

ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política

ETA against the Pamplona Encounters: a Disagreement between Art and Politics

Daniel Palacios González

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2015
Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 53-66
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.003>

RESUMEN

El artículo propone una aproximación crítica a los atentados terroristas perpetrados por ETA contra el evento artístico conocido como Encuentros de Pamplona en 1972 así como el contexto que los enmarcó de cara a recuperar un caso de violencia contra el arte. Los Encuentros se contextualizan en una escena artística donde se cruzan modernidad, politización y vanguardismo experimental lo que produjo una falta de cohesión con la realidad política y social navarra de la época. Así la organización del evento chocó con las aspiraciones de hegemonía de ETA sobre el campo cultural a la vez que introdujo al arte en el interior de las problemáticas sociales del momento.

PALABRAS CLAVE

Festival. Violencia. Vanguardia. Experimentalismo. Euskadi.

ABSTRACT

This article proposes a critical approach to the terrorist attacks by ETA against the artistic manifestation known as the Pamplona Encounters in 1972, and considers its contextual framework in an attempt to recover a case of violence against the arts. The Encounters are contextualized in their artistic scene where modernity, politics and the experimental avant-garde converged, something that produced a lack of cohesion with the political reality of the society of Navarre at the time. In this way the organization of the event clashed with the aspirations of hegemony that ETA had over the cultural field and marked the introduction of the arts in the social debates of that era.

KEY WORDS

Festival. Violence. Avant-garde. Experimentalism. Basque Country.

Introducción

Elmar V. Sokolov afirmaba que “el significado del objeto incluye una representación mental de la influencia que ese objeto posee, de lo que se puede hacer con él, de lo que se puede esperar de

él”¹. Los Encuentros de Pamplona fueron un acontecimiento artístico del que se pudo esperar una mejora de la imagen artística internacional de España, un evento con el que se podían poner en común experiencias de artistas locales y foráneos. No obstante los Encuentros tenían otros significados que permitían, dada la influencia que tenían como objeto, hacer otras cosas con él o esperar algo diferente a lo que se había proyectado.

En el verano de 1972 Euskadi Ta Askatasuna (Euskadi y libertad, ETA), perpetra dos atentados terroristas con el objetivo de suspender los Encuentros de Pamplona. En uno de ellos una escultura del General Sanjurjo fue destruida y en el otro se vio amenazado un hotel donde se alojaban participantes del mismo. Esto supuso la interrupción de las actividades artísticas de los Encuentros al tiempo que generó un ambiente de tensión. Quienes buscaban acabar con dichas actividades, o al menos con el evento en el cual estaban siendo mostradas y puestas en valor, conocía el significado de las acciones artísticas que se desarrollaban en los Encuentros y la influencia que las mismas podían ejercer; sin embargo los propios objetos artísticos contenían en sí mismos el “qué podía ser hecho con ellos”² que Sokolov enunciaba. En ese sentido, el repudio y el boicot eran también una de las acciones que podían realizarse para aplacar su influencia, para re-significarlos, para darles un nuevo uso que persiguiera unos fines políticos diferentes. Así este tipo de violencia ejercida sobre una manifestación artística a fin de marcar una acción correctora sobre la producción cultural, ejercida por ETA en este caso, es el objeto de estudio del presente artículo.

En primer lugar se realiza una aproximación preliminar al arte en el País Vasco y Navarra de aquella época, de cara a visibilizar la incoherencia del evento con el proyecto identitario nacional vasco que se estaba defendiendo desde las propuestas más visibles en las artes plásticas. Seguidamente se contextualizan los Encuentros de Pamplona explicando el contenido de su programa artístico así como señalando la importancia (y problemática añadida) de su financiación a través de la familia de empresarios Huarte, tras ello se revisan los orígenes de ETA y se profundiza en su preocupación por la cultura en los años que preceden a los Encuentros. Una vez planteados estos puntos preliminares esenciales de contextualización crítica se exponen los conflictos que surgieron entre ETA con la escena artística local y los Encuentros. En este sentido se hace énfasis no solo en los atentados terroristas con bomba sino también en su acompañamiento teórico en forma de comunicados donde se visibiliza la tensión entre el posicionamiento en temas culturales de ETA y el entorno artístico vasco y el experimentalismo de vanguardia. Finalmente el artículo concluye con una reflexión acerca de la falta de coherencia de los Encuentros de Pamplona con el contexto navarro de la época y lo propicio del momento político para la acción de ETA, atendiendo igualmente a la dimensión simbólica con respecto al arte de los atentados perpetrados por la organización.

El texto trata de evidenciar que el atentado no fue una acción aislada, pese a ser una de las contadas acciones directas de la organización en relación con el arte. Este atentado se entiende dentro de una línea de acción política cultural y de acción social en general, siendo las empresas de Huarte el objetivo de otras acciones de ETA en un corto periodo de tiempo. Por ello se sostiene que no es posible considerar la acción de ETA como una reflexión estética independiente sino que ha de entenderse imbricada en la realidad política, social y económica en la que tenía lugar. Así, frente a la vanguardia artística, “radical” en lo estético y de vocación internacional, que olvida las contingencias políticas del contexto, ETA las reintroduce al ejercer su poder armado sobre el campo artístico. La organización encuentra en ello una verdadera oportunidad política de fortalecimiento de su imagen de cara al campo cultural, una ocasión para llevar a cabo el desplazamiento simbólico del arte experimental a la política y a las relaciones económicas que se ocultaban tras la producción artística en los Encuentros. Es decir, hace del objeto Encuentros un uso diferente de aquel con el que fueron concebidos y los convierte en algo distinto, que nadie esperaba.

¹ Elmar V. SOKOLOV, “Las funciones básicas de la cultura”, *El pensamiento cultural ruso en criterios*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2009, p. 101.

Arte en País Vasco y Navarra hacia 1972: una estética politizada

Para aproximarse a los Encuentros de Pamplona y entender la reacción local con respecto a ellos hay que comprender la escena artística fraguada en el País Vasco y Navarra durante el franquismo, definida en gran medida por la hoja de ruta marcada para la construcción de un proyecto cultural nacional vasco pese a los componentes experimentales que pudieran asociarse a la producción artística de aquel momento. Néstor Basterretxea afirmaría: “En esta tierra nuestra, lo más acuciante es el abrumador peso del poder estatal, con su castrador acento centralista... ante ello, nos crece una terquedad de resistencia que nos lleva a estar atentos para la adopción y uso de todos aquellos valores que supongan una ratificación de nuestro ser vasco”³. Estas palabras definen en gran medida el carácter político del proyecto artístico vasco que desde los años sesenta trabajó por construir un nuevo arte vasco con una estética basada en la abstracción. Una abstracción sostenida en la diferencia de forma que la cultura vasca quedase modelada y legitimada⁴.

Desde el punto de partida de institucionalización que supone el proyecto de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu en Oñati⁵, la fuerza fundamental de la escena local que influiría sobre los Encuentros de Pamplona subyace en la unión de artistas de 1966: *Emen* / Aquí⁶ en Vizcaya, *Gaur* / Hoy⁷ en Guipúzcoa, *Danok* / Todos⁸ en Navarra y *Orain* / Ahora⁹ en Álava. Pese a su pronta disolución, estos grupos representaron un fuerte intento de unir voluntades dentro de la escena del arte vasco. En la nota de prensa publicitada con motivo de la fundación del grupo guipuzcoano se señalaba su *status* como “Frente Cultural”, cuyo objetivo era el de la protección espiritual y económica del pueblo, reclamando la creación de institutos y centros de formación e investigación y la revitalización de las tradiciones populares, a la vez que invitaban a todos los artistas vascos a su adhesión al proyecto¹⁰. Juan Luis Moraza remarcaría cómo “se destinarán fuerzas especiales a la constitución de una legitimidad frente a la tradición o el poder existente”, destacando que “[s]ólo así el arte podrá concebirse como escuela política de tomas de conciencia”¹¹. Esta militancia desde el arte fue defendida y teorizada en esos mismos años por Jorge Oteiza, quien en 1963 había publicado una de las obras más influyentes en el País Vasco y Navarra de la década que precede a los Encuentros: *Quousque Tandem...!* En ella se define un modelo cultural, un estilo donde se involucran unas formas de hacer determinadas, una idiosincrasia, así como una línea de acción política y una escuela de pensamiento según señala Luxio Ugarte¹². Jorge Oteiza construye de esta manera un proyecto artístico pero también social y moral. Desde el pensamiento religioso oteiciano se plantea una modernidad y, a la vez, una combatividad activa. Su interpretación del crómlech neolítico como base para la abstracción vasca se enlaza con un diagnóstico de empobrecimiento espiritual del pueblo vasco en el que el arte se convierte en la herramienta para la recuperación cultural. El artista se encuentra así entre la experimentación artística y el deber político como servicio público, lo que continuamente le llevó a debatir acerca de la necesidad de centros de formación, escasos en el contexto vasco y navarro.

² *Idem*.

³ Ana María GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal, 1985, p. 150.

⁴ Luxio UGARTE, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 19.

⁵ Javier GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55*, Vitoria, ARTIUM, 2006.

⁶ Agustín Ibarrola, María Dapena, Dionisio Blanco, Iñaki García Ergüin, Carmelo García Barrena, Merino de la Cruz, Pelayo Olartúa, Alfonso Ramil, Roberto Rodet Villa, Lorenzo Solís, junto a Vicente Larrea, José Ramón Carrera, Ignacio Urrutia y Javier Urquijo fueron miembros de *Emen*.

⁷ Amable Arias, Nestor Basterretxea, Jose Antonio Sistiaga, Rafael Ruiz Balerdi, Jose Luis Zumenta, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Remigio Mendiburu fueron miembros de *Gaur*.

⁸ José Ulibarrena e Isabel Baquedano fueron miembros de *Danok*.

⁹ Alberto Schommer, Camilo Ortiz de Elgea, Mieg Solozabal, Joaquín Fraile y Jesús Echevarría fueron miembros de *Orain*.

¹⁰ GUASCH, 1985, p. 83.

¹¹ Juan Luis MORAZA, “Proyecto como crisis”, en *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009, p. 67.

¹² UGARTE, 1996, p. XXIX.

La visibilidad de la problemática en torno a los centros de formación se intensificaría hacia 1969, tres años antes de los Encuentros. Es entonces cuando se funda la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y la Escuela de Deba. En ellas se encuentra el conflicto sobre la capacidad de los artistas locales de auto-gestionar la escena, dado que como explicaba Agustín Ibarrola:

La gran actividad de Asambleas de Artistas de Vizcaya en aquella época, se centraba en impedir que la Escuela de Bellas Artes inaugurada aquí, fuese a imagen y semejanza de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, o de las demás Escuelas que conocíamos. Aquí queríamos, puesto que había sido una reivindicación permanente de todos los textos, en todas las conversaciones, en todas las resoluciones del Movimiento de la Escuela Vasca, desde los primeros años de postguerra, que fuese realmente una Escuela de algún modo vinculada con la vida real de Euskadi¹³.

Dichos deseos no se vieron cumplidos, lo cual es constatable por el simple hecho de la ausencia de artistas vascos entre sus docentes¹⁴. Por este motivo la Escuela de Deba cobraría más fuerza en ese primer momento. Tras los fracasos de Jorge Oteiza de crear la Universidad Vasca de Arte, el Instituto de Estética Comparada en Iparralde, la Universidad Vasca de Loyola y la Universidad de Artistas Vascos en Pamplona se crea la Escuela de Deba con la pretensión de ser una “escuela piloto”, la cual sentaría las bases para futuras nuevas escuelas por todo el territorio en las que *ikastola*, centro de documentación y taller artesanal estarían unificados¹⁵.

Por otra parte, a pesar de que los grupos de artistas ya se habían disuelto entre 1970 y 1971, se realizaron dos exposiciones colectivas, *Exposición de Arte Vasco* en la Ciudad de México y la *Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo*, así como la donación *Euskadi con el pueblo chileno* al Museo de la Solidaridad. En todas ellas se trató de dar una imagen coherente de la escena del arte vasco en relación a la plástica abstracta, aunque en todos los casos hubo divisiones, malinterpretaciones y otros problemas que las llevaron a ser un fracaso parcial¹⁶. En este contexto artístico surgieron los Encuentros de Pamplona como un nuevo espacio para la participación de los artistas vascos y como una oportunidad de obtener financiación para los centros de estudio y de desarrollo artístico después de los fracasos y éxitos parciales de años anteriores.

Los Encuentros de Pamplona: Arte experimental de financiamiento conflictivo

Del 26 de junio al 3 de julio de 1972 se celebraron en la capital de Navarra los Encuentros. El crítico de arte Fernando Huici los definiría “como un mestizaje abierto a la abolición de fronteras entre campos creativos y tradiciones culturales”¹⁷. En este sentido el programa del evento, cuyas actividades se desarrollaron en las cúpulas neumáticas diseñadas por el arquitecto Miguel de Prada Poole, incluyó una serie de muestras de artes visuales ligadas a conceptos exógenos como el del *body*, *conceptual* y *land art* con artistas principalmente de origen europeo y estadounidense. También, entre otras actividades, se incluyeron montajes sonoros, recitales de poesía experimental y emisiones de música de países extra-europeos. En cuanto a las exposiciones hay que citar *Arte de sistemas*, del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, *Generación automática de formas plásticas y sonoras*, comisariada por el director del Centro de

¹³ Javier ANGULO, *Ibarrola ¿un pintor maldito?: Arte vasco de posguerra. 1950-1977, de Aránzazu a la Bienal de Venecia*, San Sebastián, L. Haranburu, 1978, pp. 209-210.

¹⁴ GUASCH, 1985, p. 188.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹⁶ Daniel PALACIOS, “Euskadi con el pueblo chileno: Donaciones de artistas vascos y navarros al Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, *Ars Bilduma*, nº 6 (2016) pp. 121-129.

¹⁷ Fernando HUICI, “Memoria de los Encuentros”, en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Fernando Francés y Fernando Huici (comis.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada del 15 de julio al 14 de septiembre de 1997), 1997, pp. 19-22.

Cálculo de Madrid y *Algunos aportes de la crítica al arte de los últimos diez años*. Además se exhibieron a lo largo y ancho de la ciudad un buen número de esculturas, como las de Isidoro Valcárcel Medina o las del Equipo Crónica (Espectador de Espectadores). Al mismo tiempo se sucedieron conciertos y espectáculos incluyendo un apartado dedicado a la cultura vasca donde se incluyó el concierto de *txalaparta* de los hermanos Arza y la controvertida muestra de arte vasco que se comentará más adelante.

Una propuesta artística que, a grandes rasgos, podría asociarse a los “nuevos comportamientos artísticos” que se sucedían en España tal y como los interpretó Simón Marchán Fiz, en los cuales tenían lugar desde las tautologías filosóficas a experimentos con nuevos medios. Así los Encuentros podían establecerse como uno de los espacios que –según el relato de Marchán Fiz– acogieron nuevas propuestas en contraste con un entorno inmovilista más enfocado hacia el mercado en el que las galerías tenían el papel rector en las artes desde la década anterior. Esta circunstancia le llevó a afirmar que “en la dimensión usuaria, las obras se ven reducidas, por un lado, a los gustos de una minoría privilegiada a medio camino entre los residuos de la herencia aristocrática y los ‘nuevos ricos’, y, por otro, empieza a regirse por las necesidades de acumulación y especulación”¹⁸. Pero, de manera esencial para comprender la problemática surgida en torno a las propuestas artísticas de los Encuentros, puede acudir también a Juan Manuel Bonet quien en 1974 afirmaba que el arte tenía la función dentro de la superestructura ideológica de “expresar o enmascarar las relaciones de producción a fin de justificar la lógica de su perpetuación” y el pretendido experimentalismo vanguardista de las propuestas de los Encuentros ocultaba sus condiciones objetivas de producción material¹⁹.

Aunque fueron diseñados como un festival de arte vanguardista de financiación diversa, los Encuentros gozaron del apoyo fundamental del empresario Juan Huarte Beaumont, quien tras la muerte de Félix Huarte Goñi (1896-1971), encabezaba el grupo empresarial familiar. Oficialmente los Encuentros fueron patrocinados por el Ayuntamiento de Pamplona y las autoridades navarras, sin embargo la colaboración del Ayuntamiento no fue económica, pese a la solicitud de fondos por parte de Juan Huarte, el Ayuntamiento solo cedió los espacios públicos en los que se realizaron los Encuentros. De esta manera, y según señala Francisco Javier Zubiaur Carreño, los Encuentros fueron en realidad costeados por la familia Huarte, que invertiría en ellos casi diez millones de pesetas con la voluntad de que fueran un evento periódico²⁰. Como señala Anna María Guasch, la organización de los Encuentros era un deseo incluido en el testamento de Félix Huarte, una de las figuras más conflictivas de la escena social y cultural vasca y navarra al haber sido la cabeza visible del llamado Grupo Huarte²¹. Si bien los Encuentros fueron organizados por el grupo de experimentación musical Alea (Luis de Pablo y José Luis Alexanco) que también era financiado por Juan Huarte, el evento estaba ligado al nombre de la familia industrial. Por ello los Huarte constituían uno de los elementos fundamentales que era necesario objetivar para analizar e interpretar las condiciones de producción de los Encuentros.

En 1971 el grupo Huarte daba trabajo a casi 18.000 personas repartidas en diferentes empresas de la construcción, industria, comercio y alimentación²². Como contratista había levantado edificios tan emblemáticos como el Frontón Recoletos, la Ciudad Universitaria o las Torres Blancas. Más controvertida fue su participación en la construcción del Valle de los Caídos o de la base militar de Rota. De esta manera la empresa se ubicaba en el contexto navarro como una de las más poderosas y, a la vez, como una potencial cuna de contradicciones capitalistas de las que meses después derivarían huelgas obreras a favor de las que de nuevo ETA, como en los Encuentros, atentaría contra los Huarte. El arte experimental mostrado en los Encuentros estaba, por tanto, ocultando que la familia participaba en la financiación de dichas condiciones de producción.

¹⁸ Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012, pp. 409-411.

¹⁹ Juan Manuel BONET, “Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social” en *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 227.

²⁰ Francisco Javier ZUBIAUR, “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de historia del arte*, nº 14 (2004), p. 255.

²¹ GUASCH, 1985, p. 165.

²² ZUBIAUR, 2004, p. 256.

ETA camino de los Encuentros

En el marco de la dictadura franquista se desarrolló un proyecto nacional español que entró en confrontación directa con el nacionalismo vasco, que apenas pudo vislumbrar su estatuto de autonomía al fin de la Segunda República Española²³. Como señala Santiago de Pablo, la represión fue dura y sistemática contra el nacionalismo y la izquierda, con condenas a muerte, destierros, encarcelamientos, multas... En la enseñanza y la cultura, el 25% del magisterio vasco y navarro sufrió algún tipo de sanción o destitución. Pero el conflicto armado desaparecería durante poco más de una década. En 1947, simultáneamente a la huelga en la Ría de Bilbao, se disuelven los grupos guerrilleros en el País Vasco francés cuando desaparece la financiación norteamericana de los mismos bajo presiones del gobierno francés. Además, en 1950, se retiran las sanciones diplomáticas a España desde la ONU y Francia, por su parte, expulsa a los representantes del gobierno vasco de su sede en París. Esto dejaría al gobierno vasco en el exilio en solitario y al nacionalismo vasco en una difícil situación²⁵. De esta forma se comienza a articular una nueva escena política desde la hegemonía del Partido Nacionalista Vasco (PNV), en la que la recuperación cultural tendría un papel importante y quedaría muy unida a la oposición sindical y militante antifranquista²⁶.

Desde esta perspectiva 1959 fue un punto de inflexión, siendo el año en que aparece ETA como organización escindida de Eusko Gastedi Indarra (Fuerza Juventud Vasca, EGI), la rama juvenil de PNV, y gestada con el grupo de estudiantes Ekin. Esto se interpreta como consecuencia de un cambio generacional dentro de la militancia antifranquista y antiespañolista que coincide con los movimientos de Liberación Nacional en las antiguas colonias europeas, la basculación de la política franquista hacia sectores tecnócratas de influencia estadounidense y la industrialización de Álava y Navarra²⁷, donde, como ya ha sido explicado, la citada familia Huarte tuvo un papel importante. Así la insatisfacción de este grupo con las respuestas que el PNV estaba ofreciendo al nacionalismo vasco, llevó a la toma de las armas. Esta sería su manera de asumir una actitud activa contra la autoridad franquista pero también de renovar la ideología del movimiento político vasco.

En este contexto la naciente ETA abandonaría el concepto de raza como pilar de la identidad vasca dejando su lugar a la lengua y a la cultura, con la religión separada de la política y optando por el aconfesionalismo²⁸. Se definió como Movimiento Revolucionario Vasco de Liberación Nacional y proclamó que el pueblo vasco tenía derecho a su autogobernanza y por tanto a hacer uso de los medios necesarios para garantizar tal derecho. Si comúnmente se ha asociado la violencia terrorista a tales reivindicaciones desde los estudios historiográficos, se deben señalar también otros frentes de trabajo y reivindicaciones –en este caso las culturales– que serían esenciales para entender los sucesos ocurridos en torno a los Encuentros de Pamplona en 1972. De esta forma ETA, en este momento fundacional y en palabras de Iker Casanova:

concibe la cultura como el pilar básico de la estructuración social. Por ello propugna un amplio plan de escolarización y otras mejoras en el ámbito de la enseñanza. Pide que el *euskera* sea considerado la única lengua nacional, y por ello prioritaria, la constitución de una universidad vasca y la protección de los valores culturales vascos²⁹.

²³ José Luis de la GRANJA, “La II República y la Guerra Civil”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 85.

²⁴ Santiago de PABLO, “La Dictadura franquista y el exilio”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 89-96.

²⁵ José María LORENZO, *Historia de Euskal Herria*, Tafalla, Txalaparta, 1995, tomo III, pp. 219-239.

²⁶ *Ibidem*, pp. 228-240.

²⁷ José Luis de la GRANJA, “El nacionalismo vasco”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 261-263.

²⁸ Iker CASANOVA, *ETA 1958-2008*, Tafalla, Txalaparta, 2007, p. 17.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

Con ese planteamiento se irá fraguando la postura cultural que nos conduce a los citados Encuentros. En este camino serán esenciales los cuadernos de ETA, *Zutik*. Un total de 26 números publicados entre 1962 y 1964 en los que se presentaba la línea de la organización con respecto a temáticas concretas de forma que podían ser utilizados como material de debate y formación militante³⁰. Entre otros temas se trató el papel de la cultura en el conflicto y, de manera especialmente determinante, se dirigieron dos cartas a los intelectuales vascos. La primera de ellas se publica en 1964 bajo el título “Carta abierta de ETA a los intelectuales vascos”, en el nº 25 de la revista. Plantea el ideario de la organización caracterizándola políticamente y se dirige a los sectores intelectuales tratando de proporcionarles elementos de juicio para adoptar una posición consciente con respecto a ellos, en “sincero diálogo”. Así se buscaba que artistas plásticos, literatos, profesionales de la comunicación, de las artes escénicas, religiosos... se sumaran a la lucha:

Sacudiros de vuestro letargo que va siendo demasiado largo, despertaros. No podéis, no tenéis derecho a permanecer ciegos y sordos, neutros, ante las convulsiones que agitan a un pueblo (políticamente, religiosamente, estéticamente, socialmente, culturalmente, en fin, existencialmente) en su lucha por la total liberación, por intentar llegar a SER otra vez³¹.

Esta carta sugiere, por tanto, que ETA estaba especialmente interesada por ganarse, entre otros, el apoyo del mundo artístico, aunque no alude directamente a ningún artista, movimiento o hecho artístico del momento. No obstante sí que se posiciona a favor de un arte con un enfoque y carácter claro: el de la liberación nacional y el “ser”, que podemos asociar a la recuperación cultural de la identidad vasca iniciada en aquellos años y formalizada con grupos de 1966 pese a no haber menciones directas. Además el documento introduce el análisis del capitalismo como sistema opresor para los trabajadores. Este análisis se realiza desde un posicionamiento marxista aunque, como señala Casanova, la organización aún no asuma esta doctrina en su totalidad³², siendo el ideario mostrado en esta publicación el de los principios aprobados en la I Asamblea de la organización³³.

La segunda carta se publica en 1965 y es esencial para comprender la actitud de la organización frente a los Encuentros de Pamplona. En este segundo caso se exhortaba.

Adelante! Habla, dibuja, escribe, canta... usa de todos los medios de expresión para que Euzkadi viva una revolución INTEGRAL. Haz verdadero ARTE. Si es preciso rompiendo con las formas tradicionales. Arriésgate! [...] Te cortarán los medios de expresión. Los defensores a sueldo del Sistema, saben que el arte o la cultura son inseparables de la capacidad de rebelión de un pueblo. No importa. Usa los medios de la clandestinidad, y algún día se podrá decir que el pueblo vasco revivió artística y culturalmente cuando más oprimido estaba, y que esa resurrección fue precisamente el comienzo de su liberación³⁴.

En este segundo caso se afianza el interés de la organización en la cultura y su postura ya no es la de fomentar la simple afiliación, sino la de impulsar la creación que, sin embargo, debemos entender supeditada al enfoque de liberación nacional defendido un año antes. Así también en 1965, a la vez que se realiza la IV Asamblea de la organización, se reafirma la orientación con respecto a la cultura cuando desde ETA se afirma.

Algunos nos acusan de que estamos desnacionalizándonos. Antes palabras como EUZKADI, ETNIA, PATRIA, EUSKERA, NACIÓN, VASQUISMO, ocupaban la mayor parte de nuestras publicaciones. Hoy, estas palabras no

³⁰ *Ibidem*, p. 35

³¹ “Carta abierta a los intelectuales vascos”, *Zutik*, nº 25 (1964).

³² CASANOVA, 2007, p. 52.

³³ *Ibidem*, pp. 47-48

³⁴ “Segunda Carta a los Intelectuales”, *Zutik*, nº 30 (1965).

han desaparecido, pero han cedido el primer puesto a otras como SOCIALIZACIÓN, PLANIFICACIÓN, CULTURA, CONDICIONES OBJETIVAS, ACCIÓN DE MASAS, etc.³⁵

Pero, para entender finalmente la acción de ETA en los Encuentros de Pamplona y su posición con respecto a la cultura, debe referirse a la V Asamblea de la organización. Finalizada en 1967, solo cinco años antes de los Encuentros, se había decidido la creación de cuatro frentes por parte de la organización: el Militar, el Político, el Social y el Cultural.

La dirección de la lucha y su complejidad nos exige un Frente POLÍTICO. El carácter capitalista de la explotación y la importancia de apoyarnos fundamentalmente en los trabajadores, nos impone un Frente SOCIAL. La dureza de las contradicciones, un Frente MILITAR. Y nuestra situación de pueblo colonizado, a quien se trata de asesinar nacionalmente, sustituyéndole su cultura por la del colonizador, nos lleva a la práctica en un Frente CULTURAL³⁶.

El Frente cultural publicaría en 1972 el primer número del boletín *Hautsi*, dedicado especialmente a la cultura, además se propuso crear mesas en las que los grupos nacionalistas colaboraran en el fomento de actividades culturales. Llegados a este punto es evidente la preocupación de ETA por los asuntos culturales y artísticos, especialmente tras la V Asamblea que es en la que como señala Casanova

tras casi diez años de existencia, plagados de profundos debates e intentos de encontrar una vía de lucha adecuada, la V Asamblea constituirá en la práctica una segunda refundación de la organización, esta vez con una mayor experiencia acumulada, más madurez política, una mejor definición de sí misma y una estrategia nacida de lo aprendido en la práctica. A partir de esta asamblea se producirá el gran salto cualitativo en la historia de ETA³⁷.

Tras haber revisado la trayectoria de la organización es por tanto posible pasar al conflicto surgido a raíz de los Encuentros de Pamplona donde se perpetraron dos atentados terroristas con bomba y se difundieron octavillas. Pese a que un grupo representativo de artistas vascos participara en los Encuentros, las acciones no tuvieron contemplaciones ni referencias a su participación, reconociendo su representatividad como artistas vascos, sino todo lo contrario. Se entendía que el proyecto artístico vasco allí representado no se compaginaba con el anhelado por ETA, o al menos que su dirección rectora dentro del proyecto artístico vasco no se estaba haciendo patente.

Desencuentros en Pamplona

En este apartado se expondrán los conflictos surgidos en los Encuentros de Pamplona en 1972 con la acción de ETA como elemento articulador. José Díaz Cuyás ha hecho notar cómo la revisión de los textos del periodo permite concluir que cualquier forma artística podía ser interpretada en clave ideológica en un marco tal de polarización de fuerzas: “Las obras debían ser leídas literalmente en clave política, y lo que no se reducía a esa obviedad resultaba sospechoso”³⁸. Así es comprensible que la organización atentara contra el evento a pesar de que los artistas vascos estuvieran representados en él. Como se ha menciona-

³⁵ *Ibidem*, p. 8.

³⁶ José Mari GARMENDIA, *Historia de ETA*, San Sebastián, L. Haranburu, 1980, v. II, pp. 193-195. Pese a no existir referencias directas ni pruebas tangibles hay que enfatizar que solo un año antes se había producido el intento de formar los grupos Orain, Gaur, Emen y Danok, definidos en sus manifiestos también como Frente Cultural, y que los intentos de unión en un frente o sindicato siguieron sobrevolando la actividad de muchos artistas vascos en aquel momento.

³⁷ CASANOVA, 2007, p. 77.

³⁸ José Díaz CUYÁS, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, en *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, José Díaz Cuyás (comis.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada del 27 octubre de 2009 al 22 febrero de 2010), 2009, p. 16.

do, pese a las posibles convergencias entre las aspiraciones de dirección cultural de ETA y la escena artística vasca que revelarían los intentos en paralelo de formar “Frentes Culturales”, la acción terrorista tenía como objetivo el evento en su conjunto y, como se verá más adelante, condenaba expresamente a los artistas vascos participantes. De esta forma la organización visibilizó, de una parte, la oposición total de su modelo cultural al que preconizaban los Encuentros y, de otra, que bajo los postulados de ETA las artes habían de participar de una confrontación que, aunque justificada teóricamente, fuera abierta. Se trataría por tanto de una acción de fuerza que, sin afectar de manera directa a ninguna obra de arte, materializaba la posición de poder de quien la realizaba sobre el artista y sus producciones. Sin embargo, paralelamente a la acción de ETA se daría el encuentro y desencuentro entre la escena artística local.

Como se ha mencionado anteriormente una de las propuestas de los Encuentros fue la difusión del arte vasco a través de una exposición que se celebraría en el Museo de Navarra. Tras el debate de una asamblea de artistas vascos, el 17 de abril, se hace pública la selección de artistas incluidos en la exposición *Arte vasco actual* comisariada por Santiago Amón. Jorge Oteiza, significativamente, se negó a participar, pues para hacerlo había exigido la apertura de un centro para información y gestión cultural de los artistas navarros en colaboración con los del País Vasco, la cesión a este nuevo centro y a la Escuela de Deba del material audiovisual utilizado en los Encuentros, la subvención de ambos centros, y las garantías necesarias de que pudieran participar en las próximas ediciones del evento³⁹. El hecho de que los otros artistas vascos seleccionados participaran en la muestra pese a la negativa de Oteiza permite por tanto interpretar el evento como un nuevo fracaso dentro de las múltiples gestiones que el artista realizó en su vida por aunar fuerzas en torno a un frente cultural unificado. No era el primero de sus fracasos en lograr este objetivo: la exposición en México dos años antes había suscitado críticas sobre su representatividad y la donación de obras de arte de los principales artistas vascos (bajo la etiqueta “Euskadi con el pueblo chileno”) al Museo de la Solidaridad de Chile gestionada desde la Escuela de Deba en apoyo al proceso iniciado por la Unidad Popular de Salvador Allende se disolvió involuntariamente junto a las obras de otros donantes en contra de lo defendido por Oteiza como requisito básico para la donación⁴⁰. En el caso de los Encuentros, fue el propio Oteiza quien decidió no participar para evitar un nuevo fracaso, sin embargo su no participación puede ser interpretada al mismo tiempo como un intento de imponer su posición dominante en torno a la escena artística que se le escapaba, al mismo tiempo que ETA trataba también de imponerse negando a los participantes el éxito de los Encuentros a través de sus bombas. Sin embargo los sucesos ubican también a Oteiza como el único interesado en defender su posición que hacía de la reivindicación de infraestructura artística la condición para participar. En cambio, los demás miembros de la asamblea sí participaron, lo cual añade un componente que los define como enfrentados a Oteiza de una manera muy particular: la asamblea, finalmente representante del colectivo de artistas vascos, queda opuesta a la postura de Oteiza, que presumiblemente defiende la formación de un frente, de lo cual se deriva que el colectivo de artistas prefiere seguir actuando como colectivo a no actuar por no ver cubiertas las expectativas abiertas por Oteiza al reclamar infraestructura artística. De esta manera la formación de un colectivo artístico quedaría supeditada en el pensamiento de Oteiza a la consecución de objetivos mientras que los artistas de la asamblea preferirían difundir su producción artística pese a no ver cumplidos esos objetivos.

La muestra incluiría a Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, Arri y Eduardo Chillida, aunque finalmente sus obras no pudieron verse como se explicará más adelante, y a Javier Morras, Pello Osés, Isabel Baquedano, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, José Antonio Sistiaga, Néstor Basterretxea, Mari Paz Jiménez, Carmelo Ortiz de Elguea, Fernando Mirantes, Marta Cárdenas, Juan Mieg, Bonifacio y José Ramón Carrera. Es necesario destacar, antes de continuar con el estudio de la exposición, que en los años cincuenta y sesenta Jorge Oteiza había gozado del apoyo de Juan Huarte que le

³⁹ ZUBIAUR, 2004, p. 269.

⁴⁰ PALACIOS, 2016.

había facilitado un taller en Madrid y le había financiado la productora cinematográfica X Films, además de comprarle algunas esculturas que fueron instaladas en su mansión⁴¹. Este mecenazgo sistemático es clave en la trayectoria artística de Oteiza y permite entender su rechazo a participar en los Encuentros no como la consencuencia de diferencias ideológicas (lo cual podría llevar, incluso, a atribuirle una cercanía con las propuestas de ETA y su Frente Cultural) sino como una táctica que Francisco Javier San Martín denomina de “desbordamiento”, según la cual exigía sistemáticamente mucho más de lo ofrecido en las propuestas que recibía⁴². De esta manera puede establecerse el conflicto entre Oteiza, los otros artistas y los Encuentros como un hito más dentro de la dispersión de la escena que había tratado de unirse hacia 1966. El resto de los artistas prefirió participar en los Encuentros pese a no cumplirse las expectativas de apoyo material adicional a la escena local.

En este contexto se produjo un problema añadido. El día de la inauguración de los Encuentros se habría descolgado la obra de Dionisio Blanco *El proceso de Burgos (1970-1971)*⁴³ argumentando que se pretendía evitar que fuera retirada por las autoridades franquistas⁴⁴. Como gesto de solidaridad Agustín Ibarrola, Arri y Eduardo Chillida retiraron sus obras. Además, en la revista *Triunfo* se publicó un manifiesto de “desolidarización” con los Encuentros firmado por varios artistas. En este manifiesto se criticaba a la organización de los Encuentros y se expresaba el apoyo a los artistas vascos en su conflicto con la misma⁴⁵. Finalmente, la insatisfactoria muestra del arte vasco manchada por la política sería señalada por Pedro Manterola, que haría notar cómo la exposición era “del todo incongruente en el plan de los *Encuentros*” argumentando que, aparte de tener un escenario al margen de los mismos tal y como era el Museo de Navarra, su “espíritu resultaba absolutamente extraño al que los *Encuentros* pregonaban”⁴⁶. Así, la desconexión de la línea de trabajo de los artistas vascos con la del resto de las propuestas artísticas experimentales de los Encuentros se sumaba al conflicto con Blanco y la desatención a las reivindicaciones de infraestructura artística local de Oteiza. Pero a ello habría que añadir finalmente las acciones perpetradas por ETA, las cuales rebasaron las problemáticas entre los artistas y la organización por una acción contra los Encuentros en su conjunto.

Para ETA era habitual la práctica de atentados terroristas contra objetivos patrimoniales simbólicos (con mayor o menor valor artístico reconocido), especialmente contra los conmemorativos del franquismo. Pese a que en el caso de los Encuentros de Pamplona se trataba de un arte experimental diferente al patrimonio que era habitualmente su objetivo, los Encuentros se incluyeron en la agenda de la organización. ETA detonó dos bombas en Pamplona los días 26 y 28 de junio. La primera coincidió con la inauguración de los Encuentros y estuvo dirigida a destruir el monumento del General Sanjurjo. La segunda estaba dirigida al Gobierno Civil, encontrándose en el vehículo de un funcionario del centro. No se suspendieron los Encuentros, aunque según señala Igor Contreras se fue manifestando un estado de desconfianza y psicosis a raíz de rumores sobre la posible existencia de otros artefactos explosivos, lo que llevó a la policía a realizar búsquedas de los mismos perturbando el programa. Asimismo un tercer aviso de bomba llevó a revisar un coche frente a uno de los hoteles donde se encontraban los invitados a los Encuentros⁴⁷.

⁴¹ Pelayo OROZCO, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, 1978, pp. 144-584.

⁴² Francisco Javier SAN MARTÍN, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro” en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 138.

⁴³ LAU, “Encuentros, Desencuentros y Encontronazos. ARTE SI, HUARTE NO”, *Tierra vasca*, nº 195, septiembre 1972, p. 4.

⁴⁴ José María ESTEBAN, “Conflicto en los “Encuentros de Arte””, *Diario de Navarra*, 28 de junio de 1972, p. 24.

⁴⁵ “Escrito de los participantes”, *Triunfo*, nº 510, 8 de julio de 1972, p.9.

⁴⁶ Pedro MANTEROLA, “Encuentros y desencuentros” en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, 1997, pp. 43-44.

⁴⁷ Igor CONTRERAS, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, *Huarte de San Juan Geografía e Historia*, nº 14, 2007, pp. 241-242.

Como justificación argumentada de los atentados se distribuyeron dos octavillas publicadas poco tiempo después en el primer número de *Hautsi*, el citado boletín del Frente Cultural de ETA. La primera octavilla se titulaba *Encuentros 72* y la segunda, que clarificaba y ampliaba la información contenida en la primera, tenía el título de *Más sobre los Encuentros 72*. En ambas se planteaban varias problemáticas y se contemplaban dos características esenciales en la definición de su postura con respecto a los Encuentros: que constituirían una manifestación de la cultura burguesa y que se trataba de una maniobra de integración de la cultura popular vasca en su sistema opresivo⁴⁸. En *Más sobre los Encuentros* se realizaba una teorización crítica acerca del concepto de cultura y la dimensión burguesa y elitista de los Encuentros. Según ETA, la cultura era el conjunto de respuestas que el hombre creaba en su lucha contra el medio, concretamente la cultura popular sería aquella generada por el pueblo: “el pueblo crea cultura en su lucha contra el medio: por tanto, la lucha revolucionaria que el Pueblo Trabajador Vasco desarrolla es una respuesta cultural ante la situación de opresión y explotación en que se encuentra”. Esta proposición llevaba a ligar el concepto de cultura con el pueblo vasco en conflicto con su entorno, por ello se concluía que los Encuentros estaban “en contra de nuestra cultura constituyendo cultura burguesa”. El segundo argumento sostenía que los Encuentros eran una maniobra de integración de la cultura popular vasca en el sistema opresivo franquista, lo ocurrido en el caso de la exposición de arte vasco realizada en el Museo de Navarra se explicaba así: “el Estado Español, consciente del peligro que encierra nuestra cultura, intenta ahora integrarla en sus engranajes con motivo de convertirla en un inofensivo conjunto a su servicio, despojándola de todo contenido revolucionario”. ETA consideraba que los artistas vascos participantes se habían prestado a una “sucias maniobra” y criticaba de manera especial a los que “se auto consideran revolucionarios (¡), cuando en realidad no son sino peleles en manos del Estado a quien dicen combatir”⁴⁹.

Finalmente, en relación con la acusación de que los Encuentros eran parte de la cultura burguesa, en los comunicados se relacionaba su organización con lo que denominó como una “camarilla de grandes capitalistas muy ligados al Opus” lo que los condenaba por parte de ETA a la dimensión de reaccionarios. Pero su postura con respecto a ellos no es simplemente una acción contra los organizadores (aunque éste sea uno de los principales argumentos), era una dura crítica a los artistas vascos y al tipo de arte mostrado en el evento. Esto ubicaría por tanto a ETA en la posición de juez con respecto al arte y la cultura vasca. La organización se desligaba de la escena artística representada en la muestra a la que, a la vez, trataba de subordinar a sus directrices. Así se afirmaba al final del segundo comunicado que

una vez explicado lo que no es cultura popular vasca, solo nos queda apoyar al PTV [Pueblo trabajador vasco] en su lucha por una verdadera cultura nacionalista vasca, conduciendo a las masas para que sean estas las que polarizándose alrededor de nuestro Frente Cultural dirijan el proceso creador de su cultura⁵⁰.

Pero esta polarización en torno al modelo cultural defendido por la organización, no sería una cuestión independiente a la de la actividad política o social de la misma. En este sentido el secuestro de uno de los miembros de la familia Huarte por conflictos laborales en una de las empresas de su titularidad visibilizaría esta cuestión, como se expondrá a manera de conclusión a continuación. Finalmente habría que señalar, que los Encuentros se celebran pese a cancelaciones, desalojos, censuras y abandonos porque la mayor parte de los artistas continuarán su trabajo en ellos junto a la organización, siendo una minoría la que se retiró por un motivo u otro. Así es pertinente recoger el análisis realizado en agosto de 1972 por ETA del evento, justificando que no hubiera mayores intervenciones por considerar que era la labor de los creadores y receptores de aquellas obras de arte la de terminar con la farsa de manera que

⁴⁸ EUSKADI TA ASKATASUNA, *Hautsi: frente cultural por un estado socialista vasco*, Bayona, 1972.

⁴⁹ “Más sobre los Encuentros 72”, en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 199.

⁵⁰ *Idem*.

Si no hemos conseguido suspender los encuentros hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar qué artistas están al servicio de la burguesía y quiénes a favor de una cultura popular. Por otra parte, y lo que es más importante, quedó patente ante el pueblo la impresionante falsedad de estos, al comprender que no constituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo. Nuestro objetivo es APOYAR en todo momento a la clase trabajadora de Euskadi en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca.⁵¹

Conclusiones

En la asamblea de artistas realizada previamente a los Encuentros de Pamplona se consideró que estos trataban de “explotar una política de prestigio internacional desprovista de los problemas nacionales, ignorando el euskera y descubriendo la postergación en que se mantiene la expresión cultural del pueblo vasco”⁵². Tal análisis apriorístico se presenta, en cierto sentido, como un anticipo de lo que iba a suceder, si bien con matizaciones y de manera precavida dado que la acción de ETA no estaba prevista y solo podía esperarse un fracaso a un nivel artístico del evento y su repercusión (algo que finalmente no ocurrió, ya que los Encuentros pasaron a ser un hito del arte experimental). Si bien es cierto que se desatendieron las exigencias de inversión en cultura de Oteiza, también lo es que los artistas vascos seleccionados participaron finalmente y que, si bien se ejerció la censura, no fue porque las obras estuvieran relacionadas con la identidad vasca sino a causa de otros conflictos que no han sido objeto de estudio en el presente artículo como es el caso, por ejemplo, de la censura de la obra de Blanco alusiva al Proceso de Burgos⁵³. En este sentido, aunque Francisco Javier Zubiaur considera que el momento era muy oportuno para el arte español, enriquecido con las aportaciones del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, la experimentación pictórica de la nueva generación de pintores figurativos en Madrid, la explosión del arte conceptual catalán, las inquietudes por el minimalismo o los nuevos conceptos artísticos y modelos de modernidad⁵⁴, el ambiente político estaba enturbiado de manera directamente proporcional a este deseo de desarrollo del arte experimental en Pamplona. Era también un momento muy oportuno para la acción política por parte de ETA: habían pasado cuatro años de las primeras víctimas mortales de ETA, el guardia civil José Pardines y el policía de la brigada político-social Melitón Manzanas, y dos del Juicio de Burgos contra 16 miembros de la organización, concluyendo en seis penas de muerte que, finalmente, fueron conmutadas por reclusión mayor. El año de 1972 fue, por tanto, un momento en que ETA tuvo una gran visibilidad y se afianzó, al tiempo que estaba sumida en la encrucijada política entre lo nacional vasco y lo obrero proletario. Buen ejemplo de ello fue el papel ejercido por la familia Huarte, que tres meses después de financiar los Encuentros se negaría a aumentar el salario a los trabajadores de Imenasa, tal y como se había acordado con sus representantes en 1970, lo cual llevó a afirmar a ETA que “de ese dinero robado a los obreros estaban hechos estos ‘actos culturales’ que no sirven sino a la burguesía”⁵⁵. Los obreros se pusieron en huelga y se levantaron barricadas sucediéndose enfrentamientos con la policía. La empresa en octubre mandó cartas de despido e hizo una nueva oferta, que no fue aceptada. En ese contexto ETA secuestra a Felipe Huarte pidiendo un rescate de 50 millones de pesetas como medida de presión y finalmente una masiva manifestación hizo ceder a los Huarte y readmitir al personal⁵⁶.

Desde esta perspectiva, el desencuentro en Pamplona no fue tanto artístico como político, ideológico, económico e incluso de clase, lo cual llevó al choque del arte experimental con la realidad material

⁵¹ EUSKADI TA ASKATASUNA, *Acción cultural, en Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 200.

⁵² José María ARRIBAS, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, San Sebastián, Erein, 1979, pp. 187-192.

⁵³ SAN MARTÍN, 2009, pp. 130-139.

⁵⁴ ZUBIAUR, 2004, p. 252.

⁵⁵ *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 200.

⁵⁶ CONTRERAS, 2007, p. 253.

que encarnaron los atentados de ETA. Los mecenas no eran el único objetivo si bien existía una hostilidad clara de ETA hacia los Huarte que iba más allá del terreno estético o cultural. Los atentados no fueron ejecutados directamente contra ninguna obra (más allá del valor artístico de la escultura del general Sanjurjo), sino contra el modelo cultural que se divulgaba tal y como ilustraban las octavillas. En realidad, se trata de una acción imbricada en la estrategia general de la organización, en ella se entrecruzan varios “frentes” abiertos por ETA. Por ello, como ya se ha apuntado anteriormente, no debe entenderse que los ataques contra los Encuentros tuvieran como única causa que la organización considerase a los Huarte como enemigos. Los Encuentros chocaban con la línea de trabajo en cultura promulgada por ETA y se instauraban como una de las acciones culturales más visibles en el campo artístico. Con los atentados y comunicados referentes a los Encuentros, ETA aprovechó no solo para granjearse el apoyo obrero en el conflicto laboral contra los Huarte sino también para afianzar su propuesta de acción cultural. Se trata de una acción combinada que no se puede desligar de ambos parámetros: el político-cultural y el político-social. Es necesario por lo tanto entender que ETA lleva a cabo una acción de terror contra una forma de arte que le era ajena en lo cultural puesto que la plantilla de artistas asistentes en su mayoría no eran vascos ni tenían una producción artística relacionada con la cultura vasca que ellos definían y finalmente porque los artistas vascos participantes no necesariamente iban a representar sus intereses culturales como organización de masas. La acción no estaba dirigida por tanto contra el arte en general sino contra una producción artística concreta, ligada a unas condiciones de producción (o financiación en este caso) también concretas.

Si se entienden los Encuentros como “arte burgués”, la acción de ETA se inscribiría en un contexto de guerra de clases en la que la organización representaba la vanguardia de un movimiento proletario. La acción no se correspondería necesariamente con una negación total del arte y la cultura, sino con la defensa de la integridad de una cultura popular y vasca que no era la representada en los Encuentros. Según sus comunicados y sus planteamientos de resonancias marxistas, el pueblo se erigiría como el creador de la cultura a través de su lucha contra el medio. Frente al arte de los Encuentros, ETA valora la cultura del pueblo vasco así como su lucha revolucionaria como respuesta cultural. A la vez posicionan su Frente Cultural como el polo alrededor del cual debían darse los procesos de creación cultural⁵⁷. En el comunicado además se niega lo que no es cultura popular vasca y en este sentido la violencia ejercida sobre un objeto simbólico como es la estatua de Sanjurjo así como sobre los propios Encuentros plantean la doble negación, por una parte, de la historia del régimen a través de una figura de vital importancia para el militarismo franquista y, por otra, de las artes de vanguardia internacionales que se exhibían en los Encuentros. Esta doble negación mostraría así la fuerza que la organización trataba de tener sobre el campo artístico y su capacidad de reformulación de las propuestas artísticas que no fueran afines al Frente Cultural que trataba de formar. Sobre todo muestra cómo la acción cultural de ETA no es un hecho aislado sino que se encuentra ligada a la acción en lo político, económico y social, a una guerra total nacional y de clase.

Si bien el trabajo cultural de ETA se dio en otras áreas más ligadas a la cultura popular, las tradiciones y la lengua, y no al arte como tal, es necesario resaltar que el trabajo posterior para los artistas vascos se realizaría con una necesaria influencia de los postulados de la organización. El resultado será, en unos casos, la autocensura o el tratamiento de la problemática vasca en un contexto elitista, reducido y de gran complejidad para su lectura. En otros casos puede interpretarse una adhesión a los requisitos creativos de ETA, a unos presupuestos políticos que no son realmente panfletarios y a los que también era posible una adhesión involuntaria o inconsciente, de forma que se continúa la línea de trabajo en torno a la cultura vasca y la creatividad endógena promovida en los comunicados. Juan Luis Moraza relataba en relación al ambiente de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao que Jorge Oteiza convocó a profesores y estudiantes en

⁵⁷ “Más sobre los Encuentros 72”, en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 199.

el salón de actos y “amenazó con un comando de ETA si la Escuela no cambiaba *de pe a pa*”⁵⁸. Esta realidad pone de manifiesto una vez más que este tipo de acción violenta sobre el campo artístico no es de negación total del arte, sino de presión para la reformulación de la producción artística, de adhesión al Frente Cultural que la organización postulaba y que, en el caso mencionado por Moraza, Oteiza se apropió (si bien no es este el caso de Pamplona). Debe revisarse por tanto la posición de los Encuentros dentro de la historiografía artística, ya no solo como sugería Jesús Carrillo dentro de los cambios producidos durante la última década en la construcción de la memoria del arte experimental⁵⁹, sino también como parte de ese contexto violento que ha conducido quizás al arte vasco hacia su actual hermetismo semántico, hacia la complejización de su lectura desde la década de 1980, en lo que puede considerarse un repliegue hacia otros campos culturales que eran de poco interés para ETA hasta que, en 1997 atentó contra el Museo Guggenheim de Bilbao.

Merece la pena concluir este análisis de la acción de ETA contra los Encuentros de Pamplona con la lectura que realiza José Díaz Cuyás. Éste planteaba el problema de cómo tomar en serio el arte experimental ante la contingencia social que suponían los atentados, en visible materialización de lo que fue el desencuentro entre arte y política que se produjo en Pamplona, donde la situación política llevó a ETA a negar unas propuestas artísticas de cara a reformular la escena cultural. Así, con referencia a la obra de un artista en los Encuentros, Luis Muro, que pegó por las paredes pequeños objetos que parecían bombas, Díaz Cuyás cuestionaba el poder logrado por la dimensión política de los Encuentros sobre la dimensión artística “¿cuál podía ser la interpretación del ‘signo’ bomba en Pamplona en 1972? Y, sobre todo, ¿qué podía hacer allí ese ‘signo’ artístico en competencia con los bombazos-signo de ETA? O, dicho de otro modo, ¿cómo podían tomarse en serio –como arte moderno y serio– las ‘bombas’ de Muro frente a la imponente y ensordecedora seriedad de las bombas etarras?”⁶⁰.

DANIEL PALACIOS GONZÁLEZ (Móstoles, 1991) es gestor cultural e historiador del arte. MA in Cultural Policy and Management por la Univerzitet umetnosti u Beogradu y Master 2 Développement de Projets Artistiques et Culturels Internationaux por la Université Lyon 2, se graduó en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio Extraordinario al Mejor Expediente Académico y realizó estudios en la misma área en la Universidad de Chile como becario del Centro de Estudios de América Latina. Ha sido Profesor Asistente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba donde también realiza estudios de Maestría en Desarrollo Cultural Comunitario como becario de posgrado de la Fundación Mutua Madrileña. Ha sido investigador en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, becario en el Museo de América en Madrid y becario de colaboración en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

Email: danielpalaciosgonzalez@hotmail.es

⁵⁸ Ukiri SALABERRIA, “Juan Luis Moraza. Escultor. Entrevista.”, *Euskonews*, nº 490, 12-16 de junio de 2009 [en línea], http://www.euskonews.com/0490zbn/elkar_es.html, [Consulta: 30 de abril de 2014].

⁵⁹ Jesús CARRILLO, “Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70” en Manuel BORJA-VILLEL *et al.*, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 71-75.

⁶⁰ José DÍAZ CUYÁS, “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, *Desacuerdos*, nº 1 (2003), pp. 17-73.