

Arte, ideología e identidad en los años del franquismo

(Art, ideology and identity in the Franquist years)

Bozal, Valeriano

Univ. Complutense. Fac. de Geografía e Historia. Dpto. de Historia del Arte Contemporáneo. Ciudad Universitaria. Profesor Aranguren, s/n. 28040 Madrid

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 17-31]

Recep.: 12.01.06

Acep.: 12.01.06

La represión de las culturas nacionales durante la dictadura del general Franco y el recurso a la tradición histórica para defender un nacionalismo centralista determinó una reacción artística y cultural que planteó en términos de modernidad la cuestión de la identidad. Se analizan aquí los problemas generales de este tema y la aportación de la obra de Chillida al mismo, en especial la dificultad de articular modernidad e identidad.

Palabras Clave: Arte y franquismo. Arte de vanguardia. Arte e identidad. Escultura contemporánea. Chillida.

Franco jeneralaren diktaturak kultura nazionalen gainean ezarritako errepresioak eta nazionalismo zentralista defendatzeko tradizio historikoa baliabide bilakatzeak, arte eta kulturaren erreakzio bat ekarri zuten, identitatearen arazoa modernitate kontu gisa planteatu zuena. Hemen gai horren arazo orokorrak eta Chillidaren obrak hartara egindako ekarpena aztertzen dira, bereziki modernitatea eta identitatea artikulatzeko zailtasuna.

Giltza-Hitzak: Artea eta frankismoa. Abangoardiako artea. Artea eta identitatea. Gaur egungo eskultura. Chillida.

La répression des cultures nationales durant la dictature du général Franco et le recours à la tradition historique pour défendre un nationalisme centraliste a déterminé une réaction artistique et culturelle qui a posé, en termes de modernité, la question de l'identité. On analyse ici les problèmes généraux de ce thème et l'apport de l'œuvre de Chillida à celui-ci, spécialement la difficulté d'articuler modernité et identité.

Mots Clés: Art et franquisme. Art d'avant-garde. Art et identité. Sculpture contemporaine. Chillida.

1.

Como es conocido por todos, la dictadura franquista reprimió violentamente las lenguas y culturas nacionales en nombre de un concepto de identidad nacional que pretendía englobar la diversidad peninsular. Esta identidad nacional se proclamó heredera de una historia que hundía sus raíces en el pasado, celebrando la “unidad patria” y desarrollando una historia que reducía hasta ignorarla o eliminar la diversidad. El régimen del general Franco encontró en las referencias históricas uno de los fundamentos de su ideología. En este punto cabe decir que fue consecuentemente ambiguo pues, si por una parte reprimía las manifestaciones concretas de las identidades nacionales, por otra no impedía, incluso fomentaba aquellos aspectos de tales identidades que podían ser útiles para su proyecto ideológico: esos aspectos debían mirar siempre al pasado, poseer un marcado carácter costumbrista y folclórico, pintoresco, y carecer de proyección o determinación política algunas. La falta de proyección política implicaba una ruptura entre la cultura y la realidad social y convertía a las manifestaciones folclóricas en un elemento cultural con una fuerte componente ornamental. Concebidas de esta manera, las manifestaciones culturales de las diversas nacionalidades formaban parte de un patrimonio común que rechazaba en el ámbito de la política aquello que decía alentar en el de la cultura (en realidad en el del folclore).

Al proceder de esta manera, el régimen del general Franco, su ideología, desarrollaba algunas de las “virtualidades” que la formación y la formulación de una identidad nacional traía consigo. Es cierto que las mutilaba y reorientaba en beneficio propio, mas no por ello se apartaba de las contradicciones que en el seno de esas identidades pueden hallarse, y que, en muchas ocasiones, habían sido causa de sus especiales fisonomía y dinamismo.

No es la menos importante aquélla que estipulaba la condición de *pasado* sobre la que había de fundarse la nacionalidad. Que tal pasado se concretase históricamente, que lo hiciera, como lo hacían la retórica y la ideología franquistas, en los Reyes Católicos, la Reconquista o el Imperio, no dice nada en contra de la que es nota fundamental: el pasado debe ser lo suficientemente “antiguo” como para poder convertirse en fundamento, como para poder hablar de una herencia en la que sólo algunos participan. Conceptos como “carácter nacional” o “invariante castizo” y estilos como el denominado “plateresco” fueron algunas de las aportaciones con las que se intentó dar cuerpo a la ideología y la retórica de la identidad.

Ahora bien, la condición de *pasado* plantea un serio problema en cuanto que se contraponen a la modernidad, en tanto que oponen modernidad y tradición, pasado y futuro. La identidad implica siempre una condición para el tiempo: presente y futuro están condicionados por ese tiempo que fue y que continúa persistiendo, señalando y delimitando el marco en el que cualquier cosa, cualquier actividad o proyecto puede realizarse. La paradoja es más que evidente: el tiempo histórico ha sido sustituido por un tiempo ontológico y una “naturaleza originaria”, pero se alude a ese tiempo ontológico en términos de historicidad y a su condición y dominio en términos de derechos; el tiempo ontológico tiene derechos his-

tóricos que impone al presente, mas, precisamente, al hacerlo, no sólo anula la historicidad del presente, elimina también la consistencia de lo histórico.

La búsqueda de una identidad nacional hunde sus raíces, al menos en el campo de las artes plásticas y de la literatura, en la cultura ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII y en el Romanticismo de comienzos del siglo XIX. Se apoya sobre investigaciones de carácter más o menos filosófico en tomo al origen del lenguaje y su relación natural y original con la colectividad y acentúa su vigencia histórico-política en el concreto desarrollo de las nacionalidades que se ponen en pie en el curso de las guerras napoleónicas. Para lo que a nuestro tema interesa, conviene destacar aquí que la pintura y la escultura que atienden al fenómeno de la identidad, ya sea ésta local, regional o nacional, se ocupan inicialmente de la representación de las “viejas” costumbres, en el supuesto de que tales costumbres constituyen uno de los ejes, cuando no el principal, de esa identidad. Con ellas, las características naturales del paisaje y los rasgos de las fisonomías propios de los personajes. Ahora bien, costumbres, paisajes y fisonomías pueden comprenderse también en términos de pintoresquismo, como anécdotas curiosas o interesantes, no como manifestaciones de la identidad.

Conviene señalar a este respecto que tales representaciones suelen producirse en aquellas épocas en las que, por efectos de la urbanización y la industrialización, las costumbres tradicionales empiezan a desaparecer, o al menos se restringen a colectivos rurales muy determinados que son percibidos por la naciente burguesía como colectivos exóticos cuando no residuales. Aquello que desaparece o se convierte en residual adquiere de inmediato la condición de pasado, la condición de antiguo y, en tanto que tal, servirá bien para destacar lo que de curioso y pintoresco puede existir en ello, bien para configurarlo en plataforma ideológica de una colectividad.

Por ejemplo, sin necesidad de recurrir a la reivindicación de identidad nacional alguna, es posible encontrar representaciones de las costumbres antiguas y de los tipos antiguos que poseen un encanto pintoresco para la nueva sociedad urbana. De este modo, el costumbrismo se atiene a dos valores complementarios: el pintoresquismo de lo que está en curso de desaparición –por tanto es llamativo, exótico, interesante, curioso–, y su mantenimiento como imagen artística, es decir, como imagen que lo incluye en la historia. (A este respecto, resulta ejemplar la introducción de *Los españoles pintados por sí mismos* [Madrid, 1843 y 1844], en la que se dice expresamente que se trata de ofrecer al lector, y así conservarlo, un mundo que está en trance de desaparecer. *Los españoles pintados por sí mismos* responde a un género que encontramos en el resto de los países europeos y que tuvo posteriormente numerosas derivaciones en nuestro país, tanto en referencias de género como locales o regionales).

2.

Dentro de la Península, el ritmo de las diferentes comunidades y nacionalidades ha sido muy distinto, dependiendo de factores diversos que han afectado de mil maneras a la creación artística. El costumbrismo aparece ya en los carto-

nes para tapices y en las series de trajes, juegos, fiestas y oficios que los estamperos realizan a finales del siglo ilustrado, pero se extiende sobre todo en la ilustración gráfica en la primera mitad del siglo XIX y en los epígonos goyescos. Por lo que se refiere al País Vasco, la actividad plástica es muy reducida hasta finales del siglo XIX, momento en el que los artistas se interesan más por las costumbres antiguas. Es una época en la que se produce una extrema tensión entre lo rural y lo industrial y urbano, que no sólo ha creado una burguesía diferente, sino que ha suscitado un fenómeno migratorio que puede destruir el orden tradicional; tal es lo que afirman sus defensores.

Pintores como los Zubiaurre y los Arrúe se ocupan de la representación de costumbres y tipos que, en una perspectiva más cosmopolita, pertenecen estrictamente al ámbito del folclore, si bien aquí, sin prescindir de esa referencia, se busca en sus rasgos las notas que permiten hablar de una identidad específica. Aspectos de carácter étnico, actitudes y gestos, paisajes, son algunos de los motivos que contribuyen de manera decisiva a perfilar ese imaginario: un modelo que permita hablar de un “hombre vasco”, de una “cultura vasca”, de una “tradición vasca”.

Entre todas, conviene destacar algunas notas que, por así decirlo, se configuran como datos fundamentales de este sistema de representación. Así sucede, por ejemplo, con el paisaje, casi siempre rural o marinero, difícilmente urbano, que no sólo permite la representación mimética de una tipografía peculiar, sino también la relación entre el individuo y la naturaleza. Los labriegos y los marineros se han convertido en estas pinturas en figuras capaces de convivir con una naturaleza extremada, incluso de dominarla. Aún más, los protagonistas de todas estas escenas son también, ellos mismos, seres naturales, personas relacionadas directa e indirectamente con la naturaleza en la que viven y de la que viven, como si, en el fondo, fueran su expresión.

El carácter natural de los hombres y mujeres que pintan los Zubiaurre se expresa a través de sus rasgos anatómicos, su fisonomía, gestos y actitudes, que les distinguen como *raza* o *etnia* de otros protagonistas, de otras pinturas que, a su vez, se identificarán con los de otras *razas* o *etnias*, lo cual permite distinguir a unos (nosotros, *los de aquí*) frente a otros (los demás, *los de allí*). Las diferencias entre unos y otros son de condición natural y, por tanto, no pueden alterarse, tampoco pueden obviarse. La pertenencia a un colectivo natural que habita un territorio determinado y habla una lengua concreta es el conjunto de rasgos que marca a los individuos, que define su identidad.

Ahora bien, cuando la pintura y la escultura se sirven de un lenguaje tradicional y lo hacen en una época en la que muchos de estos aspectos son considerados, tal como ya he indicado, como folclore, la manifestación de la identidad, encuentra serias dificultades para traspasar el ámbito de lo anecdótico y costumbrista. El lenguaje del costumbrismo tiene la ventaja de poner en primer plano las viejas costumbres y de servirse de una imaginaria que es fácilmente comprensible para todos, pero posee también una gran desventaja, pues conduce a un callejón sin salida para el desarrollo del lenguaje artístico, plástico y literario y sitúa siempre la identidad en términos de pasado. Por otra parte, el

momento en el que todos estos artistas practican ese “singular” costumbrismo coincide con la crisis de los lenguajes tradicionales propiciada por lo que pronto se llamará arte de vanguardia, arte que se identifica con la modernidad y se afirma en la ruptura con el pasado.

Cabe especular sobre posibles vías de solución a este tipo de problemas. Es oportuno pensar, por ejemplo, en la idoneidad del clasicismo para semejante empresa –una propuesta que Eugenio D’Ors hizo suya en el caso de Cataluña–, pues el clasicismo, además de reducir, hasta prácticamente eliminarla, la carga de individualismo y subjetividad de las imágenes y de su lenguaje, implica un dominio de la temporalidad que concibe las imágenes, y todo aquello que las imágenes representan, como manifestaciones sustanciales. Ahora bien, por otra parte, el clasicismo posee un carácter cosmopolita que excluye la particularidad identitaria. (En este sentido, quizá sin percatarse de ello, tenía razón Eugenio D’Ors cuando planteaba el clasicismo “catalanista” como un *imperialismo*, pues no otra cosa era su apropiación del clasicismo).

El lenguaje costumbrista es asumido por la colectividad como algo propio, un lenguaje en el que los rasgos individuales se atenúan hasta hacerse imperceptibles: los receptores lo asumen como algo propio e incluso como algo natural (tal es lo que muchas veces quiere decir el calificativo “popular” que a este costumbrismo se le aplica). En este sentido, el costumbrismo parece adecuado para convertirse en expresión de una identidad nacional y cultural. Ahora bien, se ajusta mal a las exigencias de la modernidad estética y, por eso mismo, debilita el proyecto identitario: la proyección de la identidad se concibe en términos de futuro, en términos de una creación moderna de la colectividad, pero el costumbrismo muestra el predominio del pasado.

Por otra parte, el régimen del general Franco, lejos de mostrarse reacio al costumbrismo, lo apoyó siempre que estuviera exento de connotaciones políticas, es decir, siempre que fuese expresión de una colectividad que no podía intervenir ya en el desarrollo histórico. De este modo, el costumbrismo se convertía en folclore. Se produjo una situación especialmente llamativa: el nacionalismo franquista convergía con otros nacionalismos en aquello que todos podían tener de costumbrista y folclórico, es decir, en aquello que uno y otros heredaban del pasado, pero se enfrentaba a los restantes nacionalismos, e incluso los reprimía, porque guardaba para sí todas las posibilidades de la intervención política, y lo hacía de forma exclusiva.

En semejante situación, los artistas buscaron caminos diferentes de los habituales para dar salida a la expresión de la identidad. Si algo diferencia los proyectos de Jorge de Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Néstor Basterrechea, etc. del arte anterior a la Guerra Civil, es su preocupación por evitar el tradicionalismo costumbrista y crear un sistema de referencias y una iconografía propias del arte de vanguardia, el diálogo con los grandes vanguardistas de los años veinte y treinta, con Kandinsky, Mondrian y, sobre todo, Malevich. Naturalmente, en semejantes proyectos confluían dos problemáticas estéticas diferentes, pero no necesariamente excluyentes (al menos no a primera vista): una tenía que ver con la renovación de los lenguajes artísticos tal como se había

producido a lo largo del siglo XX, la otra con la expresión de una identidad nacional que buscaba sus orígenes en una tradición que transcendía la historia. Eran posibles las dos interpretaciones, podían unirse ambas, también era posible distinguirlas, y la recepción de las obras de Oteiza y de las obras de Chillida discutió generalmente por alguno de estos caminos.

3.

La combinación de represión de las culturas nacionales y exaltación de una identidad nacional fundada sobre una concepción ideológica y profundamente manipulada de la historia está en el origen de diferentes debates, interpretaciones y actividades culturales y artísticas diversas. El estudio de la Generación del 98 y el debate sobre el “problema de España” son algunos de ellos, pero para nosotros tienen más interés las manifestaciones artísticas que, desde orientaciones muy distintas, se enfrentaron a esta cuestión. Ante todo, cabe señalar que la represión entonces ejercida por la dictadura no afectaba sólo a las culturas nacionales, era una represión generalizada, social y política, cultural e ideológica, y la contestación a la misma poseía también similar rasgo de generalidad. La obra de Antonio Saura, Manolo Millares, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Albert Ràfols Casamada, Jorge de Oteiza, etc., enlazaba, por una parte, con la configuración de la vanguardia europea, de forma muy especial con el llamado *informalismo* o *arte otro*, y, por otra, con una actitud eminentemente política que, generalizada entre los artistas de vanguardia de la Península, no tenía la misma difusión en el seno del arte europeo. Este fue un rasgo que caracterizó de forma particular al arte de vanguardia que se hacía en nuestro país, no sólo por la presencia de tales notas, sino también, por la intensidad con la cual se expresaron.

Quizá fuese Antonio Saura el artista que de un modo más radical “analizó” pictóricamente los tópicos de la ideología establecida, nuestro pasado histórico, las pretensiones imperiales, abriendo un camino que posteriormente seguirían otros artistas de estilos muy diversos. Millares recorrió un camino similar y planteó quizá con más énfasis que Saura cuestiones relativas a la identidad, en su caso, canaria. Al recurrir a las formas y la iconografía primitivas, enlazaba simultáneamente con las propuestas vanguardistas en tomo al origen y con las referencias a un origen explícito. También en el caso de Antoni Tàpies podemos hablar de esa doble referencia, que discutió por caminos estilísticos más complejos, y otro tanto cabe decir de las obras de Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida.

Conviene señalar que el debate implícito en tomo a lo tradicional y lo nuevo no era algo exclusivo de artistas y de intelectuales de vanguardia, pues si es cierto que la llamada Escuela de Altamira se había interesado por este tipo de problemas, no debe olvidarse que esta Escuela contó con algún apoyo oficial, aunque fuera somero. Por otra parte, el entonces ministro de educación, Joaquín Ruiz Jiménez, publicó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* un artículo de título bien expresivo, “Arte y Política” (núm. 22, febrero, 1952) en el que podía leerse: “Únicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándoles de cuales insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio

ser; puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual, huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista. Por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria". Las ideas de Ruiz Jiménez no son sino la expresión de las contradicciones ideológicas, y no sólo ideológicas, propias del régimen.

El rechazo del "engañoso tradicionalismo formalista" y el afán por estimular el sentido histórico o situar al artista en el tiempo actual pueden leerse como el deseo de superar las posiciones más tradicionales y académicas, aquéllas que había dominado en el ideario oficial a lo largo de los años cuarenta. La pretensión de "fortificar el sentido nacional huyendo de todo falso universalismo" se lee como un rechazo de la vanguardia y del cosmopolitismo, precisamente lo contrario de lo que se había *insinuado* en el punto anterior. El debate no es, por tanto, exclusivo de los artistas vanguardistas, sino que debe situarse en un horizonte más amplio. No voy a reconstruir ahora ese horizonte, es algo que excede la finalidad de esta intervención, pero sí quiero señalar que, al menos en los años cincuenta, el centro mismo del debate encontraba su mayor foco polémico en la novedad y originalidad del lenguaje artístico. No era, además, un debate exclusivo de nuestro país, porque nuestro país no era el único en el que existía una fuerte tendencia conservadora, tanto en lo ideológico y lo político como en lo estético, se extendía al resto de los países europeos, se producía en Francia y en Holanda, también en Italia. Y no era, tampoco, un debate ligado exclusivamente a los problemas del arte y la política, para continuar utilizando el título de Ruiz Jiménez, afectaba también al arte y la religión. Los problemas habidos con motivo de la construcción de la Basílica de Aránzazu son un buen ejemplo "práctico", el texto de José María Valverde, *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, una manifestación del problema en términos teóricos. ("Arte y religión" fue uno de los temas predilectos de los "teóricos" de la estética en el seno del franquismo: destacan a este respecto los textos de Luis Felipe Vivanco, alguno de los cuales se publicó en fecha tan temprana como 1940).

Cuando en abril y mayo de 1939, "Año de la Victoria", se celebró una exposición de pintura, escultura y arte decorativo de artistas vascos patrocinado por la excelentísima diputación de Vizcaya y el excelentísimo ayuntamiento de Bilbao, se exhibieron obras de artistas que respondían a ese criterio costumbrista tradicionalmente identificado con la identidad y la cultura nacionales: Alberto Arrie, Gustavo de Maeztu, Jesús Olasagasti, Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, etc. La exposición iba acompañada por una retórica (y vergonzosa) presentación en la que además de aludir a la "espada de Franco", se refería también a una "Bilbao pulcra y dinámica de España" que hacía frente a la "Bilbao sucia y mutilada que dejó el farisaico contubernio de rojos y separatistas". La violenta retórica del nacionalismo franquista no debe ocultar, sin embargo algunas referencias que aluden a los problemas mencionados: la valoración de Zuloaga, por ejemplo, o el abandono de los "falsos ruralismos". La cuestión resulta tanto más llamativa cuanto que muchos de los artistas que expusieron estaban ligados al ruralismo o lo tenían como una de sus fuentes.

No se trata en ningún caso de hacer juicios morales sobre la participación de estos artistas en semejante exposición, tampoco poner en su cuenta el texto con la que se presentó, solamente deseo llamar la atención sobre el hecho de que había un espacio para lo “nacional” siempre que se plegase a las exigencias políticas del nuevo régimen. De esta manera, lo que se indica es la compleja articulación de dos territorios, el de la política y la ideología, uno, el del arte y el de la cultura, otro, que no presentan nunca una relación tan unilateral y contrastada como algunos autores desean hacernos creer. Sacar a Bilbao del ruralismo o del comarcalismo, como se decía en el texto de presentación, podía leerse –y creo que debería leerse en tales términos– como una manifestación de universalidad al modo fascista, pues era terminología que correspondía directamente a la retórica mussoliniana. Pero sacar a Bilbao del ruralismo y del comarcalismo constituirá, al margen de semejante retórica, una de las pretensiones de los artistas que protagonizan los movimientos de vanguardia en los años cincuenta.

4.

En el año 1951 la escultura de Eduardo Chillida sufrió una profunda transformación. Algo similar sucedió en esos años en el seno de la pintura de Antoni Tàpies, ambos se movían en el marco de la vanguardia establecida, Moore y el surrealismo, y ambos dieron un giro considerable a su lenguaje. Chillida prescindió de las formas biomórficas que habían protagonizado hasta ese momento sus obras, de carácter más o menos clasicista y próximas a las pautas marcadas por la línea que enlazaba a Henry Moore con Constantin Brancusi, y creó un tipo de escultura que, sin seguir estrictamente el camino iniciado por Julio González, se aproximaba a algunas de sus concepciones. Si se ha dicho que Julio González “dibujaba en el aire”, podría afirmarse que Eduardo Chillida “esculpía en el aire”.

No sabemos con exactitud los motivos que están en el origen de esta profunda transformación. Retrospectivamente, el escultor se ha referido a su lectura de los románticos alemanes y a su intención de crear un lenguaje específico ligado a la cultura vasca, pero estas son afirmaciones excesivamente genéricas que no explican concretamente los motivos que le indujeron al giro lingüístico mencionado. *Ilarik* (1951, col. Ida Meyer Chagall), una estela funeraria de hierro de setenta y tres centímetros de altura, nada tiene que ver con las esculturas anteriores, con *Forma* (1948, col. del artista) o *Torso* (1948, col. del artista), dos obras en yeso que se encuentran entre las primeras que realizó. Y aunque un *Torso* algo posterior (1950, Fundación Maeght), realizado en piedra, anuncia la que luego será una de sus mayores habilidades, la talla directa en piedra y en alabastro, no cabe duda de que su proximidad es mayor al primitivismo vanguardista de Moore y los escultores centroeuropeos de los años veinte y treinta que a las piezas posteriores a 1951.

Ilarik rompía con la que ya era una tradición importante en el marco de la escultura del siglo XX. Brancusi había sustituido la anécdota y el sentimentalismo más o menos ilustrativos propios de la escultura decimonónica por la fuerte emocionalidad y el efecto producidos por el volumen y la masa, la estilización, la

textura, etc., tras abrir paso a la presencia de un primitivismo que se expresaba en modo directo y, a los ojos de nuestra cultura plástica, libre. Julio González, sirviéndose de una técnica inédita en el ámbito escultórico, la soldadura, y de otras poco o nada usadas, el repujado y la forja, alteró de forma sustancial los parámetros de la escultura del siglo XX prescindiendo del volumen masivo y llevando la atención hacia formas que se “levantaban” en el espacio sugiriendo y evocando figuras, gestos, actitudes, alentando una concepción dinámica de la pieza que poco tenía ya que ver con la masividad, aunque sí se sirvió del primitivismo.

Cabe decir que Chillida sustituye la linealidad propia de González —el dibujo que *sugiere* volúmenes pero que no los crea— por un “dibujo” con volúmenes planos en los que tiene una gran importancia el trabajo de la textura, el trabajo físico en la fragua que deja su marca sobre la superficie metálica. Los planos se desarrollan y extienden en el aire, entrelazándose, desenvolviéndose, cruzándose, etc. En algunas ocasiones no son planos sino puntas y ganchos que enlazan unos con otros o que, al igual que sucedía en algunas piezas de González, atraviesan huecos en placas cuya materialidad está muy presente.

llarik, la pieza que me sirve ahora de referencia, es una estela funeraria dividida en dos partes, la inferior constituida por el monolito característico de la estela, y sobre él, en la parte superior; se desarrolla el juego de volúmenes, todavía muy elemental en su entrelazamiento pero que pronto tendrá un gran desarrollo en la serie *Yunque de sueño*, que realiza a partir de 1954 y que todavía en 1966 ofrece algunas de sus manifestaciones mejores. En esta serie, Chillida distingue materialmente entre la que he llamado parte inferior y parte superior. La parte inferior será por lo general de madera o de granito, la superior; en hierro, sugerirá siempre una masa articulada, consistente y rotunda: el yunque sobre el que se golpea. En todos los casos el factor decisivo en la creación de las piezas será su verticalidad, el hecho de que, como estelas que son, pueden ser clavadas o hincadas en la tierra. Muchos años después, en 1987, *Estela de Gernika* reúne en una sola pieza de acero corten todas estas características y, en cierto modo, vuelve a *llarik*.

La estructura formal de los *yunques* se apoya sobre un contraste que se duplica semánticamente. El contraste formal (también puede ser, como se ha señalado, técnico-material) se establece entre la solidez de la parte inferior; en granito o en madera, y el movimiento de la parte superior; en hierro, igualmente sólido pero abierto. El contraste semántico se perfila en el significado de esa “composición”, acentuado en el título, pues nada se contraponen tanto a la dureza y solidez del hierro sobre el que se golpea como la evanescencia del sueño. Ese contraste marca con nitidez los límites entre las dos partes, pues la pieza superior se hinca o pincha sobre el plano de la inferior —un rasgo que también era característico de González, aunque éste prescindía de los diferentes recursos materiales.

Este tipo de relación espacial poco tiene que ver ya con la que era propia de los grandes vanguardistas de los años veinte y treinta, basada fundamentalmente en la presencia de espacios y vacíos, planos, volúmenes y huecos, horadados y perforaciones, que acentuaban la expresividad del material o, por el contrario,

la pureza de su estricta presencia. Por lo general, es el caso de Mondrian y los restantes artistas neoplásticos, pero también de Malevich, los recursos compositivos sobre los que se basaban poseían un carácter fuertemente geométrico y trataban de eliminar indicios artesanales. Tiene mucho que ver, por el contrario, como ya he indicado, con el lenguaje de González y, en medida diferente, por el creado por David Smith en los años cuarenta¹.

Los límites que Chillida pone al espacio destacan precisamente ese carácter artesanal: el trabajo sobre el hierro que se extiende y desenvuelve en el aire, que se enfrenta a la naturaleza o que la “enjaula” como si pudiera hacerla suya. El artista investigará este proceder en la que quizá sea su serie más famosa, *Peines del viento*, que culmina con el conjunto que se levanta en San Sebastián, hoy ya escultura emblemática de la relación entre el ser humano y la naturaleza (cabe recordar a este respecto que algunos de los estudios para estas obras se conciben como estelas). De nuevo el contraste entre el movimiento del viento y de las olas que llegan y se van y la permanencia del hierro y de la roca que sufren su embate y se disponen como si desearan apresar lo que entre ellos y por ellos escapa.

La importancia concedida a la expresividad de los materiales y a su tratamiento, la talla de la piedra, de la madera, la forja del hierro, parece aproximar al artista vasco a las “pautas” características de aquellos vanguardistas y ha sido uno de los motivos por los que inicialmente se pensó en Chillida como un escultor afín a los artistas del *informalismo* y del *expresionismo abstracto*. Posteriormente se veía que esta afinidad era sólo aparente, que la “materialidad” del escultor vasco adquiriría de inmediato una fisonomía distinta y que su relación con el espacio era mucho más sutil de lo que en principio podía estimarse. Sin embargo, en cualquier caso, no cabe duda de que las estelas y peines hacen suyo un mundo en el que el trabajo artesanal es protagonista, un mundo que nos induce a pensar en el trabajo de carpinteros y ebanistas para producir herramientas agrícolas, en el trabajo de los herreros (en éste ámbito la obra de Chillida se acerca a la escultura de David Smith, en otros sentidos muy diferente). Su escultura puede enlazar con un “programa de vuelta a los orígenes” que constituye uno de los ejes de la vanguardia europea ya desde los últimos años treinta y que ahora alcanza nuevo protagonismo en nuestro país con las conversaciones de la llamada Escuela de Altamira, algunas obras de Ángel Ferrant y otras de Joan Miró (sobre éstas habría que hacer muchas matizaciones). Mas, lo que de inmediato distingue a Chillida de esos planteamientos es, precisamente, su insistencia en el tratamiento del espacio, el juego de los límites y la peculiar expresividad de sus hierros.

La evocación del trabajo artesanal no es la única referencia a la tradición preindustrial propia de estas obras. Hay otra que me parece más importante: se

1. No conviene introducir un esquema en exceso rígido para explicar la evolución y las diferentes tendencias de la escultura de la segunda mitad del siglo XX, pero sí deseo dejar constancia de una hipótesis que describe tres orientaciones a partir de las obras de tres artistas: David Smith –más complejo en su evolución de lo que a tenor de su “primera época” cabe pensar (una primera época en la que es notable el recuerdo de González)–, Anthony Caro –que puede servirse ocasionalmente de los “recursos” artesanales y expresivos propios del primer Smith, pero cuya orientación discurre, tal como ponen de manifiesto los análisis de Fried, por caminos diferentes– y Eduardo Chillida –cuya deuda con González es notable, si bien en modo alguno agota el significado de su obra.

recordará que los yunques son estelas y que *llarik* se concibe como una “estela funeraria”, ahora bien, una estela es una forma con una larga tradición, cabe decir que una tradición prehistórica, y que posee en el sentimiento colectivo algunos caracteres que conviene recordar. Una estela marca un espacio determinado dotándolo de una fisonomía específica, puede rememorar un hecho, un rito funerario, una persona, un colectivo, de tal modo que nadie de los que pasan ante ella permanece ajeno a todo eso. El que se encuentra ante una estela reconoce, si forma parte de la colectividad, un conjunto de valores concretos –los enunciados en su rememoración–, por lo que formar parte de la comunidad consiste precisamente en tener capacidad para reconocer esos valores. No es necesario estar con otros o que otros indiquen la naturaleza de esos valores para tomar conciencia de su pertenencia a un colectivo, para tomar conciencia de su pertenencia a una comunidad: tal pertenencia constituye su identidad².

La cuestión no es estrictamente estilística, pues lo que la estela, en particular, y el primitivismo, en general, permiten es una verdadera transformación de nuestras posibilidades perceptuales: la relación con el espacio y su resistencia, su aprehensión, sus límites, los límites entre los planos y volúmenes de hierro forjado, su expresividad, la condición de las texturas y la persistencia del tiempo, la marca del trabajo, etc., todos ellos, elementos que el predominio de la narratividad mimética había postergado a un segundo plano y que ahora el arte contemporáneo destaca al abordar nuestros modos de aproximarnos a la naturaleza, de dialogar con ella³.

2. Por lo común, la estela ha formado parte de un imaginario colectivo en el que destaca por su función preferentemente religiosa, aunque algunas variantes de la estela, los obeliscos, han poseído una función marcadamente política (que no excluye necesariamente el aspecto religioso). De esta manera, su estetización es manifestación del proceso de secularización característico del arte contemporáneo, un proceso que, en líneas generales, afecta directamente a todas las manifestaciones primitivas que a finales del siglo del siglo XIX y principios del XX entra a formar parte de la institución arte. La estela ha cumplido así el destino asignado por esta institución a las obras del primitivismo y corresponde a Chillida proclamar su entrada en el nuevo ámbito. Al igual que la escultura africana y polinesia, ahora en un territorio diferente, la estela introduce libertad estética y posibilidades lingüísticas inesperadas y, en el campo de la escultura, la posibilidad de una transformación radical del que era su lenguaje tradicional.

3. Dos cuestiones pueden plantearse ahora, son diferentes pero están profundamente interrelacionadas. La primera hace referencia a la condición misma de lo “original” y “primitivo”; la segunda, a los rasgos que de lo “original” y “primitivo” se *aprovechan*, por decirlo así, al trasladarlos al ámbito artístico desde el marco en el que inicialmente se encontraban, el dominio del ritual y la vivencia de la naturaleza.

Conceptos como “original” y “primitivo” hacen pensar en una relación inmediata con la naturaleza, plena y auténtica en tanto que no sujeta a mediaciones, evitando considerar aquello que, en mi opinión, es más acertado: lo que el artista contemporáneo concibe como “original” y “primitivo” no es sino una construcción cultural, el resultado de una cultura y un sistema de valores que se piensan como inmediatos y directos. Los rasgos que de esta construcción se aprovechan son aquellos que, para el artista contemporáneo –y para la cultura contemporánea–, ofrecen una doble utilidad: contribuyen de manera decidida a la transformación-liberación del lenguaje plástico, del lenguaje artístico y, precisamente por eso, se entienden –por parte del artista y de quienes contemplan sus obras, por parte de la institución arte– como marca de autenticidad.

Ahora bien, y el escultor vasco no es ajeno a este efecto, esa marca puede introducir, y de hecho introduce, un sesgo en pos de lo *auténtico* que se resiste a prescindir o siquiera olvidar del rito originario, mantiene más o menos oculta, pero presente, la sacralización inicial de la que ahora es obra de arte y no se resigna a prescindir de nociones que, como *aura*, tienen con su impronta un arte que se presume autónomo y secularizado.

Hasta aquí la que me atrevo a llamar “interpretación estética” de la escultura de Chillida, con una nueva imagen de la relación entre el ser humano y la naturaleza que puede ponerse en relación con las lecturas de los románticos alemanes a las que se refirió el artista cuando explicaba los cambios habidos en su evolución. Pero se recordará que el escultor se refirió también a la cultura vasca e incluso llegó a decir que quería poner a sus obras a “hablar en vasco”. Esta afirmación abre una nueva serie de interpretaciones⁴.

5.

Con el paso de los años, la obra de Eduardo Chillida consolidó su lenguaje escultórico y perfiló una orientación que, como ya he señalado, se encuentra entre aquéllas que dibujan el mapa de la escultura del siglo XX. Las *estelas*, los *yunques*, los *peines del viento*, etc. son una manifestación radical de la modernidad lingüística escultórica y a la vez, una afirmación identitaria que va más allá de semejante modernidad. La evolución del escultor condujo directamente a obras de carácter público, en el seno de las cuales destaca *Gure Aitaren Etxea*, un “tema” del que realizó numerosas versiones que culminaron en la pieza monumental de *Gemika* (1988).

Tras los *Peines del viento*, realizados en San Sebastián en 1967, la escultura pública de Chillida desarrolló una temática en la que la noción de lugar, lugar de encuentros y morada adquirió cada vez mayor importancia: ya no se trataba de un espacio abstracto, tampoco de un espacio anecdótico (un espacio que sólo está en función y a disposición de los acontecimientos que en él se producen), un espacio estético o, mucho menos, metafísico. La escultura pública de Chillida estudiaba la posibilidad de un espacio convertido en morada del sujeto, lugar donde se refugia, protege, casa en la que se guarece, lugar en el que se encuentra con otros. Piezas como *Lugar de encuentros IV* (1974, Toledo), *Lugar de encuentros V* (1974, Palma de Mallorca), *Topos V* (1985, Barcelona), o *Casa de Goethe* (1986, Frankfurt) son algunos de los ejemplos más importantes de esta trayectoria. Todas estas obras conciben el lugar como una morada en la que se está y a la que se pertenece: suponen *raíces* y *origen* y, en tanto que tal, aluden directamente al hecho de participar en una colectividad.

Las *estelas* *marcan* un lugar, atribuyéndole una condición específica que siempre excede los límites del mismo espacio y comporta un significado más hondo. Chillida desarrolla ese significado en las obras posteriores y procura evitar cualquier tipo de referencia anecdótica que pueda banalizarlo. Su tratamiento del espacio puede abordarse en términos estrictamente estéticos, y así solía hacerse cuando la preocupación central era destacar la novedad de su lenguaje, pero el espacio-lugar-morada que es propio de *Casa de Goethe* o de *Gure*

4. La que he llamado interpretación estética, que se centra fundamentalmente en la originalidad del lenguaje del escultor es habitual en los textos de la época y tiene su mejor expresión en libros posteriores que continúan manteniéndola: Claude Esteban. *Chillida*. Maeght Editeur, París, 1971.

Aitaren Etxea desborda los límites de semejante interpretación y exige algunas precisiones.

Martin Heidegger se ha ocupado en diferentes ocasiones del arte de Chillida y ha destacado la condición del espacio que en su escultura se desarrolla. Creo que sus reflexiones permiten poner de relieve la doble interpretación de la escultura. Por lo general, la lectura de los textos de Heidegger puede situarse en el ámbito de la interpretación estética, sin embargo, creo que ésta es una lectura limitada y que quizá sea conveniente retroceder hacia aquellas reflexiones del filósofo que permiten establecer una conexión directa entre el problema de la verdad de la obra de arte, el espacio y la *tierra*. Se recordará a este respecto que su ya clásico análisis de las botas de Vincent van Gogh ponía en pie una teoría de este tipo: las botas de la aldeana o de la labriega *abren* una verdad de la tierra –o mejor dicho, de la experiencia de la tierra– de la que ni siquiera la propia labriega es consciente en el uso del calzado. Corresponde al artista “poner en obra” esa verdad: evidencia una relación original para la que la tierra es fundamento, consistente y esencial. Si ello es así, entonces la *tierra* es morada del sujeto, casa y refugio en el que se está al resguardo de la inclemencia (y se está en tal resguardo por la pertenencia a esa tierra, a esa morada, a esa colectividad). La reflexión heideggeriana permite universalizar la significación de la escultura de Chillida e incidir sobre el aspecto identitario que se encuentra en el eje mismo de su desarrollo.

Gure Aitaren Etxea reúne los dos motivos fundamentales de la escultura, la estela y el espacio-morada, y lo hace en el marco de un lenguaje moderno. La obra, de grandes dimensiones (7´80 metros de altura con un desarrollo exterior de 18´20 metros, 16´40 metros de desarrollo interior y muros de 0´75 metros de espesor) y realizada en hormigón, crea un gran espacio abierto delimitado por dos muros que, a su vez, se abren en su confluencia hacia los árboles del exterior y hacia el lugar en el que se encuentra el Árbol de Gemika. Esta apertura no es en modo alguno anecdótica pues el propio artista se ha referido al Árbol en los siguientes términos: “Mi máximo respeto a ese Árbol, que es el corazón de Euskal Herria. Ese árbol nos simboliza a todos nosotros. Nuestras raíces. Nuestra comunicación con el cosmos”⁵. La apertura en la confluencia de los dos muros enmarca de este modo la contemplación de la naturaleza, pero ésta no se concibe ya como un paisaje pintoresco, es un referente fundamental para “nuestras raíces, nuestra comunicación con el cosmos”. En el amplio espacio delimitado por los muros una estela preside el lugar y precisa con exactitud la dirección de nuestra mirada hacia esa *apertura* a la naturaleza. La estela se concibe como un “altar” y contribuye tanto a la sacralización del espacio cuanto a la sacralización de la experiencia.

El motivo había sido analizado en múltiples ocasiones y en materiales diversos, especialmente en acero corten, y una pieza, similar aunque de dimensiones mucho menores, se había inaugurado en 1987 con motivo del cincuenta aniversario.

5. Chillida. *Gure Aitaren Etxea*. Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, s. a., p. 92.

sario del bombardeo de la Villa. La primera versión de *Gure Aitaren Etxea* recordaba el tratamiento del espacio de aquellas obras en las que la articulación en lugares diferentes, con “entradas” y “salidas”, poseía un papel determinante, pero ya en los estudios previos para la segunda versión de *Gure Aitaren Etxea* se optaba por un espacio único y se simplificaba de forma rigurosa la estructura de la pieza a fin de eliminar cualquier complejidad anecdótica y alcanzar una monumentalidad más sobria. En esos estudios el artista creó los que serían motivos fundamentales de la obra definitiva, sobre los que trabajó intensamente en los años siguientes, introduciendo de continuo cambios que iban a mejorarla: dos muros que crean un espacio amplio confluyendo en ángulo y abriéndose en esa confluencia. Chillida trabajó en las diferentes versiones sobre el ángulo de confluencia, la condición y tamaño de la apertura, la iconografía de los muros y su relación y contraste, pero la idea principal estaba claramente esbozada en 1984 y en 1986, aunque la obra definitiva introduciría todavía algunos cambios. *Gure Aitaren Etxea V* (1986), podía considerarse como el precedente inmediato de la escultura finamente realizada.

La escultura delimita un espacio natural presidido por una estela y abierto no sólo a una mirada sino también a una experiencia, pues, por sus dimensiones, no se trata de una pieza para ser contemplada sino de un lugar en el que estar; en el que adentrarse y “sentir”. Se trata, por tanto, de una experiencia específica suscitada por esa delimitación espacial, el sitio en el que se encuentra y la naturaleza que acota y a la que se abre, una experiencia que rompe con el cotidiano fluir de la temporalidad para crear un “remanso” singular en el que se detienen el tiempo y la naturaleza. La emoción que la escultura solicita es aquella que corresponde a las raíces y el origen, a la pertenencia, a la colectividad. La emoción de la que aquí se habla no se traduce en un sentimiento concreto de alegría o euforia, sino en la percepción de una plenitud más intensa. *Gure Aitaren Etxea* reclama del pasado semejante plenitud y al hacerlo lo pone en presente. Este es su modo de romper con la historia, la forma de su “sacralidad”.

No es la belleza del paisaje, la belleza de los árboles, por otra parte manifiesta, aquello que *Gure Aitaren Etxea* pretende destacar; sino su carácter transcendental, a la manera en que lo hacían los monolitos prehistóricos (y recordándonos, precisamente, esa manera). La obra es exigencia de una experiencia plena en la que una colectividad-sujeto se identifica con “su” naturaleza. Construida con tecnología industrial, es, sin embargo, un espacio *antiguo y natural*, y la iconografía de la obra recuerda el escenario propio de un ritual. El tiempo detenido reclama el pasado para nuestra experiencia de la naturaleza dotando a ésta del valor simbólico al que el propio espacio de *Gure Aitaren Etxea* alude. La morada que aquí puede configurarse es la que recupera el pasado que se expresa en la casa del padre, un espacio de pertenencia para un tiempo de pertenencia, un espacio al que pertenecemos y un tiempo al que pertenecemos. La identidad que “encontramos” cuando “entramos” en *Gure Aitaren Etxea* es la identidad de una morada que ha sacralizado pertenencia y pasado. Su carácter de recinto y su condición de “altar”, lejos de proyectar futuro alguno, nos integra en la celebración de una naturaleza que se sobrepone al tiempo, en la que estamos ya para siempre y desde siempre. La identidad forma, entonces, parte del ritual.

Creo que éste es el punto en el que surgen algunas de las contradicciones más complejas, pues *Gure Aitaren Etxea* parece haber abandonado el proceso de secularización propio de la modernidad, sustituyéndolo por un proceso de “sacralización civil” del espacio, y ello a partir, sin embargo, de los recursos de un lenguaje plenamente moderno. Benjamin habló de una “estetización de la política”, ahora creo adecuado hablar de una “estetización de la identidad”. El espacio acotado por *Gure Aitaren Etxea* y abierto a la naturaleza es aquél en el que el individuo se reconoce como miembro de una colectividad, y sitúa a ésta en un *lugar de orígenes*. Al proceder de esta manera, la escultura de Chillida hace suyo el paso del tiempo como presente y consagra de forma definitiva su ahistoricidad. Este es el momento en que nos encontramos con las contradicciones antes sugeridas: la ahistoricidad de la identidad, esa intemporal relación con la naturaleza que proclama al árbol como símbolo y a sus raíces como *nuestras* raíces, no sólo rechaza la histórica temporalidad propia del mundo moderno, también el mismo carácter histórico de cualquier identidad.