

RAÍCES Y RAMIFICACIONES DE ESTAMPA POPULAR

COLECCIÓN UC ARTE GRÁFICO

Parainfo de la Universidad de Cantabria

19 OCTUBRE 2021 / 8 ENERO 2022

Raíces y ramificaciones de Estampa Popular : colección UC Arte Gráfico : 19 octubre 2021 - 8 enero 2022, Paraninfo de la Universidad de Cantabria / comisariado, Ricardo González García, Nuria García Gutiérrez. - Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, [D.L. 2021]

73 páginas : ilustraciones ; 30 cm. - (Florilugio ; 83. Colección UC Arte Gráfico ; 18)

D.L. SA. 465-2021. - ISBN 978-84-17888-72-5

1. Estampa Popular. 2. Grabado-España-S. XX-Exposiciones. I. González, Ricardo, 1976-, organizador. II. García Gutiérrez, Nuria, organizador.

76.036(460)(083.824)



THEMA: AGC, AFH, IDSE

Esta edición es propiedad de la Editorial de la Universidad de Cantabria, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Todas las imágenes reproducidas en esta publicación pertenecen a obras de la Colección Museográfica de la Universidad de Cantabria, sección Arte Gráfico.

COMISIÓN ASESORA DE EXPOSICIONES

Tomás A. Mantecón Movellán. *Vicerrector de Cultura y Participación Social*
Montserrat Cabré i Pairet. *Profesora del Área de Conocimiento de Historia de la Ciencia*
Salvador Carretero Rebés. *Director del Museo de Bellas Artes de Santander*
Javier Gómez Martínez. *Profesor del Área de Conocimiento de Historia del Arte*
Juan Martínez Moro. *Profesor del Área de Conocimiento de Dibujo*
Luis Sazatornil Ruiz. *Profesor del Área de Conocimiento de Historia del Arte*

ESCUELA DE ARTE DE CANTABRIA ROBERTO ORALLO (ESAC)

Jesús García, *Director*
Eva Mercadal Otero, *Profesora de Técnicas de Gráficas Tradicionales*
María Morera Álvarez, *Profesora de Técnicas de Gráficas Tradicionales*

COMISARIADO

Ricardo González García
Nuria García Gutiérrez

CATALOGACIÓN Y DISEÑO EXPOSITIVO

Nuria García Gutiérrez

ASISTENCIA TÉCNICA EN PRÁCTICAS

César Aparicio Arce

TEXTOS

Ángel Pazos Carro
Ricardo González García

MATERIAL DIDÁCTICO

Juan Martínez Moro
Ricardo González García

DIGITALIZACIONES

Área de Exposiciones UC
Biblioteca Universidad de Cantabria

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Pizzicato Estudio Gráfico

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Portada: Agustín Ibarrola. Desde Guernica, ca. 1966 (© Agustín Ibarrola, VEGAP, Santander 2021)
Contraportada: Josep Grau Garriga, 1966 (© Grau Garriga, VEGAP, Santander 2021)

© Universidad de Cantabria

© Editorial de la Universidad de Cantabria

© De los textos: los autores

© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales, 2021. © Gutiérrez Solana, VEGAP, Santander, 2021

© Eduardo Arroyo, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2017

© Doroteo Arnáiz, Albert Ràfols Casamada, Rafael Canogar, Juan Genovés, Gutiérrez Solana, El Roto / OPS / Rábago, Equipo Crónica -derechos del coautor Manolo Valdés, Equipo Realidad, Grau-Garriga, Agustín Ibarrola, VEGAP, Santander, 2021

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2021

ISBN: 978-84-17888-71-8

DL: SA 465

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.037>

IMPRESIÓN

Impreso en España - *Printed in Spain*

Imprime: Artes Gráficas J. Martínez

PRESENTACIÓN	7
<hr/>	
Ángel Pazos Carro	
ESTUDIO	9
<hr/>	
Ricardo González García	
CATÁLOGO	21
<hr/>	
Nuria García Gutiérrez	
• RAÍCES DE ESTAMPA POPULAR. Problema de España	
• ESTAMPA POPULAR Ideología, compromiso y denuncia social a través del grabado	
• RAMIFICACIONES DE ESTAMPA POPULAR	
• GUIÑOS A ESTAMPA POPULAR Y OTRAS ESTÉTICAS ACTUALES DE LA RESISTENCIA Escuela de Arte de Cantabria Roberto Orallo (ESAC)	
MATERIAL DIDÁCTICO	75
<hr/>	
Juan Martínez Moro, Ricardo González García	
BIBLIOGRAFÍA	81
<hr/>	

PRESENTACIÓN

D. ÁNGEL PAZOS CARRO
Rector de la Universidad de Cantabria



Se abre la puerta de la Sala de Exposiciones de la Universidad de Cantabria este curso 2021-2022 con una exposición que posibilita hacer un sugerente recorrido por las formas de expresión y los mensajes que canalizó la Estampa Popular en una España compleja. La exposición permite revitalizar instrumentos de análisis para conocer los avatares de la opinión y la crítica fundada desde sus raíces goyescas hasta la generación que conoció los conflictos bélicos del siglo XX y sus impactos ulteriores, ya en el camino a la consolidación de los valores democráticos a la que hemos asistido en las últimas décadas.

En un recorrido tan amplio no es fácil eludir elementos que tan históricamente fueron y son parte del debate social, de la opinión y de la participación cívica en diversas materias: en el caso de los toros, desde la tauromaquia al posicionamiento antitaurino y las propias tendencias animalistas; desde la alienación cívica, fruto de presiones de toda índole, hasta la afluencia a las urnas electorales y la crítica ética contra la mala praxis; o desde la preocupación goyesca por la transmisión veraz del conocimiento, hasta el dominio de la imagen en un mundo rodeado de pantallas y amplificadores, para bien y para mal. También se ofrecen elementos de reflexión sobre el valor de cada uno, los sueños (tanto los de Jacob como aquellos que mueven la emigración o el exilio), los intereses y los retos de la igualdad.

Es una propuesta para repensar sobre la polisemia del término ilustración, tanto desde el punto de vista formal como intelectual, y hacerlo de la mano y con los lenguajes visuales de algunos de los más sensibles y relevantes

observadores de cada uno de los momentos de este amplio recorrido histórico. Las introspecciones de Goya, Regoyos, Baroja, Cossío o Gutiérrez Solana dan paso a la contundencia expresiva de Ortega, Castro, Delgado Bermejo, García Merina, Álvarez, Montero, Ibarrola, Arnáiz, el Equipo Crónica y Saura, las historias gráficas de Villanueva o Alcácer, los dramáticos paisajes sociales de Genovés o Canogar y el delicado simbolismo de Río Hoyas, Noriega Revuelta, McElherron, Aguirre Gázquez, Ezinmo Gutiérrez, Figueroa o Stella. Un amplio elenco de autores que entrelazan perspectivas consagradas y otras noveles y por ello permiten cruzar fronteras entre pasado y presente, así como entre madurez y percepción, todos ellos ingredientes esenciales de la construcción del espíritu crítico y de la opinión.

No quiero dejar de resaltar uno de los valores de esta muestra: haber podido contar con fondos artísticos estimulantes, contenidos entre los que componen el gabinete de estampas de la UC; además, es el momento de reconocer que la riqueza de dicho gabinete debe mucho al favor de cuantas personas e instituciones colaboran con nosotros, y de forma muy acentuada, de la estimable aportación de frescura y vitalidad que supone la colaboración de la Escuela de Arte de Cantabria Roberto Orallo (ESAC), incorporada a la muestra.

Felicito por tanto a cuantos han hecho posible el desarrollo de la exposición y cuanto significa y les invito a visitarla desde el próximo 19 de octubre hasta el 8 de enero de 2022.

ESTUDIO

Raíces y ramificaciones de Estampa Popular:
problema de España, compromiso social y denuncia a través del arte y sus estrategias estéticas de la resistencia

RICARDO GONZÁLEZ GARCÍA

Artista plástico y profesor en la Universidad de Cantabria



Pudiendo haber sido de otras muchas maneras, en principio se puede comenzar esta disertación aludiendo al poder que, por su naturaleza y condición, poseen las imágenes como constructos que ayudan a diseñar el futuro anhelado por el ser humano en cada época. Si nos remitimos al motivo que, a través del análisis de las imágenes, su intención ideológica y de concienciación, mueve el presente comentario, más que por un contacto directo con ciertos hechos acaecidos durante la dictadura española entre los años 1939-1975 –cuyas sombras todavía sobrevuelan nuestras cabezas (solo hay que recordar el reciente traslado en helicóptero de los restos de Franco del Valle de los Caídos al cementerio de Mingorrubio)–, ahora nuestro posible acercamiento a una visión de la verdad de lo real que en ese momento de la historia de España sucedió, necesariamente pasa por una retórica mediática que acaba por aparecer “como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible” (Virilio, 1998: 47-48). Considerando aquí lo que “no se puede mirar” como algo que se oculta intencionadamente o se censura.¹ Esa ocultación se entiende en el contexto de quienes defendieron su causa antifranquista, por la situación constante de persecución por la que atravesaron para defender sus ideales. Empero, no obstante, ya distanciados de aquel momento, téngase en cuenta, igualmente, la acción interesada de borrado de la “memoria histórica”,² que, igualmente, hemos de sortear para insistir en nuestro empeño por la obligatoria acción de visibilizar el tema tratado a nuevas generaciones, a fin de ampliar los horizontes del conocimiento en tanto que función primordial a cumplir

en un espacio universitario. Recordemos, en relación a esto, el grabado *Si sabrá más el discípulo?* (1797-98) (Fig. 1), en el que Goya ya apunta a la necesidad de una educación de calidad como base de una consistente sociedad futura. Ello conduce a un obligado replanteamiento del pensamiento hacia los sucesos que delatan las imágenes que nos disponemos a observar.



Fig.1. Francisco de Goya y Lucientes, *Si sabrá más el discípulo?* (Serie: *Los caprichos*, nº 37), 1799.

¹ *No se puede mirar* es el título de una estampa perteneciente a la serie de los *Desastres de la guerra* de Goya. Hace reflexionar sobre el drama; sobre el hecho de no querer ver lo que les va a suceder a los que, aún implorando perdón, ya están condenados como lo estuvo el “agarrotado”, en tanto que visión pesimista que delata la poca confianza que posee Goya en el ser humano, pudiendo significar también una clara declaración en contra de la pena de muerte. Extrapolando su pensamiento al caso español, observando lo sucedido desde entonces a nuestros días, pudiéramos pensar si también nuestro país se halla afectado de un mal endémico, condenado debido a su problema sin solución.

² La “memoria histórica” es un concepto historiográfico e ideológico que designa el consciente esfuerzo que realiza la colectividad por hallar sus raíces, para valorarlas y mostrar respeto hacia ellas. Con sus lógicas leyes antecedentes que caminan por senderos similares, en España, a partir de 26 de diciembre de 2007, la Ley de Memoria Histórica reconoce, amplía derechos y establece medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Sin embargo, quedó derogada durante la legislatura de Mariano Rajoy. Recientemente, en 2020, para reemplazarla, tratando de recuperar parte de su esencia, Pedro Sánchez presenta un “anteproyecto de la Ley de Memoria Democrática”.

En referencia a esta necesaria memoria que nos ayudaría a no caer dos veces con la misma piedra, cada imagen supone un retazo de un pasado que nos interpela en cada contemplación, exigiéndonos explicaciones acerca de aquello a lo que refiere y cuestionándonos, a su vez, sobre el mismo presente en el que nos desenvolvemos. Es sincrónica, como lo son los medios de masas, al momento en que ha sido creada y al poner de manifiesto su carácter comunicativo, pero también diacrónica al extenderse hacia otros tiempos, en un efecto de transmisión de una memoria colectiva que lucha por legar un tipo de valores que van destilándose y cuajando con el paso de los años. Un horizonte sociológico, donde “comunicar es el momento de un proceso que será más largo y el fragmento de un conjunto más vasto” (Debray, 2001: 15), que trasciende su momento con cada acto revisionista para hacernos reflexionar sobre asuntos de gran calado. Los cuales, finalmente, de un modo positivo nos enseñan lo que supone la lucha por la conquista de libertades, en tanto que derechos esenciales necesarios para una vida plena y satisfactoria. Abordar, por dicho motivo, la imagen desde su vertiente epistemológica nos transporta a lo que en sí misma conlleva de crítica y, consecuentemente, a experimentar su peligrosidad intrínseca, de alguna forma, en tanto que arma de porvenir que puede suponer una férrea influencia en la realidad que vive una sociedad.

Por tanto, pasado y presente quedan fuertemente ligados a través de una imagen que siempre guarda una “dialéctica en reposo latente” desde la que confrontar, ayudados del lenguaje, nuestros acercamientos a aquellos temas candentes que atañen a un colectivo (Benjamin, 2005: 464). Por dicho motivo, no es cuestión de concebir aquí un tiempo lineal como una flecha que avanza inexorable, desde la perspectiva del falso progreso de oportunismo capitalista que nos encauza hacia la obsolescencia programada, sino de recurrir a una visión circular, verdaderamente progresista y rizomática, para visitar el complejo fenómeno que supuso el movimiento Estampa Popular (EP), retomar la filosofía de sus antecedentes, analizar su potencial y comprobar de qué forma sigue permaneciendo su espíritu. Uno que nos pueda permear para, en la actualidad, poder abordar obras comprometidas socialmente en función de una necesaria denuncia, no ya tanto de lo que supuso un régimen opresor como el franquista (aunque de algún modo siga presente por parte de grupos de ultraderecha), sino de otras circunstancias que, bajo el manto del neoliberalismo, puede que nos estén “ahogando” u “oprimiendo”, aunque sea sibilinamente, casi sin darnos cuenta. En esa comparativa temporal, no cabe duda que el enemigo contra el que luchaba un movimiento tan ideológicamente politizado como EP era muy claro y evidente, no siendo tanto los “espectros” que,

enmascarados, pero herederos de un mismo y parece que endémico problema español, nos acechan en la actualidad.

Por lo considerado hasta ahora, a fin de situar al espectador, no tiene tanto la presente exposición el objetivo de ensalzar las cualidades plásticas que poseyeron cada uno de los integrantes del movimiento que ahora se pone de relieve, pues ya se han realizado exposiciones y publicaciones abordando dichos temas, como de constatar y subrayar cómo el problema de España aún perdura, para presentar un pequeño muestrario de “alternativas” en forma de creaciones plásticas que, utilizando el grabado como medio de expresión, denuncian dicha situación. Tanto aquellas que critican determinadas realidades sociales antes y durante la existencia de EP, como las que, posteriormente, siguen una herencia ideológica que se extiende hasta el presente, tal y como demuestran, tomando a EP como referencia, las creaciones contemporáneas realizadas por integrantes de la Escuela de Arte de Cantabria (ESAC), que han tenido a bien participar a partir de la invitación lanzada por el Área de Exposiciones de la Universidad de Cantabria. Respecto a estas últimas, es encomiable el esfuerzo que ha realizado tanto el alumnado como el profesorado de esta escuela para afrontar el no del todo cómodo reto de recoger el testigo de lo que fue un movimiento muy definido por una etapa histórica concreta de España, extrayendo, así, su espíritu crítico para transportarlo a la creación de unas obras que vuelcan sus apreciaciones sobre temas actuales que atañen y afectan al colectivo social español contemporáneo.

LAS RAÍCES: EL PROBLEMA DE ESPAÑA

Los cambios, agitación y convulsión que experimenta la sociedad en el siglo XX no son fáciles de resumir en pocas líneas. Solo tenemos que mirar al reflejo que, de ello, suponen las vanguardias artísticas para darnos cuenta del laberíntico bullir de inquietudes que acaecen en un tiempo donde, impulsados por la aceleración que confiere la revolución industrial del siglo anterior, comienzan a sucederse acontecimientos políticos que repercuten en lo social y que, por ejemplo, ya en 1945, desencadenarán la explosión de la primera bomba atómica. Si tomando el arte como hilo conductor queremos desgranar lo que supuso dicho siglo desde la perspectiva española, pasearse por las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) es como una lección condensada a partir de aquellas manifestaciones plásticas que, en su conjunto, confieren un reflejo cercano a esa visión global de lo real perseguida y avisada al inicio del presente comentario.

Entre otras muchas, podemos destacar ahí dos piezas que nos dan ciertas claves. Por un lado, *El profeta* (1933), de Pablo Gargallo, y lo que parece anunciar o advertir de manera expresiva: el peligro que se cierne sobre Europa, y España en particular, con el advenimiento de los fascismos que han triunfado en Italia y Alemania. Por otro, *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, donde se palpa, desde su simbolismo más que desde su aspecto narrativo-figurativo, el caos y la devastación que propinarán las guerras que ese anunciado fascismo traerá consigo, lo que acabará con una Europa totalmente desolada.

Como sabemos, este cuadro de Picasso hace alusión al bombardeo que sufrió el pueblo de Guernica el 26 de abril de 1937, en plena Guerra Civil Española por parte de la Aviación Legionaria italiana y la Legión Cóndor alemana, que se aliaron con el bando sublevado –pretenciosamente autodenominado como “nacionales”– contra la Segunda República. Es preciso recordar, en este punto, que Guernica, según Ludger Mees, historiador alemán experto en el movimiento nacionalista vasco y su historia, supuso un “banco de pruebas” de estrategias y tecnologías militares para Hitler antes de la II Guerra Mundial. Ante la debacle acaecida en el municipio vasco, Josep Renau, gran pintor y cartelista valenciano, comunista militante y por la fecha director general de Bellas Artes, encargó la realización de una obra a Picasso para ser expuesta en el pabellón español de la Exposición Internacional que ese mismo año se celebraría en París. Suponía esta muestra un escaparate abierto al mundo oportuno para indicar lo que realmente estaba suponiendo la lucha republicana. Respecto a este hecho, y aunque en un principio Picasso se mostrara reticente a realizar una pieza de gran formato, conviene recordar que por su filiación comunista y, por ende, por su compromiso político, elaboró por iniciativa propia una serie de aguafuertes con el título: *Sueño y mentira de Franco* (Fig.2). Con esta trilogía de grabados, en una edición limitada de 1000 ejemplares, pretendía, por un lado, denunciar la Guerra Civil y la figura del general Franco y, por el otro, recaudar con su venta fondos para la causa republicana. Este mismo conjunto de grabados ilustrarían, años más tarde, el cartel de la muestra *España Libre* (1964-65), con motivo del 20 aniversario de la Resistencia, donde, entre otros autores, participaron algunos integrantes de EP.

Fig. 2. Pablo Ruiz Picasso, *Sueño y mentira de Franco I*, 1937

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2021

Es significativo señalar la Guerra Civil y el hecho puntual del encargo citado, pues tanto Clemente Barrera como Javier Gómez, en sendos textos introductorios a la exposición *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico* (2007), son claros al establecer en ese punto de inflexión el germen del movimiento EP. Así, un momento álgido en el que se muestran las obras de “aquellos artistas españoles que más directamente habían influido en las vanguardias europeas” (p. 11) dará paso, debido al triste desenlace de la contienda, a la sombría época que supone la dictadura y su tendencia a un conservadurismo académico en cuanto a arte se refiere, así como al desprecio, hasta la amputación, de cualquier postura renovadora dentro de dicho campo. Sobrada razón para optar o bien por el exilio o bien por la adscripción a corpúsculos o asociaciones de resistencia para, aguerridamente en terreno hostil, o en lo que se ha llamado como “exilio interior”, seguir cultivando una creación de vanguardia comprometida con sus ideales. En estas extremas condiciones, debía ser recurrente el ingenio y la astucia para sobrevivir, al tiempo que intentar seguir realizando obras que conectaran con lo que se hacía en el exterior. Aunque fuera de forma comedida, se trataba de desviar la mirada del “ojo” represor de la censura de un régimen dictatorial que, a medida que fueron pasando sus 36 años de mandato, fue debilitándose y volviéndose más permisivo con los movimientos artísticos.³ De hecho, Franco, ante manifestaciones informalistas como la de Tápies, llegó a considerar el arte como una expresión “desactivada”, no viendo posible, según su criterio, que sus seguidores pudieran llegar a hacer la revolución.

³ Cara al exterior, el régimen siempre quiso mostrarse como garantía de paz, progreso, orden y estabilidad. De ahí que el 1 de abril de 1964 celebrara su propia campaña propagandística denominada: *XXV Años de Paz*. Cierta apertura en lo económico, devenida del Plan de Estabilización del 59, no significó, sin embargo, una evolución en lo político ni en lo social. De ahí que gran parte de la sociedad comenzara a demandar ya, y por eso el momento propicio para el surgimiento de EP, cambios reales que desencadenaron una década de los 60 de intensa dialéctica entre partidarios del intransigente discurso oficial del régimen y los alternativos discursos ideológicos que comienzan a surgir desde las esferas culturales.

Con el mortecino ambiente que se establece al inicio de la posguerra, y la instauración de un estado autárquico y asfixiante donde solo un carácter robusto podía combatir la aflicción y llegar a originar cambios, lejos de ser un erial en lo que a inquietudes artísticas atañe, se establece, ante la calamidad, un buen repertorio laberíntico de posibles caminos que, en muchas ocasiones y dada la real complejidad de la situación, pueden observarse como transversalmente complementarios entre lo rural y lo cosmopolita; entre la resignación a la cerrazón interior y la esperanza de una apertura hacia el exterior. Ante tales disyuntivas, solo cabe, pues, una voluntariosa capacidad reconstructiva que oscila entre el conservadurismo propio del régimen y cierto eclecticismo al que llevan las distintas interpretaciones de los movimientos de vanguardia. En este sentido, es elogiosa la intención comparativa que propuso la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (2016), en el MNCARS, a la hora de establecer nexos de unión entre artistas que emigraron, y crearon sus obras allende las fronteras de su país de origen, y quienes finalmente se quedaron en él. En su catálogo, por ejemplo, ya destaca, de entrada, una pequeña pero significativa acuarela de Luis Quintanilla titulada *Ruinas*, de 1943, el mismo año de publicación de la novela de Max Aub que da título a la exposición. Sirva Quintanilla, en este contexto, como ejemplo de quienes tuvieron que exiliarse, comenzando su viaje rumbo a Nueva York a finales de 1938.⁴ Si bien, es justo señalar que este período comprendido entre la década de los 40 y 50 es inmediatamente anterior a la creación del movimiento EP, empero es muy revelador respecto a las asociaciones artísticas que ya comienzan a emerger y que, al igual que otras más específicamente relacionadas con el grabado, pudieron servir de modelo a aquel.

Por ejemplo, el zaragozano Grupo Pórtico, creado en 1947, supone uno de los primeros que, influidos por Paul Klee o Joan Miró, comienza a fomentar la pintura abstracta o

informalista. Parecidas premisas moverían a la agrupación canaria LADAC tres años más tarde. En cambio, una visión cíclica de una modernidad que pueda estar ligada a lo atávico, tal y como años más tarde apuntará Sigfried Giedion en *El presente eterno: Los comienzos del Arte* (1964), es el pretexto idóneo para, estableciendo las cuevas de Altamira como escenario donde establecer debates internacionales a partir del impulso de Mathias Goeritz en 1948, emprender la denominada como Escuela de Altamira. Ese mismo año también se publica el primer número de la revista *Dau al Set*, de tintes dadaístas y surrealistas, que aglutinará en torno suyo a artistas como el ya citado Tápies o Joan Brossa. Una década más tarde, en 1957, y como grupo de gran relevancia en un arte de vanguardia en España que poco a poco parecía levantar la cabeza, podemos citar a El Paso y su tendencia claramente informalista. Tampoco hemos de olvidar el carácter marcadamente geométrico del Equipo 57, el cual, a diferencia de otros, sí trabajaba con una idea de colectivo firmando sus obras como tal, implicando con esa acción una lectura de cohesión social.

Fueron momentos difíciles para los grupos nombrados. De un cierto oscurantismo que, inmediatamente, nos remite a la visión fatalista y tremendista de la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX. Aquella que trata de reflejar la realidad de una “España negra”. Una donde autores como Gutiérrez-Solana, Darío de Regoyos, Zuloaga o Nonell,⁵ y en relación con los literatos de la Generación del 98, en su mayoría rescatan la última etapa pictórica de Goya –véase de este, por ejemplo, *Riña a garrotazos* (1819-1823), donde el pintor retrata el origen de las “dos Españas”,⁶ la de los liberales y la de los absolutistas– para relatar la realidad profunda de un país que, subyugado por la religión, como muestra *La oración* (1887) (Fig.3) de Regoyos, parece subsumida en su “leyenda negra”.⁷ Así, desde Goya, e incluso a partir de un Barroco español donde podemos encontrar figuras como la de Juan Valdés Leal, se traza una truculenta imaginería de un costumbrismo tendente,

⁴ No olvidemos el compromiso que Luis Quintanilla mantiene con la causa republicana. En 1939, el gobierno de la Segunda República española le encarga, para la Exposición Universal de Nueva York, una colección de frescos cuyo título general, *Ama la paz, odia la guerra*, alberga las siguientes temáticas: *Huida, Dolor, Hambre, Destrucción y Soldados*. Frescos que, desgraciadamente, nunca llegaron a exponerse debido a la derrota que sufrió el gobierno republicano. A partir del anterior encargo que se hizo a Picasso en 1937, se denomina popularmente a estas obras de Quintanilla como *Los otros Guernicas*, pues se sigue manteniendo la misma temática: la Guerra Civil española.

⁵ Más allá de esta relación de artistas, tal y como demuestra la exposición *España en sombras. Colección UC de Obra Grabada* (2005), se pueden añadir autores como Pancho Cossío o Francisco Bores, quienes, en ciertos momentos de su producción, también se acercaron a esa negativa percepción de la realidad española.

⁶ El surgimiento de las “dos Españas”, que supone un enfrentamiento contemporáneo cuyo momento crítico fue la Guerra Civil Española, coincide con el origen de unos nacionalismos periféricos que fragmentan aun más, si cabe, la cohesión del país. Con el denominado “regeneracionismo”, a partir, sobre todo, de la guerra de independencia cubana que enfrenta a España y EEUU en 1898, la intelectualidad reflexiona sobre la identidad de España a fin de poner remedio a la decadencia y atraso que, observan de modo pesimista, sufre su país. Las causas de sus denuncias son: falta de estabilidad social, un sistema político corrupto, miseria campesina, atraso en la educación, la ciencia, la tecnología y la industria, la cuestión de las regiones, un papel irrelevante dentro del contexto internacional... Problemas que observamos presentes también en la época franquista donde aparece el movimiento EP que nos concierne, pero que, igualmente, podemos vivir a día de hoy. Todo ello hace que tanto la introspección crítica de carácter negativo como la búsqueda de cierta esencia de lo español, sigan siendo ahora dos constantes que nos puedan ayudar a tomar una certera perspectiva histórica susceptible de catapultarnos a la reconstitución de un destino más próspero.

desde su presentación figurativa, al expresionismo más siniestro y esperpéntico. Esto da cuenta de una España anclada atávicamente en una genética rural; un país que, como decía Julio Anguita, “tiene miedo a pensar”, y por tanto a ser libre, no protestando por nada. Una España profunda que, con una gran picaresca ya presente en el romancero español o en el Barroco –véase la serie de bufones de Diego Velázquez–, contrasta, ofreciendo una condición bicéfala, con la figura del impasible e inmutable latifundista, caudillo o señorito, tal y como, al igual que reflejan obras de autores de diferente condición como Galdós, Buñuel, Lorca o Camilo José Cela, lo hace la novela de Miguel Delibes: *Los santos inocentes* (1981), magistralmente llevada al cine por Mario Camus en 1984.



Fig. 3. Darío de Regoyos, *La oración*, 1887

ESTAMPA POPULAR: VISIONES HETEROGÉNEAS UNIDAS POR UN MISMO COMPROMISO Y LA IMAGEN TÉCNICA COMO MEDIO CRÍTICO IDEOLÓGICAMENTE ÚTIL.

Aunque de forma sintética y resumida se ha querido destacar, con el pequeño recorrido efectuado, que las luchas de unos pueden representar los logros o, por contra, la pesadumbre de otros, y que nada surge por generación espontánea, sino que la historia va urdiendo una trama

de acción-reacción o causa-efecto. Así, lo relatado hasta ahora supone el “caldo de cultivo” para que en el año 1959 comenzaran a agruparse una serie de artistas como Javier Clavo (1918-1994), Antonio R. Valdivieso (1918-2000), Manuel Ortiz Valiente (1918), Pascual Palacios Tárdez (1920-1994), José G. Ortega (1921-1990), Ricardo Zamorano (1923-2020), Luis Garrido (1925-2021), Dimitri Pagueorgui (1928-2016) y Antonio Zarco (1930-2018). Y aunque algunos de ellos ya trabajaban desde 1957 sobre las premisas ideológicas que más tarde se constataron, fue, en ese sentido, el carismático José Ortega (1921-1990), artista plástico militante del por aquel entonces ilegal Partido Comunista, el verdadero impulsor y modelo para este grupo. Pues es en ese mismo año cuando publica en la sala Alfil su *Manifiesto del Realismo*, como documento que, haciendo hincapié en la importancia del arte figurativo en el arte, o del realismo de corte más bien socialista, se puede considerar como precedente de lo que dos años más tarde, con la *Declaración de Principios de Estampa Popular de Madrid*, supondrá, a partir de una reunión fundacional que tiene lugar en un bar de la calle Modesto Lafuente en el mes de abril de 1959, el verdadero inicio del fenómeno artístico que ahora nos convoca.



Figs. 4, 5 y 6. Carteles de exposiciones de Estampa Popular: Club Pueblo, 1967 / Galería Miguel Hernández, 1970 / Fiesta del Partido Comunista, 1977

En esta declaración de intenciones señalan que se dedica especial interés al grabado, pues su finalidad es ser accesible a todos, lo que ya de entrada marca la misión eminentemente social de sus creaciones. Para, como destaca seguidamente, “ayudar al pueblo español a defender y enriquecer su cultura y su libertad” (Estampa Popular, 1996: 22). Con el objeto de servir a su comunidad, por tanto, las formas que adopta están dentro de lo figurativo, pero abogando por la libertad de expresión en todas sus manifestaciones.

⁷ Durante el siglo de Oro español se produjo, por parte de escritores holandeses, ingleses y de otras nacionalidades, un movimiento que tenía como finalidad desprestigiar al Imperio español. Según Julián Marías en *España inteligible. Razón histórica de las Españas* (1985): “La Leyenda Negra consiste en que, partiendo de un punto concreto, que podemos suponer cierto, se extiende la condenación y descalificación de todo el país a lo largo de toda su historia, incluida la futura. En eso consiste la peculiaridad de la Leyenda Negra. En el caso de España, se inicia a comienzos del siglo XVI, se hace más densa en el siglo XVII, rebrota con nuevo ímpetu en el XVIII –será menester preguntarse por qué– y reverdece con cualquier pretexto, sin prescribir jamás”. Por esa razón, aunque parezca ubicada en un momento de gran rivalidad política y comercial, muchos historiadores mantienen la creencia de que dicha leyenda llega hasta nuestros días. Sin ir más lejos, fíjense qué acrónimo de cuño relativamente reciente utilizan los financieros americanos para referirse a los países del sur de la Unión Europea (Portugal, Italia, Grecia y España): PIGS, debido a sus problemas de déficit económico.

Además, muestran una gran solidaridad con el movimiento obrero, viéndose a sí mismos como trabajadores del arte, pues, para defender sus derechos, incluso llegan a instituirse como sindicato abierto a todos los artistas que se adscriban a sus postulados. Podemos entender con esto que, lejos de ese arte elitista o esnobista que se dirige a las clases acomodadas, EP pretende acercarse a los problemas de la calle, considerando el arte como un medio útil que dé voz a las verdaderas preocupaciones de las gentes. Así, tras el mencionado acuerdo, será el 18 de mayo de 1960 cuando tenga lugar, en la Sala de Arte Abril de la Calle Arenal de Madrid, la primera de las exposiciones que realizan según lo acordado. A partir de entonces son numerosos los lugares donde su obra será expuesta. Exceptuando, por ejemplo, la sala de arte Sur de Santander en 1960 y otras galerías que albergarán sus creaciones posteriormente, mostrarán su obra preferentemente en universidades, ateneos o centros culturales (Figs. 4, 5 y 6). Sin embargo, en cuanto a su recepción, es revelador el miedo con el que, apunta Francisco Cuadrado como componente del movimiento EP sevillano en una de las mesas redondas que se han realizado recientemente, acudía la vanguardia obrera e intelectual a sus exposiciones. Eso, sumado al limitado acceso a espacios expositivos, daba como resultado que la labor de difusión se viera mermada o limitada.

Esa intención divulgativa de su mensaje, en un tiempo de precariedad donde la obra grabada parece haber desaparecido y la poca existente es en su mayoría de una temática paisajista algo ñoña –siendo muy pocos los talleres que por aquel entonces contaban con tórculo en Madrid–, hacen decantarse a los componentes de EP por la Xilografía o la Linografía. Mediante estas técnicas, consistentes en tallar el taco de madera o linóleo para la obtención de la matriz a entintar, podían llegar a estampar, de forma casera y utilizando para ello una simple cuchara para presionar poco a poco el reverso del papel y transferir la tinta, cientos de imágenes. El resultado de estas estampas en blanco y negro, de color inexistente durante los primeros años, hace que los espectadores muestren cierta reticencia a su recepción, según explican algunos de sus componentes en la mesa redonda que, moderada por Noemí de Haro,⁸ tuvo lugar con ocasión de la exposición *Estampa Popular. La irrupción de la realidad antifranquista* (2016), en MNCARS. En esta misma mesa, integrada por componentes de distinta procedencia,

se comprueba que la intención crítica adoptada, de compromiso social y tintes eminentemente antifranquistas, fue entendida de forma diferenciada según la zona del país en la que sus artistas acogieron las premisas del movimiento. Más allá de Madrid, la primera en sumarse fue Sevilla, en 1960; posteriormente Córdoba, en 1961; Vizcaya, en 1962; Valencia, en 1964; Cataluña, en 1965; y Galicia, 1968. Dada su extensión, no cabe duda que hubo quien se comprometió a fondo e, incluso, tuvo que abandonar la causa debido a que, con ello, peligraba su trabajo o su integridad, tal y como en la citada mesa declara la artista Elvira Martínez, o componentes que, quizá debido a ese lógico miedo existente, optaron por realizar una crítica más solapada. Exceptuando el grupo de Madrid, y aunque se señale el año de la muerte de Franco como el fin de EP, casi la mayoría de los citados desaparecieron en la misma década de los 60.

Dentro de un estilo figurativo de concepción amplia, más allá del realismo socialista en principio defendido por Ortega, donde resuenan los ecos expresionistas de las xilografías de Edward Munch, por ejemplo, es también notablemente clara la conexión con el Taller de Gráfica Popular (TGP) de México, nacido en 1937 siguiendo las trazas que deja la Revolución de 1910 y sus causas sociales tras la disolución de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su manifiesto es conocido por Valdivieso y Zamorano de la mano del cineasta Ricardo Muñoz Suay, y es propuesto para ser utilizado como modelo. Si bien, más desde su ideología antifascista y de unión obrera –con estética también basada en el uso de del linóleo y la madera–, que mediante un trabajo colaborativo de taller en parte tan solo reproducido en Sevilla y Valencia, mientras abunda en el resto de territorios más el trabajo individual. El hecho de que parte de la intelectualidad española escogiera dicho país como destino para su exilio durante la Guerra Civil, ayudó a recuperar cierta tradición goyesca y solanesca que, en cierta forma, parecía haberse olvidado y puede volver a hacerse vigente con el oscurantismo que provoca la dictadura. Por otro lado, el crítico de arte Ángel Crespo, gran conocedor de las producciones artísticas tanto de España como de Portugal del momento, también establece una relación con la cooperativa de Gravura portuguesa, de más corta trayectoria y difusa orientación ideológica respecto a TGP. Por último, y desde la afinidad ideológica, igualmente podemos establecer puentes con el diseño,

⁸ Noemí de Haro García, profesora e investigadora del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, ha estudiado en profundidad el movimiento EP. Entre otras publicaciones destacan: *Grabadores contra el franquismo* (2010), Madrid: CSIC, y su tesis: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (2009), defendida en la Universidad Complutense de Madrid.

los grabados o la ilustración de autores anteriores como Castelao, Prieto, Puyol, Renau, Rodríguez Luna, o Souto, como cartelistas y propagandistas afines a la II República y antecedentes directos de EP pues, aunque difieran en técnica y apariencia estética en la mayoría de los casos, sí responden a una capacidad comunicativa similar.

Fig. 7. Rafael Canogar, *Los soldados músicos*, 1972
© Rafael Canogar, VEGAP, Santander, 2021

Respecto a las temáticas que desarrolla EP, podemos observar una reincidente fijación por el retrato del oprimido campesino, tal como hizo el pintor Rafael Zabaleta, y de la situación obrera como sinónimo de la pobreza que atravesaba el país. Hay que recordar, en esa onda, la radicalización de los movimientos nacionalistas en la década de los 60, que sitúa el foco en la identidad regional de cada provincia y la recuperación de sus relevantes figuras autóctonas. Más allá, en unas postrimerías del movimiento coincidentes con cierta apertura de los últimos años de la década de los 60 y los primeros de los 70, también se pueden observar influencias del Nuevo Realismo francés, más por la intención de unión de arte y vida que por analogías formales, y del Pop Art estadounidense y anglosajón, debido a una labor de síntesis y una sencillez compositiva. Esta última influencia, sumada a la incidencia cada vez más directa de los nuevos modos de vida que generan los diferentes bienes de consumo y su anexa publicidad, pudiera ser la desencadenante de que comience a aparecer el color en las imágenes de EP. De ahí que, en el ámbito valenciano, Juan Antonio Toledo, integrante del movimiento, acabara cofundando, junto a Solbes y Valdés, el Equipo Crónica en 1964, aunque se desligara del mismo dos años más tarde. También en el ámbito valenciano y con influjo de EP, surgió en 1966 el Equipo Realidad.

Con esto se comprueba que la inquietud artística del momento por una figuración de estética Pop, que en su origen crece en torno a una sociedad industrializada y económicamente avanzada, en España no podía ser del todo posible debido a su atraso en ese sentido. En consecuencia, aquí existirá, más bien, un guiño estético con fondo crítico denominado como Crónica de la Realidad, la cual comienza a tener muchos seguidores como puede ser el caso de Rafael Canogar (Fig. 7) o Juan Genovés.



Fig. 8. Juan Luis Montero, *Televisión*, 1966

En cuanto a su medio de expresión-comunicación, EP decide utilizar el grabado como canal desde el que establecer sus críticas, porque posibilitaba la creación de imágenes de fácil difusión y no era necesario recurrir a otros medios más costosos y difícilmente alcanzables en esos momentos. Con eso y con todo, siendo antes un medio inmediato de comunicación que uno de transmisión, tal y como sucede actualmente, llegar al público no les resultó fácil, según se declaran en la reunión sobre EP en el MNCARS comentada. En relación a ello, se reconocen las limitaciones del grabado y no se niega el potencial crítico que ahora pueden tener otros medios como la fotografía o la televisión. En ese sentido, ya Moreno Galván (1960: 176), señalaba el mismo año que comenzó a exponer EP que “hay aplicaciones de la imagen que tienen unas posibilidades de acceso a la mayoría con las que el grabado, por muy amplia que sea su tirada, no puede competir; el cine, por ejemplo”. Comparativa que está presente en el grabado *Televisión* (1966) (Fig. 8), de Juan Luis Montero. También es verdad, por otro lado, que la variedad o profusión mediática puede servir como una “cortina de humo” que vuelva más confusa y compleja la situación,

provocando que la misma imagen se torne opaca respecto al mensaje que pretende transmitir; más sujeta a ocultos intereses que no hacen sino sumar adeptos al sistema hegemónico, como en nuestros días sucede con la transitable “imagen compleja” de Internet y las Redes Sociales.⁹ Si en los años 60 el grabado puede resurgir en España como considerable espacio de representación desde el que concienciar, es porque, aunque en Occidente durante esta década comienzan a florecer nuevos medios icónicos, aparte de existir todavía cierto atraso y cerrazón de cara al exterior, hay un control ideológico en los medios masivos con una censura que, incluso, también afecta a las imágenes realizadas por EP.¹⁰ Para demostrar este impulso mediático existente en otros países, solo hemos de remitir, por ejemplo, a la obra de Marshall McLuhan: *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, publicada en 1964. Mismo año en que Arthur C. Danto da por concluida la Teoría del Arte al contemplar *Cajas de Brillo* (1964), de Andy Warhol, dando pie al inicio de una época poshistórica del arte donde ya no existe un relato legitimador.

**POR UN ARTE POLÍTICO SOCIALMENTE COMPROMETIDO.
REGENERAR LOS PRINCIPIOS DE EP EN LA CREACIÓN
ACTUAL: RAMIFICACIONES E INJERTOS POSIBLES**

En un mundo donde la arrogante seguridad del ignorante parece imponerse al estado intrínsecamente dubitativo de la sabiduría, es urgente un arte político que, comprometido socialmente, haga a cada espectador cuestionarse su realidad; reflexionar sobre ella a fin de que su concienciación ante un problema, evidenciado, visibilizado y puesto en “tela de juicio” a través de los espacios de representación artística, incida colectivamente para generar cambios que procuren el bienestar de la comunidad. No es fácil, sin embargo, la tarea del artista cuando, para alcanzar dicho objetivo social inserto dentro de un

mundo globalizado, manifiestamente complejo, plural y repleto de espejismos ilusorios, ha de desentrañar lo que realmente afecta al ente social. Es cierto que, durante el periodo de EP analizado, el enemigo es evidentemente claro, pero en un estado aparentemente democrático como el actual, donde vivimos intensamente la hiperconexión digital del mundo globalizado y todo parece amortiguado por el estado del bienestar que nos venden las grandes empresas, ¿dónde se halla nuestra vinculación realmente social y aquello que ideológicamente no encaja? ¿Podemos soñar mediante el arte, estableciendo una crítica hacia aquello que vemos injusto, con un futuro más próspero donde, por ejemplo, exista una democracia real y directa, o la riqueza se halle más repartida y no exista tanta desigualdad?

Es por todo lo objetado por lo que, quizá, dentro de un capitalismo salvajemente depredador que fagocita también a sus detractores, como pueden ser los movimientos de contracultura o grupos antisistema, aprovechándose de la elasticidad demagógica que posee el lenguaje en la era de la posverdad,¹¹ de forma que se vuelven paradójicamente a su favor, no nos quede otra solución que optar por la concepción que procura un “arte agonista”.¹² Para alcanzar esta meta asistimos en la actualidad a una multiplicidad mediática que amplifica, a su vez, la misma semántica de lo artístico y la capacidad simbólica de lo político. De ahí que, mientras EP, aunque también con las variaciones formales y técnicas del medio escogido, se restringía a las características concretas que conlleva la imagen grabada, ahora la denuncia puede establecerse, a fin de resultar aparentemente más efectiva, por otros medios icónicos que, avanzando en la mencionada complejidad del conjunto, pueden tocar las más diversas sensibilidades de las que se compone nuestro cada vez más fragmentado mundo, o disolverse casi al tiempo que han sido emitidas sumando más “ruido” a una iconosfera ya de por sí sobradamente contaminada.

⁹ Según Josep María Catalá en *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (2005), la sociedad del conocimiento actual es eminentemente visual. Es ese contexto, las imágenes que, a modo de interfaces navegables difunden los medios digitales, acarrear nuevas formas de pensar que se apoyan en una continua metáfora visual hipervinculada, lo cual hace de la imagen un elemento de opacidad intrínseca.

¹⁰ Es curioso escuchar a componentes de EP, en mesas redondas recientes, cómo sufrían un constante asedio que les obligaba a actuar en la clandestinidad, o cómo muchas exposiciones fueron clausuradas y estampas requisadas por la censura. Incluso había gente que compraba alguna estampa, pero luego no las colgaba en casa por miedo a un registro.

¹¹ Posverdad, o mentira emotiva, como neologismo que establece una deliberada distorsión de la realidad con la finalidad de que las apreciaciones de carácter emocional o creencias infundadas acaben teniendo una influencia mayor que los hechos objetivos y fehacientes.

¹² Arte agonista como dispositivo crítico de situaciones sociales promovido por “intelectuales orgánicos” (artistas) que, mediante el disenso, siguiendo las premisas que Chantal Mouffe expone en *Prácticas artísticas y democracia agonística* (2007), puedan llegar a impugnar el orden simbólico hegemónico del sistema capitalista al hacer visible lo que su propio consenso dominante suele oscurecer y borrar.

Solo la voluntad me sobra, le dedicó El Prado–, pudiera mostrarse como un puente modelo entre el espíritu de EP y esas futuras generaciones que aún pretendan ejercer una mordaz crítica sobre nuestra realidad.



Figs. 10, 11 y 12. De izquierda a derecha: José Gutiérrez Solana, *El ciego de los romances. El cartel del crimen* n° 6 (1946) / Juan Antonio Alcácer, *El cartel del crimen* (1970) / Naomi Grace Villanueva, *El cartel del crimen* (2021)

Fig.9. El Roto, *Economía sumergida*, 2001

© El Roto / OPS / Rábago, VEGAP, Santander, 2021

No se trata por eso mismo aquí, a la hora de tratar de rescatar el espíritu de EP para crear obras consonantes que denuncien problemas de nuestra realidad actual, de recurrir a un planteamiento estrictamente panfletario, pues, como hemos comprobado, y aunque en origen se constituyeran unas bases fundacionales o principios, las formas de acción de EP siempre se mantuvieron flexibles y abiertas. Manteniendo esas pautas, será por tanto más importante saberse aún en conflicto; que la contienda todavía no ha concluido y la resistencia sigue siendo perentoria. Es decir, no pensar que, por mucho que interesadamente se empeñe la ideología dominante en decir justamente lo contrario, el problema de España está resuelto y superado. Pues, como aquí se ha mostrado, dicha irresoluble situación no es nueva y tampoco se remite a una cuestión puntual, sino que es ya remota pero no trasnochada, añadiéndose problemáticas propias de nuestro tiempo. De ese desasosegante escenario contemporáneo, como crítico cronista de una realidad a la que estéticamente se acerca de un modo reduccionista, destacan figuras como El Roto (Andrés Rábago) (Fig. 9). Un artista que, sin duda –como quedó demostrado en la exposición *No se puede mirar* (2019), que al hilo de la de dibujos de Goya titulada

En ese sentido, si entramos a analizar de forma general las creaciones que a esta muestra aporta la ESAC, se puede comprobar cómo existe, en muchas ocasiones, la intención de movimiento creativo dentro de esa impuesta moda de estar dentro de lo políticamente correcto, la cual lleva a una más o menos consciente autocensura para no molestar. Hubiera que recordar, en este punto, el siguiente dicho popular: “no se puede hacer tortillas sin romper huevos”. Desde lo cual comprendemos que siempre hay que sacrificar algo, y que tampoco se puede ser agradable y complaciente con todo el conjunto del colectivo social en todo momento. Por ello que, si al principio hablábamos de la peligrosidad inherente a la imagen, ahora pudiéramos matizar que, como fenómeno que afecta a nivel general dentro del sistema capitalista, pero trabaja a favor suyo, nos encontramos en la actualidad con muchísimas imágenes, sí, pero en su mayoría desactivadas de esa peligrosidad que sería deseable con el propósito de remover conciencias. Al comprobar tal hecho, comprendemos que toda la “precocinada” felicidad que nos vende el sistema capitalista a través de la constante adquisición del arsenal instrumental que elabora para que el flujo económico no se coagule,¹³ ha conseguido su objetivo: impedir que podamos llegar a observar las acciones que se establecen en la base de su tectónica, en su trasfondo, para poder establecer una crítica más certera.

¹³ En su ensayo *Happyracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas* (2018), Eva Illouz concluye que la felicidad en nuestros días se ha convertido en un “regalo envenenado”, pues mucho de lo que hacemos en nombre suyo y sus tiránicas demandas, que normalmente suelen acabar en situaciones decepcionantes que no cumplen las expectativas, ayuda a los que detentan el poder a mantener el control sobre nosotros, beneficiándonos.

Contemplar las imágenes realizadas por los y las integrantes de la ESAC es como hacer un escáner de las inquietudes, preocupaciones o sospechas que pululan nuestras actuales reflexiones. En conjunto, bien pudiera entenderse como una *aleluya*, o *auca* catalana, tal y como aparece en el *Cartel del crimen* de Solana y el posterior de Alcácer (Figs. 10, 11 y 12). Entre estas “viñetas” de la “historieta” que su agrupación ha preparado, se encuentra la injustificada crueldad que, hasta la muerte, se imprime al toro de lidia, y el maltrato y sacrificio animal en general; la corrupción política de representantes que prometen pero no cumplen; la precariedad laboral; el problema de la inmigración; el pensamiento ecológico como remedio a la contaminación y a favor de los entornos naturales; la dictadura de la moda y la belleza en el estereotipado mundo, cada vez más superficial, que difunden las redes sociales; la desaparición de la clase media en pro de una, cada vez mayor, clase baja gobernada por una minoría que acapara casi toda la riqueza y los recursos; el feminismo y el empoderamiento de la mujer; la defensa del amor libre y universal desde la diversidad; la imposición de pensamiento único que se esconde tras el control algorítmico; el derecho a una vivienda digna; y la existencia de una sociedad comandada y finalmente estratificada por lo económico.



Fig. 13. Francisco Álvarez, *Libertad Vietnam*, 1964

Además de corresponderse este arsenal a inquietudes contemporáneas, en una actitud comparativa tras todo lo descrito también podemos atisbar hasta qué extremo ha conseguido el sistema hegemónico borrar la memoria histórica a la que al principio se aludía: hasta el punto de no querer tratar el problema de España por falta de compromiso político, miedo o vergüenza. Es verdad que ya en tiempos de EP no solo fue este problema de España el que ocupaba sus composiciones, pues más allá de sus primeros intereses también comenzaron a aparecer otras motivaciones de carácter internacional, como la guerra de Vietnam (fig. 13), la Guerra Fría o el asesinato de Martin Luther King durante la fase última de la dictadura. En ese sentido, es increíble comprobar cómo la globalización ha continuado infundiéndole un efecto anestésico general tal que, desprendiéndonos de una esencia que, lógicamente, debiera remitir a los orígenes autóctonos propios de cada cual, acaba por homogeneizarnos de tal manera que parece como si creáramos un arte de franquicia afectado de gentrificación.¹⁴

Porque, a excepción de lo que pasa con el toro de lidia, al corresponder a la denominada fiesta nacional, y a una estampa que recuerda la polémica del traslado de Franco desde el Valle de los Caídos, los problemas descritos anteriormente son de alcance internacional. En función de seguir ahondando en contrariedades actuales que caminan en la línea del problema de España, se echaría en falta un aviso sobre esa nueva expansión de la ultraderecha que comienza a emerger de nuevo, no solo en España, tal y como pasó con el fascismo en el siglo pasado. En relación a ello, también hubiera que analizar sus simplistas proclamas y discursos basados en el odio racista y xenófobo para darnos cuenta de que la división entre las dos Españas sigue candente. Igualmente, tal y como sucedía durante la dictadura, y aunque no parezca tan patente, seguimos sufriendo un gran atraso tecnológico, industrial o de desarrollo científico respecto a otros países. La denominada “fuga de cerebros” es inevitable en un país que no invierte en I+D y no paga el talento. En esa onda, la educación parece estar en crisis permanente, pues las continuas reformas legislativas a las que se expone nada más un nuevo partido preside el hemiciclo del Congreso, poco ayudan a dignificar lo que supone la base primordial de una sociedad.

¹⁴ La artista Martha Rosler cuestiona recientemente, en uno de los capítulos de su ensayo *Clase cultural: arte y gentrificación* (2017) titulado: “¿Tomar el dinero y correr? ¿Puede ‘sobrevivir’ el arte político y de crítica social?”, el alcance que, socialmente, puede llegar a tener una arte comprometido a nivel político, que en la actualidad acaba dirigido a otros artistas o determinadas castas intelectuales que son capaces de descifrarlo e interpretarlo. Con esto entendemos que gran parte del esfuerzo implícito para crearlo cae en “saco roto”, pues ese “arte para todos” que perseguía EP se queda, en la actualidad, finalmente en una utopía inalcanzable.

Por otro lado, el problema de las nacionalidades continúa cada vez más radicalizado, no hay más que ver el caso de la independencia de Cataluña. De ahí que, quizá, abogar por instaurar una nación sin Estado, plurietatal o federalista, como se intentó en la fugaz Primera República Española y teorizó Francisco Pi i Margall en *Nacionalidades* (1877), pudiera ser una posible solución. También sigue habiendo quien se autodenomina muy patriótico y, por otra parte, evade impuestos optando por la fuga de capitales a paraísos fiscales. Tampoco se puede evitar debatir el hecho de que la Monarquía española sea ya una institución en crisis y totalmente obsoleta. El tema de las “puertas giratorias” por las que acceden los exgobernantes al sector privado, como puede ser el caso de las compañías eléctricas, es un asunto peliagudo por todo lo que implica. Las continuas subidas de impuestos a la par de recortes salariales hacen que aumente la vulnerabilidad social y el número de personas en riesgo exclusión social y desahucio. En los pueblos sigue habiendo caciquismo en forma de clientelismo. La España vaciada es una realidad, y la minoría que queda desarrollando actividades del sector primario, como pueden ser la ganadería o la agricultura, tienen problemas para sacar adelante su producción y comercializarla a un precio justo. Y se pudiera seguir citando posibles temas a tratar desde un compromiso político en los espacios de representación artística, los cuales, a modo de injertos, podrían seguir poblando la copa de este frondoso árbol cuyo tronco es EP.

Para constatar que, aunque nos las prometamos muy felices, siempre hay un poder que nos oprime recortando nuestras

libertades, y aunque se nos llene siempre la boca de las bondades que posee el arte a la hora de favorecer la libre expresión de ideas, pensamientos o emociones, sería conveniente recordar un último apunte. Es verdad que el arte posee todas esas cualidades; que pueda presentarse como un espacio de libertad, pero no vivimos exclusivamente ahí, sino que somos seres eminentemente sociales, influenciados por todo lo que eso supone, y necesitamos comunicar lo que estos espacios expresan a los demás. Por esa razón, más allá de que podamos acabar inconscientemente autocegurados por el mismo hecho de vivir en el complejo mundo globalizado actual que nos empapa de su espíritu de época, caer, pues, abducidos por el sistema capitalista, totalmente hegemónico o dominante, y que, cegados por la “cortina de humo” que despliega, ya no podamos ver nada y nuestra cabeza ya no da más de sí, debiéramos de pensar que, por mucho que creamos que todo lo aquí relatado pertenece al pasado y que nos hemos librado de la dictadura, increíblemente existen, todavía a día de hoy, normas que inhiben nuestra libertad de expresión. Tal es el caso de la popularmente conocida como Ley Mordaza, compuesta en realidad por tres polémicas leyes: Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana, la reforma del código Penal y la Ley Antiyihadista, que entran en vigor en el año 2015 preparadas para reprimir, sin ninguna garantía judicial, cualquier tipo de protesta, expresión ofensiva u opinión considerada “peligrosa” por atentar contra el sistema. Tras saber lo que ello conlleva y haber leído la presente disertación, reflexionen, hagan examen de conciencia y respondan: ¿no creen que, en el fondo, a nivel ideológico, nuestra situación actual puede resultar muy similar al estado represivo que vivieron los y las artistas integrantes de EP?