

Luis de Pablo y la tensión entre cosmopolitismo e identidad en la vanguardia vasca del siglo XX

(Luis de Pablo and the tension between cosmopolitanism and identity in the 20th-century Basque vanguard movement)

Martínez Gorriarán, Carlos
Univ. del País Vasco.
Fac. Filosofía y Ciencias de la Educación
Avda. Tolosa, 70
20018 Donostia

BIBLID [1137-4470 (2000), 12; 199-206]

El artículo examina un momento peculiar de la obra de Luis de Pablo, y en particular Zurezko Olerkia, desde la perspectiva de sus relaciones teóricas y de sensibilidad con la generación de vanguardia coetánea de Luis de Pablo, cuyas figuras más importantes son Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Agustín Ibarrola. Esta generación aparece preocupada por producir un arte moderno vasco inserto en las corrientes universales pero marcadamente identitario. Se resume este proyecto como la tensión entre cosmopolitismo y vasquismo. La conclusión es que la obra de Luis de Pablo, además de sus valores musicales inherentes, también toca de modo fértil esa tensión histórica, contribuyendo a una mejor comprensión de su naturaleza.

Palabras Clave: Vanguardia vasquista. Lenguaje musical.

Artikulu honetan, Luis de Pabloren obraren memento jakin bat aztertzen da, Zurezko Olerkiari dagokiona berezi - ki, haren garaikide zen abangoardiako arte belaunaldiarekin harremanetan jarriz, erlazio teorikoen eta sentiberatasu - nezkoen ikuspegitik. Jorge Oteiza, Eduardo Chillida eta Agustín Ibarrola ziren belaunaldi horretako artista nagusiak. Euskal arte moderno bat, korronte unibertsaletan txertatua baina identitateak sakon markatua, sortzeaz arduraturik azaltzen zaigu belaunaldi hura. Proiektu hori kosmopolitismoaren eta euskaltasunaren arteko tentsio gisa laburbiltzen da. Ondorio gisa esan daiteke Luis de Pabloren obrak, datxezkiez musika balioez gainera, tentsio historiko hori ukitzen duela modu emankorraz eta haren izaera hobeto ulertzen laguntzen duela.

Giltz-Hitzak: Abangoardia euskaltzalea. Musika hizkuntza.

L'article étudie un moment particulier de l'oeuvre de Luis de Pablo, et en particulier Zurezko Olerkia, du point de vue de ses relations théoriques et de sensibilité avec la génération d'avant-garde contemporaine de Luis de Pablo, dont les figures les plus importantes sont Jorge Oteiza, Eduardo Chillida et Agustín Ibarrola. Cette génération semble intéressée par la production d'un art moderne basque inséré dans les courants universels, mais nettement identitaire. Ce projet se résume comme la tension entre cosmopolitisme et basquisme. Conclusion: l'oeuvre de Luis de Pablo, en plus de ses valeurs musicales inhérentes, touche également de façon constructive cette tension historique, contribuant à une meilleure compréhension de sa nature.

Mots Clés: Avant-garde basque. Langage musical.

El objetivo de este artículo, para el que sirvieron de base dos conferencias en el ciclo en Homenaje a Luis de Pablo organizadas el verano de 2000 por Quincena Musical y la Universidad Vasca de Verano, es bastante modesto: proponer una pequeña reflexión sobre la tensión entre vasquismo y cosmopolitismo en cierto momento de la obra de Luis de Pablo, y desde aquí recorrer algunas ideas sobre la concepción de la música como posible lenguaje universal que han tenido un gran papel en la estética contemporánea. Debo advertir, en primer lugar, que si bien toda interpretación de una obra de arte es por sí misma reductora, la que aquí propongo acerca de Luis de Pablo lo sería absolutamente si se tomara como una *defi-nición* o investigación estética de la obra de este gran músico. Nada menos adecuado para mis intenciones y (¡ay!) conocimientos musicales, completamente insuficientes para semejante propósito.

Un par de observaciones previas antes de proseguir. En primer lugar, una referente a los conceptos de “lenguaje” usuales en teoría del arte y al de “lenguaje universal”. El concepto de lenguaje puede ser tratado desde una perspectiva dura, que entiende cualquier lenguaje en comparación con la lengua natural o verbal, o desde una perspectiva más blanda que llama “lenguaje” a cualquier sistema simbólico que, se supone, puede comunicar, expresar o señalar mediante signos. La primera es típica de la lingüística, la filosofía del lenguaje, la lógica, la semiótica y otras disciplinas afines. La segunda acepción es un uso más lábil, usual entre artistas, críticos y público de las experiencias artísticas. Hablar del lenguaje musical, o del lenguaje de Wagner o el de Boulez es algo perfectamente válido, creo, en el segundo de los ámbitos. Ya no lo es tanto si usamos esas expresiones en una perspectiva más exigente, comparando como si tal cosa el lenguaje de la fuga barroca, pongamos por caso, con la sintaxis de las lenguas románicas. Esta advertencia preliminar viene a cuento de que mi pequeña reflexión pretende moverse a caballo, precisamente, del ámbito intermedio entre ambos extremos, constituido más bien por el ir y venir de esa visión del arte, la música en concreto, como lenguaje desde el contexto poético y fenoménico (esto es, el que usa el entusiasta del romanticismo para exaltar su disfrute de Beethoven diciendo, por ejemplo, que el lenguaje musical de aquél le remonta al quinto cielo) al contexto de las disquisiciones lingüísticas usuales en las obras de Wittgenstein, Levi-Strauss o Searle. Es obvio que ambos usos dicen cosas diferentes pero queriendo a veces hablar sobre lo mismo. En resumidas cuentas, creo que hay cosas muy sugestivas e interesantes en ese viaje de la idea de lenguaje musical que va desde un mundo de significados al otro.

La segunda observación previa tiene que ver con el concepto de “vasquismo”. He de decir que a Luis de Pablo no le agradó nada cuando me lo oyó preferir en la conferencia (su expresión de resignación fastidiada al oír lo de “vasquismo” en su música resultó inmensa), y me temo que por razones muy semejantes a las mías propias. El -dijo en el debate posterior- nunca había pretendido ser un Chillida o un Oteiza de la música, es decir, un artífice de música vasca en sentido sustancial. Nada más lejos de mis intenciones que lanzar tamaño infundio. Pero sin embargo sigo creyendo que hay un momento de la música depablana que proyecta interesantes puntos de vista sobre una cuestión que va mucho más allá de lo vasco porque forma parte de las tensiones más fértiles del arte contemporáneo y particularmente de las vanguardias: la tensión entre lo local y lo universal.

Y apuntado todo esto, vayamos al meollo de la cuestión comenzando por este último problema: la tensión entre cosmopolitismo y vasquismo.

1

En la obra de Luis de Pablo, muy amplia y que toca muchísimos intereses y estaciones de la música contemporánea, no abundan las obras de temática vasca explícita, esto es, que hagan referencia inmediata a temas o procedimientos expresivos que se consideren vascos, pero hay alguna tan importante como *Zurezko Olerkia* (escogida por el autor para una selección de varias obras interpretadas en el curso de la Quincena Musical). Como sólo se trata de esta obra y de pocas más en un catálogo con más de doscientas composiciones, puede pensarse que no es una obra especialmente significativa, o que su significación deviene precisamente de su excepcionalidad. Y por eso puede sonar extraño o cogido por los pelos referirse a un posible vasquismo depablano (más allá del hecho arbitrario, supongo, de haber nacido en Bilbao y de escoger un pueblo guipuzcoano para pasar en él largas temporadas con su mujer, la excelente pintora Marta Cárdenas). Para justificarme explicaré, en primer lugar, a qué tipo de vasquismo me refiero y en qué sentido creo que está relacionado (y viceversa) con la música de Luis de Pablo.

Por vasquismo entiendo aquí cierta actitud estética, característica de un grupo de artistas vascos de vanguardia aparecidos más o menos en la década de los cincuenta, que intentaron sintetizar en su trabajo corrientes estilísticas contemporáneas con referencias simbólicas netamente vascas. Además, para ellos la cuestión de la vasquidad o no de su trabajo –o del modo vasco de interpretarlo, si se daba– era sin duda importante. En definitiva, estos artistas trataron de vasquizar de algún modo parte de su obra, o la totalidad de la misma, pero a partir de concepciones y procedimientos que, por otra parte, eran y son cosmopolitas. En el campo de la plástica, especialmente de la escultura, los más importantes y conocidos son Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu y Néstor Basterretxea. He tratado ampliamente de los trabajos de estos y otros artistas de su generación –y las precedentes y siguientes– en varios trabajos (especialmente en un libro coescrito con Imanol Agirre, *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad*, Alberdania-Altzerri, 1995), de manera que cuando me propusieron hacer algo sobre Luis de Pablo me pareció interesante darle vueltas al asunto de este vasquismo estético, examinar si había tenido alguna influencia en la obra depablana o bien si el propio De Pablo había dejado a este respecto alguna huella importante en los otros artistas.

Desde el punto de vista cronológico, Luis de Pablo forma parte de la misma generación que Chillida e Ibarrola (Oteiza ya comenzó a trabajar en la llamada generación de los treinta, con Lekuona y otros notables artistas desaparecidos). También colaboró en algunas ocasiones en proyectos de artistas vascos, particularmente en la década de los sesenta y hasta los Encuentros de Pamplona de 1972, en parte debido a la relación de mecenazgo con los famosos industriales navarros, la familia Huarte, que también disfrutaron en diversa medida muchos artistas plásticos. En 1963 elaboró la banda musical de un documental sobre los productos de las industrias Huarte dirigido por Néstor Basterretxea, metido a la sazón en andanzas de un cine estéticamente más exigente que a Oteiza le gustaba llamar, cómo no, “cine experimental vasco”. Luis de Pablo fue después uno de los principales responsables de los Encuentros de Pamplona de 1972, que tenía previsto ofrecer juntas (pero no revueltas) una muestra de arte (incluyendo música) internacional contemporánea y otra paralela de arte vasco de vanguardia. Esta idea proporciona un buen ejemplo de lo que entiendo por el “vasquismo estético” característico de esa generación vanguardista: militar en procedimientos e ismos de vanguardia pero con la vista puesta en una identificación más o menos exigente con un misterioso “lo vasco” esencial que el arte aspiraba a desvelar. Sin éxito, claro está.

Además, Luis de Pablo ha tenido relaciones que él mismo contará algún día con proyectos singulares de otros artistas vascos. Por ejemplo, le propuso a Eduardo Chillida incorporar al donostiarra *Peine del viento* unos tubos acústicos activados por el oleaje que susurraran variantes de la palabra *askatasuna* (libertad); dificultades de realización (los tubos deberían haber sido enormes para lograr el efecto pretendido) dejaron la idea en mera posibilidad. Algo quizás anecdótico, pero que no deja de probar un genuino interés en estos asuntos del arte vasquista de vanguardia, aunque por supuesto no fuera exclusivo ni excluyente de muchos otros y más fértiles intereses.

Es cierto que la relación de Luis de Pablo con los grupos vascos de artistas fue, por lo demás, ocasional. Los historiadores de la música indican que forma parte de la que Cristóbal Halfter llamó Grupo o Generación de 1951, que introdujo la música contemporánea en España. La música contemporánea es, como la música en general, bastante más cosmopolita que la literatura o la pintura, menos localizada y localista a pesar del peso indudable del llamado nacionalismo musical moderno, especialmente del eslavo. La crítica y la historiografía musical no dudan, sin embargo, en reconocer escuelas nacionales o, al menos, “aires de familia” entre los compositores de una misma procedencia. Así, el crítico británico Burnett James (en “Luis de Pablo, compositor español”, *Escritos sobre Luis de Pablo*, coord. José Luis García del Busto, Taurus, Madrid, 1987), no vacila en hablar del profundo aire español que encuentra en las obras de Luis de Pablo. Habría pues una nacionalidad musical entendida como tradición, sensibilidad ambiental, preocupaciones temáticas comunes e incluso cierta proyección del inconsciente colectivo (otro de los fantasmas favoritos del tardoromanticismo), todo lo cual le parece esencial a Burnett James cuando se trata de calibrar y entender la obra de Luis de Pablo.

James también alude a referencias compartidas por la música depablina con obras de Carl Orff y Sibelius, pero vayamos a la noción del arraigo nacional para ilustrar un cierto entendimiento de la identidad estética usual en la crítica contemporánea. En sus propias palabras, “*Al relacionar directamente a Luis de Pablo con su raza y nación, no pretendo en modo alguno situarlo en una perspectiva restringida o limitadora. Tal como yo lo veo, es el hombre -o la mujer- profundamente arraigado quien puede penetrar en las verdades perdurables sobre la vida y el arte. El desarraigo cosmopolita raras veces conduce a logros de transparencia en ningún campo (...) El reconocer en De Pablo a un compositor verdaderamente español demuestra más su fuerza que su debilidad o inhibición. (...) Por esta razón, y por muchas otras, estoy seguro de que existe un significado especial para el compositor vasco-español en esa obra extraña e hipnótica llamada Zurezko Olerkia, con su uso libre y extenso de la txalaparta, instrumento tradicional vasco. Es posible exagerar los elementos específicamente vascos que se encuentran aquí, pero tampoco deberíamos subestimarlos. Esta pieza encierra una referencia especial, que es obviamente internacional.*” (pg. 154)

2

La alusión de James a la importancia de la composición *Zurezko Olerkia* sitúa el problema en el terreno que nos proponíamos explorar, el del vasquismo estético de la vanguardia vasca de los cincuenta y sesenta, una de cuyas principales preocupaciones era el modo –de haberlo– de *vasquizar* una obra que, de todos modos, tiene su sentido principal en el contexto contemporáneo donde ha sido generada, no en otro específicamente vasco. Es el momento de recordar brevemente cómo trataron de resolver los artistas vascos de la época esa tensión entre deseo de arraigo y cosmopolitismo de partida.



Interpretación de la obra "Zurezko olerkia" en Musikaste 2000 (Errenteria) por el grupo vocal Kea, Percusión y txalapartaris "Zurartean", bajo la dirección de Enrique Azurza.

Oteiza fue el artista más influyente en esta materia, el de mayor ambición intelectual y el más interesante desde el punto de vista teórico. Y también el más paradójico. En efecto, la mejor escultura de Oteiza (la que compone el llamado *Propósito experimental*, desarrollado entre 1951 y 1959) no tiene nada que ver con alguna escultura vasca precedente o, menos aún, con la tradición popular y artesana vasca. Las referencias, modelos y contrastes en los que piensa Oteiza son Malevich, Kandinsky, Moore o Gabo, el constructivismo soviético o el racionalismo de entreguerras ejemplificado por la Bauhaus. El vasquismo estético consiste, en su caso, en la interpretación cultural y en la carga política (de signo nacionalista) de su proyecto artístico, que pretende servir de base para la *recuperación* de una supuesta cultura estética prehistórica, como explica en un libro muy influyente en la época, *Quosque Tandem!* (1963). No es un caso insólito en la tradición del arte contemporáneo, donde la reinterpretación del arte de culturas prehistóricas o ágrafas, en función de las urgencias del arte moderno, tuvo un gran peso. De hecho, puede decirse que Oteiza transplantó a tierra vasca un modo de concebir el arte y la misión del artista bastante extendido en las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Lo que es tanto como decir que esa estética vasquista de vanguardia forma parte de la dilatada serie de estéticas vanguardistas obsesionadas por la identidad cultural que han existido en este siglo, desde los simbolistas o los primitivistas rusos hasta los expresionistas alemanes o la escuela de Nueva York.

Eduardo Chillida es, por su parte, un artista de gran personalidad, y en su caso, a diferencia de lo que pasaba con la obra de Oteiza, la vasquidad se le suponía innata y evidente. El artista se encargaba de subrayarla en muchas obras mediante títulos en euskara y aludiendo a la importancia que tuvo en su formación la fragua artesana de Hernani, modo de su-



gerir una cierta continuidad entre sus obras y una vaga tradición artesanal. Pero como pasa con Oteiza, sus referencias no son tradicionales, por mucha fragua que se saque a relucir, sino cosmopolitas: Brancusi, Julio González y otros maestros de la escultura contemporánea. Es interesante su relación con la música, porque sin duda es el más lírico e intuitivo de estos artistas y ha explicado muchas de sus obras con la imagen de la “música callada”. En Chillida es habitual recurrir a metáforas musicales, incluso a músicos como J.S. Bach, para abrir el significado de sus obras.

Respecto a Agustín Ibarrola, militó en la vanguardia neoconstructivista en el marco del colectivo “Equipo 57”, uno de los colectivos de vanguardia más importantes de la época. Ibarrola desarrolló todo un sistema formal y formalista racional que luego sirviera como matriz expresiva de un arte popular con men-

saje, entendido como comunicación. Es, en este sentido, un representante típico de los artistas que han trabajado con una concepción lingüística del arte.

En resumidas cuentas, el mundo del arte de vanguardia vasco de la época (décadas de los sesenta y setenta) comparte, en distinto grado, dos preocupaciones comunes: cierta necesidad de identificar sus obras como “arte vasco” –empresa siempre problemática-, y el desarrollo –no menos problemático- de las propiedades lingüísticas del arte de vanguardia. Para unos se trata de hacer un arte que diga algo y además, al decirlo, afirme su radical vasquidad; otros tienen una concepción menos rígida u obsesiva del asunto, pero también real.

Digamos que a Luis de Pablo, que ha dejado claro su falta de interés por la perspectiva más radical adoptada por Oteiza y Chillida, podríamos entenderlo, en todo caso, en este último extremo, como un creador interesado en las posibilidades de combinar ciertos elementos tradicionales, o no tanto pero calificados casi unánimemente como “muy vascos”, con los procedimientos y problemas de la música de vanguardia. El ejemplo más elocuente de este experimento es la ya citada *Zurezko Olerkia*, que introduce la txalaparta (un instrumento elemental de percusión consistente en dos planchas de madera golpeadas por dos ejecutantes con cuatro gruesos bastones) como elemento fundamental de la composición.

El vasquismo radical de Oteiza y, en menor medida, de Chillida, dominó en buena parte el paisaje artístico vasco de la época, pero la situación no era la misma en el campo de la música. Parece que los músicos vascos vanguardistas (excluyo ahora de esa categoría a los cantautores de *Ez dok amairu*, como por ejemplo –y sobre todo- Mikel Laboa o los *txalapar* -

taris hermanos Arze, que sí anduvieron esos caminos de inspiración oteiziana) no pretendieron en ningún caso trasladar a la música un debate ideológico semejante al que sacudía la escultura y la pintura. La actitud misma de Luis de Pablo es bastante significativa de esta restricción, que puede enunciarse así: experimentos con recursos o elementos de la tradición vasca, sí, pero música identitaria centrada en la revelación de las esencias de lo vasco, no. Quizás porque lo que Gotzon Ibarretxe (en la tesis de doctorado *El canto coral como entrañamiento del nacionalismo musical vasco*, UPV-EHU 1996) ha llamado el *nacionalismo musical vasco*, representado por Guridi, el padre Donostia o Tomás Garbizu, dominaba lo que se entendía popularmente como *música vasca* a partir del folklore y el coralismo clásico, concepciones muy distintas, si no antípodas, de las asumidas y trabajadas por Luis de Pablo.

Así pues, parece evidente que si bien alguna obra de Luis de Pablo comparte musicalmente el espíritu de época y el aire de familia de las producciones escultóricas, el papel de lo *vasquista* es, desde luego, mucho menor y más episódico que en la obra de Oteiza, Chillida o Ibarrola. Pero tampoco se trata de un episodio solamente anecdótico. Más bien habría que entenderlo como un ejemplo importante de experimento de síntesis entre el cosmopolitismo musical y algunos elementos procedentes de la tradición y los debates vascos.

3

En efecto, una cosa es que la obra de Luis de Pablo no haya estado inmersa en las obsesiones identitarias vascas y otra, muy distinta, es que no tenga nada que ver con ellas. Algo que sería extraño en uno de los raros músicos españoles a los que, además, se le reconoce de modo unánime la calidad de su trabajo teórico. Y en el plano teórico, las ideas y opiniones de Luis de Pablo en torno a cuestiones como el papel del artista y la dimensión lingüística del arte son, como vamos a ver, comparables y a veces semejantes a las elaboradas por los escultores vascos citados. En su libro de 1968 *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (Ciencia Nueva, Madrid), Luis de Pablo escribe lo siguiente:

“La música, incluso para aquéllos que no la tienen en cuenta, se estructura como un lenguaje con un sentido comunitario, cuyo radio de acción -inteligibilidad- será tanto más grande cuanto mayor sea la coherencia cultural lograda por una sociedad determinada” (16-17). Una concepción de partida idéntica a la que sostenían la mayor parte de los artistas vascos, y en particular Oteiza e Ibarrola.

Luis de Pablo entra directamente en la espinosa cuestión del nacionalismo estético en este pasaje de una conversación con José Luis García del Busto (en *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987, pg. 15): *“La estética nacionalista en sentido tópico (tema popular como punto de partida, etc.) yo sólo la cultivé tímidamente en obras de mi prehistoria, que destruí, o sea, tal cosa no está presente en mi música (...) Desde este punto de vista tienen razón quienes no ven ningún indicio nacionalista en mi obra. Pero hay otra faceta (...) y es que yo he tenido siempre una conciencia muy acusada de mi responsabilidad, dentro de mis capacidades, frente a la revitalización de la música española. (...) Quizá lo que yo estaba pretendiendo (...) era como un nacionalismo de nuevo cuño, es decir, no un nacionalismo folklórico, sino una puesta al día de nuestra sensibilidad.”*

La idea de que el arte innovador debe identificarse con su comunidad cultural superando la tradición –sin despreciarla, pero tampoco anclándose en ella– y aportando al acervo común nuevas experiencias, perspectivas y sensibilidades es también similar a la de muchos

programas de vanguardia de los artistas plásticos vascos. Si pasamos a considerar las obras concretas donde Luis de Pablo ensaya la revitalización que persigue, y seguimos (con todas las cautelas del caso) la comparación con las obras de arte plástico de su generación, nos parecerá todavía más natural no encontrar composiciones *vasquistas* en sentido neofolklorico o tradicionalista. En efecto, Oteiza tampoco hacía txistularis ni levantadores de piedra, y logró convencer a buena parte de una generación de que su estética del vacío era mucho más vasca que el folklore tradicionalista.

4. Zurezko Olerkia

La composición *Zurezko Olerkia*, de 1975, merece un comentario especial. Se trata de una composición vocal con acompañamiento de percusión y txalaparta, donde hay un diálogo entre el sonido de la madera, la percusión y las emisiones vocales, que no forman palabras articuladas, sino que son empleadas como material sonoro y musical en sí mismo. Este planteamiento en particular sintetiza admirablemente ese vasquismo estético en el que tantos artistas andaban empeñados esos años: conjunción de un instrumento peculiar, la txalaparta (entonces en auge gracias al trabajo innovador y divulgador de los hermanos Arze) dentro de una concepción musical cosmopolita.

En lugar de una txalaparta el compositor hubiera podido poner, supongamos, un gamelán -aunque entonces el poema sería más de metales que de madera- o un tamtam africano, pero sin duda De Pablo quiso hacer esa cita expresa a la voz ancestral de la comunidad vasca, que también era la más innovadora del momento. Pero aunque al oyente vasco de ahora -a muchos, al menos- la txalaparta le evoque agotadas historias étnico-prehistóricas y todos los excesos identitarios de la estética nacionalista, el papel de la txalaparta en *Zurezko Olerkia* es completamente diferente. Aquí trasciende por completo ese reducido ámbito de referencias centripetas y particularistas en las que se ha enfangado buena parte de la herencia de aquella vanguardia vasca, para enlazar de modo directo con la sensibilidad cosmopolita, en la que encuentra un lugar propio gracias a la maestría del autor.

Zurezko Olerkia contiene, o mejor sugiere, otras jugosas perspectivas. El empleo estelar de voces humanas para emitir sonidos que recuerdan palabras pero que no lo son, rompiendo precisamente aquel requisito de los verdaderos lenguajes llamado *doble articulación* para producir un lenguaje digamos que *abstracto* (donde el significante, liberado de la cadena sintagmática, sólo sea significado como pura experiencia musical), nos sitúa de lleno en otro de los problemas fundamentales y estimulantes que comparten tanto la producción artística como la reflexión estética moderna las posibilidades y límites de la música, del arte en general, como lenguaje capaz de crear y transmitir significados. El intento del arte de hacerse lenguaje o metalenguaje ha sido una de las fuentes de tensiones más vigorosas de la modernidad estética. Y la tensión particular entre cosmopolitismo del concepto y concreción local e identitaria del mismo hace, en última instancia, importante y significativa, fértil, la polémica entre vasquismo y vanguardismo que recorrió buena parte de la mejor creación vasca de los años sesenta y setenta. La obra de Luis de Pablo también tiene algo que enseñar a este respecto. E incluso señala, no sin cierta melancolía, la vía que pudo ser pero finalmente no fue la mayoritaria en aquella encrucijada de la cultura vasca: una síntesis viva y abierta de lo propio y lo general.