

# *Marginación, arte y violencia*

## *Una aproximación desde la Antropología Social* (\*)

POR  
RICARDO SANMARTÍN

La noción coloquial de «marginación social» no podemos, sin más, predicarla como característica ni de artistas, ni de terroristas. Si por *marginado* entendemos aquel nivel de la estratificación social que ya no es operativo en el sistema, esto es, que no incide en el sistema sino detrayendo energía en una proporción que no modifica ni la forma del sistema social, ni su funcionamiento, sólo podríamos aplicarlo a los terroristas, pero no a los artistas. Si consideramos *marginado* a todo aquel a quien se le aparta de la participación en el sistema social, no cabría aplicar dicha noción a ninguno de ambos tipos de actores. Mientras que los gitanos o los pobres en general son verdaderos marginados en nuestra sociedad, artistas y terroristas, por el contrario, se automarginan en función de su actividad, se sitúan en los márgenes del sistema, y ello a partir de un conjunto de cambios históricos.

### ARTE

Las obras de arte no son como las de la ciencia. Esta trata de conocer y expresar cómo son los fenómenos naturales. No obstante, con independencia del conocimiento que obtengamos de los fenómenos, lo que realmente nos afecta es lo que los fenómenos son, no el conocimiento que de ellos tengamos. Lo que incide directamente son los objetos, no el conocimiento de ellos. Toda obra de arte es una elaboración que pretende mantener su resultado al nivel de los objetos, no del conocimiento.

Esa calidad de objeto que posee la obra de arte hace que nuestra relación con ella no pueda establecerse a través del conocimiento analítico sin tergiversarla. No es, por ello, lo mismo contemplar un

---

(\*) Por razones de espacio, el original se ha reducido por nuestra Redacción.

cuadro, asistir a un concierto, leer un poema o ver una película, que la experiencia que obtenemos cuando nos cuentan lo que en tales obras de arte se desarrolla.

La obra de arte, presentándosenos como objeto, nos impone su ser con su presencia. En la ciencia, los datos nunca hablan por sí mismos, sino gracias a las teorías. En el arte esa es la única forma que tienen de hablar: provocándonos. El arte nos pregunta o nos inquiera afirmando arriesgadamente el ser de algo. Nace, por tanto, con el logro, con el hallazgo que, como dice el gran poeta orensano, José Angel Valente, «se produce en un estado pasivo, en el que... la única actividad es la recepción» (1988: 21). Así, pues, ante el carácter estocástico y probabilístico de la ciencia, el arte defiende la certeza de lo que es frente a la fugacidad de su presencia.

El arte produce objetos bellos. La experiencia de belleza es un fenómeno universal, aun cuando no hay cánones fijos de belleza, sino apreciaciones diversas y tan cambiantes como lo es el contexto cultural en el que se crea y usa la obra. La belleza es, por tanto, multívoca, pero de inequívoca naturaleza, reconocible siempre como un intenso y penetrante destello de experiencia de la realidad última y vital del ser, frente al inacabado proyecto de nuestra humana condición.

Par alcanzar ese estado pasivo, receptivo, atento e hipercrítico del que nace la creación artística, como para reconocer esa realidad última y vital del ser, siempre huidiza, el artista necesita desarrollar ciertas estrategias que le distancian de su sociedad y de su momento, principalmente a partir de la Revolución Francesa, época a partir de la cual el artista deja de ser un miembro más de la sociedad para convertirse en un personaje singular, en palabras de Gombrich, «desesperado solitario» perpetuamente insatisfecho, que se esfuerza y sufre en su lucha por alcanzar una «integridad de carácter» que le permita realizar «una obra sincera» (1979: 465-498).

Al cambio del contexto no puede dejar de responder el arte por su propia naturaleza. Si tiene que provocar una intensa experiencia tiene que erigirse como contraste frente al contexto sociocultural, sin caer en clisés estereotipados. Para alcanzar ese nivel de realidades últimas tiene el arte que volver a ahondar en el análisis crítico del nuevo contexto, y eso supone un esfuerzo continuado y autoexigente para mantener su investigación en los límites de la experiencia, tal y como resultan éstos cada vez establecidos por el horizonte de la cultura. Como dice Valente:

El artista es un actor social sensible a los sutiles cambios del contexto que alteran la imagen del hombre y que toma el pulso a su propia identidad como ejemplo paradigmático o diapasón en el que vibra y resuena el latido de la historia contemporánea. Su distanciamiento de la sociedad, su soledad tan cantada y buscada por los artistas, no es olvido del mundo, ni insensible rechazo del contexto, sino condición estratégica para crear desde los márgenes del sistema. De esa marginación, voluntaria o forzada, habla J. A. Valente como

condición constituyente del artista: «La condición de exiliado no es renunciable... El exilio hay que asumirlo positivamente... la condición del exilio... en definitiva, sería la condición del escritor, esté donde esté» (1988: 20). «Empiezo a escribir como cierta forma de evasión. Es decir, escribías para no estar totalmente allí. Y luego, cuando te ibas y estabas fuera, escribías para no dejar de estar totalmente allí. Desde ese punto de vista de relación con la tierra a la que uno pertenece, para mí la escritura sería una especie de teoría de la ausencia. Concibiendo la escritura, que es algo completamente biográfico, como una teoría de la ausencia, es evidente que eso te da una perspectiva. Te deja ver, facilita un poco lo que para mí es esencial en la escritura y que es la suspensión del vivir. El estado de la escritura es cierta suspensión de la vida... Estás implicado en las cosas, pero de otro modo. Entonces, una vez que eso se va consolidando, crea una especie de segunda naturaleza».

Similar esfuerzo por distanciarse le lleva a M. Barceló «a trabajar eficazmente contra mí mismo» (Calvo, 1987: 59), o, como decía F. Pessoa: «Para crear, me he destruido; tanto me he exteriorizado dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena viva por la que pasan varios actores representando varias piezas» (1985: 51).

Peró marginación, soledad, distanciamiento, extraterritorialidad y autodestrucción, no son aislamiento, ni huida hacia la arbitrariedad subjetiva. Se trata, pues, de atender a cómo la experiencia del contexto —que es colectivo— cuestionando la propia identidad, revelándonos en ella los márgenes o límites culturales de nuestra común humanidad, impulsa críticamente la atención ante el vértigo o terror de la indefinición, a la espera de que ese vacío, mostrándonos su concavidad, nos permita transformar su hueco en molde formativo, creador. La subjetividad, por tanto, no es más que el escenario que con nosotros va, laboratorio permeable en el que investigamos con rigor las huellas que la experiencia deja al tomar el contexto como paisaje. No están, pues, reñidas la autenticidad personal y la objetivación. Por eso, para Pessoa, «objetivar es crear» (1985: 51).

El fenómeno artístico no termina con la creación de un objeto bello. El arte se cumple en el uso de las obras, en su goce por parte de los usuarios. Si, como dice Eco, «el arte de todos los tiempos parece algo así como una provocación de experiencias voluntariamente incompletas, súbitamente interrumpidas a fin de suscitar, gracias a una *expectativa frustrada*, nuestra tendencia natural a la terminación» (1962: 155), el goce de la obra se funda precisamente en esa «integración y completamiento» (ibid, 154) o acabamiento de la obra. Lo que no señala Eco es que para ello el usuario hace intervenir al contexto sociocultural. El cierre o acabamiento de la obra se produce al poner el usuario en operación la referencia implícita de la obra al marco o límites del contexto cultural, produciendo la intersección del mundo proyectado por la obra y el mundo de vida del usuario (véase P. Ricoeur, 1987: 280). El cierre de la obra no es entonces plástico, ni literario, ni musical, sino semántico y vital, tras ver cuestionada su identidad por la interpelación

que la obra despliega ante los límites de su contexto, constituyéndose el goce al salvar el usuario el contrapunto entre la obra y el contexto mediante una afirmación de valores que le permite re-conocerse y culminar con ello la obra.

## TERRORISMO

También la marginación y el cuestionamiento de la identidad han contribuido a configurar algunas de las raíces del fenómeno terrorista de ETA, el cual, a su vez, parte de una radicalización violenta del nacionalismo sabiniano, aun cuando, obviamente, no cabe identificar nacionalismo y terrorismo.

El nacionalismo sabiniano nace de un conjunto de cambios históricos que marginan a una buena parte de la pequeña y mediana burguesía urbana en el País Vasco a finales del XIX. ETA, a su vez, parte de otros cambios producidos por diferentes motivos, entendidos, no obstante, desde su punto de vista, como productores de efectos similares. De ahí que tengamos que acudir a la historia para empezar a comprender el fenómeno.

Tradicionalmente, la población del País Vasco aparecía dividida en dos tipos de asentamiento: una mayoría rural, dispersa en aldeas y caseríos, y una minoría en villas dedicadas al comercio, la administración y la milicia, muchas de las cuales fueron establecidas y ligadas a la Corona de Castilla en el siglo XIII, rigiéndose por fueros distintos a los de la zona rural e introduciendo con ellos el derecho de Castilla. La mayoría rural, además de su dispersión, se caracterizaba por una diversidad foral y dialectal, con distintas versiones comarcales del Euskera, con un sistema de gobierno local democrático y mediante asambleas reunidas en las anteiglesias de los pueblos.

Su progresiva y fluctuante integración a Navarra y a Castilla, su disparidad y segmentación internas, ofrecen históricamente una imagen política poco unificada, frente a la cual destacan, sin embargo, como símbolos potenciales de identidad colectiva un vigoroso conjunto de elementos culturales como son: la radical diferencia con el castellano de las distintas versiones comarcales del Euskera, sus ritos festivos, sus concursos deportivos o su fervor católico. El elemento homogeneizador era un modo de vida común a esa mayoría rural, centrado en la familia y el caserío, con sistema de trabajo y de herencia del patrimonio familiar que generó pautas morales y símbolos expresivos del ethos vasco. La misma debilidad de su integración, traducida en su experiencia como singularidad política, alimentaba en la diferencia su identidad cultural, la cual, no obstante, no implicaba unos mismos intereses dentro de Euskadi, sino la polarización entre caseríos y grupo urbano.

La inegritud de la herencia del caserío nutrió de segundones las villas y ciudades, haciéndolas crecer lentamente hasta el siglo XIX. Ya en el XVI da lugar a una pujante e innovadora clase mercantil que hace

uso de la común hidalguía, reconocida entonces a los vascos, para penetrar en América, el ejército y la administración. La exención impositiva que con ello disfrutaban, implicaba aranceles en la aduana castellana y desprotección ante la competencia extranjera que frenaba la expansión del grupo urbano.

Se trata de un grupo para el que el nuevo contexto resultan inoperantes las pautas culturales generadas en el contexto de los caseríos y anteiglesias, así como los viejos y distintos fueros de sus lugares de origen. La diversidad y mayor complejidad internas de su contexto urbano contrasta con la austeridad, religiosidad, monolingüismo y dispersión de la mayoría campesina. En la nueva situación, para el grupo impulsor del cambio, los símbolos de las peculiaridades vascas no pueden servir para identificarles y reconocerles como vascos dentro de Euskadi. El estilo cultural que tales símbolos denotan, ya no es a sus ojos un punto de apoyo para la historia que están configurando. Se trata de un primer cambio que culmina en 1876. La derrota vasca en la última guerra carlista supuso un triunfo para el grupo urbano. La supresión de los fueros cuenta con su apoyo. Las minas de hierro dejan de ser comunales, y la industria se expande y gana el mercado estatal; la aduana se traslada y se convierte en proteccionismo. El moderno País Vasco surge de la derrota carlista, la supresión foral y la victoria del liberalismo económico.

Los factores que entonces se desencadenan producen un rápido y profundo cambio con altos costes sociales. La mayoría rural se transforma en industrial. El campesino independiente se hace asalariado, cambia el caserío por la fábrica y la ciudad, en igualdad competitiva con los inmigrantes castellano-hablantes. En tal contexto se polarizan dos clases cuyas relaciones van a definir la nueva situación: la oligarquía industrial y financiera (el grupo de interés más potente en España en el cambio de siglo) y un proletariado creciente, engrosado por la inmigración castellano-hablante. En medio, pero al margen de las relaciones de poder que definen la situación, queda atrapada la pequeña y mediana burguesía vasca descendiente de los caseríos. De este grupo, en esta época, y sobre la base de los símbolos tradicionales de identidad cultural, surge el Nacionalismo Vasco.

En el nuevo contexto, lengua, costumbres, entorno, trabajo, legislación y sistema político difieren. De acuerdo con la lógica de la situación no parece incomprensible que el *baserritar* que se urbaniza se vea a sí mismo como emigrante en país extraño y, paradójicamente, en su propia tierra a la vez, y ello tras una derrota militar, política y jurídica, orquestada o con la anuencia de un grupo de conciudadanos. El responsable de la historia, desde el punto de vista de los marginados en la nueva situación, no es tanto el lejano gobierno central, como el nacido vasco que desoye la tradición y, como serpiente del paraíso, destruye con su fruto su mundo al modernizarlo y ponerle a la cabeza del Estado en renta per cápita.

El liberalismo económico produjo dos efectos diferentes: a la vez

que abría las puertas del País Vasco a la heterogeneidad, homologándose con el resto del Estado, marginaba a esa pequeña y mediana burguesía. No pudiendo ésta ganar el control de la situación a través del poder económico del que carecía, trató de crear un nuevo consenso en torno a la ideología nacionalista, erigiéndose en defensora de unos símbolos que no podían tipificar ni a la oligarquía industrial, ni al proletariado inmigrante. «Dios y Viejas Leyes» son algo más que religión y fueros. La ideología nacionalista condensa en unos pocos *símbolos mayores* una gran carga semántica implícita: El conjunto de valores, pautas y significados asociados al modo de vida del caserío, la singularidad de la lengua, la religiosidad, los principios autóctonos propios del estilo jurídico de los fueros, la bandera, el folklore y tradiciones vascas, todo ello dibuja en la mente de una gran parte de la población vasca una imagen sancionada positivamente por la antigüedad de la tradición que, por su misma ambigüedad y plurisemia, es capaz de traer a colación, a pesar de la distinta historia personal de cada actor, una rápida concatenación de conexiones significativas que libera toda la energía contenida en su experiencia social básica y primaria. No se trata de movilizar el sentimentalismo, sino de provocar, por contraste con la complejidad del contexto presente, como en una obra de arte, la vivencia de un mundo posible y deseable a la vez, lleno de sentido. La voz del nacionalismo resuena así como una alerta que clama por la identidad como una pérdida que dificulta la orientación de la acción colectiva.

Pero la ideología nacionalista, con su condena del liberalismo económico y la exaltación de las tradiciones, no es un alegato romántico para volver al pasado campesino. La ideología nacionalista la elaboran *ciudadanos*, como Sabino de Arana, para enfrentar los problemas que derivan de la *industrialización*. Su estrategia consistía en tomar los símbolos tradicionales, *denotativos* de la especificidad vasca, para hacerles *connotar* una reedificación de los límites de la comunidad. Trataban con su ideología de crear una identificación entre la «pérdida» de identidad y la carencia del poder al que aspiran.

ETA nace a finales de los años 50, justificando su escisión de las juventudes del PNV como respuesta ante el fracaso del proyecto nacionalista sabiniano, pretendiendo con su nuevo estilo provocar la reacción política no alcanzada por el viejo estilo nacionalista.

La derrota republicana, la pérdida de la autonomía tras la guerra civil, la prohibición del euskera, la secularización y la represión de la dictadura, se suman a un nuevo impulso industrial que, aun siendo frutos de un proceso histórico diferente, exacerbaban a sus ojos los efectos para cuya eliminación había surgido el nacionalismo.

La ideología etarra, que colorea su mundo y define sus fronteras, combina la independencia nacionalista y la revolución violenta, y desde ella su lectura de la historia interpreta como coincidentes en sus efectos los distintos procesos de cambios sufridos, eliminando selectivamente

las diferencias. De este modo, repite ETA la vieja definición nacionalista de su dilema. La cuestión vasca sigue pendiente como un problema de límites y fronteras. El socialismo revolucionario y la violencia son sólo el nuevo método que para ETA sustituye a la ineficaz estrategia sabiniana.

Paradójicamente, ETA ha incrementado su violencia en la etapa democrática, a pesar de no rechazar verbalmente la democracia como sistema político. Nuevamente son los límites a los que dicha democracia se aplica los que ETA rechaza. Es la apertura democrática a la complejidad del pluralismo la que, al incluirles, les vuelve a enfrentar ante el problema de integrar las peculiaridades culturales vascas en la complejidad moderna y pluralista de una amplia comunidad. Pero si bien es esa la interpelación que el contexto les formula, los etarras la interpretan desde la rigidez de su ideología como si del viejo dilema se tratase: o identidad, o integración en el Estado Español. El viejo estilo en el que ETA se funda para crear su obra en el arte de la política no comprende a dónde el cambio y vitalidad de la historia ha trasladado los límites de lo posible. Mientras el artista «se sitúa en los límites de la experiencia posible» para abrirlos y, frente al contexto, dejándose interpelar por él, provocar una respuesta que intensifique la experiencia como una perpetua primicia, el terrorista, por el contrario, enfrenta el incremento de la complejidad de su contexto no como una ampliación de elementos a conjugar que traslada los límites, sino, desde su incapacidad para abarcar el reto, como una virtual desaparición de dichos límites, produciéndose con ella una desaparición paralela del sistema o marco de referencia para su identidad. La enorme condensación semántica en el limitado conjunto de símbolos que maneja la ideología terrorista dota a ésta de una potente carga que impulsa su acción, pero limita su capacidad de discriminación y de reconocimiento.

El artista que se acerca a los márgenes de la experiencia, no niega dichos límites o márgenes, por el contrario, los reconoce e investiga. En ellos se aposenta de manera radical para saborear la genésica función que desde el otro lado posee, como cincel, el sinsentido, frente a cuyo terror recobra de nuevo la certeza de su humana figura. Aposentarse en los límites o márgenes significa que el hombre sólo se posee intensamente en la posibilidad de ser que los límites definen, siendo alcanzable, por tanto, sólo si el creador y el usuario del arte persiguen los límites hasta el lugar al que colectivamente el cambio histórico los traslada. El trabajo que el artista desarrolla sobre los límites de la experiencia supone un esforzado ejercicio de profundización en ellos para mostrarnos su verdadera naturaleza simbólica, poética, nascente. Abrirlos no supone rechazarlos, sino reconocerlos y *desvanecerlos*, hasta hacer que transparenten la universalidad del hombre que en su concreción histórica encarnan como potencia.

Artista y terrorista buscan la libertad y la independencia, pero mientras el artista las busca en la soledad de su marginación, de su extraterritorialidad, para atender y aceptar en su interior la interpelación

radical del contexto colectivo y devolver a éste una obra universal, el terrorista se aísla en su marginación cerrándose en la subjetividad de su ideología. Mientras el artista se abre a la objetivación del contexto colectivo dejando que éste cuestione su identidad, el terrorista la da por sabida e impone su versión como incuestionable y prepolítica. No pelea como el artista contra sí mismo, sino frente a quienes relativizan su versión de la dignidad humana.

El terrorista, desde las limitaciones de su ideología, siente la expansión de la complejidad como eliminación de límites y, al no poderse reconocer sin ellos, busca en su ideología la coherencia perdida, cerrando el bucle. Pero la fijación de límites que de dicha ideología derivan, al considerarse previa a toda discusión política y hacer de ellos dependiente la dignidad humana, excluye la tolerancia de la alteridad, la objetivación colectiva de la experiencia y el acuerdo de unas reglas comunes de juego, sin las cuales queda abierto el paso a la violencia.

Toda identidad, recuerda Caro Baroja, «es dinámica... variable» (1984: 46), tanto como la historia en la que se enraiza su tradición. No es algo fijo, sino dependiente de un esfuerzo colectivo de actualización, de traducción que permita el reconocimiento en la continuidad. Alcanzar una eficacia en la definición y uso de la identidad plantea sus propias exigencias, a las que hay que atender si se quiere movilizar la energía que los símbolos de identidad convocan. La semántica cultural es colectiva y, como tal, reacia al secuestro o corsé de una u otra ideología. El recuerdo del sentido de la vieja imagen sólo opera como modelo de control de la traducción, pero para que la traducción sea exitosa ha de haber un *out put* nuevo en la creación a partir del *in put* de la tradición y del *in put* de la complejidad del presente. La interpelación que el presente formula al pueblo vasco exige un nuevo esfuerzo de simbolización, con el fin de universalizar, como en toda obra de arte, los logros culturales vascos. Esa ampliación de la semántica cultural vasca, poniéndola al servicio de un presente más diversificado, supone reconocer aún viva la copa de la tradición, incólume tras los golpes de la historia, cuya traducción en el presente puede devolverle su utilidad a condición de trasladar, creativamente, a los nuevos campos de experiencia, los conocimientos ecológicos en ella conservados, la riqueza de las estrategias cognitivas peculiares contenidas en sus mitos, en su lengua y en sus ritos lúdicos o festivos, inspirando la legislación en la sabiduría moral de sus principios jurídicos. La fragilidad o la flexibilidad del vaso de la tradición dependen de la sensibilidad y apertura de las muchas manos que lo sostienen para darle forma y, si tal es siempre, en todo momento, el material de su fábrica, aunque el tiempo del deseo sea más veloz que el de la historia, cabe esperar una ampliación de su volumen para poder beber con él no menos, sino más vida.

## BIBLIOGRAFIA

- Calvo Seraller, F. (1987): *El arte visto por los artistas*. Taurus.
- Caro Baroja, J. (1984): *El laberinto vasco*. Txertoa.
- Eco, U. (1962): *Obra abierta*. Planeta Agostini.
- Gombrich, E. (1979): *Historia del arte*. Alianza U.
- Pessoa, F. (1985): *Libro del desasosiego*. Seix Barral.
- Ricoeur, P. (1987): *Tiempo y narración, II*. Configuración del tiempo en el relato de ficción. Ed. Cristiandad.
- Valente, J. A. (1982): *La piedra y el centro*. Taurus.
- Valente, J. A. (1988): Entrevista de Sol Alameda a J. A. Valente: «Un poeta en el tiempo». *El País Semanal*.

