

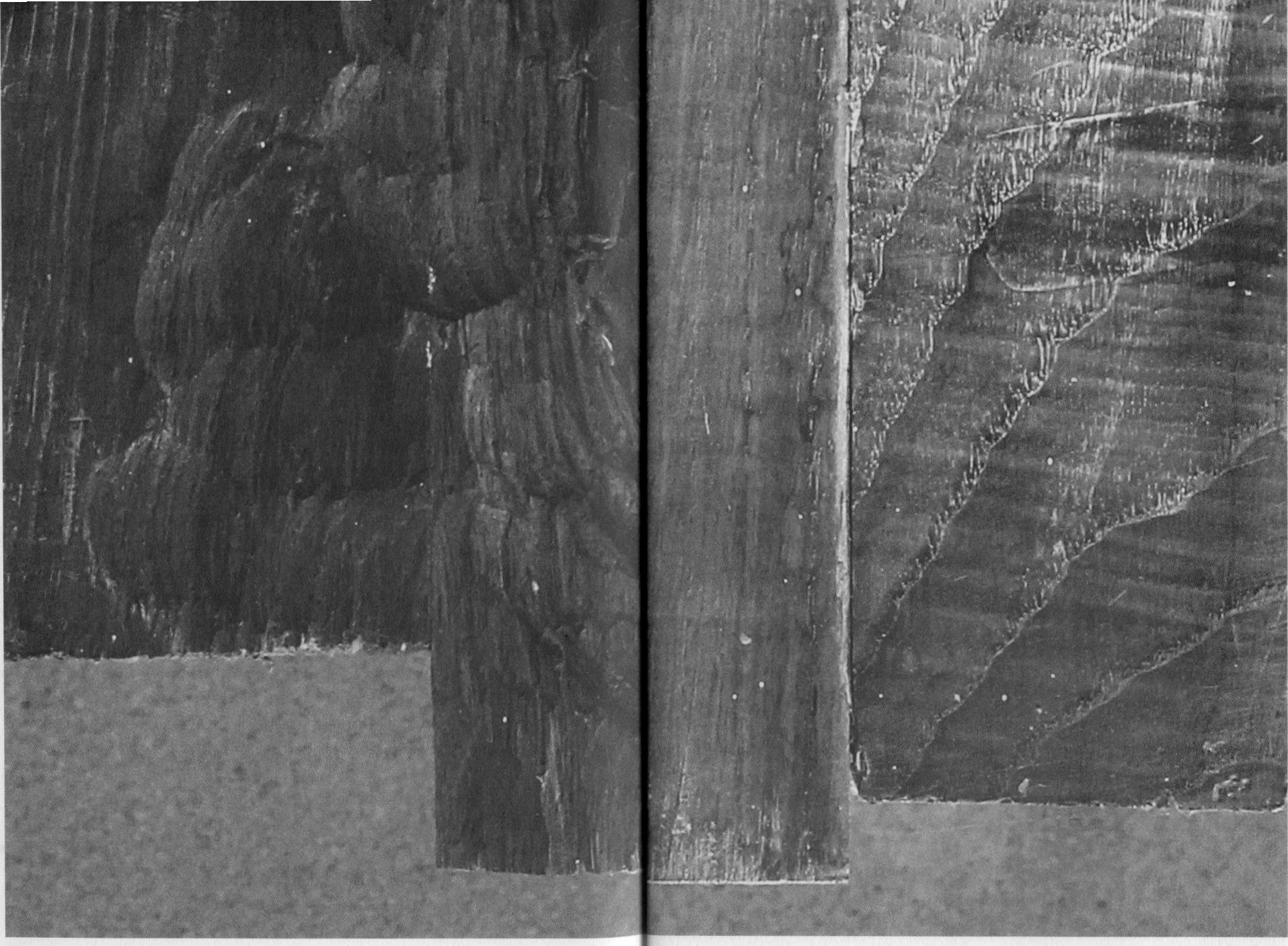
Pelar un tronco



1.

Los árboles que plantaron los vecinos de los caseríos próximos y que ahora casi ocultan bajo su follaje la pequeña ermita de Otsaurte fueron, al parecer, su única contribución a esta peculiar construcción religiosa. Un párroco local muy bien relacionado con poderosas instancias promovió su construcción en 1967 y aseguró los fondos necesarios para emplazar en los terrenos de los marqueses de Zegama, sin necesidad de cuestación popular ni subvenciones locales, una ermita para uso de los vecinos dispersos en caseríos, de los trabajadores de la cantera próxima y hasta más recientemente, de montañeros y cazadores que emprendían sus excursiones a la sierra de Aitzkorri desde este lugar. Lo que llama la atención de esta ermita, obra del arquitecto Luís Alustiza, emplazada en un bucólico paisaje de montaña, es su tipología –dicho coloquialmente– moderna. De una reconocible inspiración brutalista, hace pensar en el momento en el que se emprendió su construcción, el momento de apertura a una especie de pragmatismo técnico que caracteriza a aquella época. De manera casi simultánea, la jerarquía de la iglesia católica, a través del concilio Vaticano II y el régimen español, a través del acceso al poder de la tecnocracia de inspiración opus deísta, coincidían –aunque con intenciones ideológicas dispares– en una renovación de las formas también en el ámbito de la arquitectura. La obra que ilustra esa transición, de manera paradigmática, a través de las complicadas vicisitudes que causaron la demora en su culminación, es –claro– la basílica de Arantzazu, justo en el otro extremo de la misma sierra de Aitzkorri a la que Otsaurte da entrada. Cuesta mucho imaginar que fueran las implicaciones políticas emancipadoras que en lo social y en lo cultural ya entonces había adquirido el lenguaje plástico puesto en obra en Arantzazu las que deseara el párroco Don Lorenzo para su pequeña ermita.

La ermita permanece ahora cerrada y su uso cada vez más esporádico, fundamentalmente como escenario de bodas, ha



remitido hasta casi el abandono. En su interior, afectada visiblemente por la humedad, se encuentra aún hoy la enigmática forma del trozo de madera que me trajo hasta aquí.

El trozo de madera es una viga, en forma de prisma que se yergue en vertical junto al altar de la ermita. Formado en realidad por varios tablones, pegados entre sí para preparar un bloque de madera más apto para la talla, como suele hacerse, su presencia en este contexto es desconcertante. Aproximadamente de la estatura de una persona adulta, su forma rectangular y su basto acabado hacen pensar en un rudimentario férretro. O en un extraño tótem contemporáneo. En su plano frontal, en la parte superior, una cara toscamente tallada pero de facciones ya muy precisas en su expresión, asoma desde dentro del madero por la orla hollada con los claramente visibles bocados de gubia que el escultor debió hacer para excavar el incipiente rostro de dentro de la madera. Los gestos, como mordiscos, que imprime la gubia de media caña en el plano de la madera para sustraer el material, no difieren en energía de los trazos que generan una precisa expresión facial en la talla que aparece al interior de ese vaciado.

El párroco que decidió la necesidad y la forma de la ermita de Otsaurte, decidió también, al mismo tiempo, que en ella se alojaría una figura de madera tallada por el maestro imaginero Julio Beobide. Una imagen de San José. El trozo de madera es, debió haber sido, ese San José. Pero Beobide murió en 1969, sin haber podido tallar más que un esbozo de la cara del santo, sin un boceto preparatorio, en la madera que sin embargo presenta ya, de manera virtuosa, la expresión serena que el escultor quería. Abandonada en este momento inicial, la escultura muestra, a nivel técnico, la manera en la que trabajaba el artista y la precisión de su trazo incluso en los primeros ataques al material. Más allá del interés técnico, el extraño conjunto formado por el bloque con uno de sus planos toscamente hendido con la precisa inmediatez del esbozo tallado,

hace que el rostro parezca querer asomar desde dentro del material o que alguien haya desenterrado su gesto de entre la madera.

La escultura conlleva siempre, de forma más implícita que explícita, en el resto simbólico de su función originaria, una ligazón desconcertante con la muerte. Esa idea difusa que se manifiesta al razonar sobre la condición de hito conmemorativo, funerario o monumental, que atribuimos a la forma vertical, de estela, de toda escultura incluso remotamente antropomórfica, desborda en esta pieza concreta. Abruma, no tanto por la ya mencionada similitud del volumen con un férretro del que pareciera asomar un rostro, sino desde la más concreta constatación de que es la muerte sobrevenida del escultor la que da forma final al extraño objeto. Es el tiempo detenido por la muerte el que forma la escultura.

En un gesto entre técnico y poético que casi estaba ya implícito en el propio objeto inacabado, alguien decidió tras el fallecimiento de Beobide que la escultura servía igualmente a su propósito original como imagen y colocó un rótulo de madera, debajo del corte por el que asoma la cara del santo, con una inscripción grabada que, en una tipografía derivada de la tradicional talla vasca y en un euskera anterior a la unificación, aun dice: *Done Joseph, Beobide'k etzinduan osotu, otoitz-bidez guk osotzen zaitugu*: San José, Beobide no te pudo completar, te completamos nosotros, mediante el rezo.

2.

Fray Ramón Pané, el fraile jerónimo que acompañó a Colón en su segundo viaje a América con la orden de “aprender y saber de las creencias e idolatrías de los indios”, y el primer misionero que aprendió idiomas nativos, escribió en su *Relación acerca de las antigüedades de los indios* sobre los Cemíes, ídolos rituales de la cultura de los Taínos.



“Cómo hacen y guardan los cemíes de madera o de piedra.

Los de madera se hacen de la siguiente manera: Cuando alguno va de camino y le parece ver algún árbol que se mueve hasta la raíz, aquel hombre se detiene asustado y le pregunta quién es; el árbol responde: ‘Trae aquí un buhitihu; él te dirá quién soy’. Aquel indio, llegado al médico, le dice lo que ha visto. El hechicero o brujo va luego a ver el árbol de que el otro le habló, se sienta junto a él y hace la cohoba. Hecha la cohoba, se levanta y le dice todos sus títulos como si fueran de un gran señor, y le dice: ‘Dime quién eres, qué haces aquí, qué quieres de mí y por qué me han hecho llamar; dime si quieres que te corte, o si quieres venir conmigo, y cómo quieras que te lleve; yo te construiré una casa con una heredad’. Entonces, aquel árbol o cemí, hecho ídolo o diablo, le responde diciendo la forma en que quiere que lo haga. El brujo lo corta y lo hace del modo que se le ha ordenado”.

El libro de Pané, el primero escrito por un europeo en América, es también el que inaugura la etnografía y la antropología en el Nuevo Continente.

3.

La fe en que la forma habita ya en el interior de la materia bruta, condensada en la famosa queja de Miguel Ángel que decía odiar la piedra que lo separaba de la estatua, nos parece una forma particularmente ingenua de idolatría incluso en comparación con la más convencional relación que establecemos con la imagen acabada. Podemos relativizar como un hecho cultural la fuerza simbólica que ejercen en nosotros las imágenes reconocibles a través de significaciones convencionales, pero nos pone en un aprieto esa familiaridad con la idea de que la forma existe ya, como potencia realizada, en el interior de la materia. Un amigo contaba un chiste, con ambición de parábola, que recuerdo siempre que vengo a Otsaurte y en el que un carpintero acepta a un nuevo aprendiz al

que somete a una prueba de pericia: “Sácame de ahí un San José” le reta mientras le ofrece un trozo de madera. Tras un largo rato oyendo al aprendiz golpear la gubia con su maceta, se acerca a comprobar el trabajo para encontrar al mozo separando las últimas astillas de un diminuto resto de madera. “Pero ¿qué haces, loco!?” le grita, a lo que este contesta “¡Si San José está aquí dentro, no le puede faltar mucho para salir...!”. La confianza en que el ídolo se esconde en el material parece delatar, cuando menos, un pensamiento supersticioso.

La peculiar consistencia de la madera, sin embargo, podría complejizar en parte ese juicio, pues como sabe quien ha tallado a partir de un tronco, la caprichosa naturaleza de este material hace que no sea sólo la decisión previa, la búsqueda de la forma imaginada, la que guie el gesto de la gubia. Los nudos y vetas que son la solidificación del proceso de crecimiento del árbol, hacen que haya que respetar también, en cierta manera, la voluntad ya presente en la materia, lo que no está demasiado lejos de imaginar que hay ya una forma previa ofreciendo resistencia a la forma que queremos imponer al material. El uso indistinto de los términos madera, materia y material en esta última reflexión es deliberado. Es un dato etimológico revelador el de que el genérico filosófico del griego *hylé* para designar la materia, en oposición a la forma, quiere decir precisamente madera. Se mantiene la homonimia en el latín, de donde *materia* se transforma en varios romances en *madeira* o *madera*. Sucede un pequeño cambio en la percepción de la abstracción que supone hablar de materia si uno hace el ejercicio de imaginar, literalmente, la compleja consistencia concreta de la madera. Pero hace pensar, también, en que por oposición, el par materia-forma así imaginado, privilegia inconscientemente el proceso sustractivo (el *quitar* material) como generador, más que organizador, de la forma. Aventurar una relación etimológica parecida en euskera resulta más complicado, pero me parece suficientemente evocadora como para traer aquí

ETZANDU

OTOT

GUK OTOT

cierta correspondencia entre *zur* (madera) y *zuri* (blanco), a través del verbo *zuritu* (blanquear, pero también pelar: quitar la corteza). O el probable parentesco entre *zury hezur* (hueso), que me permite introducir aquí –por si la imagen pudiera ser de utilidad– la proposición especulativa de Hegel: *el espíritu es un hueso*.

4.

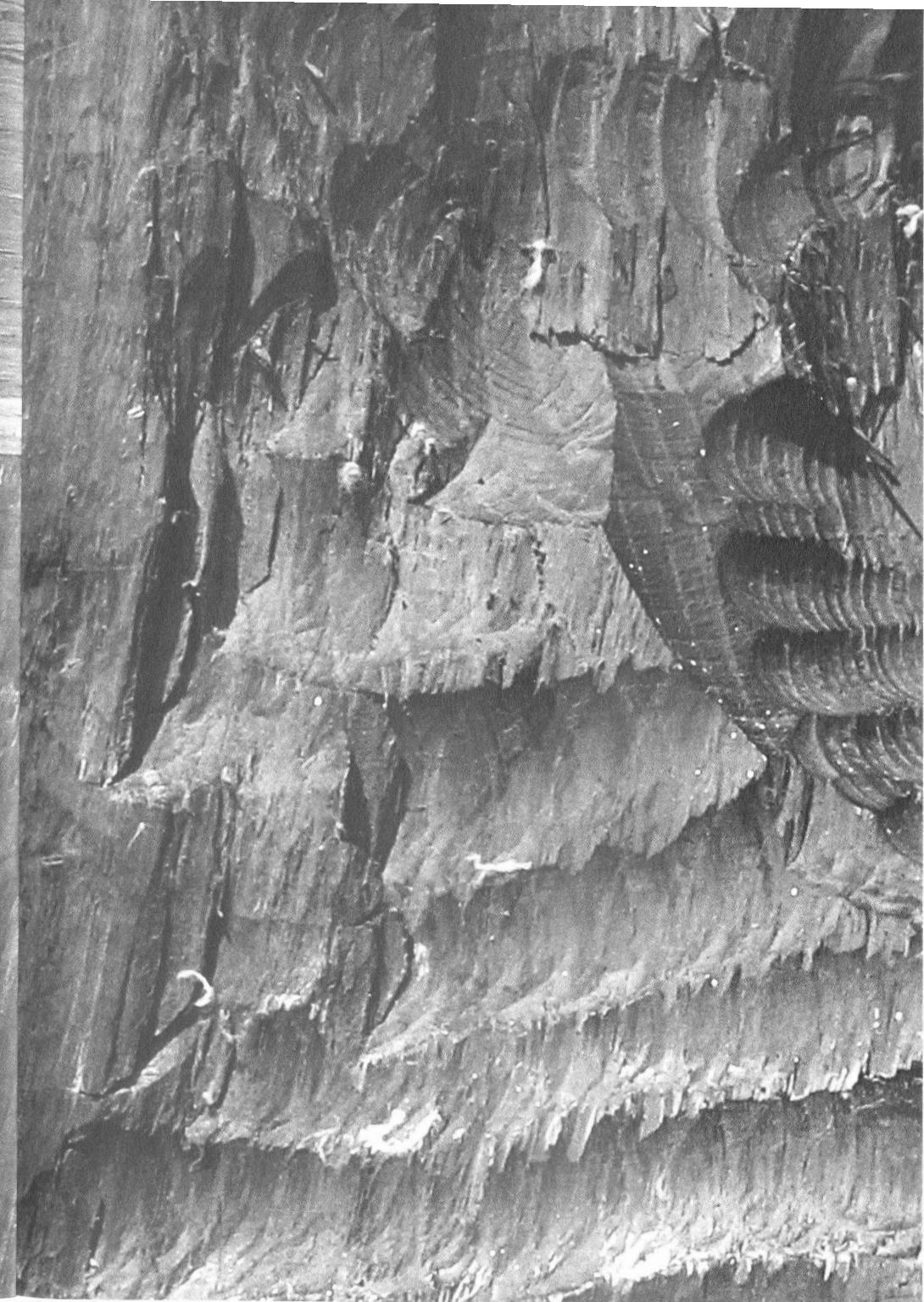
Hay un pequeño dibujo de un árbol entre los apuntes de Leonardo da Vinci que es en realidad un esquema que describe su patrón de crecimiento y, simultáneamente, un sistema para aprender a dibujarlo. El tronco se bifurca en dos mitades que son sus ramas centrales, que a su vez se bifurcan en dos ramas cada una, que se bifurcan otra vez en sus respectivas mitades hasta crear la forma arquetípica de un árbol. Da Vinci dibuja un arco concéntrico por cada nivel de bifurcación, donde el arco central abarca el tronco y cada arco hacia el exterior abarca cada serie de nuevas bifurcaciones, de nuevas ramas, circundando en el último arco el árbol entero como dentro de una diana. El resultado de los arcos concéntricos, para representar el factor de crecimiento, acaba pareciéndose involuntariamente a la imagen real que forma el tiempo en el crecimiento del árbol: a los anillos concéntricos que forman la sección de su tronco.

Imaginamos la Historia (la hacemos imagen), en su devenir, como una sucesión continua de potenciales bifurcaciones, de hechos que pudieron o no haber tenido lugar, de posibilidades realizadas o relegadas en cada caso, a la manera de un árbol que avanzara teleológicamente hacia el futuro, a través de las respectivas ramas vivas de cada evento decisivo pero que conservaría, de manera siniestra, todas las ramas muertas de las alternativas a cada uno de esos eventos. Una cierta imagen de la contingencia histórica. El sugerente *what-if scenario* la ‘Historia alternativa’ de la ciencia ficción siempre implícita como fantasma de cualquier relato histórico. Los *ex-futuros*, que hubiera dicho Unamuno. Sin

embargo, no podemos relacionarnos con el pasado sino a través de la otra imagen: la de los círculos concéntricos en la sección de un tronco, que sucesivamente ocultan a los anteriores, sólo visibles en el corte, o mediante la operación de pelar, capa a capa, el tiempo.

En un momento determinante para la concepción de la Historia por la que se rige en gran medida nuestro presente, la del *fin de la Historia* precisamente, preconizado a finales de los años ochenta del pasado siglo en medio del entusiasmo por la cancelación de la dialéctica entre ‘este y oeste’ encarnada en la caída del sistema soviético, el artista alemán Hans Haacke realizó una escultura que tituló *Esperando al fin de la Historia*, en la que presentaba una maceta de la que salían dos frágiles ramas, entrecruzadas en algún punto, de las cuales una parecía viva y la otra muerta. Dos décadas antes, el escultor italiano Giuseppe Penone había presentado su *Árbol de doce metros*. Consistía en una larga viga de construcción, de lados rectos, en la que el artista había ‘pelado’ capa a capa, cada año de crecimiento, cada anillo concéntrico de la madera de la soliva, siguiendo la dirección de la fibra en torno a los nudos, para hacer aparecer (o reaparecer) el árbol mismo en el núcleo de la viga. Esta escultura nos hace pensar en un proceso inverso al sugerido por la anterior: partiendo de la viga de madera industrial, *desempaquetó* su forma natural–el árbol *completo*, con su tronco y sus ramas– en lo que se aparece como el esqueleto del árbol que es el árbol mismo, replicado en su propio interior. La Historia aquí no sería la línea quebrada, representación del tiempo lineal –obviamente emparentada con el árbol genealógico, pero también con su idea simétrica: la raíz– que evoca la escultura de Haacke, sino una forma de aprehender la Historia como pasado a desenterrar, en capas concéntricas, como los anillos de la sección de un tronco, y más emparentado por tanto con la estratificación como modo de conocer de la arqueología; con la excavación, que como gustan de recordar los arqueólogos, paladeando la paradoja, destruye inevitablemente el propio material sobre el que forma su análisis.

ДОНЕ



Evoca, esta forma de proceder, la de la ya tópica metáfora de *pelar la cebolla*. Jean Dubuffet, por escoger un particularmente preciso ejemplo de esa imagen, escribe en una de sus cartas explicando su proceso de trabajo: “y una vez que quise pelar una cebolla, quite la primera capa, luego la segunda y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla sólo está hecha de envoltorios sucesivos que finalmente no envuelven nada en absoluto. Por lo demás, *puede decirse de todas las cosas que, en general, no están allí donde se las busca*”.

Como contrapunto a estas dos imágenes intuitivas de la Historia, la escultura de Otsurte, suspendida en un momento de potencia no efectuada hace pensar que, mediante la gubia o mediante el rezo, la figura que emerge de la madera se forma en el mismo gesto que la desenterra, y que la materia determina ese desenterramiento que no es sino generación de la forma, sometida esta como está a las condiciones de la búsqueda. Que, dicho de otro modo, la sobredeterminación, a la que está sometido este proceso de formación que es, a la vez, proceso de desvelamiento, viene dada también por la propia materia inmanente, sólida, sobre la que la forma se construye. Que forma y materia se condicionan mutuamente en una relación donde, por utilizar la bella expresión de Bernard Stiegler, *ninguno de los dos términos tiene el secreto del otro*. Aplicar esta imagen visual (o el procedimiento técnico que la genera) a las metáforas de la Historia antes propuestas nos permitiría –y aquí la metáfora se vuelve una verdadera analogía– hacer corresponder lo inmanente del material con el material de la historiografía: el documento, el artefacto arqueológico, el objeto artístico... Propongo aquí esta analogía como una manera de acometer la imaginación histórica desde la forma particular del arte, recordando, con Christoph Menke que “el historiador configura intrigas que los documentos autorizan o impiden, pero nunca contienen” y que después de todo, el conocimiento histórico

se verifica en el contexto que configuran *muchos* soportes comparables, mientras que el tipo de conocimiento que propone el arte se basa –es su particularidad– en *un* soporte singular.

5.

En el paisaje de Aitzkorri en el que se enmarca la ermita de Otsurte hay una peculiaridad paisajística que es, en realidad, una característica cultural. Los *pago motzak*, o hayas trasmochas, aún frecuentes en estos bosques, son hayas cuya forma no se corresponde con el crecimiento natural de esta especie. El *pago motza*, al contrario del haya natural que crece en vertical creando un largo y recto tronco, se multiplica en varias gruesas ramas desde muy abajo en su tronco matriz, creando una forma parecida a la de una copa. La extraña forma de estas hayas es un artificio humano. Una técnica. Desmochando en un árbol joven el tronco central, se conseguía interrumpir la verticalidad de éste, repartiendo la fuerza del tronco en gruesas ramas, casi troncos ellas mismas, de caprichosas formas retorcidas, ideales sin embargo para la elaboración de carbón vegetal y como leña para uso doméstico. Una explicación histórica de esta técnica concluye que era una estrategia de ocultamiento la que provocó estas deformaciones. En tiempo de guerra, el estado podía confiscar toda madera útil a la construcción naval, para la que los largos troncos rectos de las hayas eran muy valorados. Los carboneros deformarían, pues, estos árboles con el fin de que no fueran útiles para la construcción de barcos. Convinciente como es esta motivación, pudo también haber convivido con su contraria: no hay que olvidar que uno de los aspectos más llamativos de la construcción naval antigua era, precisamente, el de que la selección de formas concretas necesarias para la estructura de las embarcaciones debía hacerse a menudo en los propios árboles vivos. Había que identificar en los bosques los ejemplares que contuvieran ya en su interior la pieza necesaria. Así, mediante patrones que llevaban consigo al bosque, con los que comparaban las formas ofrecidas



por los árboles, los encargados de talar los troncos buscaban correspondencias (formas en V o en Y para la quilla, curvas naturales o ramas en exacta perpendicular para otras piezas...) ya latentes en el árbol vivo. Cabe pues la posibilidad, de que la deformación de los troncos en su crecimiento buscara también crear formas particulares, útiles no por su regularidad sino, al contrario, por las caprichosas formas producidas por un crecimiento forzado.

El artista danés Asger Jörn escribió un texto teórico con tonos de manifiesto titulado *Una rama torcida*. Reivindicación nada ambigua de un lenguaje plástico vernáculo de Escandinavia, hacia partir su reflexión de un proverbio sueco, *corta la rama cuando aún puedes*, que venía a urgir a aprovechar las formas útiles en cuanto aparecen en la naturaleza, porque es improbable que el azar nos las vuelva a ofrecer. Comenzaba con la idea extendida de la evolución universal de la técnica a partir de formas encontradas, utilidades reconocidas en palos, troncos, astas o piedras, pero insistía en ligar ciertas particulares inflexiones de cada una de esas evoluciones a una idea de folklore, continuando con el clásico problema antropológico de la *técnica* y la *étnica*.

6.

Cuando falleció en 1969, dejando inacabada la talla de Otsaurte, Julio Beobide era un conocido y muy respetado escultor en el País Vasco, aun habiendo estado siempre confinado en la categoría concreta de imaginero. El *pathos* al que servía la virtuosa firmeza de su talla, la figuración eficaz en su expresionismo, había sido muy apropiado para el gusto religioso por representar el dolor o la serenidad de cristos y santos. También para representar la dignidad, en sus retratos civiles de pescadores o los realizados a su amigo Ignacio Zuloaga. Pero como sucedió a éste, su figuración dramática y su excelencia técnica dejaron de ser los valores privilegiados con los que juzgar la capacidad del artista para describir

su presente. Beobide era veinte años más joven que Zuloaga y, por supuesto, no tuvo nunca la presencia social, la fama o la influencia de éste, que tuvo una posición de relevancia cultural en Europa y Estados Unidos que cuesta imaginar ahora en su entera medida. Ambos mantuvieron, sin embargo, una íntima amistad: Beobide construyó su estudio frente al de Zuloaga, en orillas opuestas del Rio Urola.

En ese estudio de Zumaia recibió Zuloaga, en octubre de 1939, la visita del General Franco. Recién terminada la guerra, no era extraño el gesto del general con el pintor, artista oficial del régimen que había servido de influyente propagandista de la causa nacional durante la guerra. La anécdota sería, pues, banal si no fuera porque esa visita dio pie a un relato muy querido por la mitología franquista. Zuloaga que, además de su propio trabajo, contaba en su estudio de Santiago Etxea con una muy digna colección de arte, enseñaba al dictador su pequeño museo. Franco reparó, de entre todas las piezas, en un cristo crucificado en madera policromada de gusto barroco y expresividad tenebrista. El carácter de epifanía o revelación del momento en que Franco vio el crucifijo varía en intensidad según el tono de hagiografía o de mística del relato que se elija de entre los muchos que en la adulación al régimen se repitieron del hecho. Pero en todos ellos se viene a hacer preguntar, más o menos, al general “¿de quién es ese Cristo?” y quizás también “quiero ese Cristo para mi valle”. El valle, claro, no era otro que el de Cuelgamuros, a partir de entonces, Valle de los Caídos. Zuloaga, cauto, explicó diplomáticamente lo que entendía como un problema: el crucifijo era obra de Julio Beobide, escultor amigo que, sin embargo, era nacionalista vasco y por tanto un enemigo político. En un alarde de reflejos probablemente construido por los cronistas posteriores, Franco contestó que tanto mejor, el vallearía un monumento de reconciliación entre contrarios. Esa siniestra mitología de la reconciliación, así contada, se apoya de manera implícita sobre la amistad personal de los dos artistas.

PHOTOGRAPHY



Puesta a trabajar para el relato oficial, sin embargo, la narración ofrece menos matices o sutilezas. Aún hoy se cita a menudo en medios nostálgicos del régimen el hecho cierto de que las dos cruces del valle (la otra, claro, la monumental de Pedro Muguruza) son de autores vascos. Cierto pudor hizo que en el relato construido en torno al encargo de Franco, se insistiera siempre en la treta de Zuloaga que, cauteloso, engañó a Beobide, haciéndole creer que era un comprador americano quien le pedía el Cristo, en previsión de que éste, por dignidad, se negara a realizarlo. Lo cierto es que el encargo realizado se pagó desde la Casa Civil del Generalísimo, que pedía en el documento de pago acuse de recibo. Es igualmente cierto que, dadas las circunstancias, el artista no tenía alternativa.

La madera en la que Beobide talló el Cristo procedía del tronco de una sabina que el propio Franco eligió, personalmente, tras un momento de revelación en el que quizás vio ya la figura del crucificado alojada en él. Las versiones menos contenidas del relato aseguran que fue el Caudillo mismo quien lo taló.

En la noche del 23 de diciembre de 1969, el escultor vasco Julio Beobide realizaba en su taller de Zegama la talla de la imagen de San José para la iglesia de la localidad guipuzcoana de Otsaurte. La noche anterior, el escultor había trabajado en la talla de la Virgen María, que iba a ser colocada en la parte superior de la figura de San José. Al finalizar la noche, Beobide se dirigió a su casa para descansar. A las 00:30 horas, se oyeron fuertes explosiones en el taller. Beobide salió corriendo y vio que el taller estaba en llamas. Se acercó a la puerta y vio que el interior del taller también ardía. Beobide intentó entrar para apagar las llamas, pero no pudo hacerlo porque la puerta estaba bloqueada por el humo. Finalmente, Beobide consiguió salir del taller y avisar a los vecinos, quienes llegaron rápidamente para extinguir las llamas. El taller quedó completamente destruido por el incendio.

El taller de Julio Beobide, que había sido construido en 1955, se quemó completamente. Los vecinos de Zegama se solidarizaron con el escultor, ofreciéndole ayuda para reconstruir su taller. Beobide aceptó la ayuda y comenzó a trabajar de nuevo en su taller, que fue reconstruido en 1970. En 1972, Beobide realizó la talla de la Virgen María para la iglesia de Zegama, que se encuentra en la parte superior de la figura de San José. La talla de la Virgen María es una de las obras más famosas de Beobide y se considera una de las mejores representaciones de la Virgen María en el País Vasco.

Pelar un tronco

Asier Mendizabal 2016
Zegama-Otsaurte

Imagen de San José inacabada de Julio Beobide, 1969

