

# Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona

Igor Contreras

## 1. Introducción

Los Encuentros 72 de Pamplona constituyeron un festival de arte de vanguardia celebrado entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972 en la capital navarra. La organización corrió a cargo de los propios conceptores del festival, el compositor Luis de Pablo, perteneciente al Grupo Alea –grupo de experimentación musical y responsable del primer estudio electroacústico de España– y el pintor-escultor José Luis de Alexanco. Ambos artistas contaron con el apoyo económico de Juan Huarte Beaumont, empresario navarro afincado en Madrid y patrocinador también del Grupo Alea. El interés que suscitó este evento excedió el ámbito artístico y su celebración provocó la reacción de diversos sectores políticos e instituciones: el grupo armado ETA y la izquierda aglutinada en torno al PCE lo consideraron una “maniobra de la clase dominante” y valoraron su celebración como políticamente contraproducente; figuras relevantes de la Iglesia, como el arzobispo de Pamplona José Méndez Asensio, argumentaron desde el púlpito que los Encuentros eran un despilfarro de dinero y la ultraderecha de Pamplona lanzó panfletos en los que amenazaba con agredir a los artistas. Igualmente, entre los artistas participantes, hubo quien defendió incondicionalmente el evento y hubo quien, tras asistir al festival, se mostró en contra de él. Esta situación obligó al mecenas de los Encuentros, Juan Huarte Beaumont, a adoptar medidas para garantizar el buen desarrollo del festival y, según sus palabras, “evitar que se politizase”. En el presente artículo proponemos una lectura de algunas de dichas tensiones, de la aptitud de Juan Huarte y a su vez una reflexión sobre la ambigüedad política de las vanguardias artísticas. Asimismo, nuestro estudio de caso puede considerarse como un breve capítulo dentro de una problemática más general sobre la relación entre vanguardia artística y franquismo,

un régimen que se caracterizó por su pragmatismo y que, a pesar de ser hostil al arte moderno en el interior, intentó adecentar su imagen exterior promocionando a artistas españoles de vanguardia en los certámenes internacionales de Sao Paulo y Venecia<sup>1</sup>.

## 2. El programa los Encuentros

Antes de entrar en materia quizás sería útil describir brevemente el programa de los Encuentros de Pamplona. Si cotejamos la información facilitada por el catálogo del Grupo Alea con la de las críticas de la prensa cotidiana, podemos observar que el programa sufrió diversos cambios: bien por la ausencia de los autores bien por la retirada de sus obras, algunos actos nos se llegaron a celebrar, otros se realizaron en muy malas condiciones y, finalmente, el festival se clausuró de forma anticipada. La mayoría de los testimonios afirman que aquello fue muy caótico y confuso e incluso los propios participantes recuerdan con dificultad lo ocurrido –incluido su propia participación–. Por lo tanto únicamente describiremos los actos que nos consta tuvieron lugar.

Los Encuentros comenzaron el 26 de junio con el “inflado”, frente al Gobierno Militar<sup>2</sup>, de la cúpula neumática de J. M. Prada Poola de 12.000 m<sup>2</sup> que estaba constituida de diez semiesferas de 12,5 metros de altura por 25 metros de diámetro, cada una con su puerta de acceso, unidas por túneles cilíndricos de plástico de varios colores (véase *Ilust. 1*). En ella se mostraron las propuestas de *body-art*, arte conceptual y *land-art* de artistas como André, Christo, De María, Dibbets, Ginzburg, Kosuth, Manzini, Muntadas, Nannucci, Oppenheim y Serra. La cúpula fue igualmente el marco para la presentación de montajes sonoros electrónicos de João Barruso, Óscar Bazán, Ted Castle, Cruz de Castro, Isasa, Leszek Kielecki, Amel Kirnuje, Leandro, Lugan, Hale Maroglou, Mestres Quadreny, Schnebel y Oleg Strindberg. En el Hotel Tres Reyes, bajo el comisariado del director del Centro de Cálculo de Madrid Ernesto García Camarero, se celebró una exposición titulada *Generación automática de formas plásticas y sonoras* con obras producidas in vivo por ordenadores de artistas tales como Alexanco, Beckmann, Cage, Mestres Quadreny, Vaggione y Xenakis<sup>3</sup>. En el Museo de Navarra se celebró la exposición *Arte vasco actual* coordinada por el crítico de arte Santiago Amón que seleccionó obras de Arri, Balerdi, Isabel Baquedano, Néstor Basterrechea, D. Blasco, Bonifacio, Ramón Carrera, Eduardo y Gonzalo Chillida, Agustín Ibarrola, Marí Puri Jiménez, Larrea, Mendiburu, Juan Mieg, Fernando Mirantes, Javier Morrás, Carmelo Ortiz de Elguera, Pedro Osés, Pedro Salaverri, José Antonio Sistiaga y José Luis Zu-

1. En la Bial de Sao Paulo de 1957 Oteiza obtiene el primer premio y en la de Venecia de 1958, Tàpies y Chillida ganan los premios de pintura y escultura respectivamente. Véase Ramón TÍO BELLIDO, *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París, 2005, Isthme éditions.

2. Espacio ocupado hoy en día por el Palacio de Congresos y Auditorio Baluarte.

3. Para más detalles véase José DÍAZ CUYÁS (con la colaboración de Carmen Pardo), “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. *Desacuerdos 1*, Bilbao (2003), 17-73 y Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO, “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), 251-267.

meta. Bajo el título *Algunos aportes de la crítica al arte de los últimos años*, otra exposición pretendía mostrar el trabajo y sobre todo los “patinazos” de los críticos de arte; valga como muestra el pasaje de R. M. Rilke escogido para su presentación: “Lea lo que menos pueda de cosas estético-críticas: son opiniones partidistas petrificadas y sin sentido, en su endurecimiento sin vida, o son hábiles juegos de palabras, en que hoy se saca esta opinión y mañana la opuesta”.

En el Paseo de Sarasate se mostraron al

aire libre las siguientes obras y performances: *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* de Luís Lugán, una instalación de 100 teléfonos situados sobre postes y árboles y 10 cabinas<sup>4</sup>; *Estructuras tubulares* de Valcárcel Medina, una instalación de 100 metros de longitud con tubos de andamiaje amarillo y negro que creaban cuatro ambientes alusivos a las posturas corporales: pasear, estar de pie, estar sentado y estar tumbado; *Corredores* de Robert Llimós, una acción pública en la que tres corredores, marchando en fila india, vestidos con telas blancas marcadas por líneas de color, recorrían aleatoriamente la ciudad y los lugares donde se realizaban los distintos actos; y *Acción Caminando* de Carlos Ginzburg<sup>5</sup>, que consistía en que el artista se paseaba con el cartel “Estoy señalizando la ciudad” mientras repartía octavillas. Los artistas Arakawa y Gins también repartieron cartulinas con la enigmática frase “rafonc debería ser opiscas/también opiscas debería ser rafonc” (Franco debería ser Picasso/también Picasso debería ser Franco) impresa en tres idiomas. Estos actos se completaron con *videotapes* y montajes sonoro-plásticos presentados en diferentes lugares del centro de Pamplona, como la obra audiovisual automatizada de Josef Antoni Riedl en la Ciudadela o *Allo, ici la terre* de Luc Ferrari y Jean Serge Breton. Paralelamente, se celebraron a diario coloquios y se proyectaron diapositivas de arte de los últimos años, acompañadas de audiciones de cintas sobre música actual como “pistas del presente artístico”. En los cines de la ciudad se proyectaron además películas experimentales de Arakawa, Boltansky, Buñuel, Cazas, Debord, Fassbinder, Flori, Garrel, Gelabert, Hödicke, Ionesco, Lacombe, Léger, Man Ray, Monory, Nyst, Prevost, Ruiz Balerdi, Sharo, Sistiaga, Satmofli, Valcárcel, Vertoff y Vostell. En el terreno de la poesía, Arias Misson y Gómez de Liaño presentaron su *Poesía pública*, Lily Greenham su *Poesía fonética*, y Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer realizaron un *Concierto Zaj* o de música de acción, en el cual, con la ayuda de



Ilust. 1. Panorámica de las cúpulas del arquitecto José Miguel Prada Poole.

4. De todos estos teléfonos, 40 estaban intercomunicados con conexiones aleatorias, 20 intercomunicados con conexiones temporizadas, en 20 se podían escuchar mensajes y en otros 20 música. En cuanto a las cabinas, 5 estaban conectadas en directo con los distintos actos y 5 con bares, colegios y talleres.

5. Merece la pena resaltar que Carlos Ginzburg estaba vinculado al Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, grupo que trajo la primera edición en español de un fragmento de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, que se editó en los Encuentros.

un piano, objetos visuales “no sonoros” y movimientos corporales, trataron de llevar a cabo el difícil reto de visualizar la música. La parte musical de los Encuentros presentó dos variantes: una vanguardista y otra que podríamos calificarla de étnica. Por un lado, los organizadores trataron de divulgar las últimas vanguardias musicales programando conciertos de música experimental donde predominaban las obras producidas con procedimientos electrónicos. Una tendencia que, a pesar tener antecedentes en España, nunca antes se había mostrado públicamente a esta escala. Veinticinco años después de su celebración, el compositor Llorenç Barber ponía de relieve la singularidad de la programación musical de los Encuentros:

“Tras los Encuentros, el mundo de la música creativa española volvería a un ensimismamiento más y más parafraseador de un pasado, visto como tabla de restauración neoacadémica y neosinfónica (por cierto, en los Encuentros no hubo ni siquiera un solo concierto de instrumentos ‘orquestales’. ¡Que lejos del Tomásarquista festival de Alicante de estos años!)” (Llorenç Barber, 1997: 15).

El comentario resulta todavía más interesante si se tiene en cuenta que Tomás Marco participó en los Encuentros junto a J. A. Fernández Muro con la obra *Recuerdos del porvenir*, música abierta adaptada a la pintura de Juan Giralte. Por lo que la exclamación de Barber, aparte de ser una crítica “entre líneas” de la evolución compositiva del compositor madrileño, bien podría reflejar las tensiones y rencillas que más tarde existieron en torno a la “institucionalización” y “normalización” de la vanguardia musical española<sup>6</sup>. En el festival también se pudo oír *Música para una ciudad. Promenade sur un parc* de Antonio Agundez Leal, *IT, música electrónica libre* de Horacio Vaggione y Eduardo Polonio, *Soledad interrumpida* de Luis de Pablo y José Luis Alexanco y *Drumming* de Steve Reich, que fue interpretada por el propio compositor junto con una coreografía de Laura Dean y su compañía. No obstante, el evento más relevante sin lugar a dudas resultó ser la presencia del mítico John Cage, pionero de la música aleatoria al que los Encuentros rendían homenaje como “primera figura de la música de vanguardia” en su sexagésimo aniversario. El compositor norteamericano se encargó de recrear algunos de sus *62 Mesostics re Merce Cunningham* mientras que David Tudor interpretaba simultáneamente su pieza electrónica *Untitled* (véase *ilust. 2*).

Por otro lado, junto a estas “nuevas tendencias”, los organizadores programaron espectáculos de carácter étnico y tradicional en un intento de hermanar diversas culturas orientales y occidentales. Así, los hermanos Arce realizaron una exhibición de Tlalaparta, Diego el del Gastor y el Grupo Gitano de Morón de la Frontera interpretaron música y bailes flamencos, Hoseyn Malek dio un concierto de música tradicional iraní, Kathakali de Kerala una combinación de teatro, danza y música del suroeste de la India y Tràn van Khê de música y cantos tradicionales del Vietnam. Además el Orfeón

---

6. Tomás Marco, fundó el Festival de Música de Alicante en 1985, año en el que fue nombrado director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), función que ocupó hasta 1995. Posteriormente, entre 1996 y 1999, el compositor madrileño pasó a ocupar el puesto de Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.

Pamplonés ofreció un concierto con música de Tomás Luís de Victoria.

Tras analizar el programa, lo primero que podemos resaltar es el hecho de que las tendencias artísticas experimentales presentes en los Encuentros eran de escasa relevancia en el marco de las principales corrientes de la vanguardia española de los sesenta (principalmente abstracta, gestual-expresionista, nueva figuración, pop y realismo social). El resultado fue



Ilust. 2. John Cage durante su audición.

que la vanguardia “mayoritaria”, con excepción de la música, ni siquiera se reconoció en lo programado, de ahí la ausencia de personalidades artísticas como los del grupo catalán reunido en torno al pintor Antoni Tàpies y al cineasta Pere Portabella. Podemos observar igualmente que los Encuentros estaban artísticamente influenciados por la vanguardia europea de finales de los años sesenta y principios de los setenta, que había producido obras como *Antropometrías* de Yves Klein, *Hommage à New York* de Jean Tinguely, *Linea M. 7200* de Piero Manzoni, los *happenings* de Allan Kaprow y Jim Dine y las acciones del movimiento Gutai. Sin embargo, en lo que respecta a la dinámica política, la filiación no resultaba tan evidente. La vanguardia internacional de finales de los años sesenta se caracterizó por un ataque a la sociedad burguesa desde planteamientos psicológicos —el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas— y revolucionarios —el arte como política—, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica. En cambio, a pesar de que los Encuentros se reivindicasen posteriormente deudores de los debates radicales y movimientos generacionales que dieron pie al Mayo francés<sup>7</sup>, el festival de Pamplona —sin duda debido en gran parte al contexto político y social— se mostró mucho más cauteloso. El texto de presentación por ejemplo carecía de alusión política alguna y se mostraba neutral con las obras exhibidas:

“No nos solidarizamos con todo lo presentado: nos ha bastado un nivel de seriedad, responsabilidad y de saber que lo que se vea o se oiga es producto de una parcela viva del aquí y ahora. Queremos decir: no ha habido modo estético que haya primado sobre los demás, si se exceptúa el que pueda suponer el exigir de la obra ser espejo real del momento que le tocó vivir” (Presentación catálogo *Encuentros 72*).

7. Véase el libro publicado dos años después por dos de los “encuentristas”: Javier RUIZ y Fernando HUICI, *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, 1974, Editora Nacional.

Esta neutralidad probablemente tuvo mucho que ver en el hecho de que, como veremos más adelante, los Encuentros se convirtiesen en un imparable ejercicio de travestismo semántico donde los diferentes actores redefinían constantemente las nociones de actualidad y realidad según sus respectivos puntos de vista.

### 3. La oficialidad de los Encuentros

En lo que respecta a la oficialidad, la posición de los Encuentros no era nada clara. El noticiero del Régimen NODO no cubrió el evento y la institución Príncipe de Viana, a cuyo cargo corría la práctica totalidad de las actividades culturales de la provincia, se mantuvo en esta ocasión ausente de todo. Juan Huarte solicitó al Ayuntamiento de Pamplona que patrocinase el festival mediante una subvención de carácter anual de cuatro millones de pesetas. En una carta, el empresario hacía hincapié en el prestigio que suponía para la ciudad de Pamplona la celebración de un evento de este tipo:

“Se trata, sin duda, de un certamen artístico excepcional, sin precedentes en nuestro país, y con contadas aunque prestigiosas manifestaciones paralelas en Europa. [...] Encuentros, en fin, de relieve mundial, pues en ellos se darán cita personalidades de todo el mundo en el campo de las distintas artes y de la cultura, y cuya resonancia alcanzará a muchos países de Europa y del mundo, a través de las cadenas de televisión y restantes medios de difusión” (Archivo municipal de Pamplona. *Relaciones y cultura*, varios, legajo 2, expediente 4, 1972).

En sesión celebrada el 18 de abril de 1972, la Comisión de Relaciones y Cultura del Ayuntamiento expresaba a Luis de Pablo y al Grupo Alea de Madrid, su agradecimiento por elegir la ciudad de Pamplona como lugar de celebración de “un certamen artístico de características tan excepcionales” y aceptaba con agrado darle su apoyo. Sobre la subvención, sin embargo, la Comisión alegaba que no existía consignación expresa para esta atención y, vista la “importante cuantía que [suponían] estas representaciones”, dejaba el asunto en manos del alcalde Javier Rozaut Garbayo<sup>8</sup> para que el edil adoptara “con superior criterio” la resolución más conveniente. Javier Rozaut se negó a conceder dicha ayuda monetaria, con lo que la colaboración del Ayuntamiento se limitaría a la puesta a disposición de los espacios públicos que el proyecto requería. No obstante, incluso después de su celebración, Juan Huarte mantuvo que los Huarte no eran los únicos financiadores del festival sino que lo llevaban conjuntamente con el Ayuntamiento (véase Javier Ruiz/Fernando Huici, 1974: 329). Una afirmación que, tras haber consultado los documentos conservados en el Archivo Municipal de Pamplona, no nos parece que sea cierta. Es más, parece ser que el Ayuntamiento estuvo incluso a punto de retirarles el permiso pocos días antes de la inauguración, por lo que Juan Huarte estuvo obligado a intervenir de nuevo. De cara al exterior sin embargo todo pa-

---

8. Javier Rozaut Garbayo fue nombrado alcalde de Pamplona tras el infarto que sufrió Joaquín Sa-gües Amorena, que le obligaría a dejar la vara de la ciudad.

recía ir sobre ruedas. En su discurso de inauguración el alcalde Javier Rozaut Garbayo se mostraba encantado con la celebración de un evento de este tipo:

“[...] creo que es momento de hacer constar la satisfacción que produce el ver cómo, en estos tiempos antinómicos y desconcertantes, cuando a las bienintencionadas tendencias niveladoras, comunitarias y fraternales se oponen ¡con tanta frecuencia! sus contrarias de escisión, ruptura y enfrentamiento, por encima de todas las diferencias de raza y de lengua, de nacionalidad, de religión y de cualquier otro matiz disgregatorio, sea el Arte –y así se demuestra en estos Encuentros– un portentoso común denominador capaz de conseguir lo que ningún estadista del mundo jamás logró, de reunir y hermanar hoy en Pamplona a todos quienes, venidos de tan varios y diferentes países, son desde este momento, fraternalmente unidos, nuestros mejores huéspedes” (*Diario de Navarra*. 27 de junio de 1972: 28).

Al hablar de “escisión, ruptura y enfrentamiento”, Javier Rouzaut hacía referencia probablemente a las huelgas que habían tenido lugar en empresas como Eaton Ibérica, Papelera Navarra, Arga o Imenasa. El alcalde, mediante una retórica nada original sobre el poder unificador del arte, aprovechaba para criticar los movimientos sociales y las reivindicaciones populares que se estaban dando en los años setenta en España y, particularmente, en Navarra. Unas tendencias que, según él, se oponían a las “bienintencionadas, niveladoras, comunitarias y fraternales”, que, a pesar de no especificarlo, suponemos –puesto que las declaraciones son de un alcalde– partían de las instituciones oficiales. Por lo tanto, Javier Rouzaut deseaba que los Encuentros hiciesen de Pamplona el oasis fraternal que “ningún estadista del mundo” –¿incluirlía también a Franco?– había logrado crear. Sin embargo, los sucesos ocurridos, dejarían en evidencia la constatación algo prematura del alcalde, ya que el poder unificador del arte –o al menos el del arte presente en el festival– no fue suficiente para hermanar a la ciudad y sí para provocar ruptura y enfrentamiento. Ante esta situación, la institución decidió desentenderse completamente de su papel de patrocinadora y declinó toda responsabilidad, lo cual nos lleva a estimar la dimensión estratégica que podía haber en la “ayuda” sabiamente dosificada del Ayuntamiento.

#### 4. La reacción de ETA

Tal y como hemos mencionado anteriormente, tanto sectores de “izquierdas” como de “derechas” se opusieron a la celebración de los Encuentros: el grupo armado ETA trató de boicotarlos, el PCE criticó su celebración, la Iglesia los consideró un despilfarro de dinero y la ultraderecha de Pamplona intentó intimidar a los artistas. Desafortunadamente, la falta de documentación hace que no podamos profundizar en el estudio de estas dos últimas posturas, por lo que centraremos nuestro trabajo en el análisis de lo que probablemente fue la oposición más radical: el boicot del grupo armado. El 26 de junio, día de la inauguración de los Encuentros, ETA hizo explotar el monumento al General Sanjurjo –uno de los principales conspiradores de la sublevación militar de julio de 1936 que condujo a la Guerra Civil española–, situado a pocos metros del hotel donde se hospedaba la mayoría de los participantes. Dos días más tarde, el 28 de junio,

estallaba frente al Gobierno civil un artefacto colocado bajo el vehículo de un funcionario de dicho centro administrativo. Las bombas, si bien no consiguieron suspender los Encuentros, radicalizaron las posturas e interfirieron de forma significativa en el desarrollo del festival, produciendo un estado de desconfianza y psicosis: el martes 27, ante los rumores sobre la posible existencia de otros explosivos, la policía procedió a una revisión de los locales perturbando las sesiones matinales de cine y, al día siguiente, debido a un aviso de bomba, la policía revisó un coche aparcado frente a uno de los hoteles donde se alojaban los invitados. En su lectura de los Encuentros, José Díaz Cuyás, reflexionaba sobre la posibilidad de que los explosivos se hubiesen convertido en “adversarios desleales” de las obras exhibidas:

“El arte público compite con desventaja en la calle con la situación pública, con las bombas y el vandalismo ciudadano. Un caso ejemplar entre otros muchos: Muro acude con una obra pública que consistía en pegar por las paredes de los portales y por las calles unos pequeños objetos que parecían bombas. Cuando la gente se acercaba, podía comprobar que aquellos objetos tenían una nota en la que se explicaba que aquello era arte, etc. Ahora bien, ¿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?” (José Díaz Cuyás, 2003: 23).

Paralelamente ETA lanzó en toda Navarra octavillas tituladas “Encuentros-72” y “Más sobre los Encuentros-72”, en las que se exponían las razones que les impulsaban a boicotear los actos y trataban de concienciar a los ciudadanos explicando lo que, según ellos, suponían los Encuentros. El contenido de estas octavillas se incluyó en el comunicado “Acción Cultural”, publicado en el primer número de *Hautsi*, boletín del Frente Cultural<sup>9</sup>, en el cual la organización armada se atribuía la autoría de los atentados. Los reproches de ETA eran de orden político: los Encuentros eran una muestra de “elitismo burgués” y los organizadores unos “lacayos del Poder”, ya que, según el grupo armado, “todo elemento que no [fuera] capaz de penetrar en la problemática popular y dar respuestas a esa problemática no [era] otra cosa que un agente desconciador y un peón al servicio del fascismo” (José Mari Garmendia, 1980: 232-233). Asimismo, ETA acusaba a la familia Huarte de financiar el festival con el dinero robado a los trabajadores y hacía referencia a las duras negociaciones que se estaban llevando a cabo en ese momento en Imenasa, empresa de la familia Huarte cuya posterior huelga de los trabajadores supuso

---

9. El boletín *Hautsi* existió entre 1972 y 1979, llegándose a publicar 19 números. Es muy probable que el responsable del primer número, al que se hace referencia en nuestro artículo, fuese Eduardo Moreno Bergareche *Pertur*, histórico dirigente de ETA (pm) desaparecido en extrañas circunstancias desde 1976. Una de las hipótesis de su desaparición apunta al Batallón Vasco (BVE) y a la Alianza Apostólica Anticomunista (Triple A), dos grupúsculos terroristas de extrema derecha, así como a los servicios secretos españoles, que supuestamente desviaron la atención hacia un ajuste de cuentas de los “milis”. La otra versión apunta a un ajuste de cuentas de Francisco Múgica *Pakito* y Miguel Ángel *Apala*, en aquel tiempo miembros de los comandos especiales de ETA, que se oponían a la línea política de abandono de la lucha armada que estaba postulando *Pertur*.

uno de los mayores movimientos sociales surgidos en Navarra en los años setenta<sup>10</sup>. La referencia al ámbito obrero en el comunicado era de gran importancia estratégica en aquella época, ya que el grupo armado pretendía demostrar a la opinión pública con especial ahínco que se encontraba al lado de los trabajadores como fuerza dispuesta a intervenir en el momento en que la lucha de los mismos no produjese resultados satisfactorios. Algo que no resultaba siempre del agrado de los sindicatos.

Las acciones en contra de los Encuentros probablemente fueron organizadas por el Frente Cultural, uno de los cuatro frentes –junto con el Frente Militar, el Frente Político y el Frente Social<sup>11</sup>– que se habían creado en la V Asamblea de ETA celebrada en diciembre de 1966 y en marzo de 1967. El boicot de ETA a los Encuentros resulta algo realmente singular puesto que el Frente Cultural –posiblemente debido a su corta existencia–, se caracterizó por una escasa puesta en práctica de su actividad teórica. A través de este Frente, ETA, que se autodefinía independentista, nacionalista vasco y de ideología marxista-leninista, pretendía crear un “movimiento de contrapoder cultural en oposición a la opresión cultural de la oligarquía colonizadora”. Su actividad presentaba dos vías: una “negativa” que se basaba en “la elaboración de una crítica constante a las instituciones, la agudización de las contradicciones inherentes en el capitalismo y la destrucción sistemática de la ideología fascista, centralista y anti-vasca que la oligarquía trata de imponer sobre el pueblo con todos los medios que están a su alcance”, y otra “positiva” basada en “una constante crítica al movimiento revolucionario, una aportación ideológica continua que eleve el nivel de lucha, [potenciando] en el seno del pueblo todas aquellas instituciones con todos aquellos medios que sirvan para ir educando al pueblo en la cultura popular vasca (todo aquel que sufra explotación de clase en Euskadi) y su vanguardia como motores fundamentales, como principios

---

10. El día 18 de septiembre de 1972, los trabajadores de Imenasa iniciaron una huelga dada la negativa de la dirección de negociar un aumento con los representantes de los trabajadores. Existía un acuerdo convenido entre los representantes obreros y la dirección: si durante el año 1970 tenía lugar un aumento del coste de vida por encima del 6 %, se debían abrir negociaciones por encima de ese porcentaje. La dirección convino en el mes de agosto de 1972 en abrirlas, pero no con los representantes, sino con un jurado que debía nombrarse al efecto, y sin reconocer que tal aumento se había producido. El día 25 del mismo mes, los trabajadores levantaron barricadas y se enfrentaron a pedradas con la policía. Ese mismo día, el presidente del Consejo de empresarios, Javier Gortari Gorricho, enviaba una carta a Carrero Blanco en la que pedía la intervención del gobierno. El 6 de octubre, la empresa mandaba cartas colectivas de despido, haciendo por otra parte una oferta de aumento de 15.000 pesetas anuales. Al día siguiente, el personal decidía en asamblea no aceptar la oferta y continuar la huelga. El día 9, una masiva manifestación de solidaridad convocada por las Comisiones Obreras de Navarra obligaba a los hermanos Huarte, Felipe y Juan, a ceder y a readmitir a la totalidad del personal.

11. En el informe titulado *La acción-represión en Euzkadi*, elaborado en 1968 en Bayona, donde se trataba de ofrecer una perspectiva de la puesta en práctica de la conocida teoría de la espiral acción-represión-acción, se decía respecto a la estrategia en cuatro frentes: “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 CULTURAL”. En José Mari GARMENDIA. *Historia de ETA (vol. II), op. cit.*, 193-195.

básicos para la consecución de una Euskadi socialista” (*Kemen* –publicación interna– de ETA dedicado íntegramente a temas culturales. Reproducido en José Mari Garmendia, 1980: 226-227). Los atentados de los Encuentros eran por lo tanto una muestra de la “vía negativa” definida por el Frente Cultural. Paralelamente, este mismo número de *Hautsi* contenía una muestra del “aspecto positivo”. A modo de contraproposición, ETA publicaba una lista de quince puntos titulada *Estética y Revolución*, mediante la cual definían el perfil que según ellos debía de tener todo artista revolucionario. Éste, para estar involucrado en una labor útil, debía:

1. Estar a disposición cuando se le requiera.
2. Olvidarse de imprimir su propia estética estilística sobre la realidad.
3. Elaborar con realidades diarias, no fantasías.
4. Ser capaz de superar sus depresiones personales.
5. Elaborar con cuestionamientos, no personalidades.
6. Ser activo, no reactivo.
7. Poder trabajar solo o con otros.
8. Ser flexible.
9. Saber tomar iniciativas cuando es necesario.
10. No temer equivocarse.
11. No temer ser inconstante.
12. Ser versátil.
13. Ser imaginativo.
14. Eliminar preconceptos
15. Redefinir constantemente su rol tal como lo dicta la realidad (*Hautsi*, agosto 1972).

Podemos observar que la concepción que tenía el grupo armado del artista estaba más próxima a la de un Jdanov, en el cual el creador tenía la obligación de plasmar las voluntades e inquietudes de la masa social, que a la de un Gramsci, donde los intelectuales no debían de estar totalmente sujetos a las voluntades de las masas, siendo considerados como mediadores de cultura hacia otros grupos sociales<sup>12</sup>. En este caso en concreto, nos atreveríamos a sugerir que el creador descrito por ETA podría ser considerado como una especie de “anti-encuentrista”. Es decir, una figura “útil” y “positiva” diametralmente opuesta al artista “inútil” y “negativo” que tomaba parte en los Encuentros de Pamplona.

## 5. El mecenazgo de Juan Huarte

Tal y como hemos podido observar en los comunicados de ETA, la figura del empresario Juan Huarte Beaumont constituía uno de los argumentos principales a la hora de ta-

---

12. Para una idea más precisa, véase Antonio GRAMSCI, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, 1984, Nueva Visión. En relación con el realismo socialista jdanoviano véase Leonid HELLER y Antoine BAUDIN, “Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel”, *Cahiers du monde russe et soviétique*, 34 (1993), 307-344.

char los Encuentros de “voluntad de la clase dominante”. La familia Huarte, dedicada a la construcción y especializada en la obtención de contratos oficiales del Estado<sup>13</sup>, mantuvo con el Régimen las relaciones de buena amistad necesarias para seguir desarrollando su campo específico de actividad financiera y económica, que la convirtieron en el mayor aglutinador del poder económico de Navarra<sup>14</sup>. Asimismo, los Huarte eran conocidos como los “Médicis de Navarra”<sup>15</sup>. Poseían desde los años cuarenta, una de las más importantes colecciones



Ilust. 3. Coloquio improvisado en la cúpula.

de pintura y escultura española contemporánea y habían prestado ayuda económica a artistas como el pianista Antonio Baciero, los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, el Orfeón Pamplonés, el pintor Gaspar Montes Iturrioz y el escultor Jorge Oteiza<sup>16</sup>. Respecto al mecenazgo de los Encuentros, José Díaz Cuyás lo definía de la siguiente manera: “Los Huarte no actuaban aquí como una compañía en el sentido moderno, sino más bien como una familia de empresarios en un sentido casi decimonónico” (José Díaz Cuyás, 2003: 40). Es decir, de la misma forma que, hasta el siglo XIX, el artista dependía casi absolutamente del poder económico, político o religioso, los Encuentros dependían exclusivamente del dinero de Juan Huarte. Es a él a quien correspondía el deseo de trasladar estos encuentros a su ciudad natal, ya que la consideraba idónea para este tipo de celebraciones debido a sus dimensiones y sobre todo a su “larga tradición cívica”, una actitud que se reflejaba en el “carácter popular de las Fiestas de San Fermín”. José Luis Alexanco no dudó en elogiar la ayuda del empresario: “Juan Huarte entendió la idea, la financió, colaboró y nos defendió sin imponer nada”

13. La empresa de construcción Huarte era responsable de la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid, de los Nuevos Ministerios, de la Cruz del Valle de los Caídos, del Frontón de Recoletos en Madrid, de las Torres de Colón, de las Torres Blancas, de la Base Militar de Rota y de varios campos de fútbol. Además, Félix Huarte, padre del mecenas de los Encuentros, desempeñó el cargo de Concejal del Ayuntamiento de Pamplona y, entre 1964 y 1971, fue Vicepresidente de la Diputación Foral de Navarra, participando en 1964 en la puesta en marcha del Programa de Promoción Industrial, que equivalía a los “planes de desarrollo” estatales de 1963 y 1969.

14. Controlaba directa o indirectamente las empresas Imenasa, Perfil en Frío, Beaumont, Torfinasa, Industrias Metálicas Ligeras, Industrias Navarras de Aluminio, Papelera Navarra, Abonos Orgánicos Fermentados y Edifesa.

15. Sobre el calificativo de mecenas, Juan Huarte afirmaba en una entrevista: “La palabra mecenas me molesta un poco. Nuestro grupo de empresas tiene un centro de relaciones públicas en las que las empresas intentan desarrollar los valores más altos de la sociedad y no se limitan a su papel industrial”. En Javier RUIZ y Fernando HUICI. *La comedia del arte, op. cit.*, p. 329.

16. Véase JAVIER PAREDES: *Félix Huarte (1896-1971). Un luchador enamorado de Navarra*, Barcelona, 1997, Ariel.

(José Luís Alexanco, 1997: 9). No obstante, la actitud del empresario frente a los sucesos ocurridos, parece contradecir estas afirmaciones y permiten cuestionar la verdadera naturaleza de su mecenazgo. El incidente más conocido fue el de la disolución de un coloquio espontáneo. El 30 de junio tuvo lugar en la cúpula neumática de J. M. Prada Poola un improvisado coloquio sobre arte al que asistieron cerca de trescientas personas que, sentadas en el suelo, formando un círculo y con ayuda de un megáfono de cartón (véase *ilust. 3*) discutieron sobre “la definición de arte, sobre la comprensión popular de las formas expresivas, sobre su manipulación por parte de la ideología dominante y sobre la contracultura” (Fernando Lara, *Triunfo*, núm. 510: 8). Se trataba al fin y al cabo de una reacción que formaba parte de la estética del festival:

“[quisiéramos que] una de las notas de los Encuentros [...] fuese, de un lado, el que el llamado público pueda – casi diríamos, deba- intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de forma diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va a encontrarse frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario” (Presentación catálogo *Encuentros 72*).

Sin embargo Juan Huarte se presentó y comunicó que aquella reunión no estaba autorizada y debía disolverse. Si el Grupo Alea era la organizadora de los Encuentros, resulta extraño el hecho de que fuese Juan Huarte, una persona que no era miembro del grupo, el que desautorizase el acto. Lo que nos lleva a pensar que, o bien la organización no corría exclusivamente a cargo de Alea, o bien el grupo prefirió no asumir la autoría de su decisión. Sea como fuere, para disolver el acto se ordenó intensificar a gran volumen dentro de la cúpula una composición electrónica de Mestres Quadreny, hasta tal punto que los que se hallaban en ella no tuvieron más remedio que salir<sup>17</sup>. A cierto sector de la población, esta disolución no debió de sorprenderle demasiado ya que, en un régimen donde hacía falta el correspondiente permiso para reunirse, escenas como ésta eran algo corriente. El autor de la música por su parte, se declararía “indignado [de] que se [hubiese] utilizado [su] obra para evitar un libre coloquio que se estaba desarrollando en la cúpula” (*Triunfo*, núm. 511: 10-11). Juan Huarte justificó los medios utilizados alegando que no quería que el coloquio se convirtiese en “un mitin político” (Javier Ruiz/Fernando Huici, 1974: 328). Sin embargo, en una entrevista realizada tras los Encuentros el empresario declaraba: “Me parece antiintelectual, antidemocrático y antitodo el impedir que esto se realice, cuando se sabe que va a haber un interés tan masivo. Porque el hacer política de verdad es esto” (Javier Ruiz/Fernando Huici, 1974: 329). Y más adelante Huarte admitía que con la celebración del festival pretendía desmentir “la consigna política que dice que no se pueden hacer encuentros porque en el Régimen no se puede hacer nada importante” (Javier Ruiz/Fernando Huici, 1974: 330). Su actitud antipolítica ocultaba por lo tanto una voluntad política: la de constituirse en contrapeso del modelo de perspectiva militante de los sectores

---

17. Véanse los artículos de prensa “Se celebró un coloquio ‘Arte y Sociedad’ con la presencia de más de 250 personas”, *Diario de Navarra*, 1 de julio de 1972 y “La cúpula desalojada por medio de música electrónica”, *El Correo Español-El pueblo vasco*, 1 de julio de 1972.

antifranquistas que pretendían que no era posible celebrar un acontecimiento de este tipo bajo una dictadura. Para ello los Encuentros debían de celebrarse a toda costa y de la manera más apolítica posible, aunque se tuviese que hacer uso de la censura y de música electrónica a todo volumen. En la misma entrevista, Huarte hacía abstracción de todo lo ocurrido y al hacer un balance final altamente positivo de los Encuentros se mostraba orgulloso de haber conseguido su objetivo político. Sin embargo, si analizamos las diferentes crónicas y testimonios de la época, el análisis del empresario se nos antoja altamente cuestionable, puesto que la “anormalidad” de lo ocurrido durante los Encuentros fue rápidamente interpretada como un doloroso eco de un régimen que, ya de por sí, era una “anormalidad” en Europa.

## 6. La posición de los artistas

Los propios “encuentristas” tampoco eran ajenos a la problemática de celebrar libremente un acontecimiento de esta índole en un país sometido a una dictadura policial y a la, hasta cierto punto simétrica, cuestión de la rentabilización por parte del Régimen. Por eso hubo quien, tras haber asistido, se mostró en desacuerdo con la forma en la que se habían desarrollado los Encuentros y con las medidas coercitivas adoptadas por Juan Huarte. Un escrito presentado el 30 de junio en plena celebración del festival y firmado entre otros por Tomas Llorens, Muntadas, Luga, Julio Plaza, Castilla del Pino, García Camarero, Javier Ruiz, Francesc Torres, S. Pau Bertran, Nacho Criado, Franquesa, Salvador Saura y Javier Aguirre, decía:

“Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentación política” (*Triunfo*, núm. 510, 1972: 9).

Los primeros en hacer públicas las sospechas respecto a la rentabilización de los Encuentros por el Régimen fueron los artistas vascos de la exposición *Arte vasco actual*. En una resolución adoptada en asamblea celebrada tres meses antes de los Encuentros –el 17 de abril– se barajaba la posibilidad de que no se tratasen más que de una operación cosmética destinada a enmascarar de cara al exterior el rostro del Régimen, tal y como ocurrió con las bienales que lanzaron internacionalmente a los protagonistas de la abstracción española:

“Cabe pensar que en realidad lo espectacular de los Encuentros de Pamplona persigue el logro de un prestigio internacional demostrativo del alto grado de atención que en España se presta a la promoción de la cultura. Nuestra reserva acerca de los verdaderos fines que se propone este espectáculo internacional, se fundamenta en el papel que se ha hecho jugar a ciertas

manifestaciones estéticas en función de la actividad diplomática y el establecimiento de relaciones y acuerdos entre los diferentes gobiernos del mundo” (María José Arribas, 1979: 187).

Al mismo tiempo, los artistas se quejaban de la ausencia del euskera en los Encuentros, un elemento que era central en el ejercicio de recuperación identitaria en el que se encontraba sumergido en ese momento el arte vasco<sup>18</sup>:



Ilust. 4. Cristo amordazado. Instalación censurada de Javier Morrás.



Ilust. 5. Obra de Morrás que sustituyó a su primera instalación.

“Los Encuentros han empezado a anunciarse en inglés, francés, italiano, alemán y castellano. El idioma entrañable del país vasco, el euzkera, aparece ignorado, descubriendo significativamente el estado de postergación en que se mantiene a toda la expresión del pueblo vasco” (María José Arribas, 1979: 188).

Además de por razones políticas, las críticas versadas al evento estaban igualmente marcadas por un recelo estético ante el tipo de apuestas reivindicadas de modo prioritario por los Encuentros. Los artistas vascos criticaban el término de “investigación artística”, muy en boga en España en los años 1970 con iniciativas como las del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid que, bajo la dirección de Florentino Briones y Ernesto García Camarero, fue pionera de las primeras aportaciones cibernéticas en el campo de la creación. El comunicado decía:

“En manos de la exaltación del elitismo, el término investigación ha adquirido un tono má-

18. El idioma es el primero de los instrumentos elegidos por Oteiza para el restablecimiento del arte vasco a partir del arte contemporáneo, ya que, según él, constituye junto con el cromlech, el único tesigo excepcional del pasado prehistórico vasco. Véase Ana María GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, 1985, ediciones Akal.

gico, fetichista y mistificador. Se ha convertido con el término de ‘vanguardia’, en el refugio del snobismo y las oportunidades de los trepadores” (María José Arribas, 1979: 189).

A pesar de todo, los artistas decidieron no boicotear el festival y asistieron con el propósito de “transformar los Encuentros en una especie de asamblea democrática” (Javier Angulo Barturen, 1978: 251). Un objetivo que no pudo realizarse puesto que la exposición vasca (de pintura y escultura, básicamente) permaneció, en su estilo y en sus posiciones, claramente marginada y la interacción con el público y el resto de los artistas fue menor que las del resto de actividades. Además, dos de los cuadros de la exposición fueron objeto de censura. El comisario de la exposición, Santiago Amón, decidió descolgar el cuadro *Encuentros* de Dionisio Blanco, y Javier Morrás tuvo que sustituir su *Cristo amordazado* (véase *ilust.*

4) por otro cuadro relacionado con el Encierro de los toros (véase *ilust.* 5). Las dos obras eran de lo más explícitas en lo relativo a la denuncia sociopolítica: el de Dionisio Blanco mostraba a unas figuras tras unos barrotes y policías alrededor en acción represiva contra la gente (véase *ilust.* 6) y el de Javier Morrás un Cristo con la boca amordazada escoltado por dos militares. La censura de estos cuadros provocó que tres pintores vascos –Ibarrola, Arri y el propio Blanco– decidiesen retirar sus obras a modo de protesta. El comisario de la exposición Santiago Amón se justificaba afirmando que había descolgado los cuadros por su tema “directamente político” para evitar que lo hiciese la autoridad gubernativa y que los autores fueran penados, un argumento que no hace más que resaltar la voluntad de los encargados por preservar el contenido apolítico de los Encuentros. En ese sentido resulta curioso que ni los *happenings*, ni la música y poesía experimental, ni el arte conceptual sufriesen censura alguna. Sin embargo, eso no quiere decir que no hubiese obras cuya exhibición libre de trabas nos pueda asombrar. Hay que reconocer por ejemplo que una obra como *Liberté chérie* de Martial Raysse (véase *ilust.* 7) chocaba en un régimen como el franquista, donde las libertades eran tan pocas y las medidas represivas tan grandes. Aunque también es verdad que, como suele ocurrir con el arte



*Ilust. 6. Encuentros de Dionisio Blanco.*



*Ilust. 7. Liberté Chérie de Martial Raysse.*

conceptual, su percepción probablemente variaría en función de lo que el espectador entendiese por libertad.

También hubo artistas que se mantuvieron ajenos a todas estas situaciones. Uno de ellos fue John Cage. El compositor no dudó en dotar su actuación de contenido político. Al interpretar simultáneamente dos piezas diferentes, Cage trataba de expresar “la practicabilidad de la anarquía, porque ninguno de los dos dice al otro lo que debe hacer”. Sin embargo, en una entrevista el artista americano se desmarcaba de todo lo ocurrido durante los Encuentros:

“Sé que ha habido problemas [en los Encuentros] pero no me interesa la política o la protesta. Me interesa la sociedad y quisiera que ésta cambiara, pero no quiero comprometerme con una acción de protesta. Estoy interesado por la sociedad, no por la política, no por los gobiernos. Me intereso por la utilidad de las cosas, por las personas” (Entrevista con José Luis Jover y Santos Amestoy, *El Pueblo*, 5 de agosto de 1972).



Ilust. 8. El Espectador de Espectadores.

Con similar contundencia, el compositor zanjaba la cuestión de la autonomía del artista respecto al Régimen dictatorial afirmando que “un artista que vive en la América de Nixon... ¿por qué no va a trabajar en la España de Franco?” (José Luís Alexanco, 1997: 10). Una frase graciosa en la que podemos reconocer al Cage anti-Nixon, pero en la cual, al compararlo con el presidente americano, el dictador español sale bastante bien parado. A pesar de todo, posturas de tipo “no me interesa la política” como la de Cage, no lograron neutralizar las tensiones existentes en los Encuentros. Respecto a su intento de expresar la “practicabilidad de la anarquía”, resulta difícil pronunciarse sobre su eficacia. José Díaz Cuyás por ejemplo, se muestra escéptico y subraya la poca comprensión que podía suscitar una *performance* como la de Cage en un contexto como el de Pamplona en 1972:

“Así, unos podían interpretar a Cage como un underground-antisistema y aceptar el juego disfrutando o aburriéndose estoicamente con sus gorgoritos, mientras otros, por el mismo motivo, pero a diferencia de los anteriores, podían considerarlo un payaso útil al sistema y rechazar el juego con santa indignación. Lo que tanto a unos como a los otros les resultaba muy difícil era ‘oír’ a Cage; quiero decir, ‘oírlo en su lugar’” (José Díaz Cuyás, 2003: 27).

Sin embargo, comprensión y placer estético no tienen porqué necesariamente ir de la mano, y la dificultad de “oír verdaderamente” a Cage, no pareció ser óbice para que a ciertos espectadores la actuación les impactara. Valga como muestra el siguiente testimonio:

“El espectáculo de Cage supuso el inicio de un cambio en mi vida. John Cage interpretó su obra *62 Mesostics re Merce Cunningham* con una naturalidad pasmosa. Vestido con camisa y pantalón vaqueros se paseaba por el escenario, se acercaba a los micrófonos y recitaba uno de los *mesostics*, se retiraba, bebía agua de una botella y se acercaba otra vez para recitar el siguiente. Las sílabas entrecortadas, la voz cálida y timbrada, la espacialidad del sonido rodeando a los espectadores, la sobriedad del acto me excitaron de tal manera que no pude dormir esa noche. Al día siguiente había decidido que yo quería ser como John Cage, que yo quería dedicarme a ‘eso’. Al volver a Madrid, nada podía ser igual, hablé con Luis de Pablo y entré a trabajar al Laboratorio de Música Electrónica Alea, estudié música y me empapé de arte contemporáneo y diez años después, en septiembre de 1982, interpreté esos mismos *62 Mesostics re Merce Cunningham* en la Fundación Juan March. Así, los Encuentros de Pamplona cambiaron mi vida” (Javier Maderuelo, 1997: 37).



Ilust. 9. El Espectador de Espectadores.

De la misma forma, también hubo situaciones que escaparon al control paternalista de Juan Huarte y el Grupo Alea. El Equipo Crónica realizó para los Encuentros cien personajes de papel maché tamaño natural, bautizados como el *Espectador de espectadores*, que tenían un sospechoso parecido con los *grises*, la policía de Franco que personalizó la represión urbana (véase *ilust. 8 y 9*). Los organizadores pretendían que estos muñecos acompañasen los actos y el público de los Encuentros. Sin embargo, a la primera salida, instalados entre los asistentes al concierto de Luc Ferrari y Jean Serge Breton *Allo! Ici la Terre*, los “espectadores de espectadores” fueron literalmente linchados:

“La furia, de los espectadores, [los] magulló, golpeó [y] degolló. Uno fue ahorcado; a casi todos les fue arrancada la cabeza... En fin, fueron reventados, golpeados, pateados, manteados, paseados, besados y finalmente amontonados por los bedeles que los iban rescatando de los espectadores a medida que iban saliendo” (Javier Ruiz/Fernando Huici, 1974: 160).

El público aceptó la invitación a intervenir en el hecho artístico de forma más activa con una destrucción catártica en la cual parece inevitable percibir el hartazgo de una sociedad largamente sometida a un régimen autoritario y que resulta paradigmático de la tentación que podría suponer un evento de este tipo para el reprimido anhelo de libertad de cualquier ciudadano de a pié. Algo que los organizadores, a pesar de ser conscientes de lo polémico del evento y de la “inevitable polvareda” que iban a levantar -así lo reflejaban en la presentación del catálogo-, probablemente no se esperaban. El compositor Luis de Pablo afirmaría que todo lo ocurrido en los Encuentros repercutió negativamente en su carrera, ya que se convirtió en “una especie de apestado, [que] no podía ofrecer [sus] servicios en ningún sitio de España” (Entrevista de Marc Texier a Luis de Pablo difundida del 14 al 18 de mayo de 1990 en France-Musique. La traducción es nuestra), por lo que no tuvo más remedio que aceptar una invitación de

los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de Buffalo primero y otra de Canadá para las universidades de Ottawa y Montreal, para no volver a España hasta después de la muerte de Franco en 1975. La lectura que hacía el compositor de la situación que había vivido era la siguiente:

“Bajo una situación parecida, realizar cualquier actividad de una cierta envergadura era impensable. Se trata de una realidad que puede que sea mal conocida en los países de tradición democrática: en los países totalitarios, todo, absolutamente todo, se convierte en político. No hay excepciones, todas las perspectivas están truncadas, resulta imposible juzgar la calidad de un producto ya que se mira con ojos partidarios.”

Y con respecto al arte militante proseguía:

“En mi opinión, la primera condición de una obra es que sea perfectamente consecuente respecto al lenguaje que emplea. Después, si el compositor desea ofrecerla a una causa cualquiera, es perfectamente válido, es como ofrecer flores a alguien que acaba de morir: las flores no están en duelo. Sin embargo, si se parte de una toma de conciencia política para realizar una obra que sea el reflejo, la música será siempre la perdedora” (Entrevista de Marc Texier a Luis de Pablo difundido del 14 al 18 de mayo de 1990 en France-Musique).

Sin embargo, pese a su “exilio”, Luis de Pablo seguiría siendo tachado, incluso en la actualidad, de “compositor oficial”. El musicólogo Xoan M. Carreira, por ejemplo, no duda en recordar, en los editoriales de la revista digital *Mundo Clásico* principalmente –de la cual es editor–, la vinculación del compositor al Sindicato Español Universitario (S.E.U.) del franquismo e irónicamente describe su trayectoria como “una historia que sobrevivió a la Falange, al Opus Dei, a la transición, a UCD y que el PSOE consagra en el Centro de Difusión de la Música Contemporánea” (Xoan M. Carreira, 1984: 15-22). Sin embargo, es necesario matizar que pertenecer al sindicato era algo muy común en la época. La historia artística española, no sólo la de la música, esta llena de trayectorias similares, puesto que durante el franquismo los artistas no tenía muchas puertas donde llamar a la hora de financiar sus respectivos proyectos: o bien llamaban a la puerta de las instituciones oficiales o bien se apoyaban en el capitalismo privado, sabiendo que todo aquel que se había enriquecido durante el franquismo, probablemente lo había hecho manteniéndose próximo al poder. Se trata de un panorama que tal vez nos obliga a reconsiderar las relaciones entre los artistas y el Régimen franquista, para intentar estudiarlas de forma más precisa y menos categórica. Un enfoque que probablemente daría como resultado una historiografía más compleja, más dinámica y, al fin y al cabo, más próxima a la realidad.

## 7. El fin de los Encuentros

Las numerosas detenciones provocadas por las dificultades de coordinación de los diversos frentes hicieron que ETA reorganizara en septiembre de 1972 su organigrama, disolviendo los cuatro frentes en dos: el Político y el Militar. Desaparecido el Frente Cultu-

ral, la labor cultural de la organización armada se centró casi de forma exclusiva en torno al fomento del euskera. No obstante, la actividad del grupo armado volvería a perturbar la existencia de los “Médicis de Navarra”. El 16 de enero de 1973, un comando de ETA secuestró a Felipe Huarte, hermano menor de Juan Huarte. Se exigía para su puesta en libertad la readmisión de los 140 obreros de la plantilla de Torfinasa<sup>19</sup>, acceder a las reivindicaciones de los trabajadores y el pago de un rescate de cincuenta millones de pesetas<sup>20</sup>. Poco tiempo después de la puesta en libertad de Felipe Huarte, Juan Huarte dejó de financiar el Grupo Alea y nunca se volvió a hablar de la siguiente edición de los Encuentros, que en principio iban a tener una periodicidad bienal. La mayoría de la bibliografía que hemos consultado relaciona el fracaso de la continuidad del evento con el secuestro de ETA y la suma pagada por el empresario. Sin embargo, esta hipótesis no nos parece del todo convincente ya que, tal y como lo reconoció el propio Felipe Huarte en el juicio a los captores celebrado en Cantabria, la suma de cincuenta millones no suponía gran cosa para la familia Huarte, cuya fortuna se calculaba en unos siete u ocho mil millones de pesetas<sup>21</sup>. Exista o no una relación causal entre ambos acontecimientos, lo cierto es que aquí se terminó esta polémica muestra de “arte actual”.

## 8. Conclusión

Evento excepcional o situación anecdótica apenas menos grave que un simple alboroto, el estudio de lo ocurrido en Pamplona tiene mucho de fascinante. Probablemente parte de la fascinación reside en su ambivalencia y en el hecho de que sea un episodio muy difícil de valorar: los Encuentros se pueden considerar como un ejercicio de liberación, una expresión de la cultura no alternativa, un ataque contra los valores en vigor, una reivindicación del cuerpo, o bien como una reproducción invertida de lo oficial que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, sirve para consolidar la jerarquía de valores. En lo que respecta a la política, es obvio que la familia Huarte no militaba en el antifranquismo pero, exceptuando a los financiadores, en aquellos tiempos, la mayoría de los participantes probablemente se habrían declarado abiertamente antifranquistas. Sin embargo, culturalmente, la gente de izquierdas presente en los Encuentros no se identificó con la formalidad de la izquierda estatal –sobre todo la aglutinada en torno al PCE–, que observaba estas nuevas tendencias vanguardistas con antipatía, algo que disgustó a artistas como José Luis Alexanco:

“Se aguantaron bien los despreciables insultos de la derecha; no tan bien (nos causaron estupor), los equivalentes de cierta izquierda que, sin entender el hecho artístico, lo invalida-

---

19. La empresa había despedido a la totalidad de la plantilla cuando los trabajadores iniciaron una huelga en protesta a la negativa de la dirección de renegociar el convenio colectivo que finalizaba en el año 1972.

20. Tras el secuestro del empresario Zabala, el de Felipe Huarte fue el segundo que realizaba ETA y el primero en el que se pedía una suma de dinero. Felipe Huarte estuvo secuestrado durante 9 días.

21. Este dato se lo debemos a Bixente Serrano Izco, al que manifestamos nuestro más sincero agradecimiento por la información.

ban, o lo utilizaban esgrimiendo argumentos claramente reaccionarios pero que arrimaban el ascua a la sardina” (José Luis Alexanco, 1997: 10).

Es posible por lo tanto que la polaridad ideológica “normal” de franquistas y antifranquistas resulte excesivamente simplista a la hora de catalogar las aptitudes y reacciones señaladas en los Encuentros. Sin embargo, lo que está claro es que, allí, la mayoría acabó retratando al prójimo y a sí mismo en clave ideológica. Manifiestamente, en aquel contexto en el cual se fraguaba el post-franquismo, había mucho en juego: Arte de Vanguardia, Independencia, Compromiso Ideológico, Escuela Vasca, Orden Social, etc. En definitiva, muchas tensiones que necesitaban ser liberadas y que acabaron por reventar los Encuentros. En este sentido, tal y como observa José Díaz Cuyas (2003: 20), el accidental rasgado de la cúpula de J. M. Prada Poole resultaría una buena metáfora de lo sucedido:

“Símbolo del festival, [la cúpula] celebraba la estética de lo efímero y de lo público. Era una estructura abierta que iba a ser finalmente destruida, pero reventó antes de tiempo, rasgada por sus propias contradicciones internas, por su propia entropía”.

Ahora bien, a pesar de la dualidad y de la politización que sufrieron los Encuentros, no hay duda de que en Pamplona se vivió una celebración del espacio público por cuenta del arte, posiblemente como nunca más ha ocurrido en España.

## Bibliografía

- AGUIRRE, J. A., *Arte último. La “Nueva Figuración” en la escena española*, Madrid, 1969, Julio Cerezo.
- ALEA, *Encuentros 1972*, Pamplona, 1972.
- ALEXANCO, J. L., “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”, en VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, Pamplona, 1997, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 9-11.
- ANGULO BARTUREN, J., *Ibarrola, ¿un pintor maldito ? (Arte vasco de posguerra 1950-1977)*, San Sebastián, 1978, L. Aramburu.
- ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, San Sebastián, 1979, Erein.
- BARBER, LL., “El juego de unos encuentros”, en VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, Pamplona, 1997, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 13-15.
- BOZAL, V. y LLORENS, T., *España, Vanguardia artística y realidad social*, Barcelona, 1976, Ediciones G. Gilli.
- CARREIRA, X. M., “La vanguardia como excusa”, *Músicos*, 22 (1984), 15-22.
- DÍAZ CUYÁS, J. (con la colaboración de Carmen Pardo), “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. *Desacuerdos*, 1, Bilbao, (2003), 17-73.
- GARMENDIA, J. M., *Historia de ETA*, San Sebastián, 1980, L. Haranburu.
- GUASCH, A. M., *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, 1985, Akal.

- MADERUELO, J., "Siete días que cambiaron mi vida", in VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, Pamplona, 1997, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 35-37.
- MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, 1972, Alberto Corazón.
- LARA, F., "Encuentros-72 de arte de vanguardia", *Triunfo*, 510 (1972), 8-10.
- PAREDES, J., *Félix Huarte (1896-1971). Un luchador enamorado de Navarra*, Barcelona, 1997, Ariel.
- PÉREZ DE EULATE VARGAS, Margarita, *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955-1983*. Pamplona, 1998, Gobierno de Navarra.
- RUIZ, J. y HUICI, F., *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, 1974, Editora Nacional.
- TÍO BELLIDO, R., *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París, 2005, Isthme éditions.
- VERGNIOLE-DELALLE, M., *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, París, 2004, L'Harmattan.
- ZUBIAUR CARREÑO, F. J., "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), 251-267.