



Gurentza.
Asier Mendizabal, 2014

Gurentza



1.

En el mes de febrero de 1977, el Ayuntamiento de Bilbao anuncia que desea erigir una estatua a Miguel de Unamuno en la Plaza Nueva de Villa. A tal efecto convoca un concurso cuyas bases, según la protesta de artistas e intelectuales excluidos del proceso de decisión que culmina con este anuncio, presuponen y limitan las propuestas a un lenguaje figurativo convencional. En efecto, las bases permiten a los concurrentes, con una inconsciencia casi cómica, la libertad de elegir entre representar la efigie sentada o de pie. El impulso del Ayuntamiento buscaba resarcir la memoria de Unamuno en el momento en que, acabado formalmente el franquismo que había vetado su reconocimiento público, se debía imaginar una recomposición del imaginario cultural. No atendía el Ayuntamiento al hecho de que esa recomposición del imaginario cultural se había venido dando por parte de los artistas, durante el franquismo y a pesar de él, no sólo con la recuperación de figuras denostadas sino, fundamentalmente, por la reinvención de los lenguajes formales, precisamente a partir de la escultura y su propuesta abstracta. Cuando los firmantes de la protesta al Ayuntamiento declaran de la convocatoria que se hace de *manera arbitraria y con absoluto desprecio no solamente de las corrientes escultóricas actuales, sino también de las coordenadas históricas y culturales que vive el País Vasco*, quizá no son plenamente conscientes de hasta qué punto la perspectiva histórica hará que esas dos premisas despreciadas, la del problema de la forma escultórica y la de las *coordenadas históricas y culturales*, converjan en nuestro imaginario.

Esa perspectiva histórica nos puede hacer pensar ahora que quien debía haber encarado ese encargo, como mejor representante de esa actualización de las coordenadas históricas y culturales a través de la escultura, fuera Jorge Oteiza. Unamuno había sido, después de todo, una presencia constante a lo largo de toda su búsqueda intelectual y era el personaje que le servía de interlocutor, explícito o implícito, en los más influyentes de

sus ensayos. Oteiza realizaría, de hecho, poco después de esa fecha, un busto con el retrato de Unamuno. Un retrato, claro, figurativo. Se parece en su forma y coincide en el tiempo con el retrato que hizo de Sabino Arana por encargo del Partido Nacionalista Vasco y que, reproducido como múltiple, fue vendido para recabar fondos con los que erigir la fundación del político nacionalista. El proyecto arquitectónico de Oteiza y Basterretxea para aquella fundación se quedó, por cierto, en un cajón, al desestimar el partido la arquitectura radical propuesta por los artistas. No es fácil decidir si el retrato de Unamuno del escultor era una especie de compensación simbólica, más bien íntima, tras el realizado a Sabino Arana, o era un ensayo que previera la posibilidad de ser formateado como monumento público en honor al escritor.

El consistorio bilbaíno intentaba resarcir con aquél concurso la memoria del escritor sabiendo, probablemente, que en su misma institución se habían representado de la manera más paradigmática la oscilante relación que Bilbao tendrá con la memoria del escritor en sucesivas etapas. El reconocimiento público al escritor por parte del Ayuntamiento fue excepcionalmente temprano. En 1914, el pleno decidió honrar con su nombre una calle de la villa. El honor, raramente concedido a una persona en vida, llegaba al rector de Salamanca cuando contaba solamente 50 años. Dos años después se le dedica una biblioteca municipal y es en 1934 cuando, además de bautizar con su nombre a un Instituto de Enseñanza Secundaria, se encarga para su compra una copia del busto con el severo retrato de Unamuno realizado por Victorio Macho que se encontraba en Salamanca. Los reconocimientos fueron propuestos sucesivamente por plenos liberales y republicanos, con el recelo de integristas religiosos y más ambiguamente, de nacionalistas vascos, que vendrán a convertirse, en el relato oficial del presente, en los antagonistas paradigmáticos del escritor. El busto sólo duró en el salón de plenos del Ayuntamiento dos años, porque el pleno republicano



-socialista revocó, en sesión del 2 y el 9 de septiembre de 1936, todos los acuerdos por los que se rendía tributo a Unamuno y ordenó la retirada de su busto por el apoyo que el escritor brindó a la sublevación militar que originó la guerra civil. Tras la entrada de los nacionales en Bilbao, el busto de Victorio Macho fue, al parecer, arrojado a la ría por un grupo de requetés.

Con motivo del centenario del nacimiento del escritor, en 1964, se realizó un tímido intento de reutilizar el busto, depositado en el Museo de Bellas Artes tras su recuperación, como monumento público. La iniciativa fue previsiblemente bloqueada por parte del poder eclesiástico y la presión de los carlistas, que amenazaron con volverlo a arrojar al Nervión.

El concurso convocado en 1977, que debía reconciliar a Bilbao con la memoria de su más famoso pensador, nunca se llevó a cabo.

En 1983, se encarga al arquitecto municipal, Ramón Lecea, que construya una base para recuperar como monumento público aquel busto de Unamuno realizado por Victorio Macho que aguardaba aun en dependencias del Museo de Bellas Artes. La ocasión es la remodelación y denominación del lugar que desde entonces es la Plaza Unamuno. El pequeño busto debía formatearse como monumento y lo hizo atendiendo a convenciones aun más anacrónicas que las que denunciaban quienes se opusieron al concurso de 1977. En 1983 a nadie parecían importar ya las cuestiones estéticas. Lecea construye una peana en forma de prisma en la que se graban las inscripciones de rigor y sobre ella una columna corintia de cuatro metros de alto, a cuyo capitel se ancla el pequeño busto de bronce, casi invisible desde el suelo, ridículamente posado sobre los acantos y volutas que rematan el canónico ábaco.

Conociendo los promotores del monumento las vicisitudes por las que había pasado ya el pequeño busto e imaginando quizá las que aún tendría que pasar, no es ninguna maldad pensar que la alta y solemne columna no fuese pensada tanto para su función de pedestal, de peana que une simbólicamente al suelo con el ámbito sublime de representación que es el monumento, como para hacer de ella un simple dispositivo de protección que dificultase posibles actos de iconoclastia contra la controvertida efigie.

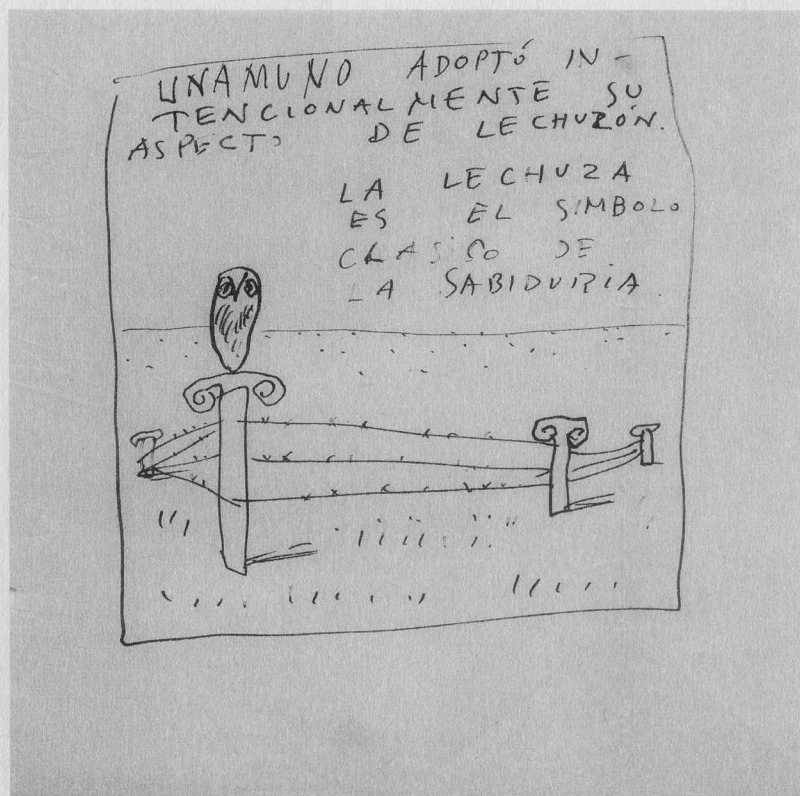
2.

En uno de los dibujitos que Jorge Oteiza hizo en Argentina, en 1939, y que llamó minutogramas o mitogramas, una esquemática lechuza se yergue majestuosa sobre lo que parece una columna dórica. La columna está extrañamente conectada con otras columnas por tres líneas que, salpicadas de pequeñas rayitas, representan un vallado de alambre de espino, haciendo que las columnas que se alejan en perspectiva valgan también por estacas. Los ojos saltones de la lechuza y el severo corte en uve que forma su pico caricaturiza las facciones de Unamuno, como aclara la frase manuscrita encima del dibujito: *Unamuno adoptó intencionalmente su aspecto de lechuzón. La lechuza es el símbolo clásico de la sabiduría.*

3.

En la iconología cristiana, la columna aparece como un símbolo codificado del sufrimiento de la pasión. La columna es el centro de todas las representaciones de la flagelación. Aparece, junto a la corona de espinas, en manos de ángeles o suspendida en el aire en muchas representaciones del juicio final. Aparece igualmente, de manera prominente, en la composición en casi todas las representaciones de la matanza de los inocentes. En todos estos usos, la columna representada es una imagen

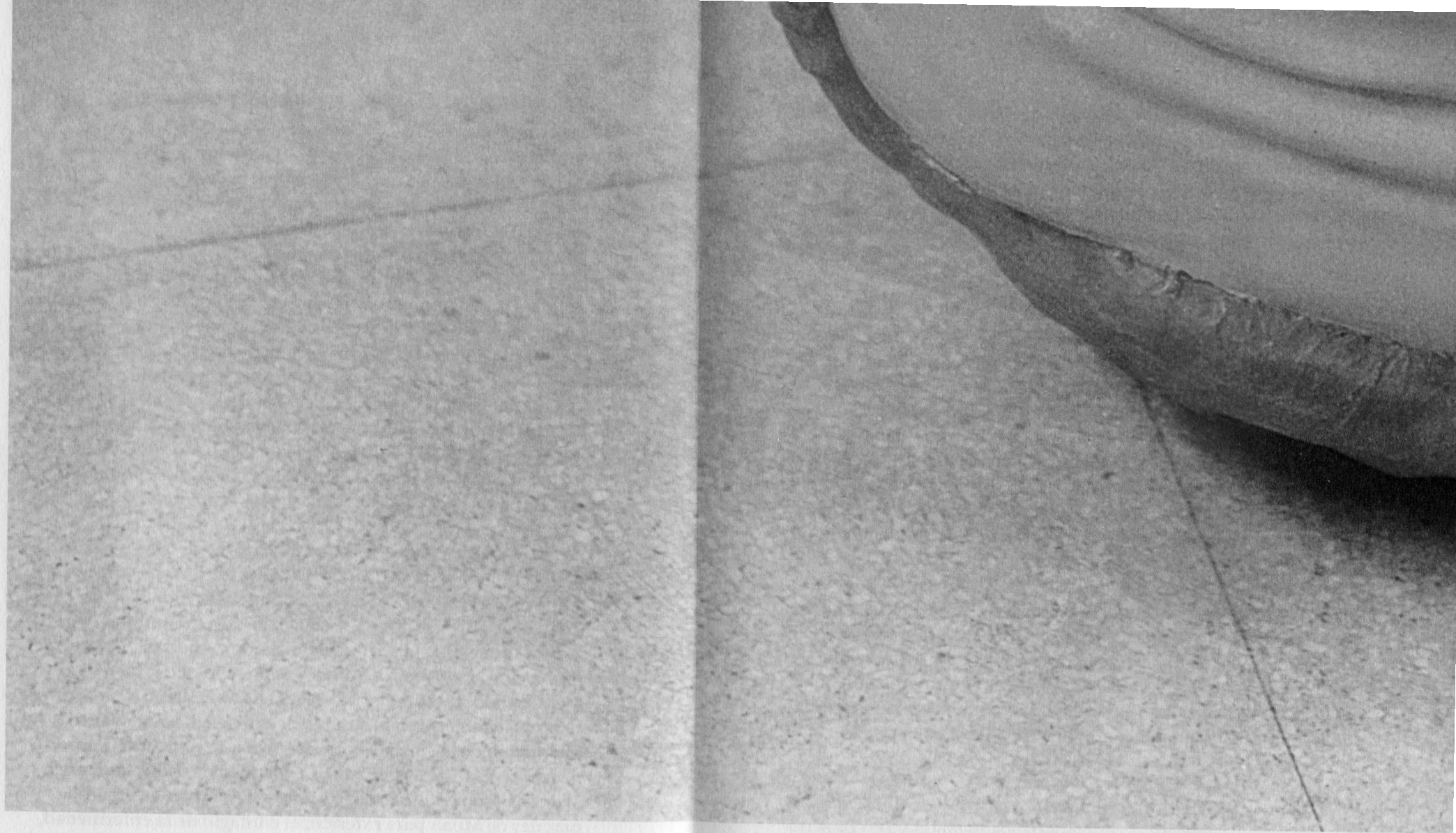




Jorge Oteiza. *Mitogramas*, Archivo Museo Oteiza, FD-5182.

convencional de uno de los pilares de los órdenes clásicos. Más a menudo que ninguno, el orden corintio. Si la función de la columna original de la que proviene este símbolo era sólo la de mantener maniatado a Cristo para recibir el castigo de la flagelación, podría pensarse más apropiada una estaca o un modesto pilar que no refriese a la arquitectura noble y menos aún a la exuberante ornamentación de un capitel corintio. Que la iconografía haya mantenido tal especificidad arquitectónica se debe, probablemente, a un simple automatismo que confiara en la convención cultural para representar simbólicamente el elemento constructivo. Pero podríamos aventurar también la posibilidad de que la elección contenga una sutil sugerencia: es el poder civil romano el que desde su ley ordena la tortura de Cristo y es quizá la columna clásica la mejor metáfora visual de ese orden político civil sustentado en la ley. La columna en su forma más clásica vendría a representar a Roma y Roma sería metáfora del poder del estado, de la ley humana.

Una novela de Alessandro Manzoni de 1840 que habla de columnas propone un alegato literario contra la tortura, no sólo por la aberración ética que supone, sino por el hecho pragmático, levado casi al cinismo en la ficción del autor, de que es la peor manera de buscar una confesión verdadera. El torturado dirá lo que el torturador quiera y es por ello que la tortura en lugar de buscar la verdad, la crea. El libro se llama *Historia de la columna infame*, y relata a modo de crónica, basándose en documentación de la época, el proceso real que culpó a varias personas de la peste de Milán de 1630. La fantasía de los *untadores*, alevosos propagadores de la peste que untaban a escondidas las paredes de Milán para extender el contagio de la enfermedad, fue un mito hecho de maledicencia y superstición que se vio refrendado como verdad por el proceso penal alimentado de delaciones y confesiones bajo atroz tortura, saldadas con condenas a muerte a los acusados. Tras el proceso, las casas de los ejecutados fueron derribadas y como signo de la infamia, para



Impreso con ocasión de la exposición *Toma de tierra* de Asier Mendizabal, 2014
Galería CarrerasMugica, Bilbao

legar noticia del escarnio a generaciones venideras, se erigió una columna en el solar de la casa del principal acusado, el barbero Giangiacomo Mora. La columna que debía recordar la infamia de los diabólicos *untadores*, quedará para siempre como la marca de la infamia del sistema penal que los asesinó y del uso de la tortura que legitimó los asesinatos.

4. Probablemente el acto de iconoclastia civil más paradigmático de la historia contemporánea, por cuanto viene a condensar, en una de las primeras imágenes fotográficas de un hecho histórico, el breve episodio de la Comuna de París de 1871, es el del derribo de la columna Vendôme. El hecho de que la inspiración de la acción se endosara al pintor Gustave Courbet ha hecho que sea además un episodio relevante en la historia específica del arte. La columna soportaba cuando fue derribada una efigie de Napoleón ataviado como un emperador romano. Napoleón como César. Era una copia de la primera que se había puesto allí en 1810 y que fue sustituida, durante algunos años, por otra efigie de Napoleón en atuendo más contemporáneo y, también transitoriamente, por una gran bandera de la restauración borbónica. La columna fue lo que permaneció siempre invariable hasta que fue derribada por la cólera de los comuneros que quizá, además de la efigie concreta de Napoleón, creían derribar con la columna misma un símbolo más genérico del poder.

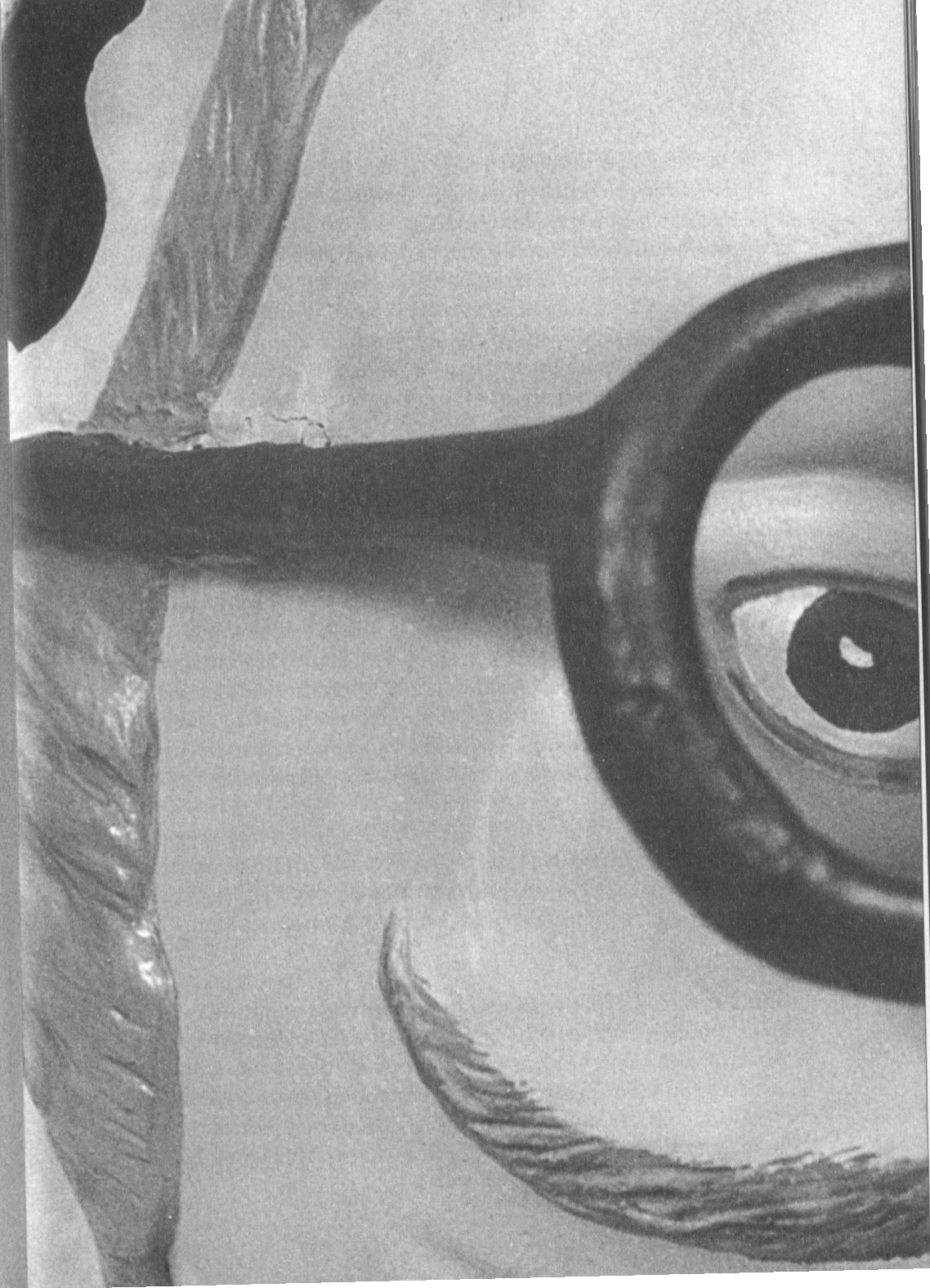
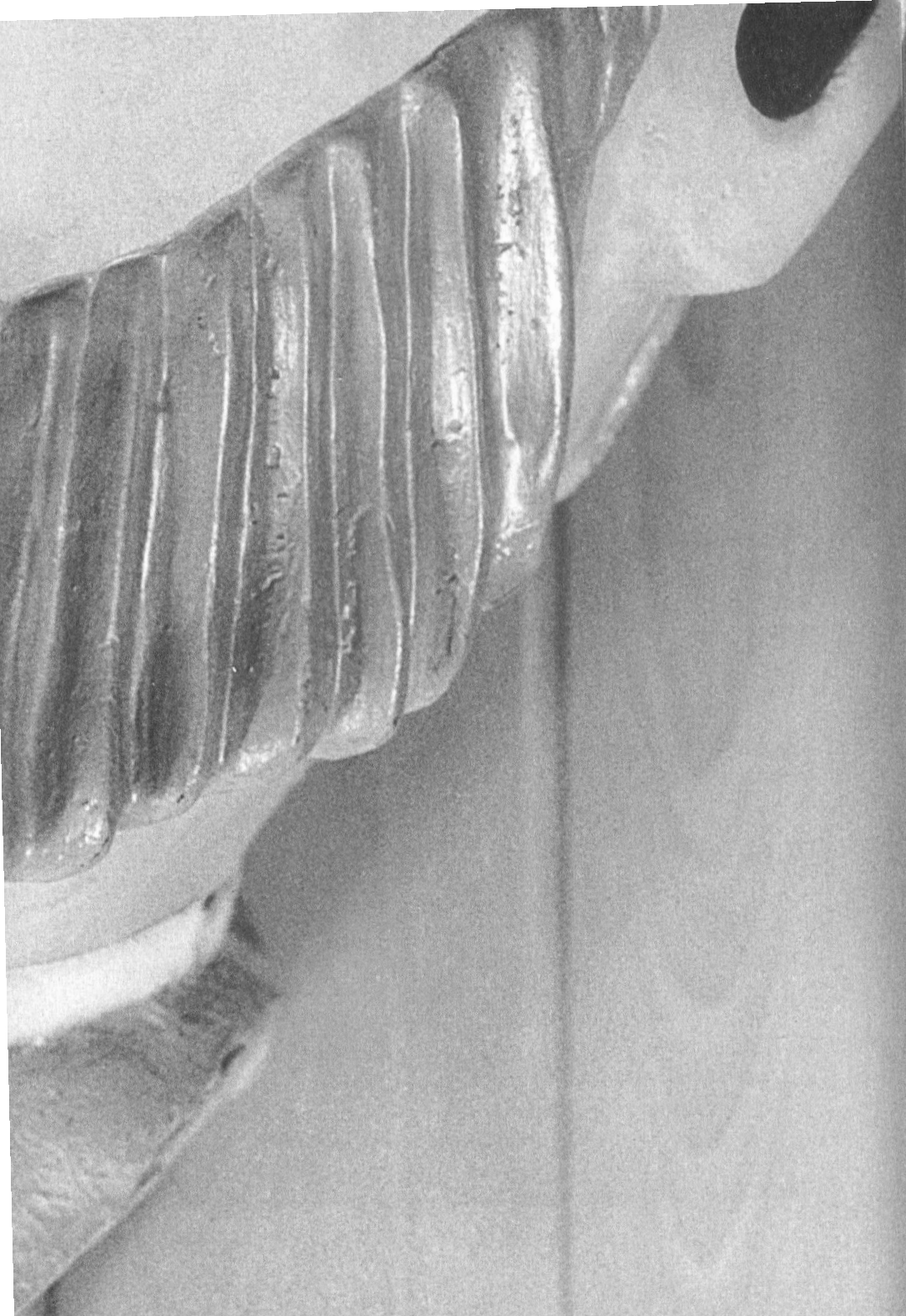
5. El 7 de junio de 1999, convocado por la coalición Euskal Herri-tarrok, se realizó en la plaza Unamuno, bajo la columna que sostiene su busto, un acto político en conmemoración del 30 aniversario de la muerte, por disparos de la guardia civil, del militante de ETA Txabi Etxebarrieta. Etxebarrieta, que había vivido en esa misma plaza, fue uno de los jóvenes intelectuales

que habían reivindicado, a principios de los sesenta, el legado de Unamuno. En el entorno de la facultad de Sarriko, donde cursaba ciencias económicas, formó parte en 1964 de una publicación monográfica dedicada a recuperar la memoria del pensador, que coincidió además con la erección de un monolito de homenaje al filósofo que la propia facultad le dedicó con motivo de su centenario.

Después del acto de político de aquel día, varios de los asistentes treparon la columna que sostenía el busto para arrancarlo de su capitel y arrojarlo, desde el puente de San Antón al fondo de la ría.

Recuperado meses después el busto por los bomberos, el entonces alcalde Iñaki Azkuna lo hizo colocar en su despacho, con lo que el malhadado retrato de Victorio Macho volvía, quizá definitivamente, a dependencias del Ayuntamiento. Se fundieron dos copias más del busto, una de ellas se restituyó al lugar que aun hoy ocupa, sobre la columna corintia de la plaza Unamuno; la otra se depositó en el Museo de Bellas Artes, donde la última vez que la vi formaba parte de un proyecto pedagógico para invidentes a los que se invitaba a *ver* el retrato con sus manos.

6. La colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao cuenta con un curioso temple sobre tabla, parte de un retablo gótico aragonés, que representa a *San Bartolomé ante el emperador*. Un arco conopial en primer plano encuadra a los personajes de la escena, a ambos lados del elemento central que divide verticalmente la composición. Se trata de una columna sobre la que aparece un pequeño demonio sosteniendo un retrato en forma de máscara, y el mismo demonio, como en un momento posterior, saltando del capitel. San Bartolomé, a la derecha de



la columna, ha obrado el milagro de hacer salir al demonio de Astaroth del ídolo que el emperador persa, a la izquierda, adoraba. San Bartolomé convence a los idólatras de lo fútil de creer en el poder de la imagen representada y, al hacerlo, el espíritu demoníaco abandona la estatua. La idea de que para ridiculizar la ingenuidad de la fe en la materialidad de la efigie –de la máscara o del ídolo– se recurra a un no menos tangible demonio que habitaba en su interior, nos hace pensar en lo difícil que es, en cualquier caso, disociar la representación de lo representado.

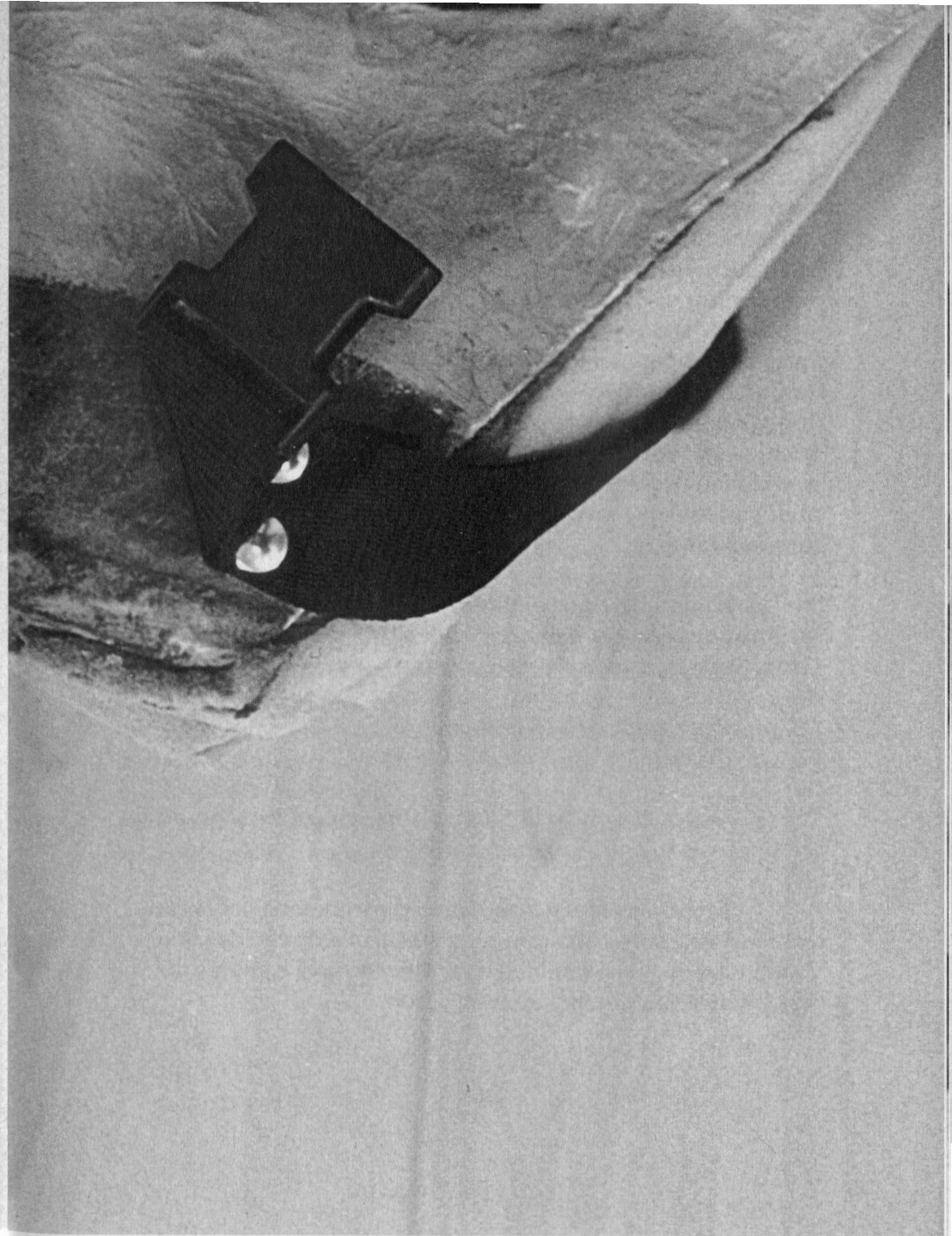
7.

El incidente de la plaza de Unamuno de 1999, último capítulo de afrentas e iconoclastias referente al escritor, estaba motivado, cómo no, por el rencor que buena parte del nacionalismo vasco cultivaba contra Unamuno, por su posición beligerante contra el euskera y la propia ideología identitaria que él mismo profesó en su juventud. Servía, además, para ejemplificar el relato que aislaba esta confrontación como el más sintomático antagonismo –esencialismo vasco contra el genio universal– olvidando la oscilante historia de halagos y condenas por parte de todas las facciones políticas y sensibilidades culturales de Bilbao hacia el siempre desafiante Unamuno.

El primer ensayo escrito en euskera con plena intención divulgativa y uno de los más influyentes en esa lengua es el que, en 1958 y de forma semiclandestina publicó Salbatore Mitxelena en Bayona, con el seudónimo de Iñurritza. Titulado *Unamuno ta Abendats*, es citado por muchos autores como ejemplo paradigmático del resentimiento del nacionalismo vasco contra el rector de Salamanca. Está escrito en realidad desde una admiración intelectual y un respeto hacia la aportación del ensayista bilbaíno que cuando menos matizan el papel de este libro en la trillada polémica. El título de su prólogo *Susmoz letozkenei* (a quienes



San Bartolomé ante el Emperador, Anónimo aragonés de la segunda mitad del siglo XV. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



vinieren con suspicacias) parece prever su propio destino. La parte más sorprendente del libro es la conversación ficticia que hace mantener a Unamuno con *Abendats*, seudónimo utilizado con anterioridad por el propio Mitxelena y que se traduciría por el término alemán *Volksgeist*. Es un careo del propio *Volksgeist* con el autor de *En torno al casticismo*, en el que le confronta con algunas de sus premisas filosóficas para intentar congraciarse, cual hijo pródigo, con su condición de euskaldun. Le hace notar, además, que las premisas en las cuales Unamuno basaba la inoperancia del euskera como lengua culta habían variado en el medio siglo que pasaba ya desde su infausto discurso en Bilbao, y lo habían hecho precisamente por la fuerza de una convicción más pasional que racional con la cual el propio Unamuno debería simpatizar.

El libro lleva una dedicatoria final a Xabier Lizardi, el poeta que ya en 1931 había dedicado el poema titulado *Eusko Bidaztiarena*, canción del viajero vasco, a Unamuno

*Unamuno'tar Mikel iaun argiari
Gure ausardi gorriaz iabetu dedin*

(Al preclaro señor Miguel de Unamuno, / Para que advierta nuestra insolente audacia.)

La última parte del poema está encabezada por el escasamente utilizado neologismo *Gurentza*, que traducido como 'sublimación', tiene también el significado más concreto de elevación, levantamiento a cierta altura.

GURENTZA

*Ta, bêko gaiok agor-ezkeroz,
Iguzki-k ezin urtuzko egoz
(Ikar-ek ez bezelakoz)
goazeman zerura igoz,
izar urdiñetarañoko asmoz!*

(SUBLIMACIÓN/ ¡Y cuando los sujetos terrenos se agoten,/ con alas que Sol no pueda derretir/ (como las de Ícaro)/ ascendamos al cielo,/ dispuestos a escalar las estrellas azules!)

8.

El relato mediático hegemónico sobre las cuestiones identitarias en el País Vasco se ha deleitado a menudo en la sintomática falta de gratitud de Bilbao para con su mejor pensador. Más allá de la variada procedencia de los agravios hacia el filósofo, habría que hacer constar que, en cualquier caso, tal deuda de gratitud, en lo que a gestos públicos se refiere, está ya a día de hoy suficientemente solventada. Un recuento no exhaustivo de los bustos dedicados al escritor en su ciudad natal me da, de memoria, el computo provisional de siete, a los que no puedo resistirme a añadir el del cabezudo que una comparsa bilbaína le dedicó con no menos cariño que sorna.

