reafirma constantemente su interés por ellos, reconociendo su excelencia como pintores. La pintura de

Solbes y Valdés no es nada velazqueña ni picassiana, pero su fervor por ellos es manifiesto.

Por otra parte, el Equipo Crónica va configurando, a través de sus obras, su propia concepción de la historia de la vanguardia del siglo XX. Y lo hace de una manera abiertamente tendenciosa, haciendo patentes sus criterios de selección: pintura figurativa, comprometida políticamente y preferiblemente europea. Aunque sea difícil señalar algún gran movimiento de vanguardia que no haya tenido al menos una cita, son destacables, por su escasez, las del futurismo por lo que respecta a tendencias, y Chagal, Klee y Matisse en cuanto a autores.

Respecto a las citas más adentradas en el siglo XX, sus preferencias son bien patentes, mencionando exclusivamente los movimientos por ellos más apetecidos. Ni rastro de tachismo, informalismo o expresionismo abstracto.

¿Cómo pone en juego todas estas citas el Equipo Crónica?, ¿qué recursos emplea para introducirlas y qué transformaciones sufren al tener que acoplarse al nuevo cuadro?

Un rasgo inevitable de la cita es su fidelidad al original. Esta similitud puede venir dada, en el caso del Equipo Crónica, por diferentes aspectos:

1. La similitud icónica entre las figuras pintadas por el Equipo y las originales. Solbes y Valdés no tienen modelo en el estudio. Su lugar lo ocupa una copiosa biblioteca donde se apilan monografías, catálogos e historias del arte. Entre las reproducciones de estos libros ellos buscan sus cuadros. Cuando la cita ha sido escogida se coloca el libro abierto por la lámina correspondiente, sobre una silla junto al lienzo. La reproducción fotográfica es contemplada mientras pintan sirviendo al mismo tiempo de estímulo y modelo. Al igual que en el retrato, el Equipo Crónica sabe que puede recrearse en ella, ampliar o reducir su tamaño o sus colores, pero sin olvidar nunca cuáles son los rasgos que la individualizan.

Pero además de este recurso, el más claro y frecuente, el Equipo Crónica utiliza otros de indudable interés.

2. El estilo del artista citado. En estos casos no se cita ninguna obra en concreto, sino un modo de hacer pintura. Las figuras se pintan tal y como lo hubiera hecho Leger, Malivicht o Miró, pero el cuadro concreto que nos presenta el Equipo Crónica nunca fue pintado por aquéllos. Más todavía, se trata de cuadros de otros artistas pintados a la manera de Miró, Malevitch o Leger.

Este procedimiento citatorio, arriesgado y sugestivo, es el rasgo definitorio de la serie «La trama» de 1977, a la que pertenece «Orden de operaciones» (fig. 5).

3. Por el título del cuadro. Dado el acusado carácter narrativo de las pinturas del Equipo Crónica, los títulos son en ocasiones un elemento imprescindible. Además de ser una de las claves para descubrir el sentido de la obra, los títulos apoyan también las indicaciones icónicas sugiriendo o seña-

lando abiertamente la procedencia de las citas. «Odessa mon amour» es el título del cuadro cuyo motivo central es un fotograma de la película «El acorazado Potemkin», algunas de cuyas escenas relatan acontecimientos que sucedieron en aquella ciudad rusa.

Las citas no intervienen del mismo modo en todos los cuadros. En algunos, un conglomerado de citas da pie a una nueva escena, en otros se parte desde el principio de una escena citada. Según esto, podemos distinguir dos grandes grupos de obras, con sus respectivas subdivisiones:

1. Aquellas obras en las que la escena ha sido construida por el Equipo Crónica combinando diferentes citas. En ellas no se citan nunca obras completas, únicamente fragmentos. Estos fragmentos pueden ser:

1.1. Únicos: en la obra figura solamente una cita. A ésta se le pueden añadir algunos elementos, fondos, otras figuras, etc. o simplemente aplicar algún color uniforme que la rodee.

1.2. Múltiples: en la obra aparecen varias citas, que o bien están todas extraídas de una misma obra o de un mismo pintor, o bien proceden de obras, pintores o estilos diferentes.

2. En segundo lugar encontramos un grupo de cuadros en los que la escena total es ya una cita. En este caso, el espacio representativo no es construido por el Equipo Crónica, sino que le viene dado. Esta obra entera citada puede ser un cuadro («Las Meninas» y «El Guernica» serán los más solicitados), una fotografía, o un fotograma de un film. En la trasposición que hace el Equipo Crónica de esta obra algunos elementos cambian y otros permanecen inalterables, de tal manera que podemos distinguir entre:

2.1. Figuras citadas fielmente: se trasladan manteniendo constantes las proporciones relativas, diferenciando los principales tonos, respetando los ademanes o expresión de la figura original.

2.2. Figuras sustituidas: los personajes u objetivos que aparecen en el original se cambian por otros con los que guardan normalmente algún tipo de similitud (formal, cromática, morfológica, semántica).

2.3. Figuras condensadas: procedimiento similar a la sustitución, pero, en este caso, son varias las figuras originales suplantadas por un único nuevo personaje.

2.4. Figuras añadidas: se suman elementos nuevos que no aparecen en el original citado.

2.5. Figuras omitidas: se suprimen figuras sin ser sustituidas por ninguna otra.

Hay que tener en cuenta que los elementos sustituidos, condensados o añadidos, suelen ser a su vez citas, y en ocasiones lo son de cuadros enteros. Sobre éstos también podría comenzar a desarrollarse de nuevo un tipo de transformaciones análogas a las que hemos visto, pero Solbes y Valdés no lo hicieron así. Detuvieron la acumulación de citas a un segundo nivel. Lo que

si puede ocurrir es que este cuadro dentro del cuadro sea una obra suya anterior en el que ya aparecieron citas, con lo cual de una manera indirecta se lograrían superposiciones de tercer o cuarto orden.

Veamos todos estos mecanismos en un ejemplo, el cuadro titulado «El recinto II» de 1971, perteneciente a la serie «Policía y cultura» (fig. 6).

El título hace alusión a una obra suya anterior titulada «El recinto» (1968), perteneciente a la serie «La recuperación». En las dos, el motivo principal es el cuadro «Las Meninas» de Velázquez. En «El recinto», todos los personajes que pueblan el cuadro de Velázquez han desaparecido, a excepción del caballero situado en el umbral de la puerta que se abre al fondo de la sala y el pálido reflejo de los reyes en el cristal.

El procedimiento de omisión ha sido aquí ampliamente aplicado. La habitación queda totalmente vacía, para que en primer término se coloque una resplandeciente lavadora automática. Por el contrario, en «El recinto II» la mayor parte de los elementos del original se respetan.

Los elementos arquitectónicos de «Las Meninas», paredes, ventanales, puerta y escalera, así como el lienzo oculto al espectador y el perro son trasladados literalmente. Claro está, se pintan según los criterios estilísticos del Equipo Crónica. Se respetan los tamaños relativos, las zonas de luz y sombra, se simplifican los colores, la pincelada y el dibujo. Estas transformaciones pictóricas entre la obra original y la del Equipo, son similares ya se trata de citar a Velázquez, a Picasso o a cualquier otro.

Con el resto de las figuras, las transformaciones son más notables. Los dos lienzos que cubren la pared posterior de la habitación velazqueña han sido sustituidos por otros dos cuadros; uno de Antoni Tàpies y otro de Manolo Millares. En este caso, el objeto citado y la cita son cuadros, aunque de épocas y estilos muy diferentes.

Una mayor distancia separa a los personajes femeninos infantiles de las figuras del Equipo Crónica. Agustina Sarmiento y la infanta Margarita han sido condensadas en una única figura: el retrato de Brigitte Bardot de Antonio Saura. Entre este retrato y los de las dos niñas hay ciertas analogías formales, una similar morfología (gran volumen de la cabeza y peinados, talle estrecho, amplios faldones) y el potente perfil de Agustina Sarmiento lanzado hacia la derecha se conserva también en la figura de Saura. Doña Isabel de Velasco ha sido suprimida. La figura de Maribárbola ha sido sustituida por la que pintó Picasso en su lugar en una de sus versiones de Las Meninas. A pesar de que la figura que aparece en el «Recinto II» es una versión del Equipo Crónica, de la versión de Picasso del personaje que pintó Velázquez, éste todavía conserva una disposición frontal, un rostro enormemente ancho y sigue situándose justo detrás del perro. Con Nicolás de Perusato los cambios han sido más profundos. En el lienzo del Equipo Crónica ha sido sustituido por la figura de un ganster que avanza de frente y cabizbajo hacia el espectador, olvidándose de jugar con el perro. Esta misma fi-

gura, extraída de las películas del cine negro, es la que sustituye también al autorretrato de Velázquez. Una y otra son perfectamente simétricas, aunque la que ocupa el lugar del pintor ha sido desplazada hacia un segundo término, ya que en «Las Meninas» Velázquez aparece detrás del grupo infantil.

También doña Marcela de Ulloa y el guardadamas han sido sustituidos por sendos gangsters que ocupan lugares ligeramente diferentes a los originales. El que sustituye a la dama, el mismo que sustituía a Velázquez y Nicolás de Pertusato, se ha colocado un poco más al fondo de la habitación. El que sustituye al guardadamas se ha adelantado hacia la derecha.

El aposentador José Nieto ha desaparecido y en su lugar un grupo de personas con los brazos en alto y de espaldas al espectador apoyan sus manos en la luminosa pared del fondo.

Por último, los rostros de Felipe IV y doña Mariana que se reflejan en el espejo del fondo han sido sustituidos por un fragmento de la obra de Salvador Dalí «Presagio de la guerra civil» de 1936. Entre el fragmento Daliano y los reales retratos no hay analogía alguna, únicamente uno y otro aparecen en el mismo lugar. El Equipo Crónica ha querido forzar la similitud entre una imagen y otra convirtiendo también el fragmento citado de Dalí en un reflejo especular. Esto explica la súbita aparición del brazo extendido de una de las figuras del Guernica de Picasso por detrás del lienzo que pintaba Velázquez.

Esta cita del Guernica resulta algo forzada en relación al resto. Todas las otras figuras mantienen relación de ubicuidad semejantes a las figuras del cuadro de Velázquez. Por el contrario, este brazo adquiere una ingravidez incierta. Son curiosas las transformaciones que sufren las citas de Dalí y Picasso. Entre una y otra obra es evidente la afinidad argumental. El «Guernica» y «Premonición de la guerra civil» son obras prácticamente coetáneas que abordan el tema de la guerra española del 36-39. De estas obras se han seleccionado dos fragmentos en los que aparece una mano violentamente distorsionada que agarra con fuerza otro objeto. En el fragmento de Picasso esta mano y el trozo de rostro que la acompaña ha sido invertida y se ha suprimido la bujía que sostiene. En el caso de Dalí también se ha invertido su posición, a fin de que resulte congruente como imagen reflejada de la primera.

Quedan todavía cuatro elementos mironianos que flotan por la habitación y que no responden a ningún elemento del original velazqueño.

V. MODELO NARRATIVO: LAS SERIES

Por último nos resta analizar la peculiar manera que tiene el Equipo Crónica de organizar sus cuadros en series.

Una serie es un conjunto de obras, principalmente lienzos, pero en la que también se incluyen esculturas, dibujos y serigrafías que tienen una unidad cronológica (el conjunto de obras se pintan al unísono en un mismo período, de aproximadamente un año, siendo escasas las interferencias entre una serie y otra), iconográfica (se cita un mismo autor o un mismo movimiento) y temática (todas las obras del mismo tema, desarrollándolo).

Todas estas características suelen estar presentes en la producción de cualquier pintor, en mayor o menor grado. Lo que va a distinguir las series del Equipo Crónica es su carácter concreto y cerrado y su compacta unidad temática.

La serie no es un modo de agrupar posteriormente unas obras que han resultado tener fuertes lazos de afinidad. El modelo básico que sostiene la serie no son tanto las similitudes formales como las argumentales. La serie es diseñada por el Equipo Crónica como tal serie. Su comienzo y su fin tienen límites tan nitidos como sus figuras y sus colores.

El proceso de gestación de una serie sigue ciertas pautas generales, aunque cada caso tenga su especificidad propia. El primer paso es la elección del tema. Ese es el punto de partida no sólo en el orden cronológico sino también en un sentido genético. Cada serie se origina a partir de un tema. Este viene sugerido por alguna noticia o acontecimiento de cierta relevancia, ejemplar o clarificador de una situación general. Esta noticia les retrotrae a una reflexión más extensa sobre las razones, causas y efectos que la han producido. Otras veces no hay un hecho exterior tan directamente implicado en la serie, ésta surge en torno a temas que se hacen reiterativos en las conversaciones entre Solbes y Valdés. Pero por muy alejado que parezca el argumento de la serie respecto a los hechos cotidianos, constantemente se deslizan en los cuadros alusiones a acontecimientos o personajes de actualidad.

Una vez de acuerdo sobre la idoneidad del tema a tratar, ya sea por las circunstancias sociales o personales del momento (en cada ocasión una prima sobre las otras) comienza en un período de búsqueda de documentación.

Este es un proceso completo donde se conjugan fuentes literarias (¿qué se ha dicho sobre este tema?), pictóricas (¿cómo ha sido pintado?), al mismo tiempo que se van perfilando los caracteres generales del conjunto, ¿qué es lo que conviene decir sobre el tema, cómo habría que enfocarlo? Las discusiones se van apoyando en breves croquis y rápidos dibujos, con la única intención de apoyaturas gráficas de la discusión. Una vez decididos estos rasgos generales, cuando el enfoque está ya claro y las búsquedas documentales se hacen más directas, menos azarosas, sabiendo lo que se quiere encontrar, entonces llega el momento de definir los cuadros uno a uno.

En esta intersección documental entre textos, discusiones verbales y documentación gráfica, el tema inicial va entremezclándose con una problemática histórico-pictórica: ¿qué pintores o qué cuadros se encontraban en situa-

ciones similares?, ¿cuáles serían los más adecuados para ilustrar ciertos argumentos?

Las series van adquiriendo paulatinamente una duplicidad temática a la que subyacen siempre dos grandes preguntas: ¿cuál es la relación entre arte y sociedad? y ¿qué es la pintura?

La idea de conjugar estos dos campos temáticos, de tratarlos al unísono, denota una intención sintética entre los dos ejes fundamentales sobre los que ha discurrido el arte moderno: una dimensión eminentemente sintáctica y otra prioritariamente pragmática. A pesar de la indisolubilidad de ambos niveles su equilibrada interrelación ha sido siempre problemática y objeto de las más duras controversias.

En la obra del Equipo Crónica, cada uno de estos niveles se desdoblan a su vez.

Cada serie aborda aspectos parciales de la pregunta global sobre la función social del arte: lo artístico como parcela de la producción cultural, la cultura como instrumento de represión o de liberación, la pintura y el cambio social. Este nivel de generalidad se conecta con alusiones a hechos concretos: los fusilamientos de febrero de 1975, la muerte de Franco, el regreso del Guernica.

Del mismo modo, su pregunta por la pintura no es nunca independiente de la pregunta sobre su propia pintura, de su particular y concreta trayectoria pictórica.

Todos estos niveles funcionan en mutua interdependencia. Veámoslo en un ejemplo, el cuadro titulado «Dos ruedas de prensa» de 1976, perteneciente a la serie «Ver y hacer pintura». El tema es clásico en el Equipo Crónica: la relación entre las fuerzas del trabajo y de la cultura. El motivo concreto que lo pone en marcha es una rueda de prensa del líder sindical Marcelino Camacho celebrada en París y en la que —como reza el irónico texto incluido en el cuadro— «sorprende a los periodistas por la eficiencia con que defiende los intereses de la clase obrera». Este motivo había sido pintado ocho años antes en «Rueda de prensa» perteneciente a la serie «La recuperación».

Desde un punto de vista argumental en la obra se entrelazan diferentes preguntas. El cuadro fue pintado justo en plena transición política desde el franquismo hacia la democracia. El protagonismo de la clase obrera en tal transición fue decisivo. Ahora, con más motivo que nunca, las manifestaciones, los acontecimientos de masas eran algo cotidiano en la vida social española. El Equipo Crónica podía haber retomado aquella vieja temática suya, pero ha preferido sustituir las escenas panorámicas plétóricas de personajes anónimos por el retrato de un líder sindical. La obra recoge el momento en el que un hombre de acción concede una rueda de prensa, acto eminentemente verbal donde se juzgan, interpretan o prevén unos hechos. Marcelino Camacho es presentado como un oráculo al que escuchan atentamente lite-

ratos (Emile Zola en el retrato de Manet), marchands (P. Gillaume en el retrato de Modigliani) y bailarines (A. Bruant en el retrato de Toulouse Lautrec). ¿Qué hace la vanguardia escuchando a un líder sindical?, ¿qué hace éste dirigiéndose a la vanguardia?, ¿cuál debe ser el carácter de sus relaciones?

La escena pintada no es una situación ficticia sino que parte de un acontecimiento que efectivamente tuvo lugar en la capital francesa. A este nivel el cuadro emparentaría con toda la tradición pictórica en la que el artista se siente obligado con los acontecimientos políticos inmediatos y los hace tema de sus cuadros. Hay, por lo tanto, una defensa explícita de la función social de los productos culturales, de su ineludible toma de posición. ¿No recoge este cuadro una de las formas más clásicas de propaganda electoral, el retrato del líder en plena actividad política?

¿Cómo influye esta toma de posición de los productos culturales en la transformación social?

A un tercer nivel el cuadro puede considerarse como la obra de unos pintores próximos políticamente al partido en el que milita el retratado. ¿Cuál debe ser la índole organizativa de tal colaboración, cómo integrar los diferentes sectores profesionales en una estrategia política común?

El Equipo Crónica había pintado anteriormente un motivo similar. El hecho de que en éste se incluya el antiguo cuadro hace más evidentes las diferencias entre uno y otro.

En «Rueda de prensa» (1969), la zona principal está sacada de una fotografía. La disposición general de los personajes, corresponde efectivamente al momento en el que los periodistas avasallan con sus micrófonos al entrevistado. En cambio, en este de 1976 la distribución de las figuras ha seguido el modelo de aquellos cuadros del siglo pasado, enormes retratos múltiples, donde alrededor de una mesa se agrupaban poetas, dramaturgos y pintores. El rostro anónimo de los entrevistadores se ha personalizado y la escena abandona el trepidante ritmo de preguntas y respuestas para retomar el aspecto sosegado de una tertulia literaria.

Es importante señalar la aparición de este retrato de Marcelino Camacho en la obra de unos pintores que nunca han hecho retratos, aunque han pintado muchos. Gran parte de sus citas son retratos y en esta obra sucede otro tanto, pero el Equipo ha puesto mucho cuidado en distinguir cuando estaba retratando a un personaje pictórico y cuando a su coetáneo. El tratamiento formal, el nivel de detalle y la pose es bien diferente en unos y otros. Los personajes de la pintura tienen todos ellos una mirada detenida, constante, una expresión que debe reflejar sintéticamente toda la personalidad del retratado. Por el contrario, en el caso de Marcelino Camacho se han ajustado a la fotografía que les ha servido de modelo. Así, el cuadro conserva el carácter de instantánea fotográfica donde la vitalidad de una expre-

sión concreta queda congelada al romperse la continuidad del movimiento natural.

Otro de los temas obsesivos en el Equipo que también aparece en esta obra es el de la capacidad de la pintura para sugerir luz, volumen, espacio, allí donde no lo hay. Desde 1970 son frecuentes en sus obras ilusiones tales como marcos pintados, instrumentos de pintar que aparecen en la misma obra que pintan, o espectadores incorporados a los cuadros, en «Dos ruedas de prensa», se explotan algunos de estos recursos al presentarnos en una misma obra dos cuadros. Uno, es un paisaje abierto (el cielo limpio sobre la cabeza de los personajes así lo demuestra) el otro, una habitación cerrada (la pared posterior y la ventana son los signos pictóricos tradicionales para estos espacios interiores). La incongruente aparición del cielo en medio de la escena mayor se salva porque se nos hace ver que no es propiamente un cielo sino un cuadro, una tela pintada sujeta a un bastidor como podemos observar en su margen derecho. Esta sugerencia queda reforzada porque este lienzo, pintado hace años por el Equipo, arroja su sombra sobre los personajes reunidos. Pero al descender la mirada, la ilusión de que es un lienzo se desvanece porque vemos como deja de tener una corporeidad propia para amoldarse al relieve del marco que rodea el cuadro que lo acoge. El cuadro de 1968 también ha sido pintado en 1976.

Algo similar sucede con los personajes del cuadro mayor. Sus manos, sus vestidos, arrojan sombras, se pliegan, avanzan o retroceden por la escena. Este volumen se desvanece cuando al aproximarse sus cuerpos a la sombra que arroja el cuadro pequeño ésta no necesita amoldar sus contornos al volumen de aquéllos. El perfil de la sombra se torna perfectamente recto. Esto es así porque, el cuadro pequeño no arroja sombra sobre unos personajes, sino sobre un lienzo, sobre una superficie. Claro está, esta sombra es tan ficticia como el propio cuadro que la arroja y el foco que la produce. En realidad, todo es pintura.

La complejidad del proceso que hemos analizado no pudo surgir de repente. A lo largo de los años esta forma de abordar los temas fue progresivamente depurándose. En esta trayectoria pueden distinguirse tres pasos sucesivos.

El primero, característico de las obras de Estampa Popular y de los primeros años del Equipo. De los cuatro niveles antes señalados (alusión a unos hechos concretos, reflexión crítica sobre ellos, referencia a la problemática pictórica contemporánea y a su propia trayectoria pictórica) tres son todavía inexistentes. Las imágenes son inmediatas, simples, eficaces, plegadas al acontecimiento concreto.

Un segundo momento vendría ejemplificado por dos obras ejecutadas durante 1967, que hacen referencia a la muerte del Che Guevara. El tema se ataca desde ángulos diferentes y complementarios: exposición de hecho

en «Los impactos» y contextualización del acontecimiento en «Algo pasa en el Tercer Mundo».

En tercer lugar, las series adquieren sus rasgos distintivos: integridad, complejidad y totalidad, con las de «Guernica 69» de 1969 y «Autopsia de un oficio» de 1970.

A partir de esa fecha ninguna de las series olvidará alguno de los cuatro niveles que antes describíamos.

De serie a serie puede oscilar el interés por uno u otro aspecto. Los vaivenes que se producen vienen motivados por la urgencia o la necesidad de detenerse más en unos problemas que en otros. El momento más crítico son los años 75-77 en los que por un lado, la tensa situación social reclama constantemente la atención del Equipo y por otro, su propio desarrollo lo empuja hacia un ensimismamiento cada vez mayor. Las dos series en las que esta oscilación es más evidente son las tituladas «Ver y hacer pintura» y «El Paredón». Contiguas pero diametralmente opuestas, la primera es una de las más insistentemente autorreferente, por el contrario, la segunda está volcada hacia fuera, hacia la noticia candente de unos fusilamientos.

El nivel argumental y el iconográfico no funcionan de manera independiente sino que confluyen en dar sentido a las obras. ¿Cómo ha de interpretarse la voluntad discursiva del Equipo Crónica?, ¿qué debemos esperar de sus cuadros en cuanto cuadros de tesis?, ¿cuál es su manera de afirmar o apoyar una postura?

Una respuesta a estas preguntas sería describir el proceso que les lleva desde el tema general hasta cada cuadro en concreto, distinguiendo las diferentes razones que se manejan, argumentales, formales, etc., y su peso específico en cada momento.

El Equipo Crónica quiso apartarme de modos de representación comunes y tópicos, evitando simbolismos de tan manidos totalmente inexpresivos.

El tema conduce en primer lugar a definir un campo iconográfico amplio. En su posterior determinación influyen diferentes factores. Uno, sería la adecuación simbólica entre los elementos escogidos y el tema a tratar. Así, en consonancia con los dos niveles temáticos fundamentales del Equipo (la función social del arte y la pintura como actividad artística) aparecen campos iconográficos constantes en su obra: las vanguardias clásicas, las clases populares, los materiales e instrumentos de pintor, Velázquez y Picasso. Estas zonas fundamentales no son exclusivas sino que de serie en serie se armonizan con otros elementos. No siempre aparecen los mismos proletarios o los mismos picassos y en cada serie se nos presentan de un modo distinto.

En la selección de las figuras concretas median razones tales como la peculiar interpretación y apreciación que hacen Solbes y Valdés de ciertas obras, la disponibilidad de acceso que pueden tener a ciertas imágenes, las

diversas connotaciones con las que se enriquece una imagen en función de las circunstancias concretas que rodean al cuadro en el que se pinta, sus valores formales, el lugar en el que tenga que ir colocada, o la figura a la que tenga que sustituir.

Esto no implica que sea necesario y obligatorio conocer exactamente la índole de los motivos que han conducido a una determinada cita y a todas y cada una de ellas, para poder descifrar el cuadro. La obra se ofrece al espectador contando con que desatará en él un juego de asociaciones y razonamientos que difícilmente se identificará en todos sus puntos con el de los pintores. Sus obras no deben asimilarse al simbolismo medieval en el que había un perfecto acuerdo y era del dominio público cómo habían de leerse los corderos, las águilas, o los leones. Tampoco quieren convertir estos cuadros en un laberinto criptográfico, en un juego cultista sólo apto para amplias erudiciones y negado al no ilustrado.

La fórmula del Equipo Crónica es en algunos casos completamente evidente, tal como los policías o las porras como elementos represivos, o tan personal como sus collages con paquetes de cigarrillos de la marca «Ideales» o con telas de lunares que siguen utilizando sencillamente porque ya es tradicional en ellos recurrir a tales elementos.

Sus cuadros ofrecen al espectador un enjambre de elementos, apuntando en múltiples direcciones complementarias, por lo que la solución y la respuesta no es nunca única.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, Vicente: *La Postguerra. Documentos y testimonios*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano: *Historia del Arte en España*. Madrid, Istmo, 1972.
- BOZAL, V.; LLORENS, T.; MARCHAN, S.; JULIAN, I., y otros: *España: vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona, Gustavi Gili, 1976.
- EQUIPO CRONICA: *Catálogo* para su exposición antológica en el Centro de Arte M11, de Sevilla. Sevilla, 1975.
- LLORENS, Tomás: *Equipo Crónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- «La distantiation de la distantiation: une demarche semiotique». *Opus International* (Paris), n.º 50, mayo de 1974, pp. 78-89.
- MARIN VIADEL, Ricardo: *El realismo social en la plástica valenciana. 1964-1975*. Valencia, Nau Llibres, 1981.
- POZAS, M. (seudónimo de Valeriano Bozal): «Mirándose en el espejo de la vanguardia». *Nuestra Bandera* (Madrid), n.º 92, 1978, pp. 80-86.



Figura 1.—"Mármoles, sedas y metales"
(1973).



Figura 2.—"Rueda de prensa" (1969).



Figura 3.—"Picaresca" (1974).

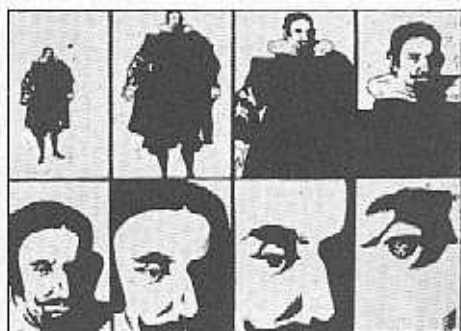


Figura 4.—"Primer plano" (1965).



Figura 5.—"Orden de operaciones" (1977).



Figura 6. —"El recinto" (1971).

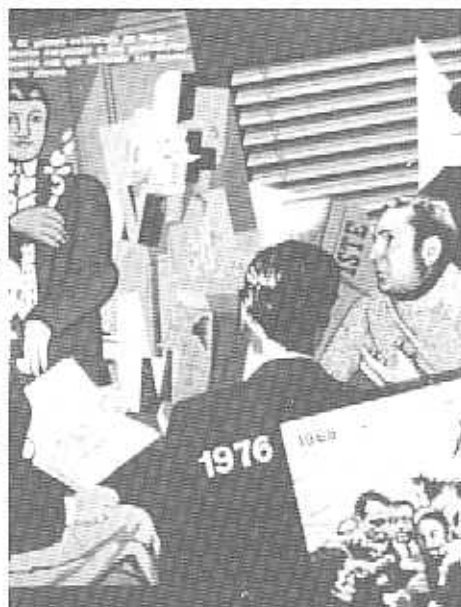


Figura 7. —"Dos ruedas de prensa" (1976).



Figura 8. —Boceto previo a "Dos ruedas de prensa", rotulador sobre papel (1976).

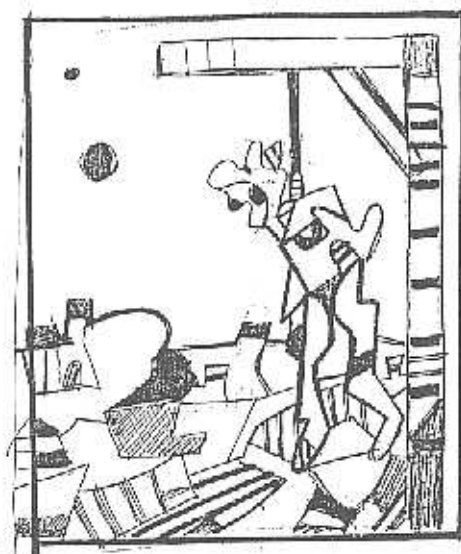


Figura 9. —Boceto previo a "Se ha terminado", rotulador sobre papel (1977).