

La construcción mítica del discurso nacionalista vasco

Juan Alonso Aldama
Universidad de París

Traducción de Verónica Estay Stange

1. El sentido del pasado histórico

Una guerra —dicen— perdida; una ciudad, Guernica, inexorablemente vinculada al cuadro emblemático del siglo XX, un viejo árbol, algunas leyendas populares y folclóricas y algunas otras leyendas sobre la historia, dos o tres docenas de monumentos megalíticos, un par de novelas históricas, una lengua de orígenes inciertos, algunas tradiciones populares, algunos materiales y formas artísticas particulares, ciertos datos genético-genealógicos y, muy recientemente, una obra arquitectónica que rompe con todas las tradiciones formales y estéticas existentes hasta el momento en el País Vasco. Estos elementos disparatados constituyen, junto con muchos otros, evidentemente, el *corpus* a partir del cual se construyó, y sigue construyéndose, el discurso del nacionalismo vasco.

El análisis semiótico de este conjunto, y el análisis de todo discurso histórico, plantea de entrada el problema de la delimitación del *corpus* y también de la segmentación de los textos. El estudio de la manera en que el nacionalismo vasco ha construido un discurso histórico que aspira a darle un cierto sentido al

pasado —y, por consiguiente, al futuro— del País Vasco, exige un examen de los tipos de operaciones de selección, en el paradigma, y de disposición, en el sintagma, que este discurso presupone. En otros términos, sería preciso determinar cuáles son los elementos y los acontecimientos (históricos, literarios, artísticos, mitológicos, etc.) que han sido retenidos como pertinentes —y, al mismo tiempo, cuáles y por qué han sido rechazados y desechados— y que pueden, por tanto, pertenecer al *corpus* “canónico” de la “historia del País Vasco” entre todos aquéllos que eran susceptibles de hacerlo, y cómo esta operación de selección ha sido realizada. Por otro lado, habría que investigar de qué manera estos elementos retenidos son ordenados sintagmáticamente y qué sentido construye este conjunto o, en otros términos, cuál es la isotopía, la significación, que justifica o es instaurada por tal ensamblaje. Si este análisis es pertinente y necesario en todo discurso histórico, lo es aún más en el discurso del nacionalismo en general, y sobre todo en el del nacionalismo vasco, dada la naturaleza heteróclita de los elementos constituyentes, según este discurso, de la identidad del pueblo vasco.

En su artículo “La Historia y la Semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)”,¹ para explicar la naturaleza semiótica de la historia, Boris Uspenski establece una analogía entre esta última y la inversión que se produce, en el sueño, entre acontecimiento inicial y acontecimiento final. En el sueño se atribuyen relaciones de causa-efecto a acontecimientos muy incoherentes; de esta manera, el sueño se desarrolla según una lógica que necesariamente deberá conducirlo hacia un acontecimiento final que concluya y confirme el sistema causal, cuya función es vincular todos estos acontecimientos y otorgarle al conjunto la forma de un relato. En ciertos sueños, lo que aparentemente constituye la conclusión de un relato no es en realidad sino el elemento desencadenante de la intriga: al despertarse,

¹ Boris Uspenski, “La Historia y la Semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)”, en *Discurso*, 8, 1993, pp. 47-89.

uno descubre que el balazo con el que concluía el sueño en realidad era sólo una puerta que se azotaba. Sin embargo, el relato del sueño terminaba con el balazo. Los acontecimientos que preceden a este balazo son provocados, paradójicamente, por el final. La explicación que da Uspenski de este fenómeno difiere de la de Florenski, quien habla de una inversión, en el sueño, del curso del tiempo. La de Uspenski —explicación que vale también para el discurso de la historia— puede resumirse en la fórmula “el después explica el antes”. La historia, como en el sueño, procedería a la semiotización de una serie de acontecimientos sin relación entre sí y de interpretación variable, polisémica. Así, a cierto acontecimiento posterior se le atribuirá una cierta significación que volverá retrospectivamente inteligibles e interpretables bajo determinado ángulo los acontecimientos precedentes. La manera en que será interpretado este último acontecimiento servirá de marco interpretativo para los otros acontecimientos, los cuales serán entonces integrados a una estructura causal, temporal y narrativa particular. El acontecimiento final da, pues, el tono e indica una isotopía interpretativa del pasado que presupone una selección de los acontecimientos capaces de responder a la red interpretativa construida a partir de este último acontecimiento. Como correlato lógico de esta selección, los acontecimientos y los fenómenos no pertinentes, así como las “facultades no recuperables”, son desechados. Una vez que un acontecimiento ha sido percibido como pertinente para la historia, los acontecimientos del pasado serán vistos desde la perspectiva marcada por él. Entonces, desde el punto de vista del presente, se seleccionan y organizan los acontecimientos pasados y, así, el pasado es dispuesto como un texto que se lee desde el punto de vista del presente. Después, otros acontecimientos podrán ser verificados y permitirán una nueva lectura, una reinterpretación de la experiencia histórica. De esta manera, el pasado se reinterpreta a la luz de un presente móvil. En este sentido, la historia sería un juego entre presente y pasado.

Pero, lo que es más importante aún, la experiencia histórica, es decir, una cierta interpretación del pasado, tendrá también una influencia determinante sobre el curso futuro de la historia. En el interior de la conciencia histórica, los acontecimientos en curso serán evaluados desde el punto de vista del futuro. Los acontecimientos presentes instauran relaciones de causa a efecto con aquéllos previstos en el futuro, y son evaluados sobre la base de sus posibles consecuencias. La importancia, el alcance, el sentido de los acontecimientos, son, pues, determinados por su proyección en el futuro, o por lo que de él se espera. Esto vale, desde luego, para la conciencia histórica, pero en la conciencia mítico-cosmológica, agrega Uspenski, los acontecimientos son importantes porque entran en relación, no con el futuro, sino con el pasado. Así, el estatuto semiótico de los acontecimientos del presente es determinado por el hecho de no ser percibidos como causas sino como consecuencias, no siendo los acontecimientos actuales más que el reflejo de un pasado originario. Lo que resulta interesante es el hecho de que los dos modelos pueden coexistir en una misma cultura. En el caso del discurso histórico construido por el nacionalismo vasco, el conjunto de acontecimientos y de elementos que componen el *corpus* “canónico” combina los dos modelos. A veces, la interpretación de un mismo acontecimiento —y por consiguiente, su inclusión en la historia del País Vasco— será justificada desde el punto de vista de ambos modelos, es decir, dicho acontecimiento será explicado como consecuencia y como repetición de un acontecimiento originario (por ejemplo, las antiguas libertades del pueblo vasco, siempre pisoteadas) y también como justificación de un proyecto de futuro político e histórico. Tomemos el ejemplo de la interpretación por “la historiografía nacionalista vasca” de la participación de los vascos en la Guerra Civil Española. La idea comúnmente difundida y pregonada por el nacionalismo vasco, es que los vascos participaron en esta guerra para recuperar y defender las viejas libertades del País Vasco, y que salieron vencedores. Esta interpretación, que concuerda perfectamente con los

propósitos del nacionalismo, es un buen ejemplo del trabajo de selección y de clasificación que realiza el discurso histórico nacionalista. Algunos datos a modo de ejemplo: si bien es cierto que en la guerra civil de 1936 el gobierno del País Vasco de esa época estuvo del lado republicano, hay que decir también que de los 100 mil vascos que tomaron las armas en el conflicto, 75 mil lo hicieron del lado de los franquistas. Desde luego, no queremos plantear aquí la cuestión de la verdad o falsedad de estos datos históricos, pero, de cualquier modo, desde el punto de vista de las estrategias de construcción del discurso histórico, es posible preguntarse: ¿por qué afirmar que los vascos perdieron la guerra, cuando muchos de ellos la ganaron? Porque, por un lado, esto confirma una visión mítica de la historia del País Vasco, la de un pasado libre y perdido, y porque, por otro lado, esta interpretación garantiza un proyecto político e histórico futuro; en suma, porque esto permite reconciliarse con esa utopía regresiva del nacionalismo asociada con la búsqueda de un objeto —antiguas libertades, democracia original, pureza racial y lingüística...— supuestamente existente en el pasado e irremediablemente perdido a causa de un elemento extranjero que, por otra parte, provoca la eterna “victimización” del nacionalismo. El carácter imaginario y mítico del objeto perdido conduce a ciertos autores a hablar de la melancolía incurable de esta ideología,² permitiéndole a esta última excavar en un fondo por definición inagotable de objetos de valor y reactualizar perpetuamente su discurso. La paradoja, y el interés para la semiótica narrativa, de semejante discurso, reside en el hecho de que éste remite continuamente a la conjunción con el objeto de valor en juego, de modo que el sujeto del nacionalismo puede siempre aparecer como un sujeto de carencia, sempiternamente insatisfecho, razón por la cual las exigencias del nacionalismo nunca pueden ser satisfechas. En este sentido, podemos hablar de una “búsqueda de la carencia” y no de una “búsqueda del objeto de la

² Jon Juaristi, *El bucle melancólico*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

carencia”, como podría esperarse de un programa narrativo clásico, pues lo que el nacionalismo persigue, en contradicción con toda lógica narrativa —y política—, es la no-conjunción con un objeto concreto de valor.

2. Bricolaje y eficacia discursiva

La existencia de tal fondo de objetos donde excavar para construir el discurso histórico nos lleva a decir que el nacionalismo no realiza únicamente una reconstrucción o una invención del pasado, sino que se aplica a un verdadero bricolaje³ de la historia, y es precisamente esta estrategia de bricolaje lo que le confiere su eficacia. Por otra parte, este bricolaje no se sirve sólo de los objetos del pasado, sino que puede introducir nuevos elementos que redefinen la significación del discurso nacionalista en función de las tácticas y de la estrategia general del nacionalismo. Como veremos en el caso del Museo Guggenheim, el nacionalismo puede incluir en el *corpus* de la identidad nacional datos que, en principio, guardan muy poca relación con la naturaleza de la identidad hasta entonces defendida. Estos nuevos elementos pueden ser nuevos o extranjeros, en cuyo caso habrá que ver cómo se insertan en el discurso y en el *corpus* de recepción, pero pueden también ser elementos del pasado que se retoman y se recuperan, o simplemente elementos que ya forman parte de ese *corpus* y que serán redefinidos. Por el contrario, hay elementos que serán desechados en caso de no servir a la estrategia del nacionalismo, aun cuando a veces se trate de elementos esenciales de la historia del País Vasco. La afirmación según la cual el nacionalismo y la sociedad vascos —y todos los nacionalismos— son sumamente tradicionalistas se revelaría entonces completamente falsa, siendo desmentida por el

³ Utilizamos aquí la noción de *bricolaje* en el sentido que Claude Lévi-Strauss le da en el capítulo “La ciencia de lo concreto”. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Buenos Aires, FCE, 2001.

hecho que acabamos de mencionar, es decir, el carácter profundamente a-histórico del nacionalismo, así como por su capacidad para abandonar en el olvido partes de esa tradición si es que no se acomodan a los propósitos del nacionalismo, y para integrar otras completamente extranjeras a esa misma tradición con tal de que contribuyan a prolongar y conservar tal discurso.

Desde el punto de vista de su construcción, el discurso nacionalista se asemeja al discurso mítico, que a su vez contribuye aún más a su eficacia, puesto que de esa manera logra escapar de toda crítica histórica. Situándose a medio camino entre el discurso mítico-literario y el discurso histórico, el discurso nacionalista puede desarmar toda crítica, ya que ostenta explícitamente su carácter a-histórico, literario y mítico. Por otra parte, como decíamos antes, el discurso nacionalista está compuesto por el bricolaje de un conjunto heteróclito que, a diferencia del discurso mítico, no está limitado, pues, como acabamos de verlo, recurre a un fondo casi inagotable de elementos. Así, una vez más como en el bricolaje, el discurso nacionalista está constituido por “un sub-conjunto de la cultura” elaborado a partir de “restos y fragmentos”⁴ de otros discursos ya construidos que se reelaboran o se reorganizan. Rara vez se ve al nacionalismo elaborar herramientas o elementos con miras a su proyecto; como el aficionado al bricolaje, se sirve de lo que está a su alcance y por esta razón da la impresión de que el discurso nacionalista utiliza todo lo que tiene a mano. A diferencia del ingeniero, que tiene un proyecto y en función de él concibe instrumentos para realizarlo, el aficionado al bricolaje tiene un conjunto de instrumentos definidos no por un proyecto sino por su instrumentalidad.⁵ Igualmente, el discurso nacionalista no existe en tanto proyecto diferente de su propia continuidad; hace bricolajes, se arregla y se retoca sin parar con la finalidad de perpetuarse. Al respecto, el discurso nacionalista es profundamente práctico,

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

pragmático, auto-pragmático, porque se trata de su propia sobrevivencia. En otros términos, proyecto y herramientas, materiales y herramientas se confunden; si el discurso político clásico, al igual que el ingeniero, concibe un proyecto cuya realización le exige la creación de un conjunto de instrumentos, el nacionalismo, por el contrario, no tiene un verdadero proyecto: basta con observar la imprecisión del programa político de las fuerzas nacionalistas que gobiernan al País Vasco, por lo menos en lo que concierne lo que ellas llaman su “proyecto nacional”, que se perfila como un horizonte impreciso. A pesar de su constante reestructuración y reorganización, se trata de la perpetuación y del regreso del mismo discurso, lo cual se explicaría por el hecho de que el ingeniero, y todo discurso político que exista como proyecto, trata de situarse *más allá* de un estado de civilización, en tanto el aficionado al bricolaje y el nacionalista permanecen *más acá* de ese mismo estado, pues el primero trabaja por medio de conceptos y el segundo por medio de signos.⁶

El carácter a-histórico, mítico, fundado en el bricolaje, del discurso nacionalista, hace de él un discurso muy eficaz, ya que elude toda crítica histórica. Dicha a-historicidad es aún más evidente en el nacionalismo vasco, pues éste, a falta de verdaderos acontecimientos históricos que justificarían la construcción de una identidad nacional vasca, se ha basado en la literatura. La eficacia de este discurso histórico-literario es quizá del mismo orden que la del rumor o la difamación. La literatura legendaria, la novela histórica, las canciones de gesta —inventadas, por cierto, en el siglo XIX— han dejado un fondo de creencias que han terminado por erigirse en dogmas intocables del nacionalismo vasco y por pertenecer al *corpus* “histórico” que se aprende en las escuelas del País Vasco español. Como el rumor, este discurso no se sitúa en una lógica de lo verdadero/falso sino en una lógica de lo posible, de lo verosímil. Esta lógica mítico-literaria que sirve para inventar la “historia” del País Vasco alcanza

⁶ *Loc. cit.*

niveles extraordinarios con la cuestión de los orígenes de la lengua y del pueblo vasco. En su libro *La Vida de Don Quijote y de Sancho Panza*, Unamuno cuenta que cierta ocasión un compatriota suyo respondió así a un Montmorency que se vanagloriaba de la antigüedad de su familia, la cual databa según él del siglo IX: “Nosotros los vascos no datamos”.⁷ Este “no datar” tiene hoy en día un éxito y una popularidad enormes en el País Vasco: mientras más remontamos en el tiempo, más gusta y más funciona; la identidad vasca aparece cada vez más liberada de la historia y vinculada con cierta dimensión casi mitológica y metafísica, y más probabilidades tiene de ser adoptada. A medio camino entre lo histórico y lo prehistórico y mitológico, esta construcción permanece fuera del dominio de lo verificable y de lo refutable; no se trata exactamente de lo fantástico, que en tanto caso permitiría la refutación histórica, sino simplemente de lo no verificable, y por consiguiente de lo irrefutable. Tampoco se trata de una sustitución de la historia por la literatura o por mitos, sino de un enredo de aquélla con los otros en el que es difícil decidir dónde comienzan y dónde terminan una y otros. En este espacio fronterizo o de contacto entre historia, literatura y mito se teje el discurso nacionalista, que ha contribuido a que la tentativa de una simple crítica de la historia resulte infructuosa. No sirve de mucho, por ejemplo, oponer un análisis histórico a la especulación sobre los orígenes de la lengua y del pueblo vasco, la cual ha dado lugar a elucubraciones extraordinarias hoy en día aceptadas y celebradas por los círculos nacionalistas como verdades incontestables.⁸ Como afirma Lotman, en casos como éste el mito y la historia no se encuentran en correlación unívoca, sino que “centellean” y entran en una relación recíproca que crea

⁷ Citado por Jon Juaristi, *El linaje de Aitor*, Madrid, Taurus, 1988.

⁸ Cf., por ejemplo, el libro *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* del escultor Jorge Oteiza, donde éste afirma que la identidad vasca —el “alma”, el estilo, la estética y la lengua vascos— habrían sido constituidos de una vez por todas en el neolítico.

un juego complejo de puntos de vista y que con frecuencia hace que resulte inocente la pregunta acerca de la verdadera significación del discurso.⁹

Este imaginario vasco, o mejor aún, este “vasco imaginario”, como dice el escritor e historiador vasco Jon Juaristi, tiene una fecha de nacimiento —la primera mitad del siglo XIX, como para todos los demás nacionalismos europeos— y tiene padres —la derecha tradicionalista y reaccionaria española y ciertos intelectuales, principalmente franceses— bien conocidos. Durante la primera mitad de aquel siglo pasado, siendo incapaces de forjar una historia nacional vasca que diera legitimidad a sus presupuestos ideológicos, los defensores de los privilegios vascos —fueros— recurren a la literatura con el objetivo de inventarse una tradición. Ya que la historiografía surgida de este repunte nacionalista no resiste a la crítica histórica, el “movimiento fuerista” se inclina hacia la literatura. Así aparece una literatura —novelas históricas, leyendas, romances y poesía legendaria— que viene a sustituir los propósitos políticos de los tradicionalistas y de los carlistas por la falta de justificación histórica, y posterior creadora de los mitos del nacionalismo persistentes hasta hoy y que constituyen su esencia. Los topoi más importantes son los supuestos pactos entre los vascos y la Corona de Castilla, los vascos como primeros habitantes de España; la identidad y la independencia de los vascos bajo el imperio romano; las gestas medievales de los vascos contra las invasiones extranjeras. Estos motivos servirán para atribuir una significación particular a los acontecimientos del momento, las guerras *carlistas*: la de un combate por la defensa de las libertades vascas. Así, a pesar de las declaraciones llenas de primitivismo, esta literatura mitologizante es muy intelectualizada y, sobre todo, está muy orientada hacia la autorreflexión y la autodescripción. Los mitos creados por esta literatura tienen la

⁹ Jurij Lotman y Zora Minc, “Literatura y mitología”, en Jurij Lotman, *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1998.

función de un lenguaje interpretante de la historia y de la contemporaneidad, y éstas desempeñan el rol de material caótico y heteróclito que es objeto de una interpretación sistematizante.¹⁰ En el interior de esta literatura, la función de mitema es realizada por citas o simplemente por nombres propios¹¹ que serán retomados por otros textos de esta cultura. Un caso notable de este tipo de mitema en la literatura vasca de la época, es el del nombre propio Aitor. Aitor, patriarca de los vascos, es una invención de Chaho (ver la nota 11), y su nombre derivaría del sintagma *aitoren semeak* <*aitonen semeak* <*aita onen semeak*; literalmente, “los hijos de buenos padres”, sintagma que Chaho habría descompuesto en *Aitor-en semeak*, es decir, “los hijos de Aitor”. El éxito de este mitema es indiscutible, en vista de la cantidad de gente que lleva ese nombre en el País Vasco.

3. ¿Una nueva identidad?

Este nombre, como muchos otros mitemas que componen el discurso nacionalista, se integra en el *corpus* de este último como un puro signo. Por eso la introducción de nuevos elementos no supone ni una verdadera innovación ni una renovación del discurso. Cada vez que un nuevo elemento aparece hay producción de sentido, pues el contacto entre la cultura y el elemento exterior o nuevo provoca lo que Lotman llama “destellos semióticos”, lugar de encuentro, frontera entre el interior de la cultura y su exterior que se convierte así en el verdadero objeto de análisis de la semiótica.¹²

¹⁰ Lotman y Minc, *op. cit.*

¹¹ Jurij Lotman y Boris Uspenski, “Mito, nombre, cultura”, en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 111-135.

¹² Jorge Lozano, “Cultura y explosión”, *Claves de razón práctica*, núm. 90, 1999, p. 77. Este texto sirve de introducción a la traducción española de la obra de Jurij Lotman, *La cultura y la explosión*.

Sin embargo, la función semiótica de un elemento nuevo en un discurso como el del nacionalismo a veces se limita, a lo más, a una simple reorganización del sistema. De cierta manera, y paradójicamente, la irrupción de un nuevo elemento no significa necesariamente un dinamismo, o un verdadero cambio, en la cultura de recepción, pues aunque en apariencia dicho elemento desempeñe el rol de catalizador, de “momento explosivo”,¹³ es asimilado como puro signo. Tal es el caso, en nuestra opinión, del Museo Guggenheim, el cual, a pesar de su aparente rol de motor de evolución del discurso nacionalista, no hace más que confirmarlo en su estado. De hecho, a la cuestión de saber si con el Guggenheim estaba naciendo una nueva identidad vasca, habría que responder que se trata más bien de lo contrario, es decir, de un cambio útil para reforzar el *corpus* del discurso histórico del nacionalismo, y al mismo tiempo para borrar otros elementos incompatibles con él.

El Museo Guggenheim de Bilbao, cuya apertura data de hace dos años, se sitúa en pleno centro de la ciudad, en un terreno antiguamente ocupado por fábricas e instalaciones portuarias. Este edificio, que tiene vagamente la forma de un barco compuesto por una masa de volúmenes geométricos de dimensiones y formas diferentes recubiertas por placas de titanio que cambian de color en el curso del día y que reflejan el cielo y las aguas del río Nervion —el cual constituía antaño el centro de la actividad industrial y el ser mismo de la ciudad—, tomó el lugar de los jardines románticos y de las casas típicas del campo vasco como fondo para las fotografías de las parejas de recién casados, y está haciendo nacer una nueva imaginaria popular de tarjeta postal donde se combinan de modo paradójico y anacrónico la post-modernidad arquitectónica y el paisaje idílico pre-industrial.

La instalación de este Museo en Bilbao suscitó tanto en la población vasca como en la opinión pública internacional una

¹³ Jurij Lotman, *La cultura y la explosión*, Barcelona, Gedisa, 1999.

gran perplejidad: ¿Por qué el País Vasco, que supuestamente es uno de los pueblos de Europa más aferrados a su identidad tradicional, busca rehacerse una imagen y una identidad nuevas a través de un proyecto cultural tan singular y extraño a sus tradiciones? ¿Por qué el Partido Nacionalista Vasco, que dirige al gobierno vasco y que sostiene un discurso sobre la identidad nacional fundada en valores tradicionales y rurales, folclóricos y a-históricos, difundidos sin cesar por la televisión pública vasca bajo la forma de emisiones consagradas a las artes y a los deportes tradicionales y a la construcción de una especie de historia mítica de los orígenes de los vascos, decide, contra la opinión de la mayoría de los artistas y teóricos del arte y de la cultura vascos, construir un museo de la Fundación Solomon Guggenheim concebido por el arquitecto Frank O. Gehry? Este interrogante se declina en varias preguntas: ¿Por qué un museo y no otro proyecto cultural o industrial, dado que el objetivo anunciado de esta operación era la reactivación económica de una región fuertemente deprimida después de un proceso de desindustrialización traumatizante? ¿Por qué en Bilbao, ciudad de tradición industrial, políticamente liberal y socialista, cuya lengua predominante es el español a causa de la gran afluencia de las masas obreras del resto de España, y por todas estas razones ciudad aborrecida por el nacionalista clásico? Por otra parte, ¿por qué contar con la Fundación Guggenheim, institución que en principio se encuentra en las antípodas de los valores propios del nacionalismo, y que controla y decide prácticamente todo lo que concierne a la concepción del edificio y a la selección de las obras expuestas, no dejando lugar, salvo algunas excepciones, para los trabajos de los artistas vascos que hasta ahora eran considerados por el nacionalismo como la encarnación del “alma y la esencia de lo vasco”?¹⁴ Finalmente, ¿por qué un edificio que,

¹⁴ Ver al respecto la oposición feroz al Museo Guggenheim manifestada por el escultor Jorge Oteiza, responsable de un primer proyecto de museo en Bilbao que fue rechazado por la Fundación Guggenheim, y autor de una obra de

desde el punto de vista formal —forma, espacio, materia, color y luz—, parece estar en el extremo opuesto de lo que supuestamente es la estética tradicional del arte vasco: por un lado, titanio, efectos de movimiento, de sorpresa, de dinamismo, de aceleración, de luz, de destello, de volumen y de rapidez, y por el otro, madera y hierro, efectos de quietud, de duración, de espacio, de color y de lentitud?

El interrogante que se plantea entonces es el de la relación entre este objeto, emblema del arte, de la arquitectura y de la cultura de fines del siglo pasado, y las dos tradiciones artísticas y sociales existentes en el País Vasco, una ruralista y campesina, y la otra urbana e industrial, las cuales definen dos auto-representaciones de la cultura y dos concepciones diferentes del arte. En otros términos, la cuestión sería saber por qué y en qué circunstancias la introducción de este elemento extranjero se vuelve necesaria. Dos respuestas son posibles: ya sea porque dicho elemento extranjero es comprendido y conocido y se inserta en los valores e ideas de esa cultura, ya sea porque, por el contrario, no es conocido ni comprendido y no se inserta en los valores y temas de esa cultura. La primera respondería a la “búsqueda de lo que es propio”, y la segunda a la búsqueda de lo que es extranjero”.¹⁵ En ambos casos, la noción de tradición como conjunto estático y cerrado —lo que es, en gran medida, el discurso nacionalista— quedaría, en apariencia, invalidada. Aunque es demasiado pronto para dar una respuesta definitiva, un segundo interrogante al que sería preciso responder concierne tanto a las formas a través de las cuales se realiza la inserción, como a la influencia del Museo Guggenheim en las prácticas artísticas y

referencia en el medio artístico nacionalista, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, donde denuncia lo que él llama la traición de los responsables políticos nacionalistas y donde trata de demostrar la existencia de un carácter y de una cultura vascos anteriores a la historia, que seguirían expresándose en la lengua y en las tradiciones vascas a pesar de los avatares de la historia.

¹⁵ Jurij Lotman, *La semiosfera*, op. cit.

en el universo cultural vascos. Es posible ya imaginar algunas formas de recepción: la adopción del Museo y todo lo que ello conlleva puede influir activamente en las prácticas culturales, pero dado que el contexto cultural vasco es bastante fuerte, termina por absorberlo; puede ocurrir, por el contrario, que la intrusión de un elemento de una cultura mucho más poderosa que la vasca termine por imponerse como modelo y no únicamente como fenómeno aislado, siendo ésta la opinión de los más críticos respecto al proyecto Guggenheim y de los que, de modo general, anuncian la desaparición de las culturas particulares a causa de la globalización; tal elemento podría también desempeñar el rol de catalizador externo, sin participar no obstante directamente en el proceso de cambio y de dinámica internos del arte y de la cultura vascos; finalmente, podría muy bien reducirse a un simple monumento que, sin más influencia que el aumento del número de turistas visitantes de la ciudad, no dejaría huella alguna en la vida artística y cultural vasca, es decir, podría reducirse al estatuto de puro signo que, en el fondo y a pesar de la apariencias, en nada contradiría la estrategia del discurso de la construcción de la identidad vasca por el nacionalismo.¹⁶

Una última cuestión: siendo que la modernidad —que, en nuestro caso, se manifiesta por la tradición industrial de Bilbao— ha sido caracterizada por un tiempo progresivo y proyectivo: ¿Qué tipo de régimen temporal instaurará este acontecimiento, o, en otros términos, qué papel desempeñará en la reinterpretación del pasado histórico y en la redefinición de la historia del País Vasco? ¿Terminará, quizá, por realizar el sueño del nacionalismo —integrándose perfectamente a su *corpus* heteróclito—, que consiste en saltar desde esa Edad de oro vasca de un pasado anterior a la historia, hasta el presente, liberándose así finalmente de la “tiranía” del tiempo histórico y cronológico y borrando con ello la memoria de esa modernidad que,

¹⁶ Sobre los diversos modos de integración de un elemento extranjero en una cultura, cf. Jurij Lotman, *La semiósfera*, op. cit.

para el fundador del nacionalismo vasco, era la fuente de todos los males que afligían al País Vasco? Si tal es el caso, entonces esta tarjeta postal donde se ven pequeños veleros del siglo XVIII navegando frente al Guggenheim sobre un río de aguas claras que nunca existió, se revelará tal vez como un verdadero tratado sobre la concepción nacionalista de la historia del País Vasco.