

Jose Oteiza  
14/12/25

Entrevista  
JORGE OTEIZA

Martín de Ugalde

Jorge Oteiza no sería completamente lo que es si no hubiera nacido en Orío y de sus abuelos, si no se hubiese sublevado un día contra su horóscopo y si no tuviera ahora siempre cerca a Itziar, su mujer.

A Itziar la encontró en Buenos Aires.

Estaba como esperándolo, esperando ella, huérfana de un patriota vasco que se dio, como tantos otros, al espacio libre de América, a que viniese otro <sup>vasco</sup> quijote en América a compartir su libertad.

Porque, como dice Jorge todavía: "América es un poco más de libertad".

Ninguno de los dos es pájaro de jaula, y para escaparse de la de Irún, donde viven, se han inventado otra en Zarauz, donde también viven, y acaban de dejar una en la villa de Deva, a la que Jorge Oteiza ha ofrendado algo más que unos años de su vida.



Es difícil que se dé en nuestros días, aquí y en este guacal, más libertad que ésta de mudarse de jaula e ir regalando la vida a los demás.

La jaula de Irún la tienen cerca de un Bidasoa que nació río y lo han hecho mojón a la manera en que a muchos que nacen hombres los convierten, pongamos por caso, en el accidente de ser carabineros; porque en la vida hay, al lado de lo sustancial, y hasta eterno, lo que es simple ocurrencia. No es casualidad que me le esté acercando a Jorge Oteiza esta tarde de octubre en que sopla el Sur y se huele a helecho; suelo visitarlo de cuando en cuando, pero hoy le estoy llegando con la aviesa intención de grabarle la voz, que es como llegarle con la máquina de retratarle el alma; y él lo sabe, y se resiste; acaso conscientemente; como mi abuelo paterno, el de Zerain, Gregorio, quien se rebelaba indignado frente a la máquina de fotografiar porque decía que el retrato se podía quedar con su ánima para siempre; así, no nos ha quedado a la familia un retrato del abuelo Ugalde, pero ha sobrevivido, en cambio, esta aduana inútil, y más: maligna, y la pesadilla de este cajón de cemento colocado a orillas de una frontera hecha de tubos de escape de camiones y coches y donde nadie se puede figurar que puede encontrarse con Oteiza, "el médico de la ciudad", con la voz de su conciencia, que es un grito, y, sin embargo, aquí está, y cerca de Itziar, quien le ha dado todo lo que es capaz de dar una mujer.

Excepto un hijo.

Se siente que a esta casa de la frontera le sobra un hueco maternal, ese regazo tibio de los Oteiza a que se acogen las cientos de hijos que sin haber nacido de ellos son de su propia carne espiritual de vivir desamparados en este invierno ("el círculo gris entero y cambiante del







Esta es la frontera que ve Jorge.

Aquí está ya posado, no arraigado, en lo que algunos creen que es un borde, pero que <sup>su</sup>instinto y su razón, y su indignación, saben que no es orilla lo que está en el medi<sup>9</sup>, que no es frontera de nadie sino carne y sangre del filo puyío y angustioso que es esta etnia espiritual del sentirse vasco y comportarse en consecuencia; porque para que nos falte todo, no hay ni geografía física que llamen Vasconia, ni siquiera Euskalerría, y menos Euzkadi, que está prohibido; como si callarse el nombre fuese capaz de hacer el contramilagro de un vacío que no ha contenido algo alguna vez.

Así está, y metido en una caja de cemento, pero vivo y con Itziar, Jorge Oteiza.

Aguarda, vive, sufre, en esa frontera huidiza entre dos luces que es estar tentado entre el amor y el odio, entre la insensatez que es generosidad de darse y la prudencia que dicen que es el buen sentido de guardar, en esa alternativa de elegir entre ser conspirador o aventurero, y entre ser San Ignacio o ser beato de San Ignacio; entre el desinterés y la a<sup>h</sup>monia; entre el estilo rectilíneo de los tontos que creen estar al día y en el secreto de Todo, y el que se deja emmadejar lenta y seguramente, a tientas de instinto y en redondo ("Dios es una circunferencia"), en torno al alma de los vascos; tratando de ser Zumalacarregui y Chap<sup>u</sup> juntos; viendo a Dios en una simple ostra o dejándole de ver en la religión y en el hombre.

Es laborioso y difícil llegar a retratarle el alma a Jorge Oteiza.

Pero también ha sido siempre difícil la barra que hay que atravesar para llegarle al refugio del puerto de Orío, y también es difícil separar su



iglesia del siglo XIII dedicado a San Nicolás de Bari (un santo turco que en el siglo III resucitó tres niños asesinados por un carnicero) de la ampliación de piedra labrada que sólo le hicieron tres siglos más tarde, el XVI; como es difícil distinguir en qué parte de esta iglesia parroquial comienzan las cocinas y los cuartos de dormir de los vecinos, y saber si son éstos los que están protegiendo la iglesia o es al revés; como tampoco resulta fácil saber por qué el bronce de las campanas de la parroquia tenía hace un siglo la fuerza de hacerse oír hasta en Hernani, y hoy la ha ido perdiendo hasta el punto que ya son muchos los vecinos del mismo Orio que no le oyen el canto, y también por qué a su libro de bautizos abierto el año 1576 le arrancaron (y uno se acuerdo de su historia) las primeras hojas, y por qué se ha conservado en la Iglesia la costumbre, el hábito, de hacer rogativas a Dios para que caiga la lluvia que nos da los alimentos y por qué no se ha ocupado de pedir más para que descienda a este atormentado corazón nuestro la justicia que reclama Oteiza en ése su lenguaje indignado y a veces difícil de comprender para los que nos hemos alcanzado todavía la consciencia de lo fundamental que nos está faltando.

Lo fundamental es a menudo difícil.

-Nos han fallado los abuelos- le digo repitiendo sus palabras de cuando hablábamos de Orio hace un rato.

Jorge está sentado al otro lado de su mesa de trabajo en el sótano, porque ha tenido la deferencia de dejarme asiento donde se sienta él a trabajar, donde se sentó para escribir su Quousque tandem..., que es como quedarme yo dentro y él fuera, pura generosidad. Es una cabeza barbada y cenicienta donde vive intranquilo y sin sueño unos ojos brillantes



están,  
 que a veces parecen acerados y duros, y lo son, y en otros se desen-  
 fadan para construir la mirada que recibe la nuestra y acompañarnos por  
 donde queramos visitarlo por dentro en los aposentos en que viven su  
 violencia y su serenidad, su paz y su guerra.

-Los abuelos, el hombre, no las abuelas... -dice para aclarar- He  
 hablado, en el Quousque tandem..., que desde el Neolítico son 80 las  
 abuelas vascas que nos han precedido hasta Pamicuala Iruarizaga, la  
 abuela de Itziar, mi mujer. Pero profundizando más en nuestra prehistoria  
 me encuentro que el primer vasco aparece en la ciudad de Lascaux,  
 El artista en Lascaux (nuestra documentación histórica empieza en vivo  
 en estas paredes) ha desocultado los misterios fundamentales del mundo  
 que lo redea, de su propia figura vital que no entendía, y se ha fabricado  
 para sí mismo una mentalidad, su memoria-conciencia audiovisual, los  
 primeros medios espacialmente cohetentes y razonables para vivir (tempo-  
 ralmente, culturalmente, estéticamente) en comunidad. Lascaux es por  
 esto ciudad. El primer hombre en diseño histórico (y en el mundo) es vasco  
 en Europa. Entonces, no son ochenta las abuelas que nos han precedido,  
 son cien... La pared y el hombre son de la misma especie religiosa y pro-  
 tectora, un solo mecanismo informador, explorador y hablante. Hombre y  
 artista, artista y pared (pared pintada-hablada-cantada-bailada) nacen  
 juntos hasta el momento en que pueden llegar a comprender y separarse. Es-  
 te es el momento doblemente estelar de Lascaux: el momento en que la  
 pintura se separa de las demás formas de expresión artística y, al mismo  
 tiempo, el pintor se distancia del muro...

Jorge no está contándome esto tranquilamente, sino con la carga de



de emoción con que dice siempre su palabra, aun la que parece más intrascendente, y la dice, esta palabra, a saltos, comiéndose a veces algunas sílabas, hasta las palabras, y barriendo los puntos y las comas con su aliento.

...No nos fallan las abuelas, nos fallan los abuelos... Me decías hace un rato, cuando comentábamos la entrevista que hiciste a Ibarrola, que Agustín te mencionó el hecho de que nosotros recurriamos a los abuelos para completarnos; y sí, precisamente por esto, no estoy de acuerdo con Agustín, porque son los abuelos los que deben estar preparados para completarnos, y no lo están. Ya te hablaré de mis abuelos. Quieres saber de mi infancia, ya te hablaré de mi infancia. Pero al referirte a tu entrevista con Ibarrola me hablabas de páginas enteras suprimidas por la censura... No me gustan las entrevistas ahora, no quiero entrevistas... entrevistas para hablar de la infancia.... Pero, al mismo tiempo, también puede servirnos hablar de nuestra infancia....

Comienza a sonar en el cielo raso y de yeso que tiene el estudio de Oteiza unos martillazos: "tac-tac-tac"... y Jorge se interrumpe para decirme que están trabajando los albañiles arriba de ese cielo para cambiarle a la casa un tabique; que esto nos puede molestar, que podemos irnos a otra parte. Yo le aseguro que no me molesta, y pienso que este contrapunto monótono de los martillazos que van cosiendo sus palabras en el aire negro que envuelve nuestro país anuncian de algún modo presagioso a este espíritu atormentado por los precios que tiene que pagar el talento, este tributo a la sensibilidad, a la hipersensibilidad, dolorosa que exige del hombre el misterio de la creación.



...De ahí -continúa hablando Jorge- que la problemática ahora de la recuperación de nuestro País, de nuestra espiritualidad, de nuestra personalidad, consiste, sí, en recuperar la lengua, pero antes, o al menos al mismo tiempo, hay que recuperar la personalidad perdida; no hay más remedio, ¡solamente con la lengua no vamos a ninguna parte!... ¡al contrario, estamos traicionando así todos nuestros propósitos políticos!...

Se calla un momento; se une las manos, que son dos plumas que escriben constantemente en el aire; baja luego la cabeza hasta tocarse la frente con el puño que ha fabricado así, con sus dos manos juntas, y le digo para ayudarle a francar:

-Tú naciste en Orio...

-Nací en Orio, sí, el 21 de octubre de 1908. Yo iba a nacer en San Sebastián, en Oquendo 11, pero mis padres decidieron que fuese en Orio donde vivían mis abuelos maternos. Si mis padres hubiesen decidido que naciese en casa de mis abuelos paternos, mi infancia posiblemente hubiese sido distinta, yo hubiese sido algo diferente: habría nacido en Azcoitia, en un caserío en la falda del Izarraitz donde no se hablaba nada más que en nuestra lengua. En la casa de mis abuelos de Orio nunca he oído hablar una sola palabra en vascuense. No, yo no he sido un niño vasco. Mi infancia no he sido yo, han sido los demás; detesto a los demás, y centralmente la figura de mi abuelo, de este abuelo materno. He ocultado siempre mi infancia, y si me animo a hablarte ahora de ella es porque podría resultar útil para la confección, necesaria, de una tipología de nuestras mutilaciones en nuestras formas de vida, lengua a, comportamientos. Hemos debido tener mucho en nuestro pasado remoto, puesto que llevamos siglos durando



a base de ir cediendo, consintiendo, perdiendo regiones vitales de nuestro ser personal y colectivo.

Jorge regresa lejos en el tiempo, se le ve ir en los ojos.

-En el escenario reducido, íntimo, de mi infancia, en el fondo, están estos dos abuelos con los que se me hacen visibles, se me explican, mis mutilaciones, y también las de nuestro país. Ellos son ya dos mutilados, dos restos debilitados en nuestra herencia de hombres. Los dos son guskaldunak; pero la lengua, podrán perderla sin haber sabido defenderla; y es lo último que les queda; son dos fantasmas vacíos de historia y experiencia culturales. La lengua como vehículo cultural no es en ellos más que una sábana que esconde un organismo raquítico a punto de desintegrarse al contacto de una ciudad o de cualquier experiencia sicocultural en otra lengua, sin siquiera tener necesidad de salir de nuestro país. Esta es la problemática de nuestra recuperación; perdemos la lengua porque hemos perdido antes conciencia y mentalidad nuestras. Y al recuperar la lengua hay que recuperar nuestra mentalidad perdida; no basta sólo nuestra lengua... Pero vamos a estos mis dos abuelos...

-Sí, a tu abuelo de Azcoitia.

-Este abuelo mío de Azcoitia nunca salió del caserío y sus alrededores. Creo que estuvo una vez en San Sebastián; no, dos veces. Debía ser buenísimo y sencillo. Contaba mi padre... yo no recuerdo, pero contaba mi padre que nos visitó mi abuelo en nuestra casa de San Sebastián, y se turbó ~~mirándonos~~ al entrar y vernos en el comedor reflejados en un gran espejo. Parece que él creyó que había más gente: (¿cómo, ¿hay otra familia?! ¿de hemen beste familia?! ) V.. Mi padre era un hombre de humor, y contando esto parece que era un poco cruel con su padre, mi abuelo, pero yo creo ahora que el que tenía humor ahí era realmente mi abuelo. Seguramente su exclamación reflejaba una crítica de la casa en la que vivía su hijo:



¡para qué repetirse toda la familia en un espejo!... ¡Qué gran tristeza tengo de no haber conocido a este querido abuelo mío! Te voy a contar mi único recuerdo de él...

"Tac-tan-tan-tac-tac".... dice el martillo sobre nuestras cabezas.

.... Murió alguien en el caserío, mi padre me llevó a mí; yo era pequesísimo, no tendría tres años... Él muerto estaba cubierto, sería con una colcha, y le salían fuera los pies desnudos. Yo estaba todo impresionado. Vi a mi abuelo Francisco, con su ~~luz~~ luz puesta y fumando con una pipita blanca de barro, y no recuerdo cómo saludó a mi padre; quisiera recordar, pero no recuerdo si le abrazó, si le dio un beso; lo que sí recuerdo, no lo he olvidado nunca, es que se dirigió a mí, se agachó, me subió en brazos, me besó, y me habló en gaskera...

Jorge está emocionado, le cuesta contener las lágrimas, tropieza en la voz de hablar y en las palabras.

....Yo me asusté y no entendía nada. Mi padre me recogió en sus brazos, me bajó al suelo, y me dijo: "Es mi padre, es tu abuelo... es tu abuelo lo mismo que tu abuelito de Orio". Y en aquel momento se me derrumbó totalmente mi abuelo de Orio, sentí como una explosión de amor por este abuelo mío, éste sería siempre mi desconocido abuelo, mi único abuelo mío...

No sabría nada en castellano- <sup>hecho hecho</sup> le digo, para ayudarle a recuperarse de la emoción que ha producido en Oteiza este recuerdo.

-Qué va a saber castellano; fui mi padre cuando salió del caserío a los catorce años!

-Tu abuelo de Orio, sí.

-Sí, claro; ya te hablaré de mi abuelo de Orio. Pero deja que te ha-



ble de mi padre cuando abandona el caserío... Tan pronto salió se deslumbró en Loyola con la gran basílica de San Ignacio. ¡Qué mundo por conocer no habría viajando un poco más lejos! Y así llegó a San Sebastián con sus catorce años; se puso a trabajar en una bodega, acarreando pellejos de vino... Nuestro baserritarra, es lo único puro que tenemos en tradición, pero no sabe nada de sí mismo, de su historia, ~~de~~ su lengua. No le asistimos culturalmente en el caserío, y en cuanto lo abandona lo pierde todo... En su desamparo, mi padre entró de criado; por lo menos eligió una gran casa, una importante familia, los Satrústegui, donde servían otros vascos con los que mi padre había entrado en relación. En esta casa conoció a mi madre y mis abuelos maternos...

-Tu abuelo de Orio.

-Sí, ahora te hablo de mi abuelo de Orio. Viene de los Embil de Guetaria; su padre fue médico en Aya, luego en Orio. En la segunda guerra carlista, mi abuelo tiene quince años, y le ponen un cornetín en la mano y se va tocando el cornetín en una compañía de liberales a hacer la guerra, y así fue como se hizo liberal para toda la vida, como podía haber sido carlista. ¿De qué se han preocupado nuestros abuelos? Mi abuelo tocaba antes, a esa edad, el cornetín, y ahora estamos en el tiempo de que entra al servicio de los Satrústegui y va a tocar muy orgulloso la bocina en el pescante de cochero. Este abuelo mío lo ha pasado siempre bien; había estado en Barcelona, había viajado un poco, era un hombre alto y vacío, se las daba un poco de hartsolari... (Osteiza baja de pronto la voz) ...Y había en el servicio de los Satrústegui una mujer sencillísima, buenísima, que iba a ser mi abuela de Orio. Con los Satrústegui,



la mayoría de los que estaban a su servicio era vasca, pero mi abuela Giner era de un pueblecito de pescadores de Alicante. Mi abuelo solía contar que esta mujer le había cepillado tan bien un traje que se casó con ella. Este apellido Giner tuvo durante la Inquisición un fuerte y peligroso acento judío. Nunca he hablado de mi infancia. Este abuelo en Orio, en lugar de integrar a mi abuela en su país, porque mi abuela adoraba nuestro país, no había otro país para ella, y todos la querían, pero no llegó a hablar el suskera; pero fue mi abuelo, te digo, el que prohibió que en casa y delante de ella se hablara en suskera. Y nuestra lengua, la que había caminado miles de años con nosotros en nuestra sangre y nuestra alma, este abuelo decide por sí mismo, cortar su transmisión en nosotros. Ahora te hablaré de mi infancia en Orio con mi abuelo...

La voz de Otaiza ha dicho algo más, no entiendo bien lo que dice, ha terminado en un grito.

-...Mi abuelo acostumbraba a llevar en un largo paseo a la playa a sus dos nietecitos; yo era el mayor; Pepe, el segundo, un año más joven que yo. El abuelo nos llevaba siempre cogidos de su mano; sobre todo mientras cruzábamos el pueblo, como si fuéramos a contaminarnos. Luego yo me alejaba, no hacía buenas migas con mi abuelo; parece que yo le preguntaba mucho, que no me entendía... Toda su ilusión era mi hermano; yo era de mi abuela. Yo quería mucho a esta abuela mía, la única que conocí, porque no llegué a ver a la del caserío. Recuerdo que cuando mi abuela me dormía en sus brazos sentada en una mecedora, veía arriba, en la pared, una pintura, un cromó de San Jorge luchando con el dragón... colores



muy fuertes, rojos y amarillos, vestido San Jorge de romano... y la canción de mi abuela muy suave, amorosa, lenta, a veces en castellano y otras en catalán o alicantino; y yo me dormía, pero inseguro, intranquilo... no sé por qué, no me acuerdo nunca tranquilo en mi infancia; yo huía, me asustaba, me escondía... En la playa, mi felicidad era esconderme en los cráteres de arena, acostarme en el fondo, de forma que quedaba aislado y contemplando el cielo. Regresábamos con el abuelo. Nunca nos habló una sola palabra en vascoense. A la entrada del pueblo nos deteníamos en el matadero. Conversaba mi abuelo, en gascón, con el carnicero, un hombre corpulento, Salsamendi, o con Iturain, el otro carnicero; era un espectáculo brutal... ¡un mazazo en la cabeza y se desplomaba el animal!... ¡una cuchillada en el cuello, y lo desangraban con un pie presionándole el vientre y remando con una pata trasera!... Un día, estábamos saliendo, y en el muro de fuera del matadero había unos niños algo mayores que nosotros con un saco de gatitos recién nacidos, y los van cogiendo los niños del rabo, entre risas y gritos, los voltean en el aire... ¡y les revientan la cabeza contra la pared!... Todo eso era brutal. También eran así las fiestas, las apuestas, entonces muy numerosas. Todo era un espectáculo brutal de signos icónicos, gestos, sonidos, gritos; la lengua durísima, prohibida, impenetrable; el enfrentamiento de los carneros, donde hay uno que huye y se derrumba con el cráneo partido. Los bueyes resignados, mezclados con los hombres que les hieren con sus akullus. Luego es el poib, o la gallina, enterrado en un hueco en la plaza, con la cabeza fuera entre dos tablas que la sujetan, y viene el tonto del pueblo con los ojos vendados con un pañuelo rojo... lo



estoy viendo, dando saltos, agitando un sable en el aire, entre tisas y gritos, hasta que acierta a cortarle la cabeza, de un tajo o de varios...

-Oillasko jokua...

-Eso, oillasko jokua, bai... Y luego cuelgan un pato de una polea en el puente, sobre la ría...

-Antzara jokua...

-Así es... y pasa la trainera bajo el puente, atrás y de pie, el mismo que hace de payaso en todos los pueblos, y se cuelga del pato, lo zambullen en el agua, lo suben, y esto se repite, hasta que el hombre logra sujetarle la cabeza, pasarla bajo la pierna, y cae al agua con la cabeza arrancada en la mano... En fin, yo no podía entender todo este pequeño universo espantoso, ¡para mí, espantoso!... Y cuando nos mudamos de la casa donde nací, en la orilla del pueblo, al otro lado de la ría, yo sentí como una liberación. Los paseos con mi abuelo, ya no pasaban por el pueblo, eran hacia el alto de Zarauz... Así, entre hayas, había una cantera de arenisca donde legía unas pequeños bloques y me dedicaba a perforarlos con otra piedra más dura, luego con un clavo grande que me convirtió en cincel mi primo Jaime. Sentía una paz infinita al poder mirar a través del agujero en la piedra, y miraba la tierra, las hojas, el cielo, un pequeño mundo definido por mí que me protegía...

-Lo fuiste creando al margen, acaso enfrente, de lo que te rodeaba.

-Sólo comencé a comprender lo profundo en mí, de mi país en mí, al separarme de nuestro pueblo. Entonces comienzo a reconocer, a necesitar, mi país. La imagen de mi pueblo que para mí había sido violenta, el



ruido, los gritos, los sonidos propios del auskera... esa imagen, esos sonidos, eran míos! A través de ese recuerdo, esos sonidos vivían en mí, esa lengua era mi lengua, volvía a mi lengua, la necesitaba, necesitaba mi pueblo, lo quería... Quería vascos, los buscaba en Madrid. Cuando fui por primera vez a Salamanca, cuando salí por primera vez de nuestro país, me encontré que no podía respirar, y me iba al río. Me iba a orilla del Tormes, porque no podía respirar sin el río... Porque debo confesarte que no todo fue negativo en mi infancia; había algo que positivamente me había estado haciendo, era la ría de Orio... (Oteiza baja la voz como si se le ahogase) ...la respiración del río, el subir y bajar de la ría, su ciclo vital, poderoso, inexorable, puntual, silencioso y abierto y.. me había estado penetrando de niño, sosteniendo, enseñando, cuidando, secretamente cuidándome... (Jorge respira desahogadamente otra vez) ...Mucho bien me ha hecho esa ría, y luego, algo más tarde, el descubrimiento de la luna, de su viaje, o de su huida, de su viaje movedido y cambiante, libre y cambiante. La ría y la luna me acompañan siempre, han sido mis dos amigos para siempre. Acaso la ría de Orio ha influido en mi concepción de ese par dialéctico, ocupación-desocupación, que he aplicado al arte. Y esa lógica mía sobre la aspiración del ser estético, que la obra de arte tiene forzosamente una bajar y una pleamar, sístole y diástole, se contras... (Oteiza respira con la palabra) y se dilata... En el fondo de todos mis recuerdos de infancia vive esta ría de Orio que yo adoro...

Jorge Oteiza ha quedado agotado con esta evocación angustiosa de su niñez, pero añade, baja su voz, grave, pausada:

...Los abuelos... los abuelos; los padres... Veo a mis abuelos como a muchos abuelos; a mis padres, como a muchos padres. Es como si no supieran



ra ciertamente cuáles son los míos, mis abuelos, mis padres, como si fueran muchos (una tipología del abuelo vasco, del padre vasco...) Adoro a mi padre, cariñoso, fuerte, generoso, de cambios bruscos, bueno y viciado. Yo lo admiraba. Pero lo sentía lejano, preocupado demasiado por los demás; sufriendo con el negocio de su hotel. Había dirigido el Hotel Ezcurrea, y se había independizado. Su Hotel de la Paz, en Echaide y San Marcial, ayudaba a todos. Daba, y, claro, las preocupaciones, la ruina, y nosotros, los niños, alejados; con los criados, en el colegio... Ahora me estoy acercando a mi madre de 90 años que vive en Orizaba; con mi tía, mi buena tía de Orizaba. En el libro de misa de mi madre todavía hay un recordatorio de la muerte de Alfonso XIII; es el contagio de la mentalidad españolista y monárquica de los Satrustegui en mis padres... Me siento como si fuera más penetrado, más hijo, de la Naturaleza, en mi infancia; no sé, es como si la ría de Orizaba fuera mi madre. Como si mis padres y mis abuelos fueran todos los padres, todos los abuelos de nuestro país. Y ahora se me definen los míos, y en ese mismo momento los pierdo. No sé, están en mí y es como la lengua que creamos hablar, y es más bien ella la que nos habla. Algo que no soy yo y que es mi padre me vive y me traspasa. He solido soñar que soy mi padre de niño cuando abandona el caserío. Desciendo en la montaña y estoy siempre en el mismo sitio. Más realidad en mi sueño (soy mi padre que no se va, que yo quiero quizá impedir que se vaya) que en su sueño. Hemos vuelto la cabeza con el viento sur y hemos bajado sin preocupación, sin preparación sobre nosotros, sin defensa, a otras civilizaciones del verano, del desierto. La clave de lo que soy y de lo que no soy sé que está en mi infancia. Te hablo de mi infancia y



no me atrevo a penetrar en ella. ¡Qué infancia! No me atrevo a examinarla. Si me examino, ¿qué soy yo? Yo soy lo poco, lo más poco y lo más débil que tengo o queda de mí. Nunca he hablado de mi infancia. Te he hecho esta con ficción, no sé si he hecho bien.

Oteiza ha quedado callado.

- Toda esta vocación artística tuya, Jorge, ¿tiene algún antecedente en esa niñez atormentada que recuerdas tan dolorosamente, o fue una decisión más madura?

Lo que indudablemente puede tener relación, raíces, en esta infancia mía, esa sensación de temor y desamparo, es la distinción radical que hago, que he llegado a penetrar, a estudiar, en estos últimos años, de un arte-protección, social, político, fabricante de hombre, frente al arte que generalmente se acepta como lenguaje de expresión, de comunicación. Este arte-protección es una especie singular de totemismo estético, a base de pactos de la imagen con la realidad exterior que el artista trata de explicar, de controlar y dominar. Interpreté así el arte prehistórico de nuestros santuarios. Creo que profundizo bastante en el capítulo dedicado a la Prehistoria lingüística con el que pongo fin al libro de Antropología estética vasca que lleva en Bayona esperando años. También trato de este arte-protección, y con esquemas más elaborados y centrados estructuralmente, en el libro en el que trabajo ahora sobre el racionalismo en el arte contemporáneo y Escuela Vasca. Pero no quiero alejarme de tu pregunta... Me preguntas acerca de los antecedentes de mi vocación artística: primero, en mi infancia, y luego, como decisión más madura, ¿no?

- Sí, esos antecedentes.



-Pues yo me recuerdo subido de pie sobre una silla, no tenía aún los cuatro años, apoyado en el mirador, en el entrante o alféizar de rectángulos de vidrio horizontales, y veo abajo la calle. El mirador hace esquina en Echaide y San Marcial, en frente mismo donde unos años después tendríamos el hotel. Un hombre está colocando un vidrio del mirador que habíamos roto, contemplo cómo maneja su masilla de vidriero. Me quedo con un trozo de su masilla, y juego a modelar cositas que coloco sobre el vidrio que enmarca el espectáculo de la calle, un mundo en pequeño, personalmente mío, que me parece reproducir y dominar. Este es uno de los recuerdos el más mío, inolvidable y feliz de mi niñez, que forzosamente lo relaciono con mi inclinación de escultor a trabajar con formatos pequeños, pequeñas maquetas de vidrio, mundos reducidos, dominables, abarcables microcosmos, el hueso de la mano, mi misma amorosa atracción de la arcilla y una especie de habilidad que despierta en mis manos; yo, que parezco tan torpe para todo... Y me querrás creer, Martín, el agradecimiento que siento todavía para aquel obrero que yo miraba asombrado por la rapidez y seguridad con que cambiaba con su mano y su espátula el pedazo de masilla, su forma, su destino... y que aquel hombre se dio cuenta cómo me fijaba yo en él, y me ofreció un buen trozo de su masilla para que jugase... Visto desde hoy, fue mi primer maestro, le debo tanto como si hubiera visto trabajar a Miguel Angel, cuando yo, en realidad, no he tenido maestros, pero que nombro a tantos porque son tantos los que tanto bien me han hecho, me han influido, indirectamente; esto es, más que por información técnica o fórmulas de saber, por dirección, por afectación de los sentimientos y la conducta como escultor... Mi primo Jaime, que me enseña a nadar, a remar, y me hace con un clavo un cincel. El escultor rugo Traplin,



quien termina su exposición y queda solo cargando con sus cosas el camión, estoy yo a su lado, le ayudo, y me mira con sus ojos agües y me invita a saltar con él en la trasera del camión... En fin, corto recuerdos. Me preguntabas algo más, pero no olvido nunca a quien me ha enseñado algo o ha puesto alguna atención en mí. Tampoco perdono a quienes me roban y silencian, a tantos que he guiado, ~~mandado~~ y se callan. No es que busque agradecimiento, pero es que yo he gozado dando, he tratado siempre de transmitir lo que sé a los demás, de ayudar, de servir, y, sin embargo, no he conseguido más que amargura y fracasos. Trato de aislarme definitivamente...

-Creo, Jorge, que éste es uno de nuestros defectos: la falta de generosidad social o comunitaria; aquí cada uno se erige en guardián cerrado de lo que sabe, de lo que está haciendo, de lo que está escribiendo... y está esperando saber de ti, de lo tuyo, para apropiárselo sin dar nada a cambio. Este es uno de los contrastes que he advertido al volver de Venezuela: allá, y creo que esto es extensible a toda América, se comparten en general las experiencias con otra generosidad. Acaso han calado allá aspectos de la cultura norteamericana; porque a los Estados Unidos se le podrán achacar muchos defectos, pero su sociedad es fundamentalmente abierta y sencilla y generosa desde los comportamientos más individuales hasta los estilos de hacer las cosas colectivas y que cumplen una función social.

-Aquí no hay respeto para nada, falta conciencia para todo. Será esta sociedad de estructura competitiva la que obliga al artista a la dispersión, el individualismo, el comportamiento anómico. Será nuestro país que no



funciona como país, ha perdido sus modelos tradicionales de hombre, no hemos cuidado de rehacernos política, profesional ni moralmente. Pero es que fallan hasta las formas de comprensión y relación entre los mismos que nos consideramos amigos; no hay amigos. Ni los amigos respetan tu tiempo de trabajo; tu trabajo intelectual se pisotea; te visitan a curiosear, a pasar su tiempo, a cualquier hora, y no se van. Y cuando se van, te han robado una escultura de pequeño formato, un alambre, unas tizas. Mira, yo tenía antes como una pequeña huerta; al pie de un pequeño peral coloqué una maternidad en material refractario con engobes; me recordaba por su violencia la "Virgen de Alsacia" de Bourdelle; era como una aparición, era un recuerdo de cuando en Bilbao trabajé en la fabricación de porcelana eléctrica; pues he faltado unos días, ya pesaría unos 90 kilos... pues se la han llevado. Naturalmente, algunos amigos que vinieron a verme... O te roban un libro manuscrito; lo tenía aquí mismo, en este estante, con mis papeles, un libro sin copia, y ya para la imprenta: Estética y química cerámica; dieciséis años de trabajo en cerámica industrial, un libro esquemático y completo, hecho con la ilusión de servir a mi país. Sé a quién se lo he mostrado para ayudarle; me figuro quién ha sido; imposible recuperarlo. Ahora todos quieren hacer cerámica en nuestro país; es un espectáculo de ingenuos o inconscientes, nadie sabe absolutamente nada. Hace 25 años, acababa de regresar de América, luché ofreciéndome a todos para nuestras recuperaciones en cerámica, podía haber hecho milagros. El año 1949 en San Sebastián se trató de crear una Escuela de Bellas Artes, propuse una Escuela a base de talleres, y su independencia económica la aseguraba con el montaje industrial del taller de cerámica. No se nos permitió. No esta



verdad que tratase nadie de que tuviéramos una Escuela de Arte. Nada es verdad entre nosotros. Estoy horrorizado por la pobre realidad de nuestro país. Todos estos años buscando a los demás; ahora trato de huir de todos. Comprendo que es el mundo así; los medios de producción y las decisiones no están en nuestras manos. Nos engañan, nos explotan, por nuestra falta de valor y de imaginación. ¿Ves que ando mal con estas gafas, he perdido las de cerca. Pierdo gafas con frecuencia, y siempre tengo que cambiar las monturas. Hay 200 modelos porque no hay, no les interesa, un modelo bien diseñado. Tengo a disgusto las gafas, y cambio siempre las monturas. El diseñador sirve a la producción, no al usuario de gafas. ¿Ves esta pipa sobre la mesa? Me gustaba fumar en pipa; pero sufría, encontraba que todas están mal diseñadas; muchos modelos, y todos incorrectos. Si vieras interiormente cómo me río de la importancia que parece darse el que fuma en pipa. Todos fuman con la pipa al revés. Yo no tuve más que darle la vuelta, y todos sus inconvenientes desaparecieron. La patenté en Buenos Aires y en Londres; fue terminando la guerra, andaba muy mal económicamente y decidí aplicar mi imaginación en el arte, al diseño, a la publicidad, a combatir la agresión de los objetos mal hechos. Creía ingenuamente que interesaría. Algunas ideas sí interesaron son las que me rechazaba el encargado de admitirlas en la oficina de patentes y que luego él las negociaba personalmente, y que luego yo veía sorprendido, en la calle, realizadas. Algunos modelos de mi pipa se fabricaron en Buenos Aires y en Francia cuando venció el plazo de mis derechos para fabricarla yo. Me estuvieron engañando hasta que se cumplió ese plazo. No se ha fabricado mi pipa porque se hubiera impuesto a todas. Así todos los fabricantes siguen produciendo sus múltiples modelos de pipas antiguas para el tonto fumador de pipa... Perdona, Martín, me escuchas pacientemente, pero te das



cuenta que me distraigo con recuerdos que me alejan de tus preguntas, que me cuesta tomar en serio, creer que seriamente podemos sincerarnos respecto a nuestra realidad, que podamos hablar lo que debemos hablar de nosotros. Por otra parte, nunca me ha agrado hablar de mí, y mira, hemos empezado con mi infancia... Vuelvo a conectar con tu pregunta: mi vocación artística como decisión de juventud o en madurez, creo que era así...

-Sí, si tu vocación artística fue una obra de madurez consciente.

-Fue a los quince años cuando decidí estudiar arte y arquitectura.

Estaba en quinto de bachiller, estudiaba en Lekaroz; es cuando se arruinó con su hotel mi padre y yo tuve que ponerme a trabajar. Tendría que trabajar si quería estudiar, tenía que sacrificarme y no podía equivocarme con mi vocación, tenía que elegir bien. ¿Cómo saber para qué serviría yo? Me metí ese verano en la biblioteca municipal de San Sebastián; creí que podría encontrar alguna orientación en libros de filosofía; la emprendí con una serie de tomos de una historia de Los filósofos españoles; me parece recordar que era el tomo 56 donde se hallaba completa la obra del navarro Juan de Huarte, Examen de ingenios; allí estaba mi ficha con el análisis de mi temperamento y de su correcta aplicación vocacional: Bellas Artes, decía, y Arquitectura. He recomendado este libro impresionante a jóvenes para que les ayudara en la elección de sus estudios. Me sorprendió que un sobrino mío, ahora arquitecto, no hallara nada de aprovechable en el libro. Era una reedición de "Espasa-Calpe", y, efectivamente, estaba toda la edición mutilada, eran solamente los primeros capítulos, ajustado así el volumen al pequeño formato de su colección "Austral". Lo de siempre: el editor producía un libro para vender; lo que menos le importaba era Juan de Huarte, y su libro y los lectores a los que trababa su autor de servir.



-Juan de Huarte acertó contigo.

-Bueno, ya comprenderás que una ~~una~~ decisión a los 15 años, y sobre todo en las adversas circunstancias en que económicamente se encontraba mi familia, no es más que la ilusión de una decisión. La vida te pone a prueba, trata de destruirte, sientes la sensación de angustia del tiempo que te abandona, te deja atrás; tienes que tomar decisiones rápidas; siempre he decidido rápidamente. En cuanto termina el bachillerato, mi padre me coloca de cajero en un café, el "Txoko" de San Sebastián.

-Fue una pérdida de energía.

-Claro. Hasta los 21 años mi vocación para la escultura me estará trabajando pero no está hecha. Mi vida ha sido muy accidentada, creo que interesante; no creo que hablaré de ella nunca; no me quedará tiempo... Mis compañeros de bachiller ya están en la Universidad, aparecen por el café; me siento avergonzado, triste. Me escondo detrás de la caja con un libro de álgebra. El álgebra, la geometría, han sido materias por las que he sentido verdadero gusto, aunque he sido mal estudiante. Repara en mí un cantante, buenísima persona, que tiene una academia de contabilidad, Remigio Peña, que ha conocido y apreciado a mi padre. Me enseña contabilidad, en tres meses. Su único pesar es mi mala caligrafía. Seré su único discípulo que no será reconocido, porque todos se reconocían por la belleza de su letra. La belleza, nunca sería el objetivo, el fuerte, mío. "Dos cincuenta del duro", me dice un compañero que quiere pagar su consumición, y yo cojo el duro y lo estrello contra el mármol de la registradora y lo hago pedazos; me pongo la chaqueta y me voy. Me ha durado el café cuatro meses. Comienzo a llevar la contabilidad de una frutería, pero se anuncia



una plaza de linotipista en un periódico socialista, <sup>trabajo</sup> El País Vasco, de Bozas Urrutia, en la calle Oquendo. Gano la plaza, me hago linotipista. Trabajo de noche, vivimos en un caserío de Ulúa, sacrificándome mucho podré estudiar. Tengo que ir a Madrid a hacer Arquitectura; no tengo amigos; período de gran abatimiento; un fuerte sentimiento religioso me fortalece...

-Y vas a Madrid.

-Sí, pero ocurre que un decreto absurdo de Primo de Rivera cambia mis planes. Si ese año, creo que ya es 1928, no se ha ingresado en la Universidad, hay que repetir el bachillerato; imposible ingresar en unos meses, ni entonces ni ahora, en Arquitectura. Elijo el ingreso en Medicina, son las mismas asignaturas que en sexto de bachillerato; luego pienso que me será fácil cambiar de facultad. Salgo para examinarme en Salamanca, paso por el periódico con el objeto de que me adelanten para el billete, no está el tesorero y tomo el tren sin billete. Me pasan cosas en el viaje, me han pasado siempre; he viajado mucho sin billete, hasta con esculturas...

Oteiza baja la voz para pensar en voz alta.

...He viajado también dejando esculturas, perdiendo muchas esculturas, sigo...

-Consigues ingresar en Medicina.

-Sí, ya estoy en Madrid y en Medicina, que me interesa también, me interesan las anatomías, y también me relaciono con artistas, hago esculturas en casa. Una vez llevé escondida en la bata una cabeza humana, para modelar; ¡terror en la familia! Trabajo entretanto de linotipista, aprendo taquigrafía para las clases en la Facultad; tengo poco tiempo, duermo



poco, no voy a resistir. Afortunadamente he llegado a tercero, fisiología y bioquímica, y aquí decido mi vida de escultor.

-¿Cómo?

-Te cuento cómo, pero tengo un recuerdo del profesor de fisiología, el Dr. Negrín, que no he olvidado nunca y que revela la profunda hondura humana y la honestidad de este hombre, hombre de ciencia y socialista, político, que intervino tan significativamente en nuestra guerra civil y fue tan discutido, hasta calumniado. Éramos 300 en su clase y decidió hacernos un examen escrito, que hablásemos lo que quisiéramos para que él eligiese 30 a quienes él daría en prácticas, personalmente, clase. Cada uno de los seleccionados tendría a diez compañeros para informarles de sus lecciones. Negrín, al comienzo del curso, nos había advertido que él no iba a utilizar programa alguno, que nosotros lo fuéramos confeccionando con nuestras anotaciones. Pues bien, yo no estaba de acuerdo, escribí sobre la necesidad de un programa en fisiología. Que yo tenía que trabajar, podía faltar algún día, y sentía que nada me desorientaba más que la falta de un programa de fisiología. Fui uno de los treinta seleccionados; nunca se dirigió a mí personalmente, pero comenzó a escribir en la pizarra el programa de sus clases. Nos aclaró que cambiaba de criterio porque entendía que podía resultar más conveniente para el aprovechamiento de algunos de nosotros y quizá para todos. A mí me impresionó esto; había leído, se había enterado del contenido de todos los ejercicios que hicimos; ¡él mío también! ¡nos había escuchado a todos y había rectificado, había obrado, con la honestidad y la rapidez de un verdadero maestro y gobernante! Siempre tuve fe, entera confianza, en todas las decisiones de su comportamiento durante nuestra guerra.



-Dejaste de estudiar Medicina, ¿por qué?

-Sí, pero antes te iba a hablar de la bioquímica; es la materia que decide mi vocación como orientación para pensar el espacio y como disciplina experimental. Las cadenas del carbono tetravalente con sus equilibrios y desequilibrios y el juego racional de reajustes y cambios. En lugar de la anatomía de la figura humana, entreveía una anatomía del espacio, una fisiología rectora y circulatoria del espacio, una verdadera biología espacial. Recuerdo que algunas tardes acudía a las prácticas Severo Ochoa. Pero no es esto lo importante, lo importante es que yo iba teniendo cada vez más dificultades de tiempo para acudir a las clases por la tarde, que una tarde que me dirigía cansado a San Carlos en la calle de Atocha, caminaba por la del Marqués de Cubas<sup>v</sup> pasaba frente al periódico El Heraldo de Madrid, que salía en aquel momento a la calle. Compré el periódico y se me ocurrió mirar al horóscopo de ese día; a mí esto no me ha interesado nunca, pero ese día era ~~MIÉRCOLES~~ 21 de octubre y yo cumplía 21 años, tuve esta curiosidad. Me había detenido unos portales después del Heraldo, precisamente delante de la entrada a la Escuela de Artes y Oficios que creo que sigue aún allí. Mi horóscopo decía: "Los nacidos en este día pecarán por falta de iniciativa". Me <sup>mismo</sup> refí; en ese instante abandoné la Medicina; entré en la Escuela y pedí matricularme. Me pusieron dificultades, el curso había comenzado el día uno; pregunté por el profesor de escultura, era Capuz, hablé con él y esa misma tarde ingresé y ocupé un caballete y me puse a modelar, me pusieron de modelo una mano de yeso...

-¡A pesar de que el portero estaba del lado del horóscopo!... ¿En qué año te sucede todo esto, y hasta cuándo estás en Madrid?



-Mi horóscopo fue Juan de Huarte... Ahora tenía 21 años (Jorge está calculando) ...era 1929. Ese año expone en Madrid el escultor ruso Txaplin; fue una sacudida para mí, era el primer escultor vivo que me afectaba... Sus temas de obreros reflejando una revolución, los volúmenes aplastados de algunas de sus figuras, aplastamientos que luego, más tarde, yo trataría de orientar hacia puntos de convergencia en el exterior...

-Vamos a detenernos un poco en Madrid, Jorge.

-Podría diferenciar dos períodos de mi vida en Madrid; hasta 1931 fue un período de búsqueda de maestros, de preparación lo más científica en arte, inútilmente, y de iniciación política, y una grave crisis religiosa. Después, el 31, la República, mi primer premio en Artistas Noveles Guipuzcoanos, el servicio militar en Melilla, y vuelvo a Madrid otra vez hasta 1934, en compañía de amigos vascos y mi política orientada hacia los intereses de nuestro País Vasco... Resumiendo: aguantaría tres meses en Artes y Oficios. Traté de matricularme en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; para eso entré primero en una clase de dibujo, porque tenía que prepararme para el ingreso... Había un viejo con barba, desnudo, sentado en una caja, y rodeado de hombres y mujeres jóvenes con su caballete y su carboncillo. Un espectáculo triste, deprimente. Subí a secretaría y consulté programas; aquello no tenía el menor interés para mí; hoy sigue igual esta miserable educación oficial.

-¿Conociste algún escultor importante para tí?

-Buenos escultores conocidos no había. Victorio Macho no podía admitirme con él, vivía para sus encargos. Ferran estaba en Barcelona.



Mi padre, el pobre, podía recomendarme a Benlliure, y no comprendía que yo no quisiera ni oír/nombrarlo; además había dejado Medicina, rechazaba trabajos trabajos que mi padre, que dirigía entonces un Hotel en la calle Arlabán, me encontraba como taquígrafo, o duraba unos días, yo no podía desviarme de mi trabajo como escultor, tenía prisa, y grandes disgustos, y no sé cómo fue, me fui de casa, viví rápidamente, trabajé en bibliotecas leyendo, hice amistades extrañas, eso que llaman bohemia y que simplemente es voluntad personal, desacuerdo con una sociedad injusta, dificultades... Entonces, todos los artistas que para mí tenían algún interés vivían en la miseria. Recuerdo que se me ocurrió para ayudar a algunos amigos que pasaban hambre, hacerme unas tarjetas como si fuera un médico argentino, y así, fui recomendando a varios a un establecimiento que se llamaba "Yeserías", donde admitían a enfermos pobres convalecientes para alimentarlos una temporada gratuitamente. ¡Pobre de mí, yo también tuve un día que acudir a "Yeserías" recomendándome a mí mismo con mi tarjeta! No me querían admitir porque ese médico argentino era desconocido, no estaba colegiado, y que ya había enviado a varios. Al fin, entré, pero me fui al día siguiente, porque no me permitían trabajar de escultura, como yo pretendía, mientras viviera allí. Luego, después de tantos años, he pensado dónde estaría ese establecimiento, y no tengo la menor idea. También he querido recordar, por el centro de Madrid, un convento donde yo había visto una cola de pobres a los que daban comida. Me puse un día en la cola con una lata en la mano, como los demás. La monjita que repartía la comida con su cazo de un gran caldero, se me quedó extrañada mirándome, no comprendía que yo, joven, con buen aspecto, surgiera de aquella fila de mendigos. ¡Resultó que la monjita era de Azeitia! Se avergonzó por mí, como vasca, pero me comprendió, le dije que yo no me avergonzaba, que no podía perder mi tiempo trabajando en algo



que no fuese la escultura, que necesitaba presentarme a un concurso de escultura de San Sebastián. Y todo ese invierno viví así con esta sola comida. ¡Mi angelito de Appetia! Me hacía pasar al interior, debajo de una escalera, y allí me servía mi gran plato de garbanzos en abundante y humeante caldo; me sonreía y me lo volvía a llenar... Las mañanas no salía de mi habitación, hacía mis esculturas sobre una mesa, colgando el barro del cable de la luz. Te cuento estas pequeñas cosas, por olvidar otras que considero mejor no entrar en ellas.

-¿Qué influencias tenías, qué leías?

-Me habían impresionado mentalidades como las de Raimundo Lulio, Spinoza, Croce, Unamuno, de mis lecturas en la biblioteca de San Sebastián, y Menéndez y Pelayo, su Historia de las ideas estéticas me resultó una guía utilísima. Todos los que él rechazaba, y lo hacía con honestidad, dando una síntesis de sus ideas, eran los buenos, los que a mí me interesaban. Leía ahora en Madrid a Worringer, a Wolfflin, a Spranger... libros de la Revista de Occidente, con Salomón Reinach, su Historia de las Religiones, y también Hegel y Marx... Traté bastante a Ballejos, secretario, creo que fue el primero, del PC en España; pero siempre he sido muy independiente, siempre resulto heterodoxo, me gustan los esquemas, la claridad, lo simple y pronto, no las recetas, la tele-lentitud de las fórmulas elaboradas fuera del campo visual y viviente de lo único fundamental concreto para mí: mi País Vasco y la región personal de mis ideas con el arte.

-¿Cómo te impresionó el marxismo de ese tiempo?

-En aquella época, el realismo socialista, la crítica marxista, obedecían al sentimiento estético burgués más superficial y reaccionario



del intérprete marxista Plejanov, Bujarin... Trosky, que me parecía el más informado y abierto, qué barbaridades, recuerdo, escribía sobre Liptchitz, el escultor... Algo más tarde comenzó, me refiero al arte, a interesarme alguna reflexión de Lenin. Y algo más tarde, sí, en Buenos Aires, conocí a una amiga íntima que fue de Maiakovsky, conocí su obra, me identifiqué con él, amo a Maiakovsky. En Paris, mucho más tarde, conocí familia suya, la mujer de Aragon, las dos hermanas, y un judío editor amigo suyo y de Malevich, y estuvimos a punto de montar unos escritos de Maiakovsky con las ideas que les proponía desde el espacialismo oblicuo de Malevich les venía del Futurismo, coincidían los dos. Entonces yo había madurado bien mi biología espacial para el plano mural y estaba muy fuerte y con ideas muy personales sobre Mallarmé, y estaba profundizando en Malevich... Pero todo esto me está sacando de donde estábamos, ¿no?...

-Sí, me ibas a hablar de un segundo período en Madrid con preocupaciones vascas...

-Sí, has comenzado por mi infancia, y yo tengo como una prisa, huyo de mi pasado; es muy complicado; no nos sirve ahora... Sí, lo de mis compañeros vascos en Madrid; los busqué, los necesitaba desde los primeros días, y aparecí entonces por el Hogar Vasco... pero no tenían interés en mis cosas, yo vivía distinto. Fue después del 31, cuando gané el premio de escultura en la Bienal de Artistas Noveles en San Sebastián, cuando cuadré con Lekuona, Sarriegui, pintores que estudiaban en Madrid, y luego Gurruchaga, el poeta y pintor, entonces algo más distante... pero coincidíamos los tres en el afecto de una familia vasca que visitábamos regularmente; estos han sido unos momentos felices que casi no encajan, y los re-



chazo en mi recuerdo. Con ~~mi~~ Lekuona, mi amistad fue hermanos; yo era mayor; en su vida, sus modos, sus gustos, inclinado al surrealismo, su delicadeza y sensibilidad, eran excepcionales. Hacía una fotografía personalísima; coincidíamos sobre la triste situación cultural de nuestro país y en las líneas políticas de nuestra recuperación, hasta en la atención personal de nuestras preparaciones para servir y ser útiles. Influí para que pintara, y en la Bienal de San Sebastián del 33 ganamos los dos el primer premio: él el de pintura, yo el de escultura. Pero su obra la presentó con el nombre de otro pintor, tenía disgustar a su madre, quien podría pensar que descuidaba sus estudios en Madrid. No recuerdo ya qué estudios eran, pero los dos decidimos que debía estudiar Arquitectura, ya que yo no había podido. No logró ingresar, y comenzó a estudiar para aparejador. Pero su gran ilusión, y también más tarde me desvelaría a mí, era el cine. El año 1942, en Colombia, pasé una grave enfermedad, y me contaba mi mujer que yo deliraba y que no hablaba más que de Lekuona, que le decía que ya lo teníamos todo resuelto para hacer cine. Lekuona había muerto en 1937, en la guerra. Por no dejar sola a su madre, se quedó en su pueblo Villafranca de Ordizia, y cuando entraron los nacionales le mandaron de camillero al frente, donde una bomba nuestra lo mató. En 1934, cuando la revolución y la represión de Asturias, decidimos viajar a América, y a última hora me acompañó Narcis de Balenciaga, discípulo de Zuloaga, otro entrañable pero distinto amigo que murió en México y también el año 1937. Nikolás de Lekuona no se decidió a última hora viajar conmigo por no dejar sola a su madre...

Jorge ha quedado triste y pensativo... me dice que piensa en la madre de su amigo.



-... Esa última época de Madrid está fundamentalmente llena de estos amigos vascos: Nicolás, Joseba Sarriegui... Hay otros que no recuerdo; se han ido de mí; no estaban en mí. Con Lekuona, un repaso al surrealismo, los poetas; nos afecta Rimbaud, y Los Cantos de Maldoror... Alguna visita a las reuniones del Pombo con Ramón Gómez de la Serna... Pero yo aparto de mí el surrealismo, encuentro que el surrealismo me aparta de compromisos más serios con la vida, incluso con la vida y las experiencias con el arte. Lo encuentro cómodo, brillante, fácil, como poético y consustancial, espontáneo en nuestra naturaleza. Hay que aprenderlo poco, nos sale. Me radicalizo con una actitud jansenista para el racionalismo. Para mí, ya la historia de la cultura, la del arte, como la de la ciencia, es una historia del racionalismo; el hombre es su voluntad racionalista. El surrealismo se explica y va incluido, implicado, en la razón; toda razón es vital, me refiero a un racionalismo biológico. Para Unamuno, la razón es inseparable de lo irracional, no recuerdo cómo lo dice él... Pero Lekuona, las últimas cartas que me escribió a América, ya en la guerra, con unos dibujos deliciosos, ya del más acusado surrealismo, como esulturas surrealistas, entre Liptchis, Dalí y Alberto... ¡Ah, Alberto!, que no se me olvide, recuérdame... Cuando volví de América en 1948, las dejé en Buenos Aires, en un gran cajón con todos mis papeles más queridos. Y guardaba cartas de nuestro Lendakari José Antonio de Aguirre sobre proyectos, a raíz de mi Carta a los artistas de América, para nuestra futura política cultural. Y cartas con Sarriegui y Joseba Rezola. En los viajes que luego he hecho a Buenos Aires, he querido recuperar mis papeles; imposible; el cajón había desaparecido.

-Acabas de nombrar a Rezola, cuéntame algo de él.

-Fue Secretario de Defensa del Gobierno Vasco, ya lo sabes. Era de



Ordizia, como Lekuona y Sarriegui. Yo pasé el verano de 1934 en Ordizia, en casa de Sarriegui. Para tratar del viaje a América con Lekuona y para puntualizar cuestiones con Rezola sobre nuestro renacimiento artístico vascó. Recuerdo que hice el retrato de Sarriegui en su estudio; comencé el de Lekuona y quedó en barro en el balcón de su casa, sin concluir. Se casaba Rezola, con Aurorita, y le hice un retrato el día de su boda; lo pasé en cemento; y los nacionales lo tiraron por el balcón de su casa. Rezola era un hombre inteligente y buenísimo, tú lo has conocido mucho. Lo volví a ver en Donibane, en San Juan de Luz; y era otro hombre; su gran energía de antes, apagada; una energía para morir. El y Leizaola me han hecho pensar mucho sobre nuestra juventud. Los considero como modelos que debemos tener en cuenta, cuando ponemos demasiadas esperanzas en nuestra juventud. De jóvenes, recuerdo a Leizaola, a Rezola, como una mezcla de inteligencia y pasión. Luego los he tratado, he tratado inútilmente; los he visto en París y San Juan de Luz, la pasión apagada (esto se comprende con la edad, la violencia política se pierde), pero cuando hay inteligencia política en la juventud, la inteligencia no se pierde, se gana y se crece con la experiencia. Estos hombres tan queridos por nosotros, tan inteligentes que nos parecieron, habían perdido totalmente su inteligencia política: no la habían tenido nunca... No hablemos más de esto.

-Ten en cuenta las circunstancias, la disminución física de Joseba, todo; este tiempo ha sido demolidor.

-Sí, comprendo.



-Me decías antes que te recordara a Alberto- le digo.

-Sí, Alberto, su personalidad como escultor y como hombre, en aquellos años de la República, aunque lo traté muy poco, ha sido la primera influencia, la verdaderamente decisiva y permanente para mí. Su plástica abstracta que amasaba y crecía de sus manos de panadero (en Toledo, su pueblo, había sido su oficio) y ascendía verticalmente, vegetalmente, componiendo imágon y clave cósmicas, re-imaginando mundo, estructuras continuas de circulación temporal. Esculturas como orografías, sobre 3 puntos, entre vegetal y pájaro, entre animal y pájaros (estos eran los dibujos que te digo de Lekuona en sus cartas últimas, y yo te decía de Dalí... ¡no, de ese payaso, nada!). El quehacer plástico de Alberto se ha entendido como surrealismo; yo no lo puedo entender así: su quehacer está entre la imaginación y el sueño, pero entre su imaginación para el razonamiento y el sueño... para organizar el sueño, el sueño informal del mundo. Sin embargo, la influencia de Alberto no ha sido su escultura sino la relación de él con su escultura, la íntima y secreta forma que yo entendía que tenía Alberto de sentir su tierra, que era Castilla para él, y de comprometerse con su escultura, de oficiarse con ella, como pactando con imágenes (lo que yo he estudiado luego y definido como totemismo estético, arte de protección) para re-imaginar realidad, para recuperar y ampliar estéticamente visión, como servicio social, socialista, como era él.

-¿Cómo aceptabas tú esta perspectiva?

-En todo me sentí despierto, identificado con él. Estaba sí era una orientación realista, de realismo socialista. Luego también, muchos años



después, he podido llegar a concretar como realismo socialista lo que en un país socialista deben entender con urgencia experimental y responsable sus artistas. Pero ya he escrito sobre estos temas. He escrito también sobre Alberto, me gusta hablar de mi familia, mi familia verdadera (nos nacemos, que decía Unamuno) me gusta declarar mis influencias, nombrar a mis maestros. Sólo los artistas de personalidad prestada, los que roban y falsifican, callan. Tuve contacto también, inmediato y material, con la escultura de Alberto. Ensayé una plástica delgada, llené en Orio un camión de esculturas para exponer en San Sebastián. No dominaba la técnica de Alberto, no la conocía. Amasaba yo con alambres una materia improvisada con cemento, colas y yeso. La carretera en malas condiciones, unos baches antes de Aguinaga, un saltito más del camión, y paramos. La exposición en escombros la dejé en la orilla de la carretera. ~~XXXXXXXXXX~~

-¿Cuándo fue?

=Creo que esto ocurría en 1934, pero estaba en Ordizia... sería el año 1933... Pero, sin embargo, tiene que ser en 1934, y este año expusimos en los bajos del "Kursaal", Lekuona, Balenciaga y yo. Cuánto he trabajado, y recuerdo que en ese año en Ordizia aún tuvimos contactos con cerámica y cine, tenía esto relación con nuestro Renacimiento vasco. Creo que en la conversación que hemos tenido antes de grabar, una de las cosas que querías preguntarme era sobre mis actividades en cerámica...

-Sí. Tú has vivido mucho tiempo en América, la "tierra de los vascos": ¿qué significa América para ti y para los vascos? Durante muchos años has hecho <sup>allá</sup>cerámica, estuviste contratado por el Gobierno de Colombia para organizar la cerámica en aquel país, quiero saber también qué valor relativo concedes a la cerámica dentro de tu labor creadora total.



-Como estábamos hablando de este año 1934 en Ordizia, te contesto primero sobre el tema de la cerámica. Lo que tú me preguntas exactamente es por qué he hecho cerámica. Verás. Estaba cerca de Vidania, y llegamos allí un día en bicicleta. Había montado allí un horno de cerámica Duniri, el pintor, y a algunos artistas, a Olasagasti, a Cabanas Eraaskin y a mí nos habían pedido que colaborásemos con él para un renacimiento de la cerámica. Mi desilusión fue tremenda. Duniri compraba unos platos, unas piezas ya fabricadas, y nuestra colaboración consistía en decorarlas. Así era todo nuestro <sup>artístico</sup> renacimiento vasco: improvisación, ideas superficiales. Como el escultor debe dominar alguno de sus oficios, piedra, fundición, cerámica, yo decidí en Vidania que aprovecharía mi viaje en América para especializarme en Cerámica. Desde mi química orgánica, la química mineral, la de los silicatos, es muy simple. Trabajé mucho preparándome; me acompañó mucho la suerte en cerámica industrial, tuve muy buenos contactos con especialistas, realicé con ellos intercambio de fórmulas y conocimientos técnicos, llegué a especializarme en todos los tipos de cerámica y sus técnicas auxiliares. He querido servir a mi país aquí a mi regreso, pero <sup>no</sup> tengo ánimo para contarte todo lo que allí he vivido y lo que me ha pasado aquí. Es todo muy largo, muy penoso; si algo en nuestra conversación se me escapa, si me sale algo, bien; pero así, contarte cosas, no puedo. Pregúntame lo que quieras, pero yo ese período largo y complicado de América, catorce años en América, lo dejaría...

-Sin embargo, Jorge, dime del vaso en América.



-Para mí, un vasco en América, en Suramérica, es un suramericano que vive y que sirve al país en que está viviendo. No sucede esto. Para los vascos que yo he encontrado allí, América significa más libertad, más oportunidades, pero para hacer dinero. Como yo no fui a América para hacer dinero, no he estado en esta América de los vascos. Los he visto, y me han dado mucha pena. ¿Qué habría que pensar política y seriamente en ellos?... Habría que atenderlos y gobernarlos desde aquí, pero nuestra incapacidad para gobernarlos a nosotros mismos aquí y en los problemas y situaciones más elementales y urgentes, me impide a mí destinar ni un minuto a esta cuestión de los vascos en América (q.e.p.d.), goian bera.

-Háblame de América sólo, sin los vascos; pero visto por ti, claro, que también eres un vasco.

-A mí lo que me atraía de América era su arte pre-colombino, el muralismo de los pintores mexicanos, el renacimiento de aquellos pueblos, sus movimientos de liberación cultural, y, claro, políticamente también. Cuando llegamos antes de la guerra, llevábamos un documento como pertenecientes al renacimiento nuestro vasco. Nos puso su firma, Estornés en la Diputación, y "Aitzol". El infortunado "Aitzol", el sacerdote A-istimuño, fue fusilado en la guerra; ya lo conocerías, ya sabes de él; cuántas discusiones habré tenido con él a causa de su limitadísima visión de nuestro renacimiento artístico. Él me entregó unos volúmenes de aquel libro de oro de nuestra cultura, en la que nos suprimió a todos los artistas de vanguardia, para que los entregase a unos vascos en América. Uno de ellos era para el músico Bereciartúa, en Buenos Aires. Me abrió la puerta



Itziar, la que ahora es mi mujer. Ella te contaría mejor su impresión entre los vascos de nuestra presencia, mi conferencia, nuestra exposición, nuestros contratos, nuestra lucha... Cuatro meses en Buenos Aires, y Balenciaga y yo pasamos a Chile. Llevábamos dos meses en Chile cuando nos sorprendió allí el 18 de julio de 1936; no, sería más tiempo, pues yo <sup>al</sup> mes de llegar monté una exposición con objetos encontrados, en diciembre, en la Escuela de Bellas Artes, y ya estaba en muy buena amistad con Vicente Huidobro y Pablo de Rokka... Luego luché con el Frente Popular para las elecciones; si ganaban, volveríamos con un barco de trigo al país. Fundé entonces el Teatro Político Experimental; con los cables de la guerra, montábamos nuestras discusiones en la Casa de México. Los ensayos se interrumpían, se alteraban experimentalmente, y sobre la marcha, eran las representaciones. Yo hacía de montador, de Piscator... Perdinos. Regresé a Buenos Aires. Me casé, engré en la Escuela Nacional de Cerámica, y luego me contrató Colombia. Del año 1942 al 1947 estuve en Colombia. Mi "Carta a los artistas de América", sobre el arte nuevo en la postguerra, el año 1944, estaba en la Universidad de Popayán. Di unas conferencias sobre Goya en Bogotá; tengo todavía el libro sin editar, del año 1946, centenario del nacimiento de Goya. En una de mis conferencias traté de la tauromaquia estéticamente, y el arte como tauromaquia. Vi entonces torear a Manolete, y conversé con él. Luis de Zulueta, que dictó también sus conferencias, me decía que mi visión de Goya era lo más nuevo y lo que más le había interesado. Dando conferencias sobre arte contemporáneo y mi interpretación estética sobre la escultura megalítica del



territorio colombiano de San Agustín, puedo regresar a Buenos Aires, deteniéndome estudiando estaciones arqueológicas en Ecuador, Perú y Bolivia. Ya publiqué en Madrid el año 1952 este pequeño libro, que yo quiero mucho: Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Esté Perón en Buenos Aires el año 1948, y ese mismo año vuelvo; dejo América...

-Yo diría que te has escapado.

-Sí, ya hemos dejado América, y ya estoy dejando esto también, quiero quedarme solo; tú me dirás de qué podemos hablar...

-Donde me parece que has acotado detenerte más tiempo, y a pesar del esfuerzo, Jorge, es en tu infancia. ¿Por qué?

-Porque de ahí procedo radicalmente, ahí me formé como soy, me conformaron... Por ejemplo, mi nombre, el que acabas de darme, "Jorge".

-¿Qué pasa con tu nombre?

-En América yo he sido Gorka siempre. Pero al volver, me pareció que mientras no me recuperase totalmente como vasco no tenía derecho, no debía merecer mi nombre euskérico. En mi familia no ha habido Jorges; éste es un nombre de la familia de los Satrústegui. Moriré con este nombre impuesto, lo acepto como si quisiera con ello denunciar algo, que sirviera como para despertarnos conciencia, por todo lo que aceptamos de fuera con tan destructiva ligereza. Llevo mi nombre, lo muestro, como una marca de ganadería. ¡Ah, si desocultáramos todo lo que ocultamos, lo que escondemos por ignorancia o malicia, y que llevamos marcado y nos deforma! Una parte central, la que más me preocupa últimamente en mi trabajo y en mis pobres reflexiones, es éste de nuestras desocultaciones, la de ahora en nosotros y



las de nuestra historia... Observo mi vida como una lucha desesperada por remontar la corriente violenta de un río que me aleja de mis fuentes que busco, de lo que considero privilegiada y costosa herencia cultural de hombre, que nuestro país pierde, ha ido alejándose, marcha a la deriva, sin gobierno, a la muerte...

-Dime de "Uor'ye" ahora

-Cuando me llaman Jorge me cuesta creer que es a mí a quien nombran. Cuando alguien me lo cambia agradezco, pero no seré yo quien me lo saque. Soy Jorge en mi familia. Y mi madre me dice siempre: "Mi Jorgito, qué niño más precioso, y con aquellos tirabuzones, qué bien os vestía.... Me preguntaban: ¿¿dónde viste usted a sus niños?!"... Yo sonrío siempre a mi madre, y siempre le contesto lo mismo, y pongo todo mi cariño al decirsele, ella no es culpable: "Mira, mamá (siempre "papá", "mamá", jamás "aita", "ama"), el de los tirabuzones no era yo, era Ignacio"... Y así en todas mis visitas a Orio, la misma conversación se reproduce, y nos reímos con las barbaridades que yo digo siempre... Ahora es junio, acabo de recibir una tarjeta con unas letras de mi hermano Antonio, el capuchino y escultor también, y mi tía, porque ya hace días que no voy a Orio, y también mi madre, con su letra que conserva magnífica, y me desea... unas felices Navidades... Todo es irreal; ha sido así siempre, puro surrealismo... Y ahora, sí, Martín, que he concluido con mi infancia; ya te la he contado; mi psicoanálisis; casi todo...

-En ese vaso que eras tú de niño nos podemos reconocer muchos otros vasos. Esta es tu lección para todos nosotros. Dime desde hoy, ¿cómo tiene que ser, según tú, el vaso del futuro?



Para mí, el vasco hoy verdaderamente revolucionario es el vasco que se sabe herido. Nuestras heridas, si creemos que pueden cicatrizar hoy, es en falso. Hay tiempos como el presente en que las heridas no deben curarse; es con la sangre de nuestras heridas con que se riega nuestra conducta operativa; hay que mantener las heridas abiertas. Ahora se pone nombre vasco a todos los niños; sí, claro que estoy de acuerdo; y se editan gramáticas en euskera, se abren ikastolas, y pronto podremos poner banderas... Pero, cuidado, esto es para la retaguardia, para las mujeres, los niños y los académicos del euskera... Los objetivos de nuestra lucha los hemos convertido en medio; no hay vanguardia; esto no es un país, no vive, no funciona, no quiere saber. Los cuidados al país, en las esferas personales de eficacia, ignorados o en desprecio. Desunidos todos, el frente cultural perdido, inexistente. Protección del euskera, euskerolatría, segregación y divisiones, discriminación lingüística, el euskera-toten para protegernos; así, no al euskera, a nuestra comodidad y nuestro negocio. Sí, en cambio, recuperación de nombres en vasco, de apariencias, pero modelos de hombre, de vida, de mentalidad, de comportamientos, no. No, no sigo, perdona...

Jorge Oteiza habla con un arrebató que lo cansa, que lo agota, y cuando termina sus frases en ese grito contenido con que se expresan las denuncias personales, jadea como un hombre que hubiese hecho los cien metros, y, como él, se recupera pronto, y se sosiega, al menos en apariencia, y habla más quedo, como excusándose conmigo de haber ido tan lejos en el grito, cuando yo no estoy ofendido, cómo voy a estarlo ante un hombre que se está vaciando noblemente, enseñándome las heridas, con una exigencia personal impresionante! Así comprendo que luego, cuando comienza a juzgar a



los demás hombres y los hechos que él no puede sustituir ni modificar, lo haga con la misma exigencia.

-Tú te has dedicado a otras actividades fundamentales de servicio al País, Jorge; no deberías ser tan exigente contigo mismo, puesto que a través de tus indagaciones estéticas has penetrado áreas de comprensión de lo vasco adonde no se había llegado antes nunca, y también has mostrado al País en el exterior una cara que no habíamos podido enseñar hasta ahora, y has inspirado a muchos de nuestros artistas que siguen buscando en la dirección maestra que tú les has dado. Todo eso, es mucho. Y, claro, no puedes hacerlo todo. Todo es demasiado.

-Pero podía haber hecho muchísimo más -insiste Jorge- verdaderos milagros podíamos haber hecho.

Y ya Oteiza está quieto, sosegado en la carne de una humildad franciscana. Tiene esta cabeza y esta compostura algo que recuerda a un fraile bueno; también en su acción lo es, cuando se entrega a su comunidad con la entrega total con que lo hace.

-Regresaste al país el año 1948- le digo- y viniste a trabajar en la fábrica de cerámica industrial que ya Ibarrola me mencionó, porque fue entonces cuando te conoció; participaste entonces en un concurso de Escultura en San Sebastián y ganaste, ¿cómo fue eso?

-Sí, fue un concurso para un monumento a Felipe IV, en 1949. Lo gané fácilmente; no se realizó la escultura después. Era el único proyecto sensato, concebido lógicamente, que respetaba la plaza, era para la Plaza de la Constitución, en la parte vieja. Es una plaza deliciosa de proporciones, de Silvestre Pérez, un arquitecto aragonés, neoclásico, del siglo



pasado. La analicé, y, efectivamente, estaba cuidadosamente concebida en sección áurea. No tuve más que ponerme de acuerdo con el lugar y con las dimensiones que correspondían geoméricamente a la inclusión de la escultura. Esta escultura, hoy, cuando la he visto convertida en un aparcamiento, ocuparía el lugar de aparcamiento de dos coches; entre ella y el edificio principal, que fue Ayuntamiento, quedaba respetado el espacio de la plaza como un cuadrado perfecto y vacío. Para mí no había otra solución. Los demás proyectos eran absurdos, grandes mamotretos en el centro, estorbando, o delante de la fachada subiendo hasta el tercer piso...

Indigna a Oteiza todo lo que funcionalmente no está al servicio del hombre, de la ciudad, todo lo que pretendiendo ser importante, ostentoso, estorba y trata de imponerse, de no respetar la escala del hombre.

-Te presentaste luego a otro concurso, el de Sancho el Fuerte- le digo- también para San Sebastián.

-No, ése fue otro. "ste <sup>del</sup> que tú ~~hablas~~ <sup>hablas</sup> era uno que, junto con el de Felipe IV que acabamos de mencionar, eran dos concursos que se promovieron para celebrar no sé ya qué fundación de la ciudad o centenario. La idea fue de José María Donosti; recuerdo que alguien se opuso, que no era ésa la fecha del centenario... Fue algo así. La cosa es que no se realizó ninguno de los dos proyectos premiados. Yo no me presenté al de Sancho el Fuerte; ése lo ganó un escultor de Bilbao, Lucarini. Era tan malo, una novela alegórica como el de Castelar en Madrid, subiendo unos personajes ~~detrás~~ detrás de otros, que por no verlo ejecutado, me alegré no se hiciera ninguno. Porque cuando es humilde y pequeña una escultura, aunque sea mala, no molesta mucho, no estorba, no se impone al ciudadano para maledu-



carlo, no nos maltrata... Por cierto que cuando me seleccionaron para proyectar la estatuaría de Aránzazu, fue al año siguiente, no acepté sin un concurso entre vascos, y como acabábamos de destacarnos nosotros en nuestro país, competimos en unas pruebas, que gané, también fácilmente. Yo conocía de Bilbao a este Lucarini, lo vi en la ventanilla de un tren que salía de San Sebastián a Bilbao, y empezó a gritar como un loco y a insultarme... No sé qué pasa entre nosotros, los escultores, todos pretendemos ser únicos, destacarnos de los demás, y cuanto más tontos, más soberbios, más estúpidos y hasta enfurecibles... Yo también suelo enfurecerme, pero es por estos comportamientos que nos dividen y debilitan...

Se oye más fuerte el "tac-tan-toc-tac" del martillo contra el tabique.

-Pero sí te presentaste por aquel tiempo a otro concurso, al de Londres...- le digo.

-Tú te refieres al proyecto para un Monumento al Presionero Político Desconocido... Sí, pero eso fue más tarde, en 1953. Creo que se presentaron proyectos de todo el mundo, unos 3.500 escultores. Pues mira, sinceramente creo que debí ganarlo yo. Un jurado internacional decidía en Londres, pero previamente se hacía la selección en cada país. España y la URSS no quisieron participar, tenían los dos el rabo de paja. Por esta razón, los proyectos de España se tuvieron que enviar a Londres, por iniciativa del escultor y por su cuenta. Un día que escuchaba la BBC me enteré que de España habían enviado 32 proyectos, y que el mío había sido seleccionado para la decisión final entre los 60 seleccionados. Los organizadores del concurso conside-



raban que el proyecto de cada uno de estos seleccionados por país, debía ser realizado en el suyo respectivo, para honrar así al hombre que sufriría persecución y cárcel por sus ideas, y esto, se comprende que aquí no podía ser bien acogido. Luego, de los 60 seleccionados se eligieron 3: Max Bill, un italiano y un inglés del grupo de Moore, que fue quien definitivamente resultó ganador; era el más débil de todos, demasiado anecdótico. Escribí en la Revista de Arquitectura un análisis de los tres finalistas y de mi proyecto, con una protesta al Jurado internacional. El arquitecto Fullaondo, historiógrafo y analista de la arquitectura contemporánea, escribió recientemente en la revista Nueva Forma analizando comparativamente proyecto y memoria de Max Bill en ese concurso, quien para mí era el mejor de los finalistas, y el proyecto y memoria presentados por mí. En fin, ya pasó aquello; todo pasa; pero sigo creyendo que mi proyecto era el más puro; era emocionante: tres elementos longitudinales, entre hueso y columna, divergentes, desalojando un espacio abierto, una plaza, con un silencio dramático... la columna abatida, quizá la modificaría algo ahora, si algún día pudiera realizarse; me pasa como con el monumento a la libertad, el año 1959, del concurso internacional de Montevideo; son mis dos obras públicas definitivas, que amo profundamente; pero sigue, sigue, Martín...

-Hubo otro concurso en Milán, dos años después.

-Sí, pero dos años después no. El diploma de honor en la IX Trienal de Milán fue antes, en 1951. España envió obra de cuatro escultores, el grupo de cuatro escultores abstractos que exponíamos en ese tiempo en Madrid, Barcelona y Bilbao; éramos Ferrán, Serra, Ferreira y yo. Yo no envié más que una escultura, un ensayo de espacialidad simultánea; andaba suprimiendo espalda a la escultura; por cierto que uno no logra totalmente lo



que pretende, y para mí podía todavía diferenciarse una zona como la de delante y otra la de atrás; pues la pusieron de espalda, naturalmente; siempre me colocan o fotografían mis esculturas al revés... quizá había logrado que no tuviera zona más destacada que otra, y esto era muy difícil en este caso, pues la escultura era figurativa. Pero esta distinción que para mí era la primera en el extranjero, no tiene ninguna importancia. Incluso pudo influir la presencia de Fontana en el jurado, era muy amigo mío en Buenos Aires; debió sentir alegría al ver una escultura mía en Milán. Yo fui el único artista en Buenos Aires que defendió su obra en una exposición que ~~XXXXXX~~ hizo allí antes de regresar a Italia. Fontana me pasó unos discípulos que él tenía cuando dejó su estudio, era cuando su Manifiesto Blanco; yo pensaba distinto, discutíamos, también cambiaron sus discípulos; son muy naturales estas influencias. La cosa es que gracias al generoso traspaso que me hizo Fontana de sus discípulos, yo pude defenderme económicamente hasta que yo también, al año siguiente, en 1948, regresé.

-Háblame del momento sin duda más importante para ti, el gran Premio Internacional de escultura en la IV Bienal de Sao Paulo, ¿fue en 1957?...

-Sí, fue el año 1957. En la Bienal anterior, el año 1955, iba a ~~XXXX~~ enviar España como representación ~~de~~ escultura, el grupo de cuatro escultores abstractos de que te he hablado hace un rato. Fueron unos cobardes, aceptaron ir sin mí, que fui oficialmente apartado; siempre es verdad que ando con dificultades, disgustos. Fui sustituido por un catalán, Rebull, quien acababa de ganar en España, o había ganado, ya no sé cuándo fue, la I Bienal de Artistas Hispano-Americanos. En la Bienal de Brasil no les hicieron ni caso, así que para ésta del año 1957 no andaba España bien de



escultores, y recurrieron a mí. Chillida comenzaba a darse a conocer, y yo propuse que le hablaran a él. En último caso, que podíamos ir los dos, Chillida con sus hierros y yo con mi experimentación en pequeños formatos, latas recortadas y alambres con tizas. Chillida no aceptó; dijo que él se estaba preparando para el año siguiente ir a la Bienal de Venecia. Entonces acepté ir solo; pero el comisario español para la exposición no quería que acudiese yo con mis pequeños formatos, quería algo más vistoso, más en materia definitiva. Bueno, yo te he contado que soy escultor por Juan de Huarte; pues bien, no es uno, son dos los Juan Huarte, y los dos navarros, a los que debo haber hecho algo de escultura. Aquél me aseguró en mi decisión para la escultura, pero éste de Pamplona, de esa gran familia de industriales, de don Félix, me ayudó asegurándome la compra de esculturas durante ese año, y ofreciéndome al mismo tiempo una gran nave en el edificio de los Nuevos Ministerios cuya obra estaba entonces paralizada, pero ellos eran los constructores. Todo lo que trabajé allí, pienso ahora, todo lo que programé teóricamente y realicé en pequeñas maquetas, no puedo creerlo. Allí mismo iba realizando piedras, y en Carabanchel los hierros, en unos talleres del Ejército.

-Ahí hiciste todo lo que llevaste a la Bienal.

-En unos meses ya tenía preparado mi envío para Brasil. Ahora, el problema era otro: tenía que enviar 10 esculturas; yo acepté esa limitación entendidas las esculturas como familias, 10 familias de escultura, que sumaban en total 28 esculturas. No podía separarlas porque respondían a una memoria experimental que preparé como un catálogo personal. Ya dejaba apartadas, con mucho pesar mío, otras que yo consideraba importantes como



propuestas posibles, variantes, de mi orientación experimental. Yo me presentaba a esta competición con 53 países; con ventaja, pues conocía en qué estaban los escultores más importantes que me figuraba se iban a presentar, y ellos no me conocían a mí. Ya atraía la atención mi envío numeroso, casi todo en piedra y hierro negros, el todo concebido como ejercicios humildes que respondían a un pensamiento, y que no pretendían, precisamente, llamar la atención. La sorpresa fue el parentesco que se advertía de mi obra con el envío de los japoneses, y mi ninguna relación con los seguidores de los constructivistas y con el Bauhaus. Se exhibía, además, una muestra retrospectiva y completa del Bauhaus; y tenía gracia: yo era el que parecía el verdadero continuador de aquel movimiento tan fundamental en toda la gestación del pensamiento estético contemporáneo. Hablarte de estas relaciones, todo esto resultaría muy largo ahora, me cuesta mucho tener que repetir cosas que ya he dicho o han dicho otros, y que he escrito yo y que estoy escribiendo. O que otros no han dicho, o que, incluso, han falseado; ya lo pondré en claro todo, pero ahora no. Creo que el propósito de tus entrevistas es más bien presentar un conjunto a nuestro país de gente que aparece le estamos sirviendo, con la que puede contar... Todo esto, un conjunto homogéneo de buenas e inteligentes y patrióticas personas, que todos pretendemos ser personalidades, me parece inexacto, un tanto triunfalista, en desacuerdo con nuestra realidad. Pero tú organizas tus libros, tú haces las entrevistas...

-Así es, de la misma manera en que los entrevistados organizan sus palabras; ésta es la máxima realidad que puedo apresar en mi oficio. Pero vamos al Premio: ¿qué consecuencias tuvo para ti?



-Pudo haber tenido consecuencias, fuera y aquí entre nosotros.

Fuera, económicamente, y me hubiera dado a conocer si hubiera aceptado relación y fichaje en galerías en el extranjero. Pero yo en mis indagaciones no había llegado a conclusiones todo lo concretas que yo pretendía. Iptuía que me encontraba cerca, y seguí trabajando. Efectivamente, pude explicarme por qué me estaba quedando sin expresión, sin escultura como objeto tradicional en las manos. Estudié casos semejantes en otros artistas, pero que el artista no había tomado conciencia de lo que le sucedía; así en Mondrian y Malevich; y en el caso del norteamericano, el pintor Eoteko, y el resultado fue trágico, se suicidó. Desde este punto perspectivo, de análisis historiográfico, repasé en el pasado, y es cuando di con mi ley de los cambios para la expresión. Un crítico, Campoy, del ABC, opinaba que eso no era para el arte, que era una ley biológica. Y, claro que era biológica, para una biología del arte. Luego me ha sorprendido a mí mismo que sectores de investigación científica, naturalmente que conocían algo de todo esto por mi Quousque tandem... o el libro de Alfaguara, muy pocos, quiero decir, pero que han utilizado esta ley para las mutaciones en arte y con reconocido y satisfactorio resultado. Así en sicología, en dos libros del siquiatra de Santander, Dr. Ubalde Merino, el autor habla de esta ley, cómo ha sido utilizada. En fin, en Paris algo también. Pero no soy conocido fuera, voluntariamente he creído que mi modesta labor tenía que producirse aquí, que tenía que quedarme aquí. He considerado que en política cultural, teníamos los artistas que constituir y servir en un Frente Cultural interno. En el frente exterior, digamos, daban razón de la existencia espiritual de nuestro pueblo el arpista inter-



nacional, mundial, Micanor Zabaleta, y el escultor Eduardo Chillida. De nuestro frente interno saldrían todos los Chillidas y para todas las tendencias que auisiéramos, a fortalecer nuestro frente exterior. Pero teníamos que organizarnos aquí, fundar nuestros centros de investigación y preparaciones. Así, con esta esperanza, fundamos la Escuela Vasca, después de años de fracaso con proyectos diversos, todos con el mismo objetavo, pero con nombres y planteamientos distintos, según la oportunidad, el momento. La Escuela Vasca era la plataforma para el asalto cultural de Pamplona, para fundar allí nuestra Universidad de artistas vascos; hubiera sido la primera en Europa.... ¿Qué pasó? Entre lo que se sabe y lo que no sabemos, si falló esta operación en nuestro país no se puede esperar que culturalmente nos pueda suceder algo que nos libere de nuestra actual y miserable situación. Que nadie se moleste en pretender algo en serio; tendría que cambiar todo. Aunque sigo creyendo que para cambiar todo, tenemos que cambiar primero nosotros, y en este campo de pruebas que es el de la vida y experiencia culturales, lo primero...

-Aquí apuntabas tú con tu Premio de la Bienal del Brasil, Jorge.

-Sí, las consecuencias de este premio internacional, las que yo esperaba y deseaba exclusivamente, eran para nuestra lucha cultural, para nuestro frente interno; nos podía afectar, estimular; yo mismo hubiera podido ser mejor escuchado y atendido por mis propios compañeros. Este gran premio internacional que compartí con Ben Nicholson, el más importante pintor inglés en la actualidad, fue el primero que se anotaba España después de la guerra. Por cierto que en el Ministerio de Relaciones Exteriores en Madrid fui requerido para una delicada reunión con críticos de arte, periodistas y dirigentes de la política oficial del arte español. Yo había tenido diferencias con todos ellos, y ahora querían



reconciliarse conmigo, aprovecharse; pero conmigo habían terminado. Fue una reunión borrascosa; yo con Madrid, nada; rechacé la condecoración de Alfonso el Sabio que me ofrecían, me retiraba definitivamente con los míos en nuestro país. Seguí con la exploración estética, la concluí entre el año 1958 y 1959, escribí el Quousque tandem..., y entonces creí que era mi momento para entregarme con los demás a una activa política cultural con resultados prácticos. De resultados, nada; casi nada. Te lo puedo decir ahora; lo he explicado últimamente, me atreví a decirlo por primera vez en una entrevista en Radio Popular de San Sebastián. A mí me ha podido corresponder, modestamente, claro, pero con claridad y oportunidades suficientes, y que no he desaprovechado ninguna, el compromiso de un político vasco para esta mutación crítica de nuestra cultura vital, creí que se vería y que podía haber sido atpido.

-Pero, Jorge, has hecho mucho...

-No hemos hecho nada; era muchísimo lo que teníamos obligación de hacer.

-Tus escritos, has profundizado en nuestro estilo vasco, todo lo que has sembrado en la juventud, la Escuela Vasca...

Los martillos cantan arriba: "tac-tuc-tac-toc-toc"..., mientras Oteiza queda pensativo; y luego dice:

-Sí, es curioso, Escuela Vasca... Siempre ha sido un escultor que con supropuesta, su trabajo, nos ha obligado a fijarnos en esta realidad que ahora tratamos de discutir, de ensuciar, de confundir. Anchieta, de Azpeitia, en el siglo XVI, agrupa consigo a escultores vascos en Pamplona; es Escuela Vasca; se conoce como la Escuela de Pamplona. Quintín de Torre,



de Bilbao, y en nuestro Bilbao, entonces, hace mesio siglo, funda, señala como Escuela Vasca, aquel surgir prodigioso de pintores, escritores, poetas, pensadores; políticos, lógicamente que también. Luego me ha tocado a mí... La verdad, nunca hubiera sospechado tanta discusión, tanta oposición, si existe o no Escuela Vasca. Fue Chillida el que se opuso primero a este reconocimiento; reveló que no entendía, que no sentía, este renacernos sin fronteras individuales en un movimiento colectivo. El se explicaba una Escuela Vasca, con la idea de los talleres del Renacimiento, con la mentalidad de Anchieta en su taller de Pamplona con sus discípulos. Aizarna entrevista a Chillida para un periódico donostiarra; entrevista lamentable. Con irreflexiva y servil ligereza, con su voz grave y levantada, nos dice Aizarna, escritor, y escritor vasco, que clasificar es una manía universal de los hombrecitos, y que también la Escuela Vasca de escultura es otra manía que alguien se ha sacado de la manga...

-Dime tu concepto de Escuela Vasca...

-¿Cuándo vamos a dejar de ser estúpidos? Hablamos de una o varias Escuelas de Paris, de una Escuela de Barcelona, de una o dos de Madrid, cuando bastaría la mitad de los escultores que somos en nuestro país para asegurar que constituimos el grupo, yo diría más potente. No lo digo yo, otros lo han dicho. Yo digo que el nuestro es el grupo más coherente y más familia, y familia singular; esto es, que tiene país y revela país. No hay otro grupo nacional en Europa de escultores como el nuestro vasco. Y esto lo han advertido críticos como Morenos Galván, que lo ha sentido como un descubrimiento, y lo ha escrito. Me refiero a críticos que nos conocen aquí; porque fuera sólo conocen a Chillida, y Chillida es culpable de que sólo como escultor vasco le conozcan a él. Voy a aclarar algo más. Yo he ido averiguando por mí mismo que la naturaleza visual de nuestra



mentalidad tradicional sigue siendo visual, y visual en redondo, y que usamos el espacio con características muy diferenciadas, muy nuestras; que nuestra mentalidad, partiendo de una iniciación en la escultura, funcionaría con privilegio natural paratodas las actividades creadoras del arte contemporáneo. Si entre nosotros se supiera qué es ser escultor, podríamos contar nosotros, este pequeño país, con los grupos en vanguardia en el exterior más impresionantes y más decisivos como proyección cultural y política de nuestro pueblo. Esta fe es la que me ha movido en todos estos años para tratar de crear nuestras preparaciones y acercarlas a nuestro pueblo. Al dejar la escultura, mejor dicho, cuando la escultura me dejó a mí, me di cuenta que venía como escultor de mi pueblo y que volvía, que volvía a mi pueblo. Y a este escultor ~~XXXXXXXXXX~~ que vuelve, lo que le interesa como escultor es despertar la piedra colectiva donde duerme la energía de otros escultores necesarios y sus cientos de estatuas que ya debieran estar movilizadas en nuestro frente exterior...

Sigo a Oteiza, su palabra contrapunteada de los "toc-tan-toc" del martillo que va cosiendo este aire quieto que no es nuestra hechura, con la atención y el afecto que él conoce en mí.

-Mira, Martín- me dice -Escuela Vasca... es importante aclarar bien este tema. Los actuales escultores vascos, se puede decir que surgen cuando se imponía el informalismo, la tendencia última pasada. Pero, a mi juicio, nos equivocamos si confundimos con ese informalismo el informalismo de nuestros escultores. Porque hay un estilo informar, temporal, de contar, en ángulo agudo, en oblicuo, movedizo, de comunicación, en todas nuestras formas tradicionales de expresión, y que podemos llamar estilo popular o biológico; éste es el informalismo de nuestros escultores. El único que no



pertenece a esta escuela vasca y popular soy precisamente yo, y es porque no he querido. Mi estilo ha sido voluntariamente racionalista, de experimentación geométrica y de inmovilización. Pertenece a un estilo curativo, político, de reajuste de nuestra conciencia espacial, de nuestra sensibilidad existencial; está en nuestra tradición más remota. En este sentido, y en acuerdo con lo que en lo más íntimo persiguen las corrientes racionalistas de un nuevo humanismo, digamos un realismo metafísico, al margen de los intereses más visibles de la comunicación, puedo decir que soy yo el único artista en Escuela Vasca. Hay, pues, no una Escuela Vasca, sino dos Escuelas Vascas...

-Tienes perfecto derecho a pensar así, Jorge, y constituye la expresión más clara de que la unanimidad no es, afortunadamente, fruto de esta tierra nuestra.

-...Llevamos mucho tiempo sufriendo a Chillida entre nosotros, su agitación individual, su vanidad, su alejamiento de nuestros objetivos comunes, que esto significaba obviamente ~~la~~ Escuela Vasca. Porque reducir su comportamiento vasco en el extranjero a poner títulos en vasco a sus esculturas, nos hubiese servido igual que los hubiera puesto en sumerio. Me queje amargamente, llevo tiemposufriendo callado, cuando no silenciado por sus críticos, disminuído, falseado en mi pensamiento y despojado. Jamás ha tenido Chillida un gesto de defensa ni de generosidad. Ni una sola vez nos ha nombrado fuera a ninguno de sus compañeros. Es grave que no lo haya hecho en la oportunidad que su agencia, la Maeght, le preparó para entrevistarse con Heidegger. Chillida debiera haber advertido a Heidegger, tenía que saberlo, del parentesco de su reflexión estética sobre el espacio, con la que ponía fin a su metafísica como filosofía, con la naturaleza temporal







entra en contradicción con el comportamiento en honestidad del creador si el creador no nombra sus regiones aromáticas o fuentes concretas de atracción, pues no basta decir el hierro, el fuego, el aire, si oculta esculturas que han resultado decisivamente aromáticas al escultor. Ninguno de sus críticos (algunos ciertamente como oc asión para un ejercicio personal de literatura y ensayo, los demás como comentario y publicidad) ninguno, digo, lo ha estudiado en el contexto socio-cultural de su familia artística y su pueblo. A Chillida le han preguntado por los grandes escultores hoy en el mundo, y no ha dado un solo nombre.

Chillida quiere ser único, no quiere familia artística, y esto interesa al mercado, a su galería, pero no es justo que llegue a creerse esto un artista. No quiere Escuela Vasca, y Chillida resulta la prueba más notable de nuestra existencia y realidad actual como Escuela Vasca. Ahora él se vuelve a nuestro país en aroma de triunfos y condecoraciones.

Este que no acaban de tumbar arriba es un tabique portentoso, "tac-toc-toc"...

Y continúa Jorge en su libertad:

-Un pequeño grupo de artistas aquí, crédulo y ambicioso de éxitos fuera, le asiste, con su crítico servil y rector de cabecera, Santiago Amón desde Madrid (me recuerda el hombre que extiende la alfombra en el circo) y con otro de reserva en Bilbao, Javier Viar (este Viar, que pudo haberme consultado, ha falseado sobre mí precipitándose a repetir falsedades de Amón, para una revista de arte en Madrid, en una serie de comentarios sobre escultores vascos, y que ha interrumpido, avergonzado o advertido). Ya Santiago Amón, en los Encuentros de Pamplona, hizo esta fea propuesta a un amigo mío escultor, y con estas mismas feas palabras:



"Deja a Oteiza, con él no irás a ninguna parte; pásate a Chillida, que te abrirá las puertas internacionalmente". Se me figura este grupo distinguido que ahora procura hacerse visible en nuestro medio artístico (cuando ya nuestra Escuela Vasca ha sido bien maltzada y dispersa) como una especie de Sociedad Vascongada de Artistas ~~XXXXXX~~ Amigos... de París. Perdona, Martín, que todos me perdonen, que hasta el mismo Chillida me comprenda y se comprenda él mismo. Yo no quería hablar de esto, puedo hablar mucho más; aunque no lo hiciera, el tiempo sabe cómo hacerlo. Ya sabes, Martín, cómo me he resistido para esta entrevista. Deseo concluir, estoy muy cansado. Te contestaré telegráficamente a lo que consideres que falta por preguntarme; ya sé que no era este terreno el que tú deseabas que yo tocara, pero cada uno sufrimos en el terreno que nos ha sido destinado. Estamos todos enfermos, todos somos culpables; cada uno hemos creído que hacíamos bien dando una imagen que nosotros queríamos, pero falsa, de nuestra realidad. Nuestro País, en todas nuestras situaciones, sin asistencia, sin administración responsable y nuestra, sin gobierno, nuestro país está enfermo.

-Sí, es difícil, Jorge, que nuestro pueblo se libre del mal que nos envuelve y nos penetra- le digo- Cada uno se sincera como puede. Yo lo hago a veces callándome. Otras, hablando a como puedo o me dejan. Cada quién debe asumir la responsabilidad de sus palabras y sus silencios. Yo no estoy trabajando con la intención de presentar imágenes que sean falsas. La prueba, ésta. ¿Qué más puedo decir sino dejarte hablar?

No oímos el tac-toc del martillo contra el tabique; acaso han terminado de tumbarlo ya. ¡Ya es hora!



.... Has trabajado en Aránzazu- le digo para saltar de este tema calkente y doloroso a otro, y acaso <sup>a otro</sup> tan doloroso y caliente como el anterior, porque estoy con Jorge Oteiza delante, ¡no lo voy a olvidar! -has hablado de arte religioso; en tu "Androcanto" creo verte penetrado de un fuerte sentimiento religioso. ¿Cómo eres en tu interioridad religiosa, cómo ves la gran crisis de lo religioso en estos momentos en nuestro País?

-Te he hablado de mi crisis religiosa en mi juventud, que coincide con la elección del arte como mi vida para mí. Como para toda mi vida; vocación que siento completarse políticamente como aplicación en concreto, mi País Vasco, y en orientación socialista. Mi socialismo, ideológicamente marxista, en su arranque; en nuestra juventud no precisábamos de exhaustivas e inacabables lecturas, como ahora sucede, éramos más prácticos. Ahora, por practicidad también, considero necesario en nuestro país la unificación de un frente socialista de todas nuestras variantes, cristiana, marxistas, etcétera. Personalmente me siento dentro de un socialismo democrático; está e nuestra tradición, da la imagen más real y coherente de nuestro pueblo. El marxismo se entiende pronto y fácil cuando se lee con las manos atadas. Ahora nos distraemos demasiado y engañamos con nuestras precisiones lingüísticas y de vocabulario, lo mismo marxistas que estructuralistas y estéticos. Son metalenguajes que delatan que nuestras preparaciones siguen en el colegio, y el revolucionario lo es en la vida, cuando ha traducido su lenguaje preparatorio al lengua operativo y natural de la vida con los demás. Aquí, el revolucionario con mucho marxismo para discutir, olvida esta tesis marxista. La discusión sobre la verdad o falsedad de un pensamiento



es pura escolástica, si no encuentra en la praxis su única y posible verificación.

-Nos quedamos en las palabras; es más fácil manejar palabras que actuar para explicarlas. Creo, sí, que estamos enterrados en palabras, Jorge, sobre todo debajo de las que no dicen nada.

-Son el peso muerto.

-Sí. Jorge, me has delineado breve y expresivamente el contenido fundamental de tu filosofía política, ¿y la religiosa?

-No soy cristiano creyente. No creo en la ~~mente~~ cabeza en nada ~~supernatural~~ sobrenatural. Razón y sentimiento, la cabeza y el corazón, los he llegado a sincronizar; los uso al mismo tiempo. Mi fe no es de religión, creer en lo que no vemos; mi fe es de naturaleza estética: creer lo que vemos, comprender lo que vemos para mejorar, cambiar. Esto requiere de una disciplina para mirar, de una conciencia. Hay un escultor, Zadkine, a quien también considero maestro mío, y por esto que dijo de su forma de trabajar: "Yo, lo que hago, es mirar, mirar -dijo- mirar, hasta que veo". El arte, para mí, ha sido una escuela de desalienaciones, una escuela política de tomas de conciencia. Verás, Martín; cuando me trasladé de la religión al arte, me trasladé con toda la carga religiosa que tenía; exigí al arte todo lo que la religión me había parecido antes que me solucionaba. No veía al principio; me pareció que perdía, que me quedaba sin nada, que, incluso, moralmente iba a ser peor. No hace muchos años que caí en la cuenta que yo me había orientado en un arte de protección, al que le pedía todo, todo lo que me faltaba. He logrado rehacerme todo desde el arte, un arte social y político, diré que religioso, como el hombre en los momentos históricos de mayor



desamparo. Como un primitivo, me he llegado a relacionar, he pensado mucho, en el artista vasco de nuestros santuarios prehistóricos. Aunque mi situación era lógicamente diferente, tenía mi pasado con el peso de una cultura religiosa y que abandonaba. Era como si tratase de una operación de trasplante de mi sensibilidad religiosa. Pero está mal dicho. Este punto es muy delicado, no porque yo lo haya experimentado, sino porque nos afecta a todos nosotros, se relaciona con esta crisis de nuestras vocaciones religiosas, de la que creo me acabas de preguntar.

-Sí.

-Nuestro pueblo, en su tradición reciente y latina, es católico, y creemos que tenemos sensibilidad religiosa. Este es nuestro grave error, y es el fallo de todas las religiones: la religión no produce sensibilidad religiosa. La sensibilidad religiosa es sensibilidad existencial en plenitud, en madurez, como actividad libre y total de nuestro ser con la realidad. Y la naturaleza de esta sensibilidad religiosa es de elaboración exclusivamente estética. Los pueblos no tienen sensibilidad religiosa; el nuestro ha sido una excepción porque era una herencia ~~mitológica~~ que aún le quedaba de su pasado prehistórico. El catolicismo entre nosotros ha sido enriquecido con esta sensibilidad. Si lo redondo como sagrado no hubiera permanecido en lo profundo de nuestra intimidad religiosa, o si la forma que consagra el sacerdote católico, en lugar de venir redonda hubiera venido cuadrada, nuestras vocaciones religiosas no hubieran sido tantas.

-¿Cómo ves el estado actual de la religiosidad de nuestro país?

-La hora de las vocaciones religiosas en nuestro país pasó hace tiempo. Yo, hace años que vengo hablando<sup>d</sup> que es la hora de nuestras vocaciones artísticas; pero hace años. Yo ahora no sabría decir para qué vocaciones



es esta hora. Pero la crisis de la religión hoy es definitiva, irreversible. Si presenciamos hoy en el mundo un como acercamiento a las doctrinas religiosas y filosóficas de Oriente, yo creo que es buscando sensibilidad religiosa; precisamente porque allí se encuentra como una fundamentación estética en lo religioso o mezcla o confusión, más o menos química, de arte, filosofía, religión. En nuestro pueblo, sí sería posible un fortalecimiento de la sensibilidad religiosa para nuestro catolicismo; bastaría con un bien estudiado tratamiento artístico para tratar de conectar, descongelando religión, con nuestra tradición más íntima. Porque el hombre religioso que luego aceptamos, el hombre religioso hecho sólo de religión, está mal hecho. Y esto porque lo que precisamos recuperar hoy no es religión, sino sensibilidad religiosa.

-Comprendo la manera como relacionas las sensibilidades estética y religiosa. También relacionas ~~hablas mucho de~~ <sup>de manera insistente,</sup> metafísica y estética, y vendría bien una aclaración aquí... tus cajas metafísicas... cómo ves, cómo observas, a Zubiri; háblame de la relación del hombre con Dios, con la muerte... Dime de todo esto, Jorge, de la manera que quieras exponer mejor, más a la espontaneidad de tu aire que al ritmo de mis preguntas.

-La estética, para mí, es la relación-puente entre una orilla metafísica y la otra, la ética, la de nuestros comportamientos, como una tríada instrumental es para una filosofía de nuestra problemática existencial. La vida como supremo objeto metafísico... La metafísica por sí misma, no creo que sirve para resolver nada; es un sistema de preguntas que se enriquece con nuevas preguntas, tiene que concluir respondiendo estéticamente. Esto lo he sentido desde siempre, he seguido a Heidegger, y ya te he hablado de mi emoción al verle desembocar en lo estético y con



una reflexión tan semejante a la mía. Con Zubiri me ha ocurrido distinto; ahora parece que me va a interesar: creo que reflexiona sobre el espacio; no he leído, pero quiero estudiar sus últimos trabajos. En Sobre la esencia, ni una vez se nombra la estética, o estéticamente la estructura, estéticamente la metafísica. La conclusión de su libro, para mí, no representa nada; eso de que la esencia es la estructura de la sustancia. Debo tener una nota sobre este concepto de sustancia, en algo que digo sobre Zubiri en mi libro de Ejercicios. Voy a ver si lo encuentro, permíteme...

Y Jorge se levanta y busca entre sus papeles; trae la parte de su libro impreso en 1964-65, pero que dejó inconcluso y en la imprenta...

-Mira- me dice regresando -está aquí, en la página 309; ¿te la leo?- me pregunta, y le digo que sí, le estoy grabando:

-Pero si esta sustancia no es estética -lee Jorge su nota- si la metafísica no responde estéticamente, no responde de verdad, no concluye visualmente, /visiblemente, es lo que te estaba diciendo -comenta al margen- "de pie en la vida. Su infraestructura es una intención de suspensión imposible, un repliegue, un paso atrás en una cuestión cuya cuestión territorial es que no la tiene. Su problemática desde lo humano es precisamente lo que de humano pone en todas las ciencias, por su provisional ingravidez, lo que hace de ella la más sensata y práctica de todas. Pues se apoya en la tierra, salta, vive un instante (el metafísico) no se puede quedar en el aire, es territorialmente inestable. No se puede hacer de la metafísica todo lo contrario de lo que es y para lo que sirve: es una iluminación orbital de comprobación instantánea para la conducta entera, que es donde ha sido propuesta".



Oteiza se vuelve a sentar sin cerrar del todo su libro, la parte que está impresa; me mira como queriendo excusarse de algo, y me sigue hablando:

-Me meto aquí con Zubiri... Admiro el talento y la investigación de Zubiri. Me entristece que no tengamos los vascos otros dos o tres Zubiris en otros campos de la investigación y más esenciales. Este, creo que ha sido el error en toda nuestra historia: cuando hemos investigado algo, siempre lo hemos hecho desde lo religioso; <sup>o lo conceptual</sup> descolocar, aburrir, a nuestra juventud; éste ha sido el resultado. Anti-natural y torturante postura metafísica desde la teología, el salto inmortal de acróbata de Zubiri dentro de un armario. Mira esto que tengo escrito aquí, en la página 390...

Y Jorge lee:

-"La mirada trascendente del hombre a la Naturaleza es metafísica; pero, sin la anotación positiva y práctica del artista, el metafísico seguirá inútilmente mirando, porque no habrá visto ni oído nada. El positivista lógico de la imaginación metafísica, es el artista.

Jorge ha cerrado su libro, se me queda mirando.

Luego dice:

-Queda esto claro: el metafísico es el hombre que se sabe enfermo y pregunta; pero el que contesta y se cura, es el artista.

-Esta es la función de la estética- le digo preguntando.

-La estética, para mí, es ciencia humana fundamental; la resumo con una ecuación ontológica, como fórmula molecular del ser estético, y con mi ley de los cambios para la expresión. Se me muestra así, para la conducta del artista, lo inseparable de las dos vías para el razonamiento, el onto-



lógico y el lógico, que en la cultura contemporánea se desarrollan críticamente por separado y tratando hoy de acercarse. Y en verdad que la primera ciencia estructural ha sido la del artista vasco en la prehistoria occidental de Europa. Y en todo artista en esta tradición occidental como creador de lenguaje, escritura y pensamiento constituyen una sola operación en la que estéticamente ~~EXCELENTE~~ se supera la contradicción entre verdad e incertidumbre, entre lógica y metafísica.

-Queda superada- le digo para que siga desarrollando su punto de vista.

-No hay contradicción entre mi forma de concebir el arte y la del artista prehistórico de Lascaux al Aziliense. Y sí la hay entre mi comportamiento y el del artista contemporáneo en tradición oriental de servidumbre a la belleza y en artesanía suntuaria y secundaria para el adorno. La imaginación simbólica de nuestra artista prehistórico occidental, que piensa y actúa razonando con una escritura de gráficos, de conjuntos de imágenes que encadena muralmente en el espacio (para reducir en los guijarros azilienses fórmulas pictográficas de síntesis) es ya un carácter que podemos llamar estético de la lógica moderna. En mi comprensión estética, ontológica y lógica se identifican. En Lógica, la estructura es el ser mismo, la visualización estructural del lenguaje simbólico. En Ontología, ciencia del ser, verbo existencial activo, el ser estético es la confirmación de la existencia, la superación dialéctica de sus componentes. Esta interacción dialéctica de los factores en la composición estructural de la obra de arte, supera en mi ecuación molecular, los límites objetivos del materialismo dualístico. Nuestro materialismo dialéctico es un realismo metafísico: el hombre es el agente motriz de la interacción dialéctica que afirma y domina la objetividad del ser estético. El temor a la metafísica limita siempre el



razonamiento lógico del realismo a una acción del arte sobre el mundo, cuando la verdadera lógica de la operación creadora es que por ella emerge de sentido el hombre; no el mundo objetivo, puesto que solamente es lo con-sentido. No sigo...

-Dime de tus cajas metafísicas.

-Sí, también me preguntabas de mis cajas. Las llamé así; quizá ha contribuido esto a que no se haya entendido bien, a que algunos me llamen metafísico como acusándome de que me salgo de la realidad. Precisamente, ya ves por lo que te voy contando, que entro en la realidad por la metafísica, para entrar entero, y por profunda necesidad de realismo. Estas cajas vacías pertenecen a una serie que realicé cuando concluí en un cero negativo, un espacio vacío y solo, la experimentación con la desocupación espacial del cubo, trabajando con mi ley de los cambios. Este vacío, como desocupación de la expresión, no existe estéticamente; se obtiene, como en física también se obtiene el vacío. Aquí ya no hay metafísica, no hay tal caja metafísica, es el vacío obtenido como respuesta estética y final a la metafísica.

-¿Dónde aparece y desaparece Dios aquí?

-Vamos a ir abreviando; quieres saber qué pienso de nuestras relaciones con Dios y con la muerte. En el terreno de lo estético es donde acostumbro a situar y reflexionar sobre cualquier cuestión. Para una conversación en este terreno todo resulta difícil, hace falta una explicación previa del sistema que uno entiende por Estética. Lo más fácil de entender es mi ley de los cambios que he explicado bastante; generalmente opero con ella, ensayo cualquier cuestión sometiénola a esta ley, aplicándola.



Concretamente sobre las relaciones del basco con Dios y con la muerte, se me ocurrió ensayar una tipología con cuatro nombres; Unamuno, Baroja, con el escritor Amézaga, Elías, quien escribió un libro sobre la muerte, Consejos a un recién muerto, en el que yo advertía que trataba de huir de la muerte saltando de muerto en muerto, y el cuarto era yo, a quien también conocía bastante bien en la interioridad de estas relaciones. Este pequeño ensayo apareció como epílogo en el propio libro de Amézaga, como resultado de unas cartas que yo le escribía en contestación a una opinión que me pidió sobre sus originales. A Elías Amézaga se le ocurrió incluir estas cartas en su libro, que no concluyó con mi epílogo, sino con un epitafio que me aplicó a continuación de mi epílogo. Conoces el libro.

-Sí.

-Voy a leerle un trozo... ¡y se levanta a buscar el libro; regresa, y me lee: "...percibo en tu libro el miedo que tienes de la muerte; de libro en libro la vas huyendo, saltas de muerto en muerto, seleccionas los mejores, los que más se parecen a ti o los que te parecen en mejor estado; los has buscado en las bibliotecas de París y ahora estás en Simancas, gritas dentro de uno como si ya hubieras muerto; ¿a quién engañas?, y cuando se te hunde bajos los pies saltas al otro lado que tienes preparado, y cuando en algún momento parece que abrazas a la muerte es para mantenerla separada. Corres mucho, algo te impo de ~~me~~ intinar con ella, hablas muy aprisa y gritas siempre, la tratas físicamente, le dedicas frases, pero no amor. No la esperas, no la escuchas, no las puedes conocer"... Y esto... (y Jorge se sonríe y me lee): "...has corrido porque éste es tu estilo, cada vez más aprisa y llegarás a usar todos los muertos y hasta podría sucederte que tuvieras que esperar a que alguno se enfrié, cuando ya no tengas



donde esconder tus voces, querido amigo Elías, si en este apuro te encuentras en algún momento, no va a servirte de mucho, pero no vaciles en utilizar mi museto, yo no lo necesito"...

-Todos jugamos un poco a eso, a vivir la emoción de la muerte de los demás.

-Sí. Podía interesar alguna investigación sobre la idea de la muerte, la idea de Dios en nuestro pasado remoto. En nuestra prehistoria lingüística por coincidir con nuestra prehistoria artística, yo me he permitido alguna hipótesis, alguna conclusión. He encontrado una idea de la muerte como alejamiento en redondo. Concebí un gráfico con una constelación de viejas etimologías, un planetario de raíces lingüísticas, que me ha funcionado como un operador etimológico, con el que cabría intentar, con una computadora sería interesante el experimento, un esquema de vocabulario o de suskera en el aziliense. Este operador etimológico llega a funcionar como operador ontológico. Aquí hasta resultaría de interés relacionar lo que podríamos enseñar nosotros con nuestro suskera primitivo, pensando en los ejercicios de reflexión metafísica de Heidegger ayudándose de su alemán antiguo. Lo mismo sobre nuestra idea de Dios en nuestra mentalidad privimitiva. En mi Quousque tandem...!, al referirme a nuestro pequeño conlech microlítico, se sugiere algo en este sentido.

-Y tú, ¿qué concluyes?

-Si lo que me preguntas es por lo que yo personalmente creo, esto ya no creo que nos interesa tanto; es fácil de suponer. Si te contestara algo como divagando sobre esta cuestión, no resultaría serio. Y en serio, sería como divagar. Y bien, lo serio y que yo entiendo bien, es la idea



que viene a darnos San Agustín de la definición de Dios, al darnos esta hermosa definición del hombre: "El hombre", nos dice, "es un necesitado de Dios". Y esto es así; el hombre ha tratado en cada momento histórico, o, más exactamente, la religión y el poder han tratado para el hombre de darle creencias sobrenaturales para consolarlo o semeterlo. Nuestro país vive hoy una fe de tradición católica; si uno no cree, debe participar con su sentimiento en este sentir popular, y no ignorarlo; menos, tratar de rechazarlo, de suprimirlo políticamente. Las creencias, los mitos, evolucionan, son programas que colectivamente explican y codifican comportamientos. Los mitos se gastan lentamente, y con sus textos se reinventan y programan otros. Es tarea difícil de la cultura, de una cultura viviente en los pueblos; nosotros, en nuestra miserable colonización cultural, no vivimos. Ya no disponemos ni de nuestros alguaciles que leían su bando en la plaza de nuestros pueblos, ni tenemos nuestras plazas, ni nuestros pacíficos alguaciles, y nuestra educación, ni pacífica, ni Universidad. Porque no te voy a contar que sí me parece sentir la sabiduría de un creador ante el espectáculo maravilloso, la biológica relojería de una ostra, y que no veo sabiduría ni amor ninguno ante la creación del hombre. Veo precipitación crear al hombre en seis días; así, ha resultado una cucaracha. No veo amor en el Padre que sacrifica a su Hijo porque se ha equivocado en la creación del hombre. Porque no es esto lo que quieres saber de mí. ¿Qué otras cosas, Martín, querías preguntarme?

-Por ejemplo de Aránzazu, que está tan cerca de la experiencia del vasco con el Dios que le ha llegado hablando en su lengua, y también está tan cerca de tu experiencia artística y también de tu experiencia re-



ligiosa personal; recuerdo la fuerza de tu "Androcanto", ~~sicquorum~~

-Sí.

-Esto nos interesa a los vascos.

-Es, como lo dije en el subtítulo de "Androcanto y sigo", un "Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera" que fue escrito cuando en 1954 llegó de Roma la prohibición de continuar ~~mi~~ mi trabajo en Arjan-zazu.

-Censura.

-Sí, la prohibición nos alcanzó a todo el equipo. A Esterrechea le borraron los once murales que en la cripta tenía ya resueltos en dibujo y articulación, en montaje. Yo comenzaba a pasar a la piedra mi maqueta última, había pensado mucho con otras versiones, ya era la definitiva. Querían que cambiase mis apóstoles; yo contesté que era la Iglesia la que tenía que cambiar. Sucedió así, y en 1969 me volvieron a llamar.

-¡Quince años!

-Sí. Esperé todo ese tiempo. Y no quedé contento de la realización, no pude montar el equipo a mi gusto. Tomás, el cantero de Araoz, había muerto. No encontré entre nosotros un sacador de puntos suficientemente preparado para que me ayudase. Nuestras artesanías están desapareciendo... Ah!, recuérdame cuando creas oportuno, tengo alguna reflexión sobre artesanía y lingüística... Pero volviendo: tuve que contratar uno que en Madrid me había trabajado bien y creí que podía confiar en él. Algunas cabezas que yo había preparado para pasarlas a la piedra, no se hicieron; se trabajó más aprisa de lo que yo pensaba y se utilizaron modelos que yo tenía provisionales en la maqueta. Todo debía haber resultado más duro, más hiriente, y los huecos perfectamente geometrizados. Tuve que terminar yo solo como pude, corrigiendo, tallando con una herramienta diseñada por mí y que me la hicieron incompresiblemente mal en un taller muy importante de Andoain. No quiere decir



esto que haya quedado descontento, queda así este trabajo como testimonio de lo difícil que resulta en nuestro país trabajar responsablemente en equipo. También es verdad que yo confié demasiado en mis colaboradores; creí que podía aprovechar mi tiempo, como lo hice, descuidé mi tiempo con otros proyectos: Colegio de Artistas Vascos para Oñate y algún otro que no quiero recordar... Ninguno llegó a realizarse.

-Ahí nació// tu "Androcanto".

-Sí. Cuando ya nos íbamos de Aránzazu nos quedamos doce días más bloqueados por la nieve. Los aproveché para desahogarme describiendo. Me hablaba profundamente penetrado del tema religioso y los sentimientos de nuestra religiosidad popular. No se puede trabajar sin sentir profundamente lo que se hace. Eran 14 cantos de protesta, uno por cada apóstol, con los temas que entonces tenía en estudio para grabar en el muro (que luego dejé desnudo, más dramática su desnudez con la Piedad en lo alto), y que mezclaba con lo que desde fuera nos llegaba, nos ocurría y afectaba. Y con otras protestas que había callado y que también me acudieron entonces y encontraron sitio e identificación escribiendo este "Androcanto y sigo", que tú, parece, que quieres te recuerde, no tengo memoria, no recuerdo nada. Siempre que se ha producido ha sido únicamente por fragmentos; si quieres ver alguno de los que se acostumbra censurar... ¡ha pasado tanto tiempo!...

Jorge se levanta y vuelve con un ejemplar que conserva, y me lo entrega para que lo examine. Me dice que basta con unos trozos sueltos, trata de orientarme, pero me deja en libertad... Se ausenta, va a pedir unos cafés a Itziar... Está escrito en el Santuario de Aránzazu del 29 de enero al 12 de febrero de 1954. Lo editaron en Madrid; lo editó él mismo, Jorge, como un Pro Manuscrito, 105 ejemplares, en abril del mismo año. Miro el índice; es-



tá dividido en tres partes: EL FRISO, con los cantos 2, 3 y 4; EL RELIEVE, con los cantos 7-11, y TENGO QUE IRME con 12-14. Tiene un canto de introducción, y un apéndice con notas y algunas reproducciones.

Y yo leo:

Canto 1















































Deseo saber más sobre lo ocurrido en Aránzazu; ahora, la versión del mismo Jorge Oteiza. Oteiza no quiere hablar, me dice que ~~he~~ ha hablado y escrito mucho, y mucho de lo que tiene él escrito está sin publicar. Pero se empeña en que todo esto tiene ya el sabor disminuido de una anécdota y que no le interesa...

-Hoy interesarían- me dice -los proyectos que traté con los superiores del convento como ampliación cultural de su misión religiosa. Hace muchísimos años que Aránzazu tenía que haber funcionado como una verdadera Universidad popular para nuestra educación, mentalización y recuperación fundamentales de urgencia. Nuestro pueblo acude a Aránzazu con recogimiento y especial disposición para ser atendido, no solamente en lo religioso, porque si sólo es religioso, para nosotros resulta imperfectamente religioso. Hay sitios, posibilidades, pero falta empeño, resolución. ¡Pero si todavía sigue en pie, estorbando, el viejo colegio, frente a la fachada! Yo desocultaría una plazoleta sagrada que la gente está precisando para reunirse a la salida de la basílica, deseando expresarse con sus danzas y sus canciones, en lugar de verse, como sucede ahora, que se divide y dispersa y pierde su tiempo en los bares. Esta plaza con su contorno natural de roca viva y gris que se integra y define con la arquitectura de la basílica, que ahí sigue sin desocultarse, sin devolverla al pueblo, es precisamente el lugar que yo calculé para la correcta visión de las esculturas.

-¿Qué piensan de ese proyecto los padres?

-Me gustaría hablar de esto, pero yo mismo no recuerdo ahora... Lo que sí sé que me presentaron fue un interesante cuestionario sobre estos puntos de los que me oyeron hablar los seminaristas más jóvenes, quienes



espontáneamente muchos de ellos comenzaron a hacer escultura... y unas hojas con inconfundible aire contestatario, que estos seráficos editaban en multicopiasta. Allí resumí estos objetivos para que ellos los tuvieran en cuenta y lucharan por ellos. ¿Pero dónde estarán estas hojas?...

-¿No te queda ningún ejemplar?

Oteiza tiene la expresión de un infinito cansancio. Se incorpora, pasea su mirada por los estantes llenos de papeles, paquetes de papeles, en sunhabitación; me promete que buscará o pedirá a Aránzazu esa revista del colegio; podría tomar alguna nota. Me habla del gran espacio a la manera de una catedral vacía bajo el aparcamiento a la entrada de Aránzazu destinado a museo y audiovisuales para resumir nuestra historia, la arquitectura escondida de nuestra alma, de nuestro carácter, nuestras costumbres comparadas, nuestros mitos, juegos, urbanismos y usos propios del espacio...

Y Jorge vuelve a sentarse y me mira:

-Piensa, Martín, que sobre todo lo que tú crees de algún interés preguntarme, yo, con toda seguridad, ya tengo bastante reflexionado y escrito. En este mismo libro de Ejercicios espirituales en un túnel, el que quedó en una editorial incáncluso y censurado, en 1965, ahora a la espera del capítulo de prehistoria lingüística... un capítulo que debe andar también por aquí, sin ordenar del todo, y la verdad es que seguramente no saldrá nunca... en este libro tengo recigidas muchas reflexiones que preferiría me permitieras utilizar ahora antes que obligarme a recordar.

-Puedes hacerlo.

-Yo me olvido de lo que he escrito, me cuesta volver a pensarlo; en cada momento entiendo aquello que me preocupa y me obliga a concentrarme.



Dime qué te falta en esta entrevista, yo te diré, de este libro, dónde puedes desenterrar algo que te sirva. Estamos llenando este magnetófono de palabras, pasamos de un tema a otro, divagamos, luego te va a costar ponerlas en orden y con precisión.

-Te comprendo, Jorge, lo haremos de la manera que tú te sientas expresado con mayor fidelidad. No busco yo otra cosa. Hace un rato, mientras tomábamos el café que nos trajo Itziar, te referiste a la contracultura en nuestro país...

-Ahora hablamos de contracultura, repetimos lo que oímos fuera, y no sabemos lo que decimos, sobre todo no responde lo que hacemos a lo que como contracultura entre nosotros hoy debiéramos tener orientado, tanto a nivel estético como en el moral y también nuestra filosofía y nuestra acción como programa de vida. Goodman precisa muy bien el tipo de hombre para esta revolución de nuestras formas de vida. "Un hombre", escribe en su novela que titula Haciéndolo, "es lo que sabe, pero ante todo lo que hace, lo que comunica haciéndolo". Es el tipo de hombre para el instante, el que coordina pensamiento y acción en todo momento, el instinto de hombre entero, el modelo de hombre que postulo hace años entre nosotros para la acción y que trato de descubrir en nuestro pasado y de rehacer desde la sensibilidad elaborada por las exploraciones en el arte contemporáneo. He señalado la correspondencia de la naturaleza audiovisual del arte de hoy con nuestro pasado artístico más remoto; he dicho que ~~una~~ el arte contemporáneo está hablando en vascoence... Pero entre nosotros, la verdadera comprensión se hace tan difícil; la disciplina, imposible; es como si entre nosotros el hombre fuera, no un entero, sino un decimal; y ya se sabe que



todo lo que se multiplica por un decimal da como resultado una división.

-Dime de Goodman.

-Yo he leído de Goodman La reforma. Es un teórico de la negación. Ha hecho un profundo análisis de la juventud norteamericana. Goodman, guía de los contestatarios en su país, ha muerto ahora; ha sufrido mucho; ha sido maltratado, mal comprendido, contestado finalmente por los mismos que había guiado en la rebelión contracultural. Me enteré de su muerte, y no sé qué me ha pasado, me he refido. He debido pensar que me encuentro con alguna relación con él, y que todavía yo no estoy muerto. Porque sabrás, Martín, que a alguien se le ha ocurrido entre nosotros que hay que desmitificar a Oteiza. Cae, con qué facilidad!, la juventud en el mito de las desmitificaciones; apenas parece que algo toma importancia, que obliga en el fondo a un verdadero esfuerzo y compromiso, y ya hay que suprimirlo, hay que desmitificarlo. Utopía y revolución son inseparables. El mito hay que entenderlo como programa simbólico de acción; los mitos son de elaboración colectiva; con ellos avanzan los pueblos; los que se gastan, hay que arrinconarlos, pero los que surgen, son para sentirlos y agotarlos con la acción, para cumplirlos. Precisamente, lo que he intentado en este libro de Ejercicios espirituales es lo que para Goodman (Cestal-Therapy) -y lo leo en el libro de Roszak de la Antropología: "Mostrar lo que se ha perdido de la naturaleza humana, y, prácticamente, inventar experimentos para su recuperación"...

-Nosotros demostramos tener algunas cosas, pero poca imaginación para este quehacer.

"...Inventar experimentos para su recuperación", te lo repito. Me consuela este reimaginar que se impone ya en toda disciplina humana, en la misma



historia. Parece que entre nosotros tenemos miedo a esta imaginación necesaria, sin duda como resultado de la deformación sufrida por nuestra juventud intelectual en su mayoría pasada por nuestros seminarios de cura. Yo, hasta he llegado a dudar si no hacía mal en imaginar demasiado, realmente en mirar demasiado desde lo estético en mi especialidad, lo que indudablemente es de naturaleza estética en nuestro pasado prehistórico. Pero, claro, cuentas con pocas documentaciones, y tienes quea imaginar hipótesis de trabajo. Ya recordarás, lo cuento en mi Quousque tandem..., para Barandiarán, y yo adoro a don Joxe Miguel, todo se lo debemos a él en Preshitoria, el resultado científico de la investigación de nuestro cronlech es negativo; pero como yo argumento: es negativo para el que busca un cadáver o unas cenizas dentro del cronlech, pero no para mí, que supongo, artísticamente pensando, que es una construcción espiritual vacía. Me ha hecho muy bien, porque encuentro apoyo científico en mi pobreza aislada, personal, heterodoxa, atrevida, en mis trabajos, el libro del profesor Popper: La lógica de la investigación científica. Se opone Popper al dogmatismo científico. Dice que el progreso de nuestro conocimiento del mundo depende en aventurar nuevas hipótesis; que es luego cuando viene el esfuerzo consciente y constante de someterlas, junto con las existentes, a una confrontación y las críticas severas. Corto aquí este punto, aunque no me alejo de lo que estábamos tratando...

-Estábamos hablando de la contracultura<sup>a</sup> que se refiere Goodman.

-...Sí, estábamos hablando de comportamiento contracultural. Yo considero entre nosotros como contracultura, simplemente la cultura vasca. No basta entre nosotros con leer a los teóricos sociales de las juventudes



disconformes: Marcuse, Brown, el mismo Goodman, etcétera. La búsqueda de formas nuevas de existencia, todos los objetivos de nuestra rebelión cultural, podíamos encontrar solución en la indagación de nuestro pasado; si hubiéramos despertado a tiempo, la etapa previa para esta transformación podíamos haberla ya realizado, y de un modo silencioso... contracultura vasca, política y praxis, todo en silencio... Ahora, hay que desmitificar, porque puede ser tarde y queremos justificarnos. Nuestra última historia es de tontos, y siempre tarde. Yo, Martín, te he hablado mal de mi abuelo; mi propio padre creía que no merecía la pena utilizar nuestra lengua con sus hijos, porque s'ólo servía para el caserío. ¡Pero si hace mil años que Sancho Garcés, nuestro gran rey de Navarra, que se estaba atornillando en su cabeza el latín, se refiere al uskera con la misma inconsciencia, llamándola lengua de los rústicos! Y otros mil años antes que Sancho Garcés, ya en el -77, en Huesca, tierra vasca, Roma había fundado la Academia de Sartorio, primer lavado de cerebro organizado para los hijos de los caudillos vascos en rehenes. La cabeza de Abderramán III funcionó más en vasco para los árabes que la de Sancho Garcés para los vascos. Sí, eran pariatates, Abderramán tendría más sangre vasca que siria, hablaría en árabe, pero ¿qué es ser vasco? ¿Hablar solamente en vasco, cuando se ha pasado por la Academia de Sartorio, por las casas de nuestros Satrústeguis, o por los siglos latinos de nuestros Seminarios para curas? Ya me recordaba nuestro amigo Pelay Orozco, que yo había dicho que era muy difícil ser vasco, que no nos basta con ~~casar~~ aparentar que lo somos hablando en uskera. Y, ciertamente, para mí hay tres términos: euskeldun, zazte y abertzale (hablante en vasco, joven y patriota) que determinan muy



poco, que más sirven hoy para enmascarar y confundir, y discriminar, hoy, que precisamos que cada término sacralizado nos entere bien (con vasco entero, eusko-era, esuko-dana) a nivel lingüístico y político de nuestros difíciles e ineludibles compromisos...

-¿Y contracultura?

-Contracultura es, entre nosotros, intãacultura, indagar modelos de hombre en nuestra tradición para elaboración y diseño de una sensibilidad rápida para orientar nuestra reflexión, y operar con sentido y cohesión. Escuela Vasca, metafísica, sicología, una etnotipología, una agoramauia, una pedagogía vascas, una Universidad Vasca... porque cada especialista nuestra, cada uno por su lado, a su aire y lejos; pero todo esto para una estrategia general, para proceder en la práctica a base de pactos y en operaciones concretas entre nosotros. Hemos sabido pactar entre nosotros, aunque para verlo tenemos que penetrar mucho en nuestra tradición lejana. Lo que nunca hemos sabido, esto sí que está fuera de la tradición ~~hoyos~~ nuestra, es pactar con el enemigo. Ves: Cataluña, un país distinto, es hoy un país, y nosotros no funcionamos como un país. Cataluña sabe pactar con su enemigo, lo hace siempre antes de ser derrotado; nosotros no. Pero nuestra tradición es para aprender qué es pactar en estilo nuestro. He defendido al avestruz como animal metafísico, frente al toro, animal frontal y tonto y ciego. El toro cree que ataca, y es cuando se le torea. El avestruz, creemos que esconde su cabeza; nuestra cabeza no es la del avestruz, pero debemos esconderla como él. Como la escondía para pensar en lo más profundo de su gruta nuestra artista prehistórico. Para ~~indagar~~ <sup>imaginar</sup> la estrategia de su totemismo de imágenes, simbólicas



alianzas cuya finalidad, no era la que únicamente se ha señalado como magia para la caza. La finalidad era más profunda, se trataba de formar hombres y conciencia social de comunidad. El caballo amarillo de Lascaux nos habla históricamente de comunidad lograda... (Tenemos que hablar de nuestro Carnaval de Ianz, y de este caballo con su muerte ritual del invierno, la misma vida y muerte, el mismo hombre, el mismo ceremonial... si nos queda tiempo y recordamos...

-Ya habrá tiempo... Me interesa lo que estás diciendo.

=La alianza mítica hombre-caballo, que luego Grecia definiría ya en otro contexto cultural como centauro. Nuestra prehistoria es el desarrollo de esta protección simbólica, de este caballo-totem, de este hombre centauro. Y en el neolítico nuestro, repetimos este tipo de alianza, de pacto, entre nosotros, con la suprema abstracción totem de nuestro pequeño cronlech vacío, primera marca o bandera nuestra, símbolo estético, religioso, monumento político, de nuestra comunidad. Pero hoy pactamos fuera de nuestro estilo, procedemos por contagio de fuera, con recetas prestadas de escolástica religiosa o marxista. Pactamos con negocios, con chimeneas, con gramáticas; también ponemos haches porque son chimeneas que así ponen a fonía y debilitan la imagen fónica de lo que hablamos, y borran la imagen visual de nuestras palabras hasta desconocerlas por dentro. Pactamos y nos dividimos con bizantinismos ideológicos, pactamos hoy en política con nadie o con cualquiera, así, hoy, perdón, me imagino a nosotros como centauro de burro.

-Está bien, Jorge. Creo que este desafío tuyo constante a todo lo establecido y que está sobre el yunque de la contracultura que estás tú co-



mentando y ampliando, interpretándola en función de nuestro pueblo... Todo esto que estás diciendo es muy crudo, contestable.

-No si lo hubieses vivido como yo; no me conformo, no perdono. Yo creo que es el momento en que me debes señalar las preguntas o temas que faltan, y yo te proporcioné aquello que tú seleccionas en el libro...

Aunque tampoco resulta fácil esta labor de separar un tema de otro; se me mezcla todo. Ya no distingo entre razonamiento, metáfora e interjecciones; entre espacio sagrado, carlismo, escultura, lengua y conspiraciones.

Y todo se me hace inseparable y coherente. Es como si me reencontrase en una especie de pensamiento mágico, y que necesitásemos re-fabricar o recuperar. Ya lo tuvimos cuando supimos funcionar con personalidad y anticipación respecto a otros pueblos y culturas. Creo que es sencillamente imaginación práctica, unitaria, prisa, economía vital. Y no encuentro contradicción entre pensamiento mágico y control racional; no lo ha habido nunca. Mira, hay una profunda reflexión de un catalán, Eugenio Triás, Metodología del pensamiento mágico, un gran libro que lo he recomendado mucho entre nosotros.

Lamento que no lo haya escrito un vasco, pues a nosotros nos puede ayudar mucho, y yo no creo que los catalanes lo vayan a aprovechar. Cualquier movimiento o tendencia en vanguardia que se produce en Europa tiene rápida repercusión en Cataluña, aunque luego a mí me parece que allí todo se queda un poco frívolo, que no se siente, que no se necesita. El mismo libro que te digo de Triás, me parece que es porque lo ha podido escribir, pero que no lo necesita. Yo, este pobre libro mío lo he escrito para enterarme de lo que precisaba comprender y averiguar, por verdadera necesidad, y, escrito un capítulo, lo enviaba a la imprenta. Lo mismo ha pasado con mis esculturas; si hubiera sido yo escultor, no las hubiera hecho. Si yo fuese escritor, no escribiría. Ahora soy escultor, y ya no preciso hacerlas. Entre nosotros



primero es el hombre, luego el oficio, la especialidad, porque toda especialidad es para ser libre, para ser hombre. A Cataluña quiero mucho; los vascos nos sentimos muy cerca de ellos; pero con los catalanes siempre termino no entendiéndome. En ellos, yo creo haber entendido que primero es su especialidad. Me trata un crítico, me trata un arquitecto, y yo siento que es el crítico, que es el arquitecto, que me mira como escultor; no es el catalán que trata primero con el vasco; y esto, al final, o desde el principio, mejor, es frívolo; no es correcto. Para mí, que siempre miro al crítico, al arquitecto, como catalán primero, con el profundo sentimiento de respeto y responsabilidad por nuestro contacto humano. He tenido muchos disgustos... Pero, ya ves, me estoy saliendo de donde estábamos...

-Has vivido tan intensamente los muchísimos contactos y relaciones a que te ha llevado la preocupación de nuestro país, de nuestros intereses culturales.. Y sí, comprendo; falta aquí sitio para tratar de todo como yo quisiera... Te cedo gustoso todo mi espacio y mi tiempo en esta entrevista por esto, para que este tiempo y este espacio los uses ~~de esas~~ a tu manera, con tu estilo.

Vuelve el "tac-toc-tan" que hace mucho rato no oíamos, acaso porque no teníamos el tiempo para escuchar estos últimos golpes contra el <sup>fabuloso</sup> tabique que hay que tumbar.

-Muchas veces me has hecho las diferencias fundamentales que separan al conspirador del aventurero. No tenemos conspiradores- le digo.

-Sí, muy pocos: Loyola, Lope de Aguirre; también Urdaneta y Francisco de Vitoria, y luego Chaho...

-En el libro de Arteche, Reunión en Bidartea, tú, con otro nombre, porque se ve que eres tú, intervienes... Fue una reunión muy agitada sobre temas y hombres en nuestra historia...



-Sí, sobre carlismo y nuestro momento político. Sobre San Ignacio, sobre Chaho... Y había en la reunión personajes muy interesantes: un cura desterrado, el alcalde de Sara... ya en mi libro encontrarás muchas páginas en que comento esta reunión. Yo lo que traté en principio fue de definir al carlismo y al liberal como constantes de nuestra historia, de nuestro carácter. Lo que debemos entender por liberal no ha existido nunca entre nosotros; esto nos obliga a una voluntad de información, de estar al día; el liberal siempre ha sido falso entre nosotros, porque siempre ha estado atrasado. Si hubiera habido liberales vascos, habría hoy una política socialista, un verdadero realismo socialista vasco. El único modelo que ha sido una realidad en el carlismo, que constituye un instinto defensivo; de tal suerte que, por el mero hecho de ser uno vasco, uno es carlista; pero, claro, se trata de un modelo irracional. x

-¿Por qué irracional?

-Hemos pasado de un estilo de vida campesina a formas nuevas de vida que debieron haber surgido de una madurez de nuestra ciudad. No tenemos una verdadera capital vasca. Nos encontramos sin vida y experiencia de cultura urbana, sin un liberalismo de madurez urbana. La intelectualidad joven de nuestro país es rural y capesina, tradición carlista, me refiero a nuestra juventud enskeldun, que es la que ha entrado en la cultura pasando por el Seminario, perturbando en el Seminario supmentalidad, enanizándose. Y, claro, x yo he sufrido esta juventud. En mi última experiencia con la Escuela de Deva...

(lo que falta sobre esta experiencia, Jorge)



-En esa reunión de Bidartea de que hemos hablado, confrontasteis vuestros puntos de vista acerca de este problema. Ya sé que tienes escrito y sin publicar una amplia referencia a esta discusión.

-Sí, te la voy a leer -Jorge busca de nuevo en esa fuente inagotables de respuestas que guarda archivadas todavía, en espera de ser disparadas, y me lee:



































-La historia que nos viene con Zumalacárregui y Chaho, Jorge, y el hecho cultural vasco, que yo las veo tan dependientes... Toynbee afirma que el objetivo final de la historia humana es la cultura: ¿qué de interés para nuestra cultura has encontrado en él, en sus conclusiones sobre la historia?

-Toynbee, ~~afirma que el objetivo final de la historia humana es la cultura~~  
~~entonces~~ a mí, como vasco, no me interesa. Un historiador debe interesarnos en la medida que se preocupa por nuestra historia. Un Américo Castro puede interesar en España; para los vascos, es una falsificación de nuestra historia. Toynbee es un historiador serio, pero aunque acusa a la Antropología occidental de que no ahonda en las raíces culturales de nuestra mentalidad occidental, él tampoco ahonda, no trata de nosotros, no se acerca a nuestra pre-historia cultural. Para Toynbee, hay civilización si es inteligible y comparable con la especie particular a la que pertenece nuestra sociedad occidental. Y todo lo que queda fuera de su lista (y de su visión) son 21 ci-



vilizaciones como sociedades primitivas, son especies distintas de civilización. Yo busqué en Toynbee su punto de vista sobre el arranque de la civilización Sumer, con respecto a nuestro Aziliense, a nuestro mesolítico. Para él las civilizaciones comienzan con la súmero-acadia o súmero-semítica, o simplemente, como quiere Toynbee, sumeria, ya que prefiere llamar a una sociedad con el nombre que comienza (y también nosotros) y no con el que termina (claro que como nosotros no hemos terminado, no tenemos nombre, ¿o hemos terminado ya porque hemos comenzado con otros nombres?).

-¿Cuál es el punto esencial de visión que atribuyes a Toynbee?

-Para Toynbee hay que pasarse el estado neolítico para diferenciar<sup>se</sup> de las sociedades primitivas. Y los neolíticos se dan con signo oriental, anuncian el espíritu religioso de la técnica de la que surgen las civilizaciones en Oriente. No repara, pues, Toynbee que entre las sociedades primitivas hay que hacer una excepción con nuestro mesolítico, que ~~pasaría~~ tendría que precisar la culminación Lascaux-Mas d'Azil (la naturaleza de esa <sup>min</sup>culminación en silencio) como primitiva civilización vasca (y no en silencio) y decir que esta sociedad primitiva corresponde a la primera civilización occidental. No piensa que se ha podido dar aquí culturalmente la primera definición de una actitud mental de tipo lógico, de observación racional (porque no sólo racional) y causalista, frente a la actitud mental de la religión milagrosa de Oriente, y que sin el antecedente del hombre de Lascaux, Gracia no tiene antecedente estético occidental, Europa no hubiera tan rápidamente sabido su estilo de hablar y de contar (oral y oracularmente, literariamente de contar). Es que a todos los pueblos se les busca un neolítico para contar su historia desde el principio. Pero cuando aquí todavía nos falta para ser neolítico, aquí nosotros ya somos historia. pues el neolítico



es un nivel tecnológico, un modo aparential de vivir que se calcula  
 por el valor práctico y semejante de las herramientas que hemos encontrado  
 en él en el suelo. Pero éste no es el mismo nivel cultural en profundidad  
 humana de todos los neolíticos. El que abre la puerta en el neolítico y  
 vemos su silueta en el umbral de su historia, no es el mismo hombre. Ni  
 el primero que vemos es el que estaba antes. Si no valoramos la densidad  
 cultural anterior y prehistórica del hombre que vemos en el neolítico,  
 no hemos visto bien. La personalidad en Profundidad del hombre de los neolíticos  
 la tenemos que buscar en su prehistoria. Hay neolíticos que no  
 tienen prehistoria. Los neolíticos se propagan por contagio, pero no las  
 lentas y costosas preparaciones del hombre en su mentalidad cultural. A nadie  
 se le ocurrirá explicarse en el mundo actual la reaparición neolítica del  
 hombre de la civilización económica norteamericana (o de la rusa) sin su  
 correspondiente gestación cultural europea. Lo mismo iba a suceder en aquel  
 tiempo. Aquí nacía esta primera historia sagrada, la nuestra, como nace  
 por primera vez el río de un hombre y define su verdadero país; entre <sup>12.000</sup>-10.000  
 en la bóveda de Lascaux y -10.000 con los primeros guijarros pictografiados  
 que salen del Mas d'Azil, el laboratorio siguiente y al lado del de  
Trois-Frères, entre las más altas y serenas imágenes con las que pone conclusión  
 a su actividad de pintor una oscura, lenta y larguísima preparación  
 cultural de hombre, y el repentino cambio de la pared en la que ya no se  
 representa y los guijarros en los que se comienza a anotar (¿qué trata de  
 anotar este pintor?) XXXI al piede estas paredes que abandona. Pero nosotros  
 no decimos nada, nuestras herramientas de reconocimiento (sin estética)  
 resultan pobres, demasiado cortas. Nuevas disciplinas científicas enriquecen  
 el pensamiento de otros investigadores, pero nosotros precisamos



investigadores nuestros y desde nosotros, y no tenemos. Pero el artista vasco tiene más antepasados, entiende artísticamente a su antepasado y acude a su encuentro, vive en su presencia y lo necesita (nos comprendemos y necesitamos mutuamente).

Es muy tarde. Ha anochecido hace más de una hora.

Ya se han callado los martillos. Ya no hay tabique, parece. O no hay hombre que continúe el trabajo ciclópico de tumbarlo para siempre entre nosotros.

Uno queda siempre en la <sup>ata</sup> duda <sup>que</sup> ~~que~~ <sup>hace</sup> ~~que~~ <sup>luchar</sup> ~~que~~ al hombre.

-Una última pregunta- digo a Jorge- Es sobre esa artesanía y lingüística que me dijiste que te lo recordara.

-Juan Garmendia me envió su libro sobre Artesanía vasca. Yo conservaba un recuerdo muy triste de una exposición de nuestra artesanía en San Sebastián. Le escribí una carta...

Jorge se ha levantado, encuentra el libro de Juanito Garmendia, tiene dentro copia de su carta. Son varias cuartillas; aparta una y me la muestra...

-Mira, si te parece bien, será suficiente:

Y leo la nota que Jorge titula: "Artesanía vasca y lenguaje":

"Creo que todo puede y debe tratarse entre nosotros como diseño y artesanía, incluso nuestra propia lengua. Y tratar de analizar estructuralmente, de relacionarlo todo comparativamente, hasta la confección visual de cuadros para la comprensión de nuestra postración actual y también de nuestra incapacidad culpable (si no podemos) para defendernos y recuperarnos. Nuestras tradiciones, lo que de ellas nos queda y las que han desaparecido, es



en su condición de artesanía y por su originaria y ritual naturaleza, que entre nosotros han vivido y desaparecen. Si teníamos una filosofía y ahora no sabemos, si teníamos un código propio de comportamientos y ahora no sabemos comportarnos, es por que lo que hemos tenido es de artesanía y no hemos sabido analizarlo ni repararlo como artesanía. Es por lo mismo que hoy no sabemos inyectar vida o diseño a un sillero de Alkiza, u a un cantante de "Ez-dok-amairu" o a una andereño de nuestras ikastolas.

"Si no sabemos defender lingüísticamente desde el diseño artístico, desde el modelo estético, cada una de nuestras artesanías (y no lo sabemos) tampoco sabemos defender nuestra mentalidad profunda ni nuestra lengua. Habría que ensayar relacionar científica y prácticamente, concretamente experimentar, por ejemplo (y a ver si somos capaces de este experimento, se me ocurre): artesanía de la silla, artesanía de una danza popular nuestra, y artesanía del euskera. Con sus dos modelos, el lingüístico y el estético, semántica, funciones, vocabulario, el cuadro comparativo, etc.

"Y Observación que creo importante para este experimento: el sillero vasco, para atajar su decadencia y, por su propia cuenta o asesorado por una Academia o un mal artista, ¿se decidiría a decorar el respaldo de una silla, a fingir que enriquece por fuera la forma de su silla, la expresión, la lectura de su trabajo? Repitamos esto en términos lingüísticos, ¿se decidiría nuestro sillero popular a corregir la estructura externa o fónica de su escritura o lenguaje, a ponerle haches, sin antes repensar funcionalmente, semánticamente, la estructura estética íntima y pensante, oficiante, de su silla como sillero de oficio, de hablante, responsable? Contásto que no. Que no antes de probar todo lo que puede sucederle a su primitiva consutro-



ción mental de silla (que es lo que ha perdido y cuyo modelo no le hemos ayudado a repensar, a revivir) en nuestra vida actual, en todas las circunstancias y situaciones en que nos vemos obligados a sentarnos o a imaginar las posibles utilizaciones de una silla.

-Perdona que te interrumpa, Jorge. Y sólo para decirte que no estoy de acuerdo, para que no parezca al lector que yo acepto este paralelo sin chistar. Lo acepto en ~~los~~ <sup>el</sup> plano de que tanto la lengua como la silla son dos productos de artesanía; y esto en el aspecto de que el artesano fabrica algo dándole su peculiar manera de hacer. Pero yo no sé de sillas que ~~hayan~~ hayan sido prohibidas fabricar, de sillas amenazadas de desaparición, porque las sillas, en este trance, como la lengua, tendrían necesidad de un subsidio, de unas escuelas de artes y oficios y de otras ayudas que permitiesen continuar haciendo estas sillas para la necesidad de sentarnos aquellos que no podemos hacerlo de otra manera que en estas sillas por la peculiaridad psico-estructural <sup>o de conformación física</sup> que fuere. Entiendo que tanto para esta operación hipotética de enseñar a fabricar las sillas que necesitamos y cuya técnica de fabricación se ha perdido, como para acelerar el desarrollo de una lengua que han detenido a las puertas de la Universidad hace siglos, es necesario que aquellos que han dedicado su tiempo y su talento a estudiar las técnicas correspondientes se apliquen en su pedagogía.

-Esa es tu defensa; déjame terminar:

-Contesto, y contesto con el artículo que tenía ya escrito, sin ceñirme a responderte ahora... contesto que ninguna artesanía vasea muerte con falseamientos decorativos de su forma de expresión sino por consunción espiritual del artesano...

-Que no es éste el caso del euskera...

-Déjame seguir: "...por debilitamiento de su oficio como pensante-ofi-



ciante, deja de ser, deja de hablar, lo que muere primero en vasco es el oficiante, lo que muere es el artesano, la artesanía desaparece. Mueren nuestras artesanías en silencio, sin retórica, sin retoques, sin falsos añadidos...

-No tengo más remedio que interrumpirte para decir es que en la nueva fase del desarrollo del euskera, la h que tanto te preocupa, es una medida entre otras para distinguir un adjetivo de un nombre, para llenar el hueco de una consonante que ha desaparecido en la lengua hablada sin escuelas ni maestros, y también para aceptar de algunas regiones vasco-parlantes unas distinciones de separación de sílabas y de acentuación a cambio de que ellos han aceptado otras muestras, y el todo para construir una lengua más lógica y más que aceptemos como común y terminar con las diferencias dialectales que es, a mi juicio, el primer factor amenazante de muerte. Y no esta h...

-Déjame seguir y terminar: "...sin intentar recursos de superficie, sin gestos exteriores ni aparentes signos afónicos, mueren sin haches. Tanto podemos relacionar como útiles una silla, un baile y una comunicación hablada o escrita en nuestra lengua, como debemos hacerlo, por su común naturaleza estética originaria entre nosotros, como culto, objeto cultural, afectividad trascendente, sentimiento ritual de oficiante, seriedad de oficio, sacralidad, vinculación espiritual entre el productor y el consumidor, vinculación poética entre el artesano y su producto, su útil de consumo. Este útil ha nacido como una metáfora viva, como pensamiento personal, hasta reducirse manualmente en metáfora de uso para todos. Al ser aceptado el útil para todos, muere la silla como invención, muere el artesano como artista. El artesano repite su obra como obrero. El artesano vasco puede cambiar de oficio, lo que no podrá cambiar es su sentimiento tradicional de artesano.



Sin razón espiritual, el sentimiento creador del artesano se apaga, la artesanía muere. El que cambia de oficio es ya otro hombre, ha cambiado de razón, una meta material puramente utilitaria por la razón espiritual perdida. Esta es nuestra problemática vasca: sin nuevas y verdaderas razones espirituales no podemos invocar ni utilizar nuestra tradición espiritual. Sin profundas razones espirituales no podemos improvisar terreno ni soluciones culturales, digamos que no podemos ponernos a retocar ortografía y da lo mismo con la lengua, con un baile o con el respaldo de una silla (de una silla -y pasa lo mismo con todo- que por cierto aún no ha resuelto la integración de su respaldo, ni la estabilidad misma, en la configuración viva de la silla. Morimos porque hemos dejado morir al artesano, hemos preferido servir de criados en otros oficios, en otras lenguas, en otras culturas. Ahora, en otros países, en otras Universidades, en otros negocios. Ahora con sólo Academia de tapiceros de la lengua, ¿a quién recurrimos, qué hacemos con nuestras artesanías? ¿Qué hago yo con mi arte, con mi artesanía? ¿me la guardo, me la como, mi artesanía se muere conmigo, hay alguna razón espiritual para mi aislamiento espiritual como artesano, para mi inutilidad en la defensa de esta artesanía en ruinas que es nuestro país?

-Has terminado.

-Sí.

-Déjame decirte algo, porque también los demás pensamos; y lo que te digo va por el camino de tus propios conceptos: ¿si en lugar de la anarquía que nos divide y deshace, no sabemos tomar el camino de las instituciones, las muy pocas<sup>en</sup> que aún nos permiten articular a los vascos, en este



caso, la Academia de la lengua donde laboran los trabajadores y los especialistas de nuestra lengua, vamos a comenzar con los reparos individuales, miles, que están debilitando el cauce, ya escaso, de las aguas<sup>gn</sup> que viajan nuestra maltratada lengua abandonada precisamente por todas las instituciones necesarias, imprescindibles?

Jorge me quiere decir más cosas, y yo también las diría. Este es un tema que no se termina con un el espacio y el tiempo de escribir un libro.

<sup>He visto</sup> Rehuyo siempre sacar a las vitrinas donde nos miran enemigo las razones internas de nuestros desacuerdos. A muchos de los que ha expresado Jorge, con más o con menos razón, hubiera replicado, a veces vivamente, como ahora, en que ha llegado el momento de terminar. Pero así como yo he querido que esta entrevista sea, sobre todo, una plataforma en que exprese Jorge Oteiza sus puntos de vista, que para mí son importantes, así lo he respetado.

Y así, <sup>en este punto, me he</sup> respeto sus palabras finales:

-Nos falta hablar de todo. Hubiera querido hablarte algo de nuestra lengua. Solamente me me parece que debo ahora decirte esto: La lengua es como la tierra, no la defiende el que la posee. La defendemos los que hemos sido despojados de ella y hemos tomado conciencia. Nos lo han impedido los sanos, los íntegros, los perfectos, cuya única utilidad era en la retaguardia y a conservarse, con sus académicos, sus niños y andereños. De nuestra Universidad, tampoco hemos hablado... Estoy reuniendo para una editorial vasca que me lo ha pedido, algunos pequeños ensayos sobre estos temas que tengo publicad@s, pero dispersos, como "Mentalidad vasca y laberinto" del libro de Alfaguara, el epílogo en el libro del Dr. Ubalde, sobre la educación del niño vasco, una tipología del cuento vasco en castellano, el estudio para Pamplona de una Universidad de artistas vascos, el Museo de Antropología estética vasca para Vitoria, la plastia experimental para Fuenterrabia... bueno, este estudio está en cinta grabada. Otras grabaciones en que trato de puntualizar estas cuestiones, Castecismo de política cultural, Parentesco con Heidegger, a los estudiantes vascos de Filosofía en París, etcétera. Lo que intento decirte, Martín, es que hemos hablado mucho tiempo, pero me parece que, sin este pequeño libro, resultaría incompleta esta entrevista.

Como quedan todas, absolutamente todas las entrevistas.

Y, por fin, nos levantamos a la vez.... ¿Para qué vamos a seguir hablando las palabras sin fin cuando ya es de noche y hay tanto que hacer?



investigadores nuestros y desde nosotros, y no tenemos. Pero el artista vasco tiene más antepasados, entiende artísticamente a su antepasado y acude a su encuentro, vive en su presencia y lo necesita (nos comprendemos y necesitamos mutuamente).

Es muy tarde. Ha anochecido hace más de una hora.

Ya se han callado los martillos. Ya no queda tabique, parece. O no hay hombre que continúe el trabajo cicópeo de tumbarlo para siempre entre nosotros.

Uno queda siempre en este aguijón de duda permanente en que viven quienes, como Jorge Oteiza, entienden que no hemos venido aquí a descansar, sobre un trabajo ya hecho, sino a hacer el nuestro.

-Una última pregunta- digo a Jorge- ...es sobre esa Artesanía que me querías hablar hace un rato.

-Sí. Juan Garmendia me envió su libro sobre Artesanía Vasca. Yo conservaba un recuerdo muy triste de una exposición de nuestra artesanía en San Sebastián. Le escribí una carta...

Jorge se ha levantado, encuentra el libro de Juanito Garmendia, tiene dentro copia de su carta. Son varias cuartillas; aparta una y me la muestra...

-Mira, si te parece bien, será suficiente- me dice.

Y leo el comienzo de la nota que Jorge titula: "Artesanía vasca y lenguaje":

"Creo que todo puede y debe tra-tarse entre nosotros como diseño y artesanía, incluso nuestra propia lengua. Y tratar de analizar estructuralmente, de relacionarlo todo comparativamente, hasta la confección visual de cuadros para la comprensión de nuestra postración actual y también de nuestra incapacidad culpable para defendernos y recuperarnos. Nuestras tradiciones, lo que de ellas nos queda y las que han desaparecido, es



en su condición de artesanía y por su originaria y ritual naturaleza, que entre nosotros han vivido y desaparecen. Si teníamos una filosofía y ahora no sabemos, si teníamos un código propio de comportamientos y ahora no sabemos comportarnos, es por <sup>que</sup> ~~que~~ que hemos tenido es de artesanía y no hemos sabido analizarlo ni repararlo como artesanía. Es por lo mismo que hoy no sabemos inyectar vida o diseño a un sillero de Alkiza, o a un cantante de "Ez-dok-amairu" o a una andereño de nuestras ikastolas"

Jorge me quiere decir más cosas:

-Nos falta hablar de todo- me dice terminando -Hubiera querido hablarte algo de nuestra lengua. Solamente me parece que debo ahora decirte esto: La lengua es como la tierra, no la defiende el que la posee. La defendemos los que hemos sido despojados de ella y hemos tomado conciencia. Nos lo han impedido los sanos, los íntegros, los perfectos cuya única utilidad era en la retaguardia y a conservarse, con sus académicos, sus niños y sus andereños. De nuestra Universidad, tampoco hemos hablado... Estoy reuniendo para una editorial vasca que me lo ha pedido, algunos pequeños ensayos sobre estos temas que tengo publicados, pero dispersos, como "Mentalidad vasca y laberinto" del libro de Alfaguara, el epílogo en el libro del Dr. Ubalde, sobre la educación del niño vasco, una tipología del cuento vasco en castellano, el estudio para Pamplona de una Universidad de Artistas vascos, el Museo de Antropología Estética Vasca para Vitoria, la Ikastola Experimental para Fuenterrabía... bueno, este estudio está en cinta grabada. Otras grabaciones en que trato de puntualizar estas cuestiones, Catecimos de Político Cultural, Parentesco con Heidegger, a los estudiantes vascos de Filosofía en París, etcétera. Lo que intento decirte, Martín, es que hemos hablado mucho tiempo, pero me parece que, sin este pequeño libro, resultaría incompleta esta entrevista.



Como quedan todas, absolutamente todas, las entregistas.

Y, por fin, nos levantamos a la vez... ¿Para qué vamos a seguir hablando las palabras sin fin cuando ya es de noche y hay todavía tanto que hacer para los caminos que tenemos que andar cuando amanezca mañana?