

Acto de entrega del Premio Manuel Lekuona 1996 a Jorge Oteiza Embil

Oñati, 4 de Mayo de 1996

Gregorio Monreal; Pedro Manterola; Fco. Javier Saenz de Oiza; Angel Iturbe; Roman Sudupe; Bittoriano Gandiaga

BIBLID [0212-7016 (1996), 41 1, 237-262]

GREGORIO MONREAL

Eusko Ikaskuntzaren Lekuona Saria Jorge Oteizari ematera goaz, zenbait mendetatik bizi-rik dirauen Oñatiko Unibertsitate honetan, gure aurretik izan zirenek Eusko Ikaskuntza sortzeko erabili zuten leku berean, eta orain dela hiru urte Eusko Ikaskuntzaren 75. Urtemuga eta gure erakundearekin zerikusirik izan duten beste zenbait ekintza ospatu ditugun markoan

Oteiza, gaurdanik, gure oroitzapenean bizi-bizirik ditugun hamalau saridunen multzoko partaidea dugu. Manuel Lekuona Saria ematean, aurreko ekitaldietan eta baita gaurkoan ere, euskal kulturaren zinezko pertsonaiekin aurkitzeko aukera izan dugu. Zoritxarrez, bere osasun egoera larria dela eta, ez da Jorge Oteiza gure artera agertu ahal izan, bere adiskideekin eta bere obraren jarraitzaileekin biltzeko.

Gaur arratsaldean Eusko Ikaskuntzaren lehendakaritzako kideak Zarautzera joango dira, Remigio Mendiburuk plasmaturiko sanaren irudia Oteizari emateko. Hala eta guztiz ere, eta bera gure artean ez dagoen arren, aukera ezin hobea dugu, Oteiza gizona eta bere obra ederki ondo ezagutzen duten adituei entzuteko.

Conscientemente o no, muchos, los de la generación de los sesenta al menos, llevamos la huella de Oteiza impresa en los pliegues del espíritu. La insatisfacción con el cuerpo de doctrinas vigentes nos había acercado ya Juan de Alzate. Pero en 1963 empezamos a ir más lejos en el tiempo, empezamos a nutrirnos del pasto que ofrecía *Quosque tandem*. Hasta Oteiza había llegado un poco tardíamente el eco de los trabajos de investigación prehistóri-

ca de Aranzadi, Eguren y Barandiarán, iniciados en la segunda década de este siglo, trabajos que asentaron sobre bases científicas la extrema antigüedad de nuestro pueblo. Por otra parte la investigación etnográfica del mismo Barandiarán y de Azkue contenía valiosos materiales míticos, algunos de cuyos componentes parecían de extracción neolítica. La permanencia en el mismo lugar de una comunidad, las continuidades que se habían salvado de los vendavales de la Historia, llamaron la atención de Oteiza, que se empeñó en encontrar las raíces de una estética autóctona en las mayores profundidades temporales. La fórmula del “avanzar retrocediendo” se convirtió en una referencia.

Nadie como Mitxelena expresó los sentimientos encontrados que suscitaban entre nosotros las intuiciones de Oteiza: en su recensión a *Quosque tandem* llegó a decir: “Nik profeta baten gisa ikusten dut aurrenik gure Oteiza, gure artean nola eta nondik ez dakigula -aldiz bizardun, aldiz okotz soil- agertu zaigun antzinako igarleen ondorengo galdu baten antzera. Ez dut artista ukatzen, baina artista, profetaren atzetik dabil Profeta antzera, badu Oteizak gara eta etorria, badu deadarka *opportune et inopportune* mintzatzeko deia. Ez dio axolaka-bekeriaren pake gozoan bizi denari pake gozorik utzi nahi eta pakearen —besteak beste— jabe direnek ez diote berari ere barkatuko. Gerra badakar, gerra gorria izango du berak ere”. El maestro de Rentería era también consciente de la insuficiencia de la ciencia y de la necesidad de los mitos: “jakintza ez da gizon osoa, gorputz eta arima, bere ahalmen guzietan, ase dezakeen gauza. Jakintzaz gorago, behar du beste azkurrik. Ametsak mitoak, bizi du egiak adina”. Pero es sobre todo la ciencia fría y distante la que empuja al conocimiento hacia adelante, de ahí las cuitas y zozobras nacionalistas que en algunos suscitaban las lecturas apasionadas de los textos de Jorge.

Leímos a Oteiza, en la orla de algunas de las empresas culturales en las que se implicó o propulsó observar la dirección que tomaba la estética contemporánea, sus desastadores alegatos nos ayudaron a tomar precauciones y reservas del temible provincianismo de las inteligencias locales. Es muy probable que los textos teóricos y literarios y la obra escultórica de Oteiza, sea redescubierta más adelante, cuando nosotros ya no estemos. Que quizás le alcance el destino de los clásicos.

No sé si Jorge de Oteiza ha recibido los reconocimientos debidos en Euskal Herria. El 3 de diciembre de 1992 le fue entregada la Medalla de Oro de Navarra, tras una espléndida laudatio del entonces Presidente Alli. La Junta Permanente de El-SEV tomó una decisión muy acertada cuando, a instancias precisamente de la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra, decidió asociar el nombre de Oteiza a la honrosa nómina de los que han recibido el Premio Lekuona. Es obvio que nuestra institución se enriquece con esta asociación, y nos alegra mucho que la difusión de la biobibliografía que hoy se presenta y que ha preparado el profesor Manterola, contribuya a difundir por todas las esquinas de este país el conocimiento de la figura y obra de Jorge de Oteiza.

PEDRO MANTEROLA

La Pasión de Jorge Oteiza

En torno al vacío.

La idea del espacio vacío, metafísico lugar de protección, de curación de la angustia y de la muerte, sagrado por tanto, en torno a la cual se construye circularmente la obra de Oteiza, nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre dos proposiciones que resumen por sí solas todo un programa estético. La primera contiene una concepción conclusiva del arte, que no significa, como a veces se dice, que ésta sea una actividad históricamente agotada, sino, al contrario, por nacer. Es decir: que el arte es el fin del arte; que nace de su conclusión; que el vacío, el silencio, que se abren en el Instante mismo en que termina y en virtud de su terminación, le otorgan la plenitud de su naturaleza Y la segunda, la pretensión de que, en el caso de Oteiza, la idea mencionada se engendró en la infancia y fue desarrollándose con su personalidad

Acaso, como tantos, el más antiguo y persistente de sus recuerdos sea el de miedo, los terrores, tan frecuentes en los niños, sembraron de pesadillas los sueños de su infancia en Orio. Aún recuerda -siempre con la misma expresión de horror - el sacrificio de las reses en el matadero que pudo ver un día lejano al volver de la playa el golpe seco, sordo, de la maza en el testuz que derrumbaba al animal de súbito y, en el estertor de la muerte, al carnicero que lo degollaba de un tajo, haciendo saltar con fuerza, a borbotones, su sangre oscura, caliente, espesa, que difundía un acre olor por los alrededores. E inmediatamente, solapados en su memoria, a unos niños en la puerta del mismo matadero, sacando de un saco unos gatos recién nacidos y estrellándolos contra la pared entre risas y exclamaciones de regocijo. Tal vez porque se diría que son originarias, "naturales", pocas cosas resultan tan terribles como la inocente crueldad de los niños o la festiva brutalidad de muchas costumbres populares. A menudo los niños encuentran una sensación oscura, Insospechada, de obscenidad en la evidencia descarnada de lo orgánico; el sabor de un miedo que su Inocencia descubre, más que en el saber prematuro de la muerte o en el sufrimiento que se infiere de forma gratuita, en la embriaguez de los cinco sentidos que lo proclama. Oteiza cuenta que hasta los seis años fue un niño Introvertido, temeroso, asustado, incomunicado. En *Quousque tandem...!* se puede leer: *de niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en el corazón, advertimos el miedo —como negación suprema— de la muerte*¹. Acaso el arte encuentra en los sentimientos de inseguridad y temor sus raíces más genuinas *La Imagen terrible y hermosa que adoptan ciertos animales se debe a que están aterrorizados. Del miedo le salen al pavo real sus cien ojos*

La primera consecuencia de estas experiencias en el pequeño Oteiza fue la revelación de un mundo efímero y encarnizado del que era necesario defenderse, y el hallazgo de lo amable en el retraimiento y la soledad, el valor y la salvación de lo que se oculta. *Yo me ocul-*

1 Las partes del escrito que figuran en cursiva recogen citas textuales del escultor.

to en el friso de piedra de mis antepasados, en mí mismo, en mi ángel, fuera del alcance de mis enemigos, de mis demonios. Un día, en una las largas conversaciones que sosteníamos, saltó de repente: *lo que se oculta es tu verdad. Te has enterrado dentro de ti*, siguió dirigiéndose aunque realmente era de él mismo de quien hablaba. *El vivo está enterrado, el muerto está fuera*. De niño, recuerda a menudo, aprovechaba los pequeños hoyos que hacían los carros que se llevaban la arena de la playa para sepultarse en ellos como un gusano subterráneo (a despecho de los expertos, nos dice que en euskera *arro*, de la raíz *ar*, significa al mismo tiempo, hueco, agujero y gusano). Y que desde allí, acurrucado en el fondo de su agujero, veía el cielo azul y luminoso dentro del círculo que la arena dibujaba sobre su cabeza. Así, hurtándose de la presencia de los otros, el niño aquel fue adentrándose, como Alicia en su maravilloso País, en un territorio vacío y ensimismado, en un espacio secreto de protección, en torno al cual había de conformarse años después la idea motriz de su escultura. *Como el avestruz, añade —maravilloso y calumniado, metafísico animal que crea su pequeño crómlech enterrando la cabeza y el miedo en la arena—, el escultor abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios*. Este esquema que pone en comunicación directa la oscuridad con la luz, lo más profundo con lo más elevado, el abismo con el cénit, nos remite a la concepción de un espacio continuo, trascendental, en el que, como en las pinturas barrocas, el cielo y la tierra encuentran su lugar recíproco cuando se encuentran.

Pero ese círculo celeste -celestial- que podemos ver desde la profundidad donde permanecemos ocultos, no nos salva porque lo vemos, nos salva porque nos ve; no es la serpiente de bronce bíblica, sino el gran ojo equilátero que vela impassible. Imaginándose tal, el escultor hacía pequeñas esculturas, *crómlech de bolsillo*, perforando los trozos de piedra arenisca que conseguía en una cantera situada en el alto de Zarauz. *Todo lo que miraba a través del agujero se hacía de inmediato sagrado*. Y añade maliciosamente: *a mi abuelo, al que no quería, no lo miraba nunca con aquel salvador antejojo*. El encuentro, años después, con el crómlech neolítico confiere un nuevo sentido al secreto universo que Oteiza niño ensoñaba en su agujero de la playa de Orio. Como si sus más íntimas intuiciones fueran el remoto reflejo de un temor y temblor originarios, el pequeño círculo de piedra prehistórico le revelaría de pronto que la sustancia vacía de la estatua y la naturaleza religiosa de toda experiencia estética, estaban contenidas ya en sus infantiles ensoñaciones.

La escultura, descubre entonces, es el vacío interior, el “ápeiron”, indefinido e invisible, en el que se muestra y se esconde, apoyándose en la chapa que la limita para proteger su parte más débil, como el escultor en su agujero

* * *

La bóveda “celestial”

Pero los anhelos de profundidad suelen desembocar en la altura. La atracción del abismo no es muy diferente a la que suscitan las cumbres más elevadas. “El camino hacia arriba y hacia abajo es uno solo y el mismo” (Heráclito *B 60*). La soledad total que aguarda en el fondo de uno mismo, en la oscuridad de la caverna interior, sin otra presencia que la de las propias voces, con frecuencia termina conduciéndonos a la altura que sólo la presencia de los otros puede ayudarnos a soslayar. Tal vez por eso llamamos trascendencia (de “trans” y “scando”) a la forma de lejanía que se manifiesta al ascender. Oteiza, siguiendo el paradóji-

co camino que prescribe Voltaire, para elevarse desciende a su interior. El escultor cuenta que cuando hacía el servicio militar, de noche, desde su catre en el cuartel, *veía a través de una ventana el cielo estrellado, e imaginaba que aquel rectángulo era una piscina, ¡la piscina del cielo!, y se zambullía en ella de cabeza*. Llegó incluso a escribir un cuento, hoy lamentablemente perdido, con este tema.

Ahora podemos entender mejor ciertos aspectos que el trabajo del artista tiene para Oteiza. Se diría que la creación es protección, misteriosamente ocultamiento. ¿Se esconde Oteiza en sus estatuas vacías en la misma medida en que se muestra?. Así podría deducirse de alguna de sus palabras: Y la hoja de papel en blanco, impoluta, sobre la que escribirá sus versos (y que tan pacificadores sentimientos le inspiran) ¿es el muro de piedra donde encuentra protección?. *La poesía —contesta— es lo que me cura, lo que me quita la angustia y me devuelve el equilibrio. La poesía es mimarcapasos*. Todos ellos: vacío, silencio... y los elementos que los representan: crómlech, muro de piedra, cuartilla de papel..., encuentran su forma definitiva, su virtualidad curadora del mundo y de la muerte en el gran hueco de la bóveda celeste, paradigma del infantil refugio de la playa de Orio. *Cuando en 1935 navegábamos hacia América en el Arantxamendi, Balenciaga, desde el puente, pintaba mirando al mal: Pero no pintaba las olas, pintaba una yunta de bueyes de su caserío de Arrona*. Ese mar de Balenciaga era el territorio metafísico de sus nostalgias, el sagrado —ningún— lugar donde los bueyes, que resumían el sentimiento de la tierra que dejaba, ararían eternamente. La piscina del cielo en la que hubiera querido zambullirse el escultor. *El mar*, continúa diciendo Oteiza, sobre el que trabajaba Balenciaga, *era la bóveda del cielo. Así es la pintura prehistórica. Todas las pinturas estan hechas en el cielo, en el firmamento. Esto es lo que la cueva, la pared de piedra de las pinturas rupestres, representan*. Cuenta Herodoto (Hist. 1,131) que “los persas tienen por costumbre, subiendo a lo más alto de las montañas, hacer sacrificios a Zeus y llaman Zeus a toda la bóveda del cielo”. De igual manera “urtzi”, firmamento, es también la primera voz del euskera para designar a Dios.

Deseo de Dios, voluntad de permanecer, aspiración de eternidad, es lo que el vacío metafísico de la escultura de Oteiza encarna. El tiempo y los acontecimientos que arrastra, el mundo fenoménico que lo constituye, se difunden en la perspectiva del espacio ilimitado, metafísico vacío, que sólo la obra de arte es capaz de instaurar. No quiero estar, dice el escultor recordando a Unamuno. *Me quiero en el ser*.

La aspiración del alma que se despoja para ascender hasta difundirse en la totalidad suprema del Uno-Bien, revela en la vieja palabra vasca para designar el cielo el sentido trascendental de aquella otra máxima de Heráclito (B26): “el hombre enciende así mismo una luz en la noche cuando al morir apaga su vista...”. Oteiza, revisando el euskera en sus raíces, nos ofrece una etimología de “izarra” (estrella), proveniente de “itz” (ser) y “ar” (hueco, concavidad del cielo), en la que, a semejanza de Heráclito, justifica la idea de que en la cultura vasca, *el hombre se diviniza a sí mismo /NO MORIRA/ se cambia de sitio, subirá / se cambia al cielo*. El escultor hace uso de esa idea en los hermosos versos que dedica a la muerte del centauro Quirón:

*oh Aquiles hijo
la muerte es para todos
(Y en su noche
acostado
el caballo ya se ha)
en su tumba láctea encendido*

¿Puede la escultura ir más allá, más arriba? ¿Quién puede sorprenderse de que el artista haya proclamado su final?

* * *

El sacrificio de Aránzazu

Todos los anhelos verticales, que desembocan infaliblemente en la Elevación, en la Altura, son metáforas de una exigencia espiritual a la que nos vemos precipitados por el temor a la muerte. Las dos direcciones, arriba y abajo, que resultan de la enconada relación que tan a menudo sostenemos con la vida, exigen el sacrificio de nuestra medida material y orgánica. Del impulso que lleva al artista a recusar la naturaleza nacen su condición de fugitivo y su deseo de Dios. "El heroísmo es una actitud fugitiva", escribe Bataille, igual que el miedo. Nuestro escultor suele ironizar a costa del coraje que se ven obligados a ejercer los que no pueden eludir el peligro: *La mayoría de los héroes, acostumbra a decir, son lísiados. Los grandes hombres nuestros que prefiero, S. Ignacio, López de Aguirre, cojos. ¿Qué grandeza se puede esperar de un hombre que no es cojo?. Yo me parto la rodilla para conseguir el valor que necesito.* Sin embargo, continua Bataille, "la idea de huir no es en verdad ni loca ni cobarde. Queremos encontrar lo que buscamos, que no es sino liberarnos de nosotros mismos", escapar de la amarga precariedad de que estamos revestidos. Este es la causa de la implacable hostilidad que Oteiza manifiesta contra sí mismo, contra su parte mortal, la extraordinaria aversión por lo que su naturaleza tiene de efímero y el tiempo somete día a día: *No pertenezco a la tribu de la Naturaleza, exclama. Soy un ser exiliado a la Naturaleza, arrojado a la Naturaleza.* Y en (*para una o desde una Metafísica de la Corrupción*), escribe:

*abandono hombre
os dejo aquí mi corrupción
y esta vez para siempre*

Estos y otros muchos versos que con la misma recusación podríamos extraer de *Existe Dios al Noroeste*, son el testimonio de una queja y un resentimiento que encarna espectacularmente en los apóstoles sin tripas, desentrañados, vacíos por dentro, de Aránzazu. Esta es la primera gran referencia al impulso autodestructor antes comentado. Como en un paisaje asolado por la lucha, el viejo conflicto entre materia y espíritu que el escultor experimenta con especial virulencia, se salda en la fachada de Aránzazu con el sacrificio de los cuerpos abiertos en canal, cóncavos, ofreciéndose a sí mismos en holocausto, en su propio hueco, en un vacío expectante.

El *Friso de los Apóstoles* de Aránzazu es la obra culminante de lo que con pretensiones historiográficas llamaríamos el primer período de la obra de Oteiza. Pero, ¿se trata realmente de un Apostolario?. Pues ¿no son catorce las figuras en él representadas?. Oteiza se divierte suscitando la perplejidad de quienes le escuchan decir que efectivamente se trata de los Apóstoles y que, si son catorce, se debe a que no cabían más en el espacio que les estaba reservado. Al justificar de manera tan trivial tamaño atrevimiento el escultor quiere decirnos que aquello que en el friso se evoca propiamente, esto es, la "apostolicidad", la condición espiritual de una comunidad naturalmente religiosa abierta por igual al cielo y la tierra, de nin-

gún modo puede identificarse por el número de sus componentes. *Si hubieran cabido más, añade, más hubiera puesto.*

Sin embargo, desde un punto de vista estético, el Apostolario de Aránzazu es el resultado de una primera conclusión en la génesis del vacío como material de la escultura, es decir, del proceso de sustitución de la materia que se palpa, se pesa, se mide o se modela, de lo que llamamos sustancial por oposición a lo que es inconsistente, por la metafísica condición de un espacio vacío. Esta conclusión en los apóstoles nos habla de la acción de quitar, es decir, del hueco que resulta al destruir la parte material de la escultura. Se diría, recordando a Miguel Angel, que el vacío es el resultado de eliminar de un bloque, pongamos que de mármol, la materia que le sobra a la escultura, que para Oteiza es toda la materia. Como en su escultura, en la obra poética de Oteiza se encuentran en bellísimas imágenes numerosos testimonios de aquella encarnizada mirada interior: el Jonás de “Androcanto y sigo”, que *ha visto, “conoce”* (en este punto, su discurso se detiene un instante inacabable para dar tiempo a que el sentido más lejano de la palabra “conocer” nos alcance) *al pez por fuera y por dentro*; o en la fantástica imagen del Minotauro encerrado en su Laberinto: *el Laberinto, dice, es el Minotauro mismo. No está fuera, sino dentro de nosotros. Escapar del laberinto es salir de la bestia que nos tiene*; o aquel Savonarola que el escultor exalta cuando exclama: *el fuego que quema a Savonarola no es el de la hoguera a que le condenan, es su propio fuego. El fuego que lleva dentro.*

* * *

Las cajas metafísicas

Pero Aránzazu sólo es la primera fase del conflicto que el escultor sostiene con la materia. Los Apóstoles abiertos de arriba a abajo y desentrañados ilustran la imagen platónica del espíritu liberado de su fétetro mortal. Pero advierten, al mismo tiempo, de otro espacio no vinculado a la materia sino oculto tras ella, que no se halla dentro del cuerpo sino detrás de él. Las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz*, que sirvieron de investigación a Oteiza en 1956, le hacen concluir que la parte oscura, cerrada, del muro es la que está delante y que la parte abierta, la clara, la luminosa, se halla detrás, cubierta por la primera. De tal forma, que hay que horadar, traspasar, ir más allá de la oscuridad inmediata (que sin duda simboliza la materia) para alcanzar la escultura libre o liberada que el artista persigue. Debemos cruzar la oscuridad para encontrar la luz. Como en tantas pinturas románticas, lo inmediato permanece entre sombras. “La atmósfera de horror es sólo el primer plano —escribe Jaspers—. Lo más hondo requiere una búsqueda intensa. Para encontrarlo es preciso atravesar este horror”. La escultura de Oteiza forma parte de esa travesía, argonáutico viaje tras una substancia lejana e inalcanzable. *Para vivir digo la palabra “lejos”,* escribe el escultor en sus versos de amor a Itziar.

En esta cuestión de la génesis del vacío hay dos exégesis contrapuestas que, si no se superan adecuadamente, pueden sepultar en la intrincada red de pasiones que animan al artista el sistema que con el trascurso del tiempo ha terminado formando su vida, su obra y su pensamiento. La pregunta que resume la disputa sobre la genealogía de ese vacío podría formularse así: la estatua vacía ¿es el resultado de un proceso de desocupación material, de vaciamiento corporal, es decir, una forma de sacrificio, como he indicado más arriba, o más

bien, como han asegurado tantos (incluido el propio escultor en los últimos años), han sido hechas, sin inferirse de las obras anteriores, “a partir” del vacío mismo, ese material metafísico que sólo Oteiza ha sido capaz de revelarnos?. Dicho de otra manera, ¿existe o no continuidad entre las esculturas de cemento anteriores a su viaje a América y el Apostolario de Aránzazu, entre la larga serie experimental de los cubos o *cuboides Malevich* y las *cajas metafísicas*?. En suma: ¿hay un proceso que discurre por sus esculturas “llenas”, de piedra, alabastro o madera hasta desembocar en las esculturas vacías que se conservan en sus metálicas cajas abiertas?.

Yo lo afirmo sin dudar, existe. Primero, por las mismas palabras del artista, que en 1964 explica el funcionamiento de la Ley de los Cambios hablando de *una técnica desocupacional del espacio, eliminativa*. Y después, por el significativo valor que alcanzan al respecto las dos *Caja de Piedra* del año 1958, pintadas en blanco y negro, punto de inflexión de todo proceso, en las que el escultor parece reflexionar a la luz de su trabajo sobre el esforzado tránsito que va del lleno al vacío. Al respecto, recuerdo muy bien la escena —que ya he contado en otras ocasiones— en la que Oteiza, a principios de los años sesenta, se esforzaba en explicar a un grupo de artistas jóvenes esa noción del espacio vacío. “Mirad ese encendedor, decía señalando el primer objeto que encontraba sobre la mesa. ¡Miradlo bien!. Y ahora, añadía mientras lo arrancaba de su lugar de un manotazo, mirad el espacio que deja”. Cualquiera que fuera la confusión que experimentamos en aquel momento y la fantasía que derrochamos en su interpretación, lo que Oteiza quería mostrarnos de la forma más simple y directa posible era el vaciamiento, “un lugar abierto que se muestra” —dicho sea en palabras de Heidegger—, por obra del artista y como resultado de su actividad.

Pero bien sé lo sospechosas que, en asuntos como éste, resultan las “pruebas materiales” (la famosa disputa del escultor con el padre Altuna sobre la naturaleza y función del crómlech neolítico lo demuestra). Sin embargo, del “sentido” que se colige de su “hacer y decir” atormentado en los años cincuenta y sesenta no puede desprenderse otra conclusión. ¿Qué es la *Ley de los Cambios* sino el modelo geométrico que, al tiempo que sirve para definir un esquema general para la evolución del arte a lo largo de la historia, describe también la evolución de la obra de Oteiza como un proceso dialéctico sin solución de continuidad?. Y ¿qué significa el *cero negativo* en el que concluye la mencionada ley, sino la plenitud cerrada de esa historia experimental del arte que termina donde comenzó: en el instante mismo en que el vacío circular abierto en la piedra dedicada al padre Donosti se encuentra en Agiña con el pequeño crómlech neolítico?; es decir, cuando la metáfora espacial de lo más distante, de lo lejano, renace en el mito de los orígenes.

Así es como debemos entender el cambio cualitativo que la escultura de Oteiza experimenta: lo que se inicia como desocupación física (ascético esfuerzo en la búsqueda de la *curación de la muerte* que el artista emprendió en su infancia de Orio), cambia de signo y concluye en el momento mismo en que el espacio vacío, liberado de su masa (su ganga, su carga material), nos permite concebir una Estatua, enteramente espiritual, hecha con —y en— el vacío mismo, fruto del *rompimiento de la neutralidad del espacio* (ahora) *libre*. Al llegar a este “término originario”, el círculo se cierra, es decir, la escultura finaliza, y el hombre convertido ya para siempre en escultor debe *entregar sus manos*. ¿Qué sentido tendría que, una vez alcanzado la consecuencia final de su trabajo, continuara haciendo esculturas, a menos que se traicionara a sí mismo hasta el punto de trasladarse al campo de la expresión personal para competir, como tantos, por los favores del mercado?. Lo que Oteiza nos dice, aunque en ocasiones se contradiga, es que en aquel punto crítico del espacio liberado por obra

de la escultura, el artista no es ya su dueño, no puede siquiera concebirse continuando en su ejercicio y mucho menos con el mismo vacío (como si el hallazgo pudiera reducirse a una mera condición instrumental) que transfiere la estatua a un territorio indisponible.

* * *

La ambigua condición del sentimiento trágico

La pasión de Oteiza es la pasión. El entusiasmo, el fervor, son un acicate para la imaginación. Una emoción, sin duda, que el artista prodiga con generosidad y astucia al mismo tiempo. Un método, por tanto, una estrategia que no se reconoce como tal, una simulación incluso -si tal término no llevara aparejada la noción de falsedad- en la que pueden florecer las asociaciones más impensables. Las ideas aparecen entonces adoptando sorprendentes, insólitos, sentidos. Todo produce la sensación de que el artista vive sobre un territorio misterioso y riquísimo, “un caos originario”, en el que se ocultan tesoros y peligros incalculables (como en las antiguas historias aventureras) a cuya *aletheia* merece la pena permanecer atentos. En ese momento cualquier situación aparece revestida de una intensidad dramática. El grito, la oración, el llanto más desesperado, son señales e instrumentos de tan vertiginoso estado, signos aparentes del *pathos* que sólo la plenitud de la conciencia proporciona.

Esa fraternidad de entusiasmo y dolor sólo pueden permanecer confinados en sí mismos. Ningún otro lugar que no sea el de la propia —y sin embargo extraña— conciencia, puede servir al propósito de la espera y el sufrimiento. A la imponente sombra de un Yo acrecido de esta manera, todo lo exterior, lo otro, palidece. El “yo puro”, con todo, es algo más que la conciencia, distinto del ser que piensa y conspira y que soy dentro de mi forma cambiante. Permanece tras ella y frente a ella impertérrito (nada pide, ni juzga, ni reclama), en lo más hondo, indiferente. Esta es —imposible de describir— la profundidad que Oteiza siente resonar en el fondo de sí mismo, en el abismo de un ensimismamiento que le resulta imposible eludir. ¿Qué es esa ausencia en mí, se pregunta, que no puedo concebir, ni conmovir; a la que no pertenezco, ni me pertenece, pero que me habita y me detenta? ¿Quién debe responder por ese estigma indeleble, indefinido hueco, vacío sin fronteras, que me aterroriza?.

Oteiza quiere conquistar (apoderarse de) ese vacío, convertirlo en su aliado. Consciente de su debilidad, pretende seducirlo, como Ulises, por medio de la astucia, es decir, estéticamente (se nos presenta como Prometeo pero es Odiseo, infatigable en la búsqueda de la patria). A tal fin lo reclama, lo requiere para su protección, se identifica con él, lo convierte en su ángel. Pero el ángel no le responde, no se conmueve. La escultura, la poesía (el trabajo definitivo de su vida), es la solicitud desesperada de una respuesta que se sabe imposible. Sus protestas, sus imprecaciones, sus amenazas, sus gestos bárbaros, sus actitudes, por apocalípticas que a veces sean, contienen toda la ambigüedad de un clamor estético, nos toman por testigos de una conciencia que con su influjo transforma el “vacío impenetrable”, la insalvable distancia que media entre el deseo de ser y el conocimiento de la irremediable precariedad de las cosas, es decir, convierte la tragedia misma en condición del placer, de la gratificación más profunda que la vida puede darnos. Es así, con un sentido burlón y paradójico (de nuevo se insinúa el perfil de lo trágico), como debe interpretarse la ficción, las contradicciones, la cólera y la desmesura constantes, que suelen acompañar a su presencia pública y que tan a menudo nos confunden.

La respuesta estética no puede ocultar su condición evasiva y medrosa

El esquema barroco refleja, en la inmediatez de lo celestial y lo terrenal y en su remisión recíproca, el modelo de una conciencia íntegra y reconciliada. En su disposición cada nivel parece aguardar con recogimiento la inmediata plenitud, la anunciada unidad entre lo visible y lo invisible, lo grave y lo leve, lo oscuro y lo luminoso, lo material y lo espiritual. Llamamos religiosidad a la conciencia que resulta de situar los valores humanos en este esquema. Cuando la conciencia así formada se encuentra con la fe, la religión aparece como cifra de la verdad entera, luminoso misterio salvador. Por el contrario, sin ella, el alma, al borde del abismo trascendental pero sin el impulso necesario para remontarse, cae en la desesperación. Ya lo advirtió Kierkegaard: "O lo trágico o la religión". En este punto, la pasión de Oteiza le hace clamar en unos versos apasionados: *hasta el origen te he buscado...* Inútilmente: *Existe Dios al Noroeste*, pero sólo allí, junto al corazón, en el lugar del deseo y la ausencia.

* * *

El artista en la ciudad

Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad. Esto significa transferir al campo de la ética, racionalizar por tanto, el impulso que no halla —ni puede hallar— satisfacción en el fervoroso recorrido vertical que su escultura representa. El artista de Orio ha proclamado de manera insistente el carácter instrumental de la escultura. Su función, dice, debe limitarse a la formación del hombre, que constituye propiamente la obra de arte (si tal término se mereciera a sí mismo) dispuesto para la sociedad en la que vive, ¿o habría que decir mejor: a la que pertenece?. Un artista que no tenga un pueblo al que amar y servir; un artista huérfano de pueblo, será indefectiblemente un artista incompleto, un artista mutilado, un artista frustrado.

Pero esta observación debe entenderse de forma específica: el artista está destinado a intervenir en la realidad, la formación estética, que lo ha constituido como hombre completo, lo eleva a la condición de ciudadano, le obliga a situarse incondicionalmente en el campo de la vida política, y eso hasta el extremo de que permanecer para siempre en el trabajo artístico, contrariando esa responsabilidad, es un fraude, la confesión (culpable en todo caso) de una impotencia que sustituye vergonzosamente la actividad debida por la mirada, la proximidad por la lejanía, la presencia dolorosa y comprometedor de los hombres por la ausencia magnífica y a la postre inofensiva de los dioses. *Yo soy un hombre de acción. Se escribe cuando se fracasa.. Yo escribo porque he fracasado..*

Oteiza, refugiado en sí mismo, en su fracaso, siente el mundo como una ruina inevitable y absurda contra la que se estrellan y aniquilan inútilmente los empeños más nobles y esforzados. ¿A quién hacer responsable de tal "mi" devastación?: *oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras*. La conciencia, sin alivios taumatúrgicos, en tanto que nos niega cualquier esperanza de reconciliación, acrecienta el sentimiento de tragedia que nos envuelve. Una tragedia que el arte magnífica en vano.

FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA

Ausente por indisposición física, Jorge Oteiza me ha pedido que en su nombre les participe de este texto que a continuación leo:

“Querido arquitecto, querido amigo
es para pedirte si podías justificar mi ausencia en
los actos PREMIO MANUEL LEKUONA con estas líneas que
trato de escribir aquí

escribe OTEIZA

quiero agradecer
decir algo no puedo
me siento muy mal
muy mal el corazón
me hacen daño los premios
soy de concursos
que los gano y luego me los quitan

quisiera las cabezas responsables de nuestro poder cultural
anulado con el primer Lehendakari obediente a la política
reaccionaria con el PNV

quisiera alguna de esas cabezas
disecadas en paredes del Parlamento para
homenaje aprendizaje y recuerdo
de la ejemplar democracia dura de PERICLES

ya un escrito sobre DON MANUEL LEKUONA me fue censurado
por su sobrino Juan Mari

dudo que ni su propio sobrino
ni nadie que admire y quiera
a don Manuel Lekuona

quiera y conozca y
admire y quiera mas que yo a este
maestro y conductor de todo el que
con amor y responsabilidad lingüística
se acerca al mundo sagrado de nuestra
lengua

excepcionalmente pues

con humildad con amor con inmenso agradecimiento
a quien a escrito amigo mío
a quien ha pronunciado unas palabras amigo mío
a quienes han asistido con buena voluntad
amigos míos o enemigos”

biotzez

Zarautzan 96-5-4

Hace tres años, a propósito de la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes, pronuncié en el acto de apertura de curso de la Universidad Politécnica de Madrid unas palabras, que quiero traer aquí. Palabras duras que se resumen en este concepto: la Universidad, toda Universidad, por el hecho de serlo, es demasiado "alfabeta"; padece de alfabetismo; lo que no se traduce en palabras, no tiene entrada en la Universidad: música, escultura, pintura no tienen entrada en la Universidad. Y por supuesto la arquitectura. Hay que convertir estas disciplinas en palabras, para que la realidad creada pueda tener acogida en el recinto universitario.

Ya sé que nada más cercano al pensamiento que la palabra, pero realmente lo que nos duele como artistas, es que nuestras obras no entran en la Universidad, sino convertidas en "palabras". Sin la crítica de un crítico, un cuadro, por ejemplo, no tiene sentido en la Universidad. Tampoco la música, menos, la arquitectura, hasta que no se traduce al lenguaje de la palabra...

Este primer pensamiento lo expreso en relación con la actitud de Oteiza como artista, que ingresa en la nómina de los galardonados con el premio Manuel Lekuona, de lo cual me felicito y le felicito. Aunque se da la circunstancia de que Oteiza no sé si es mejor escultor que poeta o mejor poeta que lingüista. Me felicito que Oteiza, en lo que tiene de artista, sea reconocido por una empresa del pensamiento, como la Sociedad de Estudios Vascos, en tanto que artista.

A este propósito les recuerdo la conversación cruzada entre Jung y Freud, en la que el primero dice al segundo:

"He expresado que pensamiento lógico es el pensamiento expresado en palabras que se dirige al exterior como un discurso; el pensamiento analógico o fantástico y sensible, imaginado o mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es pensar con palabras, el pensamiento analógico es arcaico: no expresado y prácticamente inexpresable con palabras."

(Correspondencia entre Jung y Freud).

Abrir las puertas de la Universidad al discurso de lo inexpresado, lo indecible, puede ser el propósito que yo encuentro en la concesión del Premio Manuel Lekuona a un artista como Oteiza.

La búsqueda de la claridad en la expresión es, en otras palabras, el camino del discurso analógico que refiriera Jung. Éste mismo propósito queda patente en la memorable partida de ajedrez que entablan Kublai Kahn y Marco Polo, y que refiere con tanto interés Italo Calvino en "Las ciudades invisibles" o también en "seis propuestas para el próximo milenio" cuando refiere:

"El Gran Kahn trataba de ensimismarse en el juego, pero ahora era el porqué del juego lo que se le escapaba. El fin de cada partida es una victoria o una pérdida, ¿pero de qué? ¿Cuál era la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo el pie del rey destituido por la mano del vencedor, queda un cuadrado negro o blanco; a fuerza de desmembrar sus conquistas para

reducirlos a la esencia, Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva, de la cual las múltiples formas o tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducen a una tesela de madera cepillada.

Entonces Marco Polo habló:

- Tu tablero, Sire, es una taracea de dos maderas: ébano y arce, la tesela sobre la cual se refleja tu mirada luminosa fue tallada en un estrato del tronco que creció en un río en un año de sequía. ¿Ves como se disponen las fibras? Aquí protuberan un nudo apenas insinuado, una yema trató de despuntar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir.

El Gran Kahn no se había dado cuenta hasta entonces de que el extranjero supiese expresar con tanta fluidez en su lenguaje. Pero no era esto lo que le preocupaba.

- Aquí hay un poro más grande, tal vez un nido de una larva, no de carcinoma sino de un brugo que royó las hojas y fue la causa de que se eligiera este árbol para talarlo. Este borde lo talló un ebanista con la gubia para que se adhiriera al cuadro vecino más saliente. Y termina Calvino: La cantidad de cosas que se podían leer en el pedazo de madera liso y vacío, abismaba a Kublai. Ya Marco Polo le estaba hablando de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden de los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas.”

Hablar de Oteiza en este acto de entrega al artista del Premio Manuel Lekuona, después de las hermosas palabras pronunciadas aquí, en la Universidad de Oñati, como homenaje merecido, no creo que tenga pues ningún sentido. Yo he traído estas dos citas de Jung y Calvino para hacer ver la importancia que concedo al discurso, sin palabras, de las formas del arte, de la creación artística, sea esta bajo la forma de la escultura, música o arquitectura. De hacer alguna referencia más concreta al artista, me limitaría a hablar de la fundación del espacio vacío, de las cajas metafísicas de Oteiza, que hablan de su prioridad en el terreno de la plástica contemporánea, donde el pesado cilindro de la estatuaria, perforado por Moore, se transforma en espacio abierto, hoja de hiperboloide que llena todo el espacio circundante que envuelve sus formas, liberándolas de toda fuerza gravitacional, y cargándolas, contrariamente, de una nueva forma de energía, desprovista de la anterior pesantez. Diluir la compacidad del mundo como el propio Calvino expresa cunda dice:

“Tras cuarenta años de escribir ficción, tras haber explorado los distintos caminos y hecho experiencias diversas, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo. Propongo esta: mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades, he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del lenguaje y del relato”.

Pensemos en la obra de Jorge Oteiza. Cualquiera sea ésta, el Monumento al Prisionero Político o el fabuloso Odiseo. En ellas Oteiza, ha roto la pesantez de los poliedros académicos, liberándolos de su masa y cargándolos de una nueva energía. Termino este homenaje con las propias palabras del artista, cuando, a raíz de la prohibición de la estatuaria de Aranzazu, en “Androcanto y sigo”, refiere:

“Querido Dios mío: Quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que tu creaste. Ahora esta pequeña piedra rompe tu soledad, lo único que la rompe, como un gran vidrio en el que dibujaste todos los planetas y todas las especies de chucherías que creaste en el Universo y que fueron incapaces jamás de decirte una sola palabra. Que sigan caminando todas las constelaciones y los minerales aparentemente más obstinados como hombres, y las hierbas más difíciles que lo harán como cuando tú las dejaste de tu mano. ¿A tí que te importa ya eso? ¿Qué interés tiene para tí todo ese conocido y ciego desarrollo? Pero he aquí que yo desde esta pequeña piedra te entiendo, te descubro y te reconozco y te agrego y te acompaño. Ahora si que estás contento. Desde esta pequeña piedra yo también, Dios mio, soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en tí hago esta pequeña piedra. ¿Dónde está el río ahora, ese desesperado río que me empujaba hacia la muerte porque me podía descuparme de tí? Ahora que venga ese río, que mueva esta pequeña piedra, y no podrá”.

ANGEL ITURBE

Eguerdi on! Gaur hemen biltzen gaituen arrazoiaz hitzegiten hasi aurretik, gure herrira hurbildu zaretenoi nire agurra, Jorge Oteiza jaunari, Román Sudupe jauna Gipuzkoako Foru Diputatu Nagusiari eta Eusko Ikaskuntzaren Lehendakari den Gregorio Monreal jaunari.

Herri honen ordezkaritza dudanez, euskal artista honen Oñatiko obrak duen garrantzia azpimarratu behar dut.

Jorge Oteizak asko eman dio Euskal Herriari, baina Oñatiri bereziki bi artelan: bata Arantzazuko elizaren fatxadako multzo eskulturikoa: apostoluak eta Ama errukizkoa; bestea, oraindik orain Oñatiko Unibertsitatearen patioan utzi digun Lurra eta Ilargia izenekoa.

Herri hau harrotasunez betetzen duten bi eraikin zoragarriotan jarriak, bi artelanok, are gehiago aberasten eta sendoagotzen dituzte bi monumentuok. Gainera esan behar hemendik kanpo herri honen kultur ondarearen garrantzizko erreferentzia izateaz gain, Euskal Artearen aberastasuna guztiongana hurbilduz, bere baitan murgildu eta gozatzeko aukera ematen digutela biek ere.

Baina artelanez gain, Oteizak egin du lanik euskal artisten eta euskal artearen duintasuna eta ezagutzaren ikuspegitik.— Etengabeko lan horri esker esan dezakegu gaur, euskal arteak eta gure artegileek, nazioarteko artearen esparru zabalean euren toki propioa dutela; eta nahiz sarritan Oteizaren mezua guztiz ulertu ez ezta eskertu ere, gaur garbi esan dezakegu, Euskal Herriak, hizkuntza bat, folklore bat, nortasun eta kultura propioa edukitzeaz gain, baduela ARTEA ikusi eta ulertzeko modu propioa ere.

Gaur, ohore handia da niretzat, omenaldi honetan parte hartzeko aukera hau izatea, eta oñatiar guztien izenean eskertzen diot Oteizari Oñatirekiko izan duen arretea berezi hau; herri honek beti izango du gogoan.

Azkenik esan, hemendik aurrera ere, Oñati eta Oñatiko hainbat txoko esanguratsu, irekiak izango dituela espazioz eta bihotzez, Jorge Oteizaren proposamen berriak hartzeko gogo biziz.

Nire eta oñatiar guztien izenean, ongi etorrikerik beroena gaur, gure artean ospakizun hone-tan egotea duzuen guztioi.

Buenos días;

Antes de dar inicio al breve texto que he elaborado al efecto, quisiera agradecer la presencia de D. Román Sudupe, Diputado General de Gipuzkoa y del Presidente de Eusko Ikaskuntza D. Gregorio Monreal, haciendo extensivo este saludo a todos los presentes.

Como representante de este municipio, quisiera enfocar mi aportación al homenajeado de cara a la importancia y relevancia de la obra de este artista vasco en Oñati.

Entre las muchas y diversas aportaciones de D. Jorge Oteiza al País Vasco destacar sus dos obras escultóricas sitas en Oñati:

La primera, el complejo escultórico de la fachada de la Basílica de Aranzazu (Apóstoles y Piedad) y la segunda y más reciente sita en el claustro de la Universidad de Oñati, denominada como "La Tierra y la Luna".

Estas dos obras, sitas en dos de los complejos arquitectónicos que enorgullecen a este pueblo, enriquecen y fortalecen los edificios que las acojen, añadiendo que ambas emblemáticas obras, además de ser un importante referente cultural del municipio, cumplen el importante objetivo de acercarnos y darnos a conocer y entender el Arte Vasco.

Además de las esculturas mencionadas, resaltar la importante labor cultural de promoción y dignificación del arte y los artistas vascos que Oteiza ha realizado. Este arduo trabajo ha conseguido que los artistas y el arte vasco tengan su lugar dentro del panorama artístico-cultural internacional y gracias a su esfuerzo, no muchas veces entendido, ni agradecido, hoy podemos afirmar que el pueblo vasco, además de poseer una lengua, una identidad y cultura propias, también es poseedor de una forma de ver y entender el arte propias.

Es para mi un honor poder aportar mi pequeño grano de arena a este tan importante homenaje y en nombre de todos mis vecinos y en el mio propio, agradezco a Oteiza la deferencia que siempre ha tenido hacia Oñati, trato que este pueblo siempre sabrá reconocer y agradecerle.

Añadir finalmente, que el pueblo de Oñati y los diversos y carismáticos rincones que la jalonan, siempre estarán abiertos a las nuevas propuestas de D. Jorge Oteiza.

Brindo mi más cordial bienvenida en nombre de todos los oñatiarras, a todos los asistentes a este acto de homenaje que hoy celebramos.

ROMAN SUDUPE

Gaur Jorge Oteiza gure artean ez badaukagu ere, berarentzako pentsatuta nituen nere lehen hitzak gaurko euskaldunen hizkuntzan, ulertzen ez duen hizkuntzan, egitera noa, hau da, euskaraz. Berak beti esan ohi du bere hizkuntza lehengo euskaldunen hizkuntza dela, eskuez egiten den hizkuntza. Hala eta guztiz, nik berari, bere aitona Olabazeta baserrian esaten zizkion gauzen hizkuntzan, zorionak luzatu nahi nizkioke bihotz bihotzez.

Nere aurrean hitz egin dutenek, Manterola jaunak, Saez de Oiza jaunak, Oteizaz hitz egin dute, arteari buruzko jakintsuak dira, bere lagunak dira. Nik neuk orain arte Oteizaren laguna izateko dohairik ez dut izan, zoritxarrez. Artean ere ez naiz espertoa, nahiz eta bere lanak gaztetatik jarraitzeko ohorea, aukera eta jakinmina izan. Hala eta guztiz ere, Jorgetaz ez daukat aurrekoek bezain gertutik hitzegiterik, pixka bat urrundixeagotik baizik.

Oteizak Euskal Herriari eman dion lanaz aparte, kultura mailan egin dituen ekintzez aparte, bere izateak harritzen nau, gizon askea izatea onartzen bait diot. 87 urte izan mundu honetan eta oraindik ere askea izatea. Gaztetan edo umetan erraza da aske izatea, baina, mundu honetan, kontsumismoko mundu honetan aske izaten jarraitzea 87 urterekin neretzako benetan miresgarria da eta beti mirestu dut Jorge horrexegatik. Askatasun horrek, bere kritikarako ahalmena eman dio. Denok utzi gaitu hankaz gora. Baina, bere egia esan du eta nik uste zer-bait arrazoi ere izango duela bere egia barnean.

En primer lugar me van a permitir que comparta con ustedes la impresión que he recibido al escuchar entusiasmado las palabras de Pedro Manterola, que nos ha arrastrado a seguirle y acompañarle en ese viaje a la profundidad que ha trazado a través de su trabajo Jorge Oteiza, en ese viaje a la profundidad en el que yo he sentido el tener que adaptarme a las circunstancias reales y tener que volver a la vida diaria. Al menos a mi, Manterola me ha ayudado en ese camino de recorrido hacia la profundidad. Como he escuchado antes, Jorge es el camino para llegar hacia el vacío, yo diría que es el encuentro del vacío con el contenido, en ese manifiesto de uno absoluto, que tanto se habla en la filosofía oriental.

Dicho esto, yo quisiera, desde el punto de vista institucional, felicitar por el premio, no sólo a Oteiza, que recibe solo una mínima parte del reconocimiento que se le debe, sino también a Eusko Ikaskuntza por haber concedido el premio Manuel de Lekuona al maestro de Orio. Hay premios que tanto mas que al premiado honran a quienes lo conceden por el acierto, el acto de justicia y por el ejercicio de sensibilidad que suponen las designaciones otorgadas. Así sucede en el caso que nos ha reunido hoy aquí, en este marco tan especial.

Un premio que resalta las virtudes y la verdadera magnitud de un artista que además de haber cambiado con su impulso el arte vasco, constituyó una voz de libertad en los momentos políticos más difíciles. Una figura esencial del arte vasco, artista comprometido con su pueblo, heterodoxo, crítico, apasionado, indomable y rebelde, un genio que usando sus propias palabras, vive en el origen soñando con un país de hombres y mujeres abiertas al cielo.

A la sombra del friso de Aranzazu, junto a "La tierra y la luna" de este patio de la Universidad de Oñate y bajo el espíritu de Don Manuel de Lekuona me uno junto a la Diputación de Gipuzkoa al reconocimiento y al homenaje que con la entrega de este premio se le hace a Jorge Oteiza desde el corazón de Gipuzkoa. Zorionak, bihotz-bihotzez.

BITTORIANO GANDIAGA

Oteitza Arantzazun

Poema baten susmoa

EMENTXE dago arkaitza.
Ume nintzanean,
soin gabeko poema bat
usmatu neban, eziña,
arkaitz zurtz onen ganean.

Ementxe dago arkaitza;
ementxe poema,
susmoa maite bat oraindik,
soin gabeko ta eziña,
arkaitz zurtz onen ganean.

Oteitzari baietza

Nik ez dut orain idazten
paper-saskirako baizen,
agian, noibait, zeozer.

Zer paper-saski ta sasko?
Euskalerrri ez al dago
paper-saski, hutsik asko?

Entzun nue ta pentsatu
Herriak nindun ikutu.
Herriak eta egiak
guztiok behar baikaitu.

Tailer batean nengoan,
Oteitza baten ondoan.
Hitzak lapalki entzun nizkion
ta asmo bat hartu beroan:

Agintzen dizut, egia,
idazten dudan guztia
tailer hontara jasoko dizutk.
Gaurtik hemen dut saskia.

Oteitzaren eskaritik
herriarenak entzunik,
iratzarri naiz jadanik lotan
nengoan paper-saskitik

Banatorkizu, Oteitza.
Bete nahi dizut nik hitza.
Idatzi ditudan hauek
inon utzi ahal banitza...

Eskaiola ta buztina,
lan-garra ta zipristina...
Irudi busti nimiñoz dago
bereizi didan izkina.

Den hau egia ote den,
inor zalantzan baledi,
Pelay Orozkok badaki.

Andre Mariaren irudi berria

Behe aldean zirenak
ikusi ondoren,
herritar barreiatuen
hila irtenmintzen,
Errodrigok ardien
hila irten zuen
bidez. Banenbilien
eta, halako batena,
Errodrigok harako
ezkila entzun zuen
tokian, mailu baten
tokian, mailu baten
taukia entzun nuen.
Herritar bat ote zen
hurreratu nintzen
eta, Ama Birjinaren
irudi berri bat
aurkitu izan nuen.
Ez zen Errodrigok
aurkitua halakoa.
Ez zen portaleko
Ama gazte haren
antzeko. Baizen
Kalbarioko
Ama larriaren.
Harrizkoa zen arren,
ez zen Errodrigoren
harrizko beste haren
harri zuri-gorritzko
argia. Ezperen
harri beltzezko harri
handi ta beltzezko;
larriak zutik harritutako
Seme hil baten ama
harrituaren lureko
harri beltz ta lutuzko
iluna.

Parajea

Baso galduen erdian,
kare-harrizko mendiak
gorri, aizto ta mutur, iparrak
melar zorroztu sarriak.

Lur aitu baten azurki
penagarri ta larriak...
Labandutako gantzu ondarrez,
azpitik, zerbait bustiak.

Zeatu zitun aldiak,
lasatzen ditu euriak.
Noizbait, asperen gisan, egozten
dituen elorri urriak.

Miñaren erreinu eder,
maite deusudaz zauriak:
Iretargiak maite ditun lez
abar urratu ta ausiak

Basilika berria

ARKAITZEZ gora, elorri,
astrapalatsu, basati,
arkaitzez, garratz, eleiz arkaitza
azkar dator, barri.

Arantza ta agin biziki,
lehi gogor baten itzuli,
iakar ta lakatz, ba-da akatsezko
neurri ta formen ausardi.

Goiartuz troka ta mendi,
aldiko bekoki larri,
oiñarri zaar gain, iñoizko gogo-
aro bat nai dau giltzarri.

Gorri torre t'orma ta arri,
indar ta altura iratzarri,
arkaitzez, garratz, eleiz arkaitza,
irme ta aidor, barri.

Jorgek minez egin zuen lan

Tiriki, tauki, tauki
mailuaren hotsa.
Tiriki, tauki, tauki
mailuaren hotsa.
Hamasei harri lantzen
ari da Oteitza.
Ai, oi, ai,
ari da Oteitza.

Tiriki, tauki, tauki,
mailuaren hotsa.
Tiriki, tauki, tauki,
mailuaren hotsa.
Mailua penazkoa
harria gau beltza.
Ai, oi, ai,
harria gau beltza.

Tiriki, tauki, tauki,
mailuaren hotsa.
Tiriki, tauki, tauki,
mailuaren hotsa.
Etsipen kolpe bat da
ukaldi bakoitza.
Ai, oi, ai,
ukaldi bakoitza.

Miña harrietan ere

Non zegoen nahigabea?
Oteitzaren txintxan?
Harri beltzetan gordea?
Edo agian herritarren
begi larrietan?

Baina non ez ote zegoen?
Agian trintxan ere bai;
agian herrietan ere;
badakigu begietan
zenbat nahigabe zegoen.

Trintxak ikutu-ahala
harri beltzetan ere
nahigaberik bazela
agertuz joan zen.

Basilikaren frisoko poema

Ikusten duzu herriko igerleak dioen alegia,
harrizko letra beltzez harran idatzia.
Zer irakurtzen duzu horma haundi horretan?
Zeuretzat idatzi du, zeuri zaizu mintzo,
zeuri dagokizu profezia hori.
Sinets egidazu: hor duzu gertatu dena
eta gertatuko denaren ezaugarria.
Ez dago letra bat alferrik: Amak
zutik behar zuen, Semeak zerraldo,
apostoluak halaxe
eta halaxe hutsunean eta halakoxe.
Profezia hau historia batia
eta historia hau profezia.
Denak daude zerurantz oraindik bizi direnak
biziak itxaropena
behar baitu bizitzeko.
Hila dago bakarrik lurrerantz
lurraren alde hil denez.
Ausar zaitetz galdetzen
ulertu ezin baldin baduzu.
Zergatik idatzi du eliza honetako atari hau
Kalbarioko profeziaz?
Zergatik ditu elkartu Semearen heriotza
eta Amaren itxaropena?
Zergatik daude apostoluak zutik
buruzagia zerraldo badatza?
Hutsune nabarmenki haundi hau
zergatik ez dago ilunez beztuta?
Herriko igerlea Herritik mintzatu zaizu.
Bazekien bazentozena, bazekien zure berri
eta heriotzarenganako daukazun beldurra.
Eta horregatik jarri ditu zutik
hilaren ondoan denak
eta hila zeharretara etzana, baina altu,
hegadan bezala.
Zeu lasaitzeko idatzi du historia hau,
gertatzen dena gertatzen dela,
zutik irauten jakin dezagun
itxaropenetik sortzen delako bizitza;
ahantz ez dakizun.
Baina jadanik aski duzu berpiztearen sinesmen-lekukotasun hau
eta igaro zaitetz jadanik horma honen atez
edo horma hau den atez,
eta ikus berpiztea egia dela,
ikus barruan nola gaztetu den Ama,
hila nola den berriro Haurtxoa,
eta nola berriro dena hasten den, berrien berriz berriro,
udaberri bat bezala.

Arantzazu. Flash labur bat

ZERUAN, izarra,
gaillen ta bakarra,
arkaitzean torre
luze ta lakarra,
eta Udaberri goiz,
ta Arantzazu alai
eta uren marmarra...

T'elorriak zuri
ta aidez loreen usai
argi ta txikarra.
Ta, ikuspen bat legez,
ona ta ukikorra,
arriz egindako
Andra Mari zaarra.

Oteitza

Pentsamenduaren
eta egitearen
abangoardian Oteitza,
bere garaiko
eskultore
konprometitu
eta balio unibertsalekoa.
Zentzu erlijioso
handi baten jabe.

Oteitza,
landu dituen
harri blokeen tamainako
hitzak dituena.
Arantzazuko
basilikaren frisoko
harrizko poemaren autore
Oteitza.



Oñati, 1996.05.04. Aurreku en honor de las autoridades.
Gregorio Monreal, Lola Eguren, Román Sudupe, Juan Cruz Alli, Angel Iturbe.



Oñate, 1996.05.04 Mesa presidencial en el Salón de Actos de la Universidad de Oñati.
Pedro Manterola, Angel Iturbe, Román Sudupe, Gregorio Monreal, Fco. Javier Saenz de Oiza, Bittoriano Gandiaga



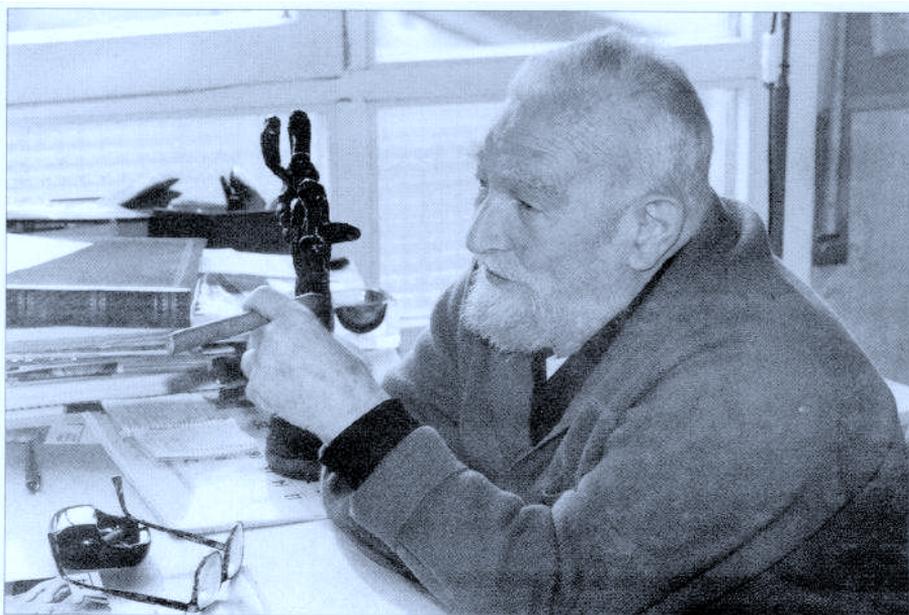
Oñati, 1996.05.04. Asistentes al acto de entrega del Premio Manuel Lekuona de 1996
Tomán Yerro, Javier Muniozguren, Juan Cruz Alli, Lola Eguren, M^ª Carmen Garmendia, Pedro Burillo,
Koruko Aizarna.
Eliseo Gil, Eugenio Arraiza, Amatiño, Imanol Murua, Anton Arbulu, Lola Valverde, Joseba
Agirreazkuenaga, José Antonio Sistiaga.



Zarautz, 1996.05.04 Momento en el que el Presidente de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vas-
cos hace la entrega del Premio Manuel Lekuona a Jorge Oteiza en su domicilio de Zarautz.
Imanol Murua, Juan Garmendia Larrañaga, Gregorio Monreal, Jorge Oteiza



Zarautz, 1996.05.04. Jorge Oteiza con la bio-bibliografía editada por Eusko Ikaskuntza.



Zarautz, 1996.05.04. Jorge Oteiza