Joseba Zulaika.

OTEIZA Y LA CULTURA VASCA.

Es Jorge Oteiza acorralado y yéndose ya para volver de nuevo:

"Me voy -de un momento a otro, el sitio, la hora, el riesgo de esta oscuridad, hay que levantar la voz y es desagradable, indefinidas las ideas, las situaciones, indefinidos los hombres, no sabemos con quien estamos, las caras se han borrado con expresión de humo, y ahora el huevo de la cara en la mano, con esta oscuridad". Así vuelve a empezar Oteiza su último libro "Ejercicios espirituales en un túnel", así vuelve a la plaza y está ya arrinconado, escapándose ya, el minotauro convertido ya en toro, aterrado y solitario, escapándose a base de embestir, con "un poco de amor en esta basura de un poco de hombre". Ya está encerrado, ya está ciego, ya sólo el público mira.

"Indefinidas las ideas, las situaciones, indefinidos los hombres". No puede tolerarlo, no va a consentir que el humo borre la hermosa y simple forma, el hueco cóncavo que capturó un orden perfecto, que desalojó el tiempo de una vez, que lo llenó de vacio conquistado. Y si ha de haber una cueva subterránea, que no sea la de las sombras fantasmales de Platon, sino la de Mari, la cueva mítica de objetos vacios de oro compacto, en donde Mari impone su centro de orden irradiativo, y donde los visitantes han de salir en la misma dirección en que entraron, es decir, con los ojos clavados en Ella, que es la que ordena el movimiento y orientación, entrada y salida. Es decir, uno entra saliendo, pero a la inversa, y sale entrando, pero a la inversa, pues ambas direcciones de movimiento poseen único centro ordenador. Igualmente en el "Quosque Tandem ...!" Oteiza decía: "Escribo para atrás. Miro adelante, pero voy retrocediendo, caminando hacia atrás". Me voy para venir; "me voy en redondo y al irme ya estoy volviendo". Si el sujeto ha de anonadarse y

perder su propio centro de autonomía, que no sea porque se proyecte en una sombra, sino porque insospechadamente se ha visto frente a frente, de tú a tú, con la revelación del centro ordenador que revasa el yo periférico y elimina todo lo que no sea ofuscamiento original. Que se pierdan los sujetos incapaces de sostener esa seducción primordial, grita Oteiza, seducción que por otra parte le tiene encerrado, y le obliga a presentarse escapándose, estar yéndose, empezar su libro acabándolo, llegar a ser escultor para terminar la escultura. "En este encierro infinitamente yo intento salir".

William Blake fué otro espíritu atormentado por lo indefinido. Insistía en que los hombres sabios son aquellos que saben trazar los contornos con precisión. Argumentaba que, "Estamos abacados a creer en una mentira cuando vemos **con** y no **a través del** ojo". Oteiza dice que ve "con lo que ha puesto en el ojo". ¿Qué es pues lo que ha puesto? Cromlech vacios, frontones vascos, cajas metafísicas, apóstoles huecos, bolos inmobilizados en el aire, tauromaquias, raices verbales, conspiraciones inconfesables. Su visión ha debido alterarse tan irremediablemente que ya apenas consigue transmitir sino desdén y furor patrio. Uno se acuerda de lo que Blake respondió a alguien que se enfadó con sus métodos y le urgió a que esclareciera sus ideas: "usted debiera saber que lo que es grande es necesariamente oscuro para los hombres débiles. Aquello que puede ser hecho explícito al idiota no merece mi cuidado. Los más sabios entre los ancianos consideraron lo que no es demasiado explícito lo más apropiado para la instrucción". Oteiza dice igualmente que escribió su Qousque Tandem "para que la gente se enterara de que no estaban preparados ni para entender algo". Es el desprecio arrogante del vidente, apuntando la evidencia que se le quiere negar, impaciente por la ceguera de quienes no pueden ver ,o que está ahí mismo sobre el terreno. Y es que, recalca Blake, "El árbol que conmueve a algunos a lágrimas de gozo es en los ojos de otros sólo una cosa verde que se interpone en el camino. Algunos ven la naturaleza todo ridiculez y deformidad, y no ajustaré mis proporciones según éstos; y algunos ven la naturaleza en absoluto. Pero para los ojos del hombre de imaginación, la naturaleza es la imaginación misma. Como un hombre es, así ve él. Como esté formado el ojos, así resultan sus poderes. Usted ciertamente se confunde cuando usted dice que las visiones de la fantasia no han de ser halladas en este mundo. Para mi este mundo es todo una continua visión de fantasia e imaginación". Y añade Oteiza: "Para el religioso fe es creer lo que no se ve, para el artista fe es creer lo que está viendo". Y es

asi que él ha visto en Unamuno "un minotauro invidente", y en Baroja una voz "un poco triste por su lejania"; y ha visto caballos-tótem en Ekain i en el Gernika de Picasso, y caballos sonoros galopando en la txalaparta; y ha sido capaz de cuadricular con geometría limpia el frontón para saber a qué juega el jugador vasco de pelota; y ha visto con precisión cosas tan invisibles como el redondo del canto de un bersolari o el huevo de la iglesia de Getaria; y tantas cosas más que los etnólogos o arqueólogos vascos nunca han podido ver, pensar o imaginar. Y es que, nos dice él, "hay que imaginar sobre nuestro origen ...Y esto que, en nuestra pobre ciencia científica, llamamos despectivamente fantasía, es para mí lo científico para la aprehensión coherente de nuestras problemáticas".

¿Qué es lo que este escultor se plantea en el fondo? Se plantea la cuestión de la razón de ser de un arte contemporáneo, o si se prefiere se plantea la cuestión de una imaginación y sensibilidad nuevas para crear un nuevo tipo de hombre. Corresponde a la imaginación ardiente del artista abrir lo que está cerrado, abrir la esfera que "es cuerpo redondo euclídeamente satisfecho y perfecto por dentro, pero inestable y ciego por fuera", descentrar lo que está centrado para proponerle un nuevo centro móvil, vaciar y desocupar el espacio para ganarlo estéticamente. ¿Vale la pena plantearse el papel de la Imaginación en nuestra creación cultural, esa imaginación que en nuestra ideología cientifista goza todavía de connotaciones peyorativas?. Desde la prespectiva de la antropología cultural hay que resaltar que el concepto de la Imaginación está cobrando el papel central en la constitución de la cultura. Los antropólogos más creativos están insistiendo cada vez más en el carácter imaginario de todo orden cultural. Para mencionar sólo algunos de los más destacados, Rodney Needham, Clifford Geertz, Jamez Fernández, y Paul Friedrich dejando de lado una comprensión intelectualista de los fenómenos culturales, han anclado su análisis antropológico en el concepto de la Imaginación que lo han vuelto a reformular de forma rigosa -Needham en relación a sus "factores primarios de experiencia" y sus "imágenes sintéticas". Geertz en relación a sus "sistemas culturales", Fernández en relación a las predicaciones metafóricas sobre pronombres y cambios de estado en situaciones rituales, Friedrich en relación al lenguaje poético y las clasificaciones en base a correspondencias espaciales y metafóricas. En esta perspectiva antropológica se usa el concepto de la Imaginación para aquellos procesos en los que un individuo conjunta sus conocimientos, percepciones y emociones;

es a la vez analítico, en cuanto que trabaja sobre estructuras existentes, y también altamente sintético, en cuanto que opera con grupos de símbolos que pertenecen a diferentes esferas de experiencia. De esta forma, la imaginación incluye emociones, imágenes sensibles, apreciaciones estéticas, y formas míticas de imaginar; pero también incluye, como en el caso de la "imaginación científica" los procesos básicos cognitivos y de razonamiento. Este concepto de la Imaginación difiere por tanto del púramente motivo y mítico de Croce y los románticos, por una parte, y del universo racional y puramente cognitivo sugerido por los conceptos de "pensamiento" y "mente" por otro. Los escritos estéticos de Oteiza y su continuo llamamiento a la formación de una antropología estética vasca apuntan decididamente hacia esta nueva comprensión de los fundamentos del lenguaje y la cultura.

El grito de Oteiza es que vuelva el artista. Que regrese el poeta, porque "Necesitamos arte popular nuevo, bersolari nuevo con poeta nuevo, con música nueva, con tetro nuevo, simplemente el arte que hoy se ensaya en el mundo que marcha hacia el futuro". Es Oteiza gritando al poeta que vuelva "para llamarnos a todos a la defensa espiritual de nuestro pais". Y es que él, que entiende de arte, sabe bien "que en el arte lo que renace no es el arte sino el artista en un hombre nuevo, por un arte nuevo para una vida nueva". También estas son palabras suyas: "El arte no transforma nada, no cambia el mundo, no cambia la realidad. Lo que verdaderamente transforma el artista, mientras y evoluciona y transforma y completa sus lenguajes, es a sí mismo. Y es este hombre transformado por el arte, el que puede desde la vida tratar de transformar la realidad. El artista fabrica su lenguaje individualmente pero con un destino social (...), es sólamente por esto que su lenguaje es revolucionario".

Que regrese el poeta. Y Oteiza cita a Platón: "La misión del verdadero poeta no es componer discursos en verso, sino inventar mitos". También le gusta citar a Unamuno cuando dice: "No trato de filosofar, sino de mitologizar". Surge una vez más la comparación con Blake que escribió arrebatados poemas míticos, sobrecargados de un simbolismo excesivo que se deriva de nombres y mitos antiguos, de la Biblia, e incluso de la geografía inglesa, y que el lector puede ignorar todas estas referencias míticas para que el significado emerja con más nitidez. También Oteiza reviste su canto con materiales materiales arqueológicos e históricos, con cantos rodados y muros inmóviles,

con animales prehistóricos y arte contemporáneo, con San Ignacio de Loyola y Lope de Agirre, con Cervantes y Velázquez, Chao y Zumalacárregui, Astarloa y Rimbaud, con bersolaris y epistemogías, con circunferencias redondas y leyes bifásicas, y está hablando de otra cosa. ¿Es que no es obvio? Uno se acuerda igualmente del gran poeta americano Hart Crane que utilizaba nombres y mitos griegos para provocar una aproximación contemporánea a una cultura o mitología primitivas; y cuyo verdadero poder evocador consiste "en una reconstrucción en estos tiempos modernos de la actitud emocional básica hacia la belleza que los Griegos poseían. Y al hacer esto me encontré con que estaba construyendo un puente entre la así llamada experiencia clásica y las muchas realidades divergentes de nuestro impetuoso, confuso cosmos de hoy". Las críticas no pueden detenerle, y como sabe que "es parte del quehacer del poeta el arriesgar no sólo la crítica -sino la locura- en la consquista de la conciencia, yo sólo puedo decir que no concedo valor intrínseco a cualquier medio que yo utilice más allá de su valor práctico en dar forma a la substancia viviente de la imaginación". Crane estaba intentando construir un nuevo Mito para América con su poema "El Puente", al igual que Whitman y T.S. Eliot lo habían hecho antes. Blake ofreció a la Inglaterra de finales del dieciocho en plena ebullición cambiante sus visiones de eternidad. En su estilo, en su insensatez, cubriendo la cabeza redonda con el brazo izquierdo para protegerse, yéndose ya, atrapado ya, Oteiza se atreve a dibujar en su túnel largo una mitología nueva que comprenda y rebase la imaginación mítica de los vascos sobre sí mismos justo ahora que aún están dentro de su pasado pero ya expuestos. Con la intensidad de Hölderlin, Oteiza grita: "¡Que cambie todo a fondo! ¡Que de las raíces de la humanidad surja el nuevo mundo! ¡Que una nueva deidad reine sobre los hombres, que un nuevo futuro se abra ante ellos!".

De Picasso es la frase, "Hay que pintar sólo lo que se ama". De Oteiza es el poema que empieza: "Amo a mi país profundamente/ me da rabia (mi país) profundamente/ lo conozco profundamente/ lo desconozco profundamente, le doy mi vida/ profundamente le doy mi muerte". Un hombre enfermo por su país. También yo escribo sobre Oteiza porque profundamente le amo, y desde mi experiencia. Sucedió que yo estaba en Reno, ciudad americana de estudios vascos, con mi amigo Bill Douglass, y que pasé un año escribiendo sobre semántica cultural vasca con la imaginación violentada por cierres mitológicos y buscando orden en estelas discoidales, en la etnografía de Sandra Ott sobre

pastores suletinos, en las esculturas de Oteiza, Chillida y otros, y sobre todo en las osadías metafísicas de Oteiza. Después de haber pasado más de un año imaginado con él, me tocó volver aquí a enseñar, me instalé en Zarauz, y un día reconocí por la calle a Oteiza. Corriendo me avalancé sobre él, eran las diez de la mañana, entramos en una cafetería entre gestos y gritos, a las siete de la tarde estábamos todavía hablando, sin poder salir de nuestra cueva de Mari marcha atrás, todavía seducidos, todavía giratorios. Y sucedió que su portal era el siguiente al mío, allí en Zarauz. Desde entonces fuimos vecinos, no sólo en imaginación mítica sino vecinos en el sentido tradicional de **auzokourena** "vecino más próximo" con todas las obligaciones y molestias que ello conlleva a cambio de la seguridad de la presencia. Jorge e Ixiar en su natural generosidad completa pronto se hacen como padres. Y para entonces Jorge ya se había arrogado el derecho a insultarme, por mi educación fuera de los santuarios magdalenienses en los que él es autoridad única, cada vez que algo mío le suena raro o le digo que lo que más me interesa de él son sus disparates, para mí llenos de mito y significado. Ya está enfadado, gesticulando, vociferando, llamándome latino y seminarista. También en sus libros y poemas está gesticulando, incapaz de estar sentado ante la máquina y de escribir, interrumpiendo en momentos su jadeante decir para callarse con una respiración asombrada y abarcarlo todo con sus ojos dilatados, y quedarse quieto absorto por un segundo para volver de nuevo.

Más que palabras son gestos lo que escribe, más que frases son ejercicios, más que capítulos son conspiraciones, más que comentarios son confabulaciones, más que historias reales son historias posibles desechadas por lo que sucedió. A Oteiza sólo le interesa la Euskadi que pudo haber sido, el arte contemporáneo que no se desarrolló, el enemigo que pudo haber levantado un Valle de los Caídos diferente, el niño nuevo que pudo no ser tonto. Pongamos un ejemplo de militares: Ignacio de Loyola y Lope de Agirre "tan semejantes y tan opuestos en fortuna histórica. Soldados los dos, flacos, cojos, pequeños, tenaces, violentos. Uno sube a los altares, el otro baja al infierno". Oteiza mira a San Ignacio a través de Bruegel, "La parábola de los ciegos": una larga fila de héroes y navegantes nuestros, conducidos por San Ignacio, primero en la fila y tropezando (el último a codazos, Unamuno), como en una copla, en la que dos imágenes yuxtapuestas se transforman en mútua interacción metafórica, Oteiza construye su argumento contraponiendo las imágenes de Loyola y Lope de Agirre. Les teme a los dos pero él está en el

bando del vencido. Aún así, en un acto de inversión típico suyo, Oteiza quiere salvar también al vencedor, sobre todo al vencedor; quiere analizar a San Ignacio, desnudarlo y descuartizarlo, "hasta verle vencido y solo", y entonces rezar una oración vacía por él. Qué gesto tan lleno de amor, hay que salvarle al santo, hay que despojarle al vencedor de su victoria, "hasta comprendernos todos en el mismo bando, le podremos recuperar los vascos para nosotros, lo mismo que tendremos que hacer con nuestro carlismo y nuestro aitzolismo, que tendrán que ser otros para que vuelvan a ser nuestros".

Hay que salvarle al héroe nuestro. Hay que rescatarle del literalismo de la palabra, literalismo de la acción, literalismo de la trascendencia. Palabras son de significado único e invariable, acciones que son victoria o fracaso, decisiones que son todo o nada. El jugador, el militar, el santo, que sólo apuestan a ganar o perder. El hordago, la guerra, el paraíso. Oteiza le conoce mejor que nadie. Ha vivido y conspirado con él toda la vida. Aunque nunca ha admirado una victoria militar, ha efectuado docenas de "operaciones" secretas. Desde los grupos comunistas de los años 30 en paises suramericanos, hasta la resistencia del frente cultural bajo la dictadura en el largo túnel. Le ha enseñado no sólo cómo hacer una cerámica o una escultura, sino también cómo confeccionar una octavilla o aparcar un coche en el lugar más protegido de salida rápida. Cuando en 1968 le golpea la noticia de la muerte de su amigo Txabi Etxebarrieta, al día siguiente ve emocionado hojas que circulan con su poema "Os miro antes de irme": "Todas las gotas de agua juntas/ como trigos cortados suena la lluvia/ cada gota de agua da un paso al frente/ todas las gotas de agua a la vez/ los cuchillos no alcanzan a cortarlas/ la mano se ve obligada a descansar/ pero los trigos siguen creciendo". Y cuando ha subido a Aranzazu ya tiene decidido que pondrá "en lo alto del Muro, el Hijo muerto a los pies de la Madre, que estará mirando al cielo, clamando, hablando, no sé.... El equipo de HORDAGO que ha editado 18 volúmenes de **Documentos** de ETA decidió ilustrar dos de ellos con esculturas de Oteiza. En la nota introductoria de uno de ellos se lee: "La producción artística y teórica de este hombre excepcional, e incluso más su propio comportamiento vital, constituyen el mayor testimonio que puede encontrarse del frente cultural de la moderna resistencia vasca". A pesar de que ha dicho no sé cúantas veces que definitivamente se aleja de todo, que ya no quiere saber nada con este país acabado, que por favor se olviden de él, a pesar de todo nunca podra ser un esteta distanciado de lo que le rodea, sus viajes

por la prehistoria y las raíces antropológicas en vez de alejarle le meten más dentro de aquello que huye, cuanto más se ha ido más se ha quedado, y así sus mitos sin él casi quererlo se convierten en conspiraciones, sus visiones y ofuscamientos en vez de extasiarlo le convierten en ira y resentimiento contra la mediocridad reinante. Y así ha resultado que sus fabulaciones y arrebatos han hallado un eco singular en la imaginación de los vascos. Cúantos son ya los que han confesado que le deben a Oteiza el haberse sentido vascos. Y los jóvenes armados han podido identificarse con él genuinamente, y eso que Oteiza cree rigurosamente que una circunferencia o un plano son mucho más revolucionarios que un soldado con metralleta. ¿Cómo se explica que aquella metafísica de cromlech vacíos del Qousque Tandem se convirtiera en arma de resistencia política? Son los procesos en parte inconscientes de la imaginacion mítico-cultural a los que los pueblos están sometidos, y en los que cumple papel tan relevante el artista y el mitologizador. Hace un par de años tuve la suerte de conocer en la prisión de Herrera de la Mancha a otro gran poeta, Joseba Sarrionandia, en un encuentro doloroso y feliz, cuando todas las palabras suenan huecas, y uno promete romper infinitamente este encierro. En una carta que Joseba me escribió antes de su afortunada fuga, y en la que hablaba de refranes vascos mal traducidos y de poesía, y comparaba nuestro pueblo a un caballo desbocado, también me contaba de haber leído con gran interés, durante unas Navidades castigado en celdas de aislamiento, el libro de Oteiza Ejercicios Espirituales. Oteiza sigue presente en el túnel, el túnel se prolonga indefinidamente.

Pero por otra parte, él, que lo ha intentado todo para devolverle al militar y al santo, si no la cordura si al menos un estilo y unos objetivos más al día, él mismo ya no sabe cómo hablarle a su hermano carlista. No puede abrazarle, pero al menos le insulta, que sepa que no está olvidado de él. Le recuerda que la aventura puede ser loca, pero el aventurero ha de ser cuerdo. Hasta le ridiculiza con pretendidas teorías darvinistas de "tontogenética vasca". En el fondo es en el hermano carlista donde se reconoce más fácil a sí mismo, por el que estaría dispuesto a intentarlo todo de nuevo, y le aterra su alejamiento definitivo. El ha podido ausentarse a esculturas y otras metáforas porque sabía que el otro guardaría la casa del padre, inflexible, con los pies en el suelo. Ahora que está con él, que sigue en sus trece, y a quien no puede abrazarle le llama tonto. Se le violenta la voz, y la violencia se le sube hasta los ojos, y ya arrinconado tiene que protegerse. Tam-

bién a Oteiza hay que mirarle para ver y entender toda la violencia de este país. De furores y arrebatos quien no sabe aquí, pero a mí nunca me ha tocado presenciar uno tan desgarrado como el de Oteiza, con Ixiar preocupada por las mañanas de que él se había pasado toda la noche gritando y maldiciendo. Y este es el hombre que sabe que, "Lo insensato, lo desmesurado y heróico, lo artificial en santidad, se nos ha enseñado luego como heróico", y al que una y otra vez él contrapone la santidad de Garikoits en vaso, "un hombre sensato y natural en santidad, práctico y bueno". Este es el hombre que nos dice: "tenemos que desmitificar a nuestros héroes... en ellos no ha culminado nada". Hay que salvarle al héroe. Pero ya está invocando al insensato, porque "lo único que nos ha valido en nuestra historia es lo que ha hecho el insensato", y en su invocación de insensatez está ya proclamándose carlista ("carlismo no es más que una constante irracional y defensiva de nuestra esencia cultural, y por el simple hecho de ser vasco todo vasco es carlista"). Y le entran ganas de echarse al monte como el cura Santa Cruz, y se declara de ETA. Así sabe él, que como nadie quizá ama "las situaciones que nos obligan a conspirar", que el conspirador "es un hombre de acción interior porque es un enfermo, hasta que pone fuera su conspiración". Uno no puede hablar con Oteiza sin dejar de admirar su insensatez e inteligencia. Por ejemplo cuando dice cosas como, "El escritor vasco no se acerca lo suficiente, cree que no puede porque un abuelo es liberal y el otro carlista, y siempre muere el abuelo, cualquiera de los dos porque es el mismo, el tonto abuelo vasco que ha sido tonto porque ha sido sólamente liberal o sólamente carlista". Y sigue enamorado de Loyola, "cojo, violento y peregrino", que como nadie le ha enseñado que "Para el conspirador el mundo está vacío, no cree en este mundo, se identifica con su dogma, con su sueño, con una acción, y es él el que da sentido al mundo". Loyola es el hombre que supo elegir, porque "solamente el que en sí mismo vive el peligro, elige". Y así es que siente por él "Un infinito amor y necesidad por este que hoy sería y que él solamente podría ser. Es la presencia concreta que yo siento ahora de este hombre, triste y verdadero, imposible y profundamente vivo". ¿Hablando de San Ignacio de quién está hablando Oteiza? Yo le he visto a Jorge reumático y cojo, y comentarle en tono irónico y secreto, con cara de felicidad: "creerás que estoy cojo por la reuma; pues no señor, es para parecerme más a Loyola y a Lope de Agirre". Intentando entender a Loyola ¿qué nueva conspiración estará tramando? Obsesionado con él largamente y amándole desmesuradamente, esculpiendo con él nuevos modelos de santo, insultándole

continuamente, acusándole a él como a nadie de que "Hemos compartido con España el error de defender un mundo religioso envejecido" con sus "grandes hazañas de gigantes a medios hombres con sus dislocadas acciones y sus molinos de viento", de qué estará obsesionado Oteiza, qué es lo que temerá, qué le duele.

Hart Crane escribió que la condición trágica del mundo moderno deriva de las paradojas impuestas sobre la conciencia por un sistema de racionalidad inadecuado. Unamuno, el invidente, escribió a principios de siglo "ensayos sobre el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, o por lo menos en mí -que soy hombre- y en el alma de mi pueblo, tal como en la mía se refleja". Oteiza, vidente y terco, desde su conocimiento del arte contemporáneo y desde la presencia de una cultura vasca originaria imagianda por él, sigue empeñado en contener dentro de su experiencia escindida los mil fragmentos dispersos de personajes históricos, mentalidades religiosas, y simbolismos culturales contrapuestos, para intentar crear su propia circunferencia. Debe ser el único que todavía cree en los santos para obligarles a que se ajusten a los modelos de santidad que él les va a imponer, el último en saber que "todo heroismo de salvación es insensato" y aún así intentarlo, el primero en proponer de nuevo a estas alturas el regreso del poeta y del bersolari entre nosotros, de la estatua como sacramento, de la significación metafórica, de la acción como juego creador, del fin del arte (escultórico, de galerías, de competición militar) y del idioma muerto que ha hecho un hombre vivo.

Las dificultades a la hora de hablar de arte o de mitología surgen del hecho obvio que estamos ante construcciones que son en parte conscientes y en parte inconscientes. En palabras de Pascal, "El corazón tiene sus razones de las que la razón no sabe nada". El inconsciente está siempre limitado a una fracción pequeña del proceso mental. Cuando las representaciones conceptuales llegan al límite el mecanismo simbólico construye su propia representación de orden simbólico que la inteligencia no puede enteramente dominar. Un día le preguntaron a Isadora Duncan sobre el significado de su danza, a lo que ella respondío: Si pudiera explicarlo con palabras qué significa, no tendría sentido que lo bailase". Es decir, si el mensaje fuera comunicable mediante palabras, sería ocioso bailarlo, pero no era mensaje de esa clase. De hecho era precisamente el tipo de mensaje que se falsificaría si se comu-

nicase verbalmente, dado que el empleo de la palabra (fuera de la poesía) implica que es un mensaje por completo consciente y voluntario. Así habría que entender también a Oteiza, el esteta y mitologizador, como productor de mensajes que están a caballo entre el consciente y el inconsciente. Cualquier tipo de habilidad o arte tiene que estar en este interregno, y la traducción de esta habilidad del artista al lenguaje verbal implica inevitablemente distorsión. Este es el caso de Oteiza que aprendió a ver a través de esculturas huecas o circunferencias intemporales, y no entiende cómo otros no pueden ver lo que es tan obvio para él; cuando se le pide que explique lo que quiere decir con lo que dice, ya no puede sino hacer gestos, o ponerse a bailar también él, como cuando quedó atrapado por la nieve en Aranzazu y escribió:

ANDROCANTO y sigo
sigo sigo
sigo el ballet
uno uno
unodostres
ahora distinto unodós unodós
uno dos tres
cuatrocincoséis
amadísimos enemigos
paz y bien
hasta el domingo
hasta el ballet
y frente a todos sus hermanos acampará
y aquí acampé en mi campo
acampé con mi cuerpo hasta catroce
con mi ballet en mi roca
en mi campo
me enroqué

diez quilómetros con el muerto al hombro
con un muerto encogido
carpintero
que no se alquilan más metros cuadrados
y manadas de hombres
y el toro solo
miles de carpinteros y el árbol solo
millones de termómetros y el corazón solo
no te acerques todavía
carpintero
ya no tengo mesa no te acerques
estoy lleno de nieve y bailo
estoy lleno de piedra y callo
no te acerques
disfrazado
carpintero

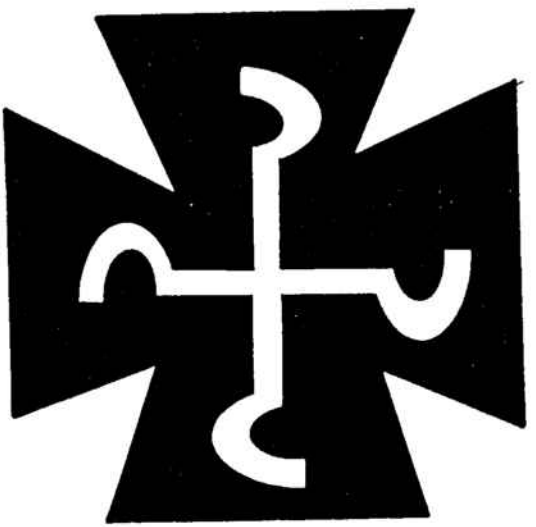
Sé ver
Yo sé como cae la nieve
Estoy lleno de nieve y bailo
yo sé apoyarme en el mostrador en el que hablaban los profetas
y como Abraham me apoyo y como Joshe de Anduaga he dicho
cosas proféticas en el mostrador
pues golpeo en el mostrador y digo
tengo un corazón y afirmo
que los muertos no duermen tanto

Y sólo digo lo que es cierto y otras cosas
que son ciertas también
aún no las digo porque el domingo todos hablan

Pero el arte no tiene dos rostros
como en las oficinas
el arte abstracto
noduermetanto
como en las oficinas de Santander
puerto de Castilla han hecho una gran pared

Como no sé hablar alzo mi androcántico
y subo
se me quema la alpargata y sé también
a quien le ha pasado otro tanto
sé también
que no buscareis en mis palabras
neoclásicos olores ni rodeos
ni dirijo mi correspondencia
ni garcilasos con hipo ni tercetos
ni academia lacrimógena
dórsica
panérica
burínica
camónica
béfica
delámica
yo bebo el vino caliente y si me apoyo
dejo que mi zapatilla
qué zapatilla? mi apargata
se queme
en la subida
no os dejaré aquí tiernos maricantos
pero sabréis la hora
de vuestro pobre olor de tranvía muerto en la ciudad lineal

Dejadle dejadle tendrá en sus Apóstoles la verdad
cuida que te respondo
anota tu banquete y cuida
tu palangana
tu Indice carpetovetónico qué señala?
mis Apóstoles están llenos de nieve y bailan.



"Sé ver. Yo sé como cae la nieve. Estoy lleno de nieve y bailo. Como no se hablar alzo mi androcántico". Sabe ver, pero a penas puede explicarlo. De no saber hablar no sabe ni el euskera, del que por otra parte se considera máximo entendido. Ustedes dirán en qué consiste su especialidad, y cuáles serán sus motivos para estar eternamente enemistado con todos los lingüistas vascos. Si la prehistoria con sus arquitecturas, la historia con sus guerreros, la religión con sus santos, la cultura tradicional con sus animales, frontones, cazadores, bersolaris, etc., si todo ello le es básicamente una excusa para sus construcciones estéticas, delimitación de estilos y modelos de comportamiento, ¿cómo iba a ser diferente con el euskera? Ya no puede más con los dramáticos, con los fabricadores de diccionarios, con el euskera comercial, y nos va a enseñar de qué va la cosa. Por supuesto para él el euskera no es primeramente un idioma para hablarlo, eso podría ser no más que un accidente, sino para imaginar y mitologizar. Siendo escultor de oficio le interesan más las raíces-estatua, los vocablo-poema, los verbos-sinfonia. Como en todo, él se acerca también al euskera con los ojos, y ya está viendo piedras, huecos, elementos, árboles, agujeros, animales, animales por todas partes. Y lo que oye son cinceladas, hachazos, golpes, murmullos, cantos. Para disparates hermosos los de Oteiza. Así como el ser vasco es para él más un estado del alma, más una realidad estética que histórica, igualmente el euskera es para él más un instrumento estilístico y visual que lingüístico. Según él "El idioma da gramática, la historia da pasado. La realidad sólamente puede dar hombre, si el poeta llega a tiempo y le despierta, si el poeta vuelve". Como dice a menudo, a él le interesa la gramática sólamente "para joderlo". Y así resulta que. "Escribía mal Baroja para el gramático en academia. Aún tenemos que escribir mucho peor, porque Baroja cuenta con prisa lo que ve (ese es su estilo, él mismo lo dice) y nosotros cada vez vemos más y tenemos menos tiempo y facilidades para decir". No se va a asustar con que todo el mundo se asuste, y va a proponer un visionario en vez de un diccionario, y un planetario de constelaciones lingüísticas con visores ortogonales y en oblícuo! Piensa en fonemas y palabras como si fueran dedos y manos. Con sus "fonemas salvajes" habla de "Sonemática y Muro". Y, escúchenle "Por la puerta del sonema entra el mito de la palabra, el gesto espacial habita en la lengua..., es el sonema que suena para la palabra y para que la palabra sacramentalmente signifique". Está ya en plena conspiración y propone "una semiología cóncava negativa, porque el sonema... por su propia naturaleza mítica canta en sentido inverso al tiempo". Y se lanza ya jadeante a

un primer sondeo mítico de seis sonemas, hipótesis etimológicas de trabajo, y "En este aspecto mítico de nuestra creación lingüística el cántico ritual con estos bloques de sonemas provoca intercambio de metáforas visuales con verbales, nociones e imágenes visuales se completan y reconocen al encontrarse en sus nombres, y palabras que quedan vacías esperan como reserva sagrada y que semánticamente antes de fijarse se abren y se cantan, respiran, se abren y se cierran". Basta, basta, hombre, respira un poco, descansa, enciende un puro.

Que hermosos disparates los de este "leproso lingüístico", como él gusta de autodefinirse, que ha intendado cien veces aprender el euskera y no lo ha podido, que literalmente se llena de vergüenza cada vez que escucha el euskera en la televisión vasca y no lo entiende. ¡Que suerte que no pueda hablarlo para que, mudo, sólo pueda escucharlo visualmente, y estar obligado a responder con gestos. Terror el día que lo hablara, como le decía Aresti. Pero los disparates de Oteiza no son los del gramático, o los del político. Es fácil ver la metáfora en Oteiza; no lo es tanto en el gramático "¿Decía usted metáfora? Estamos haciendo ciencia, a ver si se entera usted de una vez", dirá alguien. Oteiza no necesita de mi perdón. Que los gramáticos y los neogramáticos continuen sus investigaciones; los necesitamos todos. Pero que nos dejen también encontrar inspiración en los disparates de Oteiza, que nos permitan recordarles que la distinción radical entre poesía y ciencia falsea toda realidad cultural, que se puede pensar con Freidrich que axiomas como el de la famosa arbitrariedad del signo lingüístico "no merecen más que un párrafo en la historia del desarrollo de la lingüística. Que se tranquilice el filólogo. Lo que nos interesa de las conspiraciones etimológicas de Oteiza es preciasamente su motivación simbólica suficente para interpretaciones nativas. En el uso normal de las palabras no nos fijamos en sus etimologías, pero está a disposición del hablante el jugar con las etimologías y construir nuevos significados, como en el humor, por ejemplo, o en la construcción de etimologías populares. La motivación detrás de este juego etimológico ha de ser considerada en sí como simbólica y por tanto susceptible de interpretación. Los antropólogos tienen a veces suerte de que un informante nativo excepcional les "interpreta" el código simbólico de una cultura dada. Este es el caso, por ejemplo, de Ogotemmeli instruyendo al antropólogo francés Marcel Griaule sobre la simbología de los Dogones. Ahora bien, esta exégesis nativa no puede ser considerada como la explicación úl-

tima de unas ideas religiosas y simbólicas. Es decir, la exégesis nativa misma ha de ser considerada como un texto más a ser interpretado, y de esta forma la motivación simbólica detrás de esas explicaciones nativas se convierte en dato fundamental para conocer esa mentalidad. El marco antropológico apropiado desde el que hay que contemplar a Oteiza es igualmente el de considerarle un informante nativo excepcional que ha sido capaz de traducir la cultura vasca a claves estético-místicas, pero cuyas interpretaciones constituyen de por sí un discurso en el simbolismo y que son a su vez susceptibles de una interpretación ulterior. Por muy elemental que sea decir todo esto, hay que insistir que los criterios de verdad de una idea estética o mítica no son los criterios de verdad de un hecho factual o histórico. Y las reconstrucciones ideaciones y patrones estilísticos de Oteiza pertenecen decididamente al campo estético, no al histórico. Sus viajes imaginarios por la prehistoria, el neolítico, Sumeria, etc. son viajes metafóficos; categorías suyas como "el preindoeuropeo", "el oriente" o "el estilo vasco" son primeramente categorías de tipo ideal o construcciones simbólicas. Unidades suyas de análisis como el cromlech, o el frontón, son realidades arquitectónicas si se quiere, pero en el tratamiento interpretativo que les da Oteiza el cromlech o el frontón son ante todo espacios estéticos, y por tanto su significación no puede ser entendida de forma literal. Igualmente cuando Oteiza nos habla de San Igancio o Lope de Agirre está hablando más de figuras arquetípicas de actuación que de personajes estéticos concretos. O sus disparatadas etimologías, qué son sino algo así como esculturas hechas de raíces verbales, unidades míticas que tratan de visualizar un supuesto sentido genético de relaciones imaginativas. Según Oteiza lo que caracteriza a la escultura es que elimina el tiempo del plano del espacio; para él el euskera es también intemporal, que sirva para comunicar lo incomunicable en palabras, es decir, la imaginación mítica, la poesía visual y sonora, "lo sagrado en el lenguaje" que dice él. Las señales lingüísticas no están para él sujetas a cambios históricos o fonéticos, sino que son portadoras de significados primordiales más allá de la arbitrariedad mecánica del lenguaje. Y sin embargo también en esta locura de Oteiza tiene que haber alguna lógica, aunque ésta parezca más al baile de Isadora Duncan que a las estructuras sintáticas del gramático o a las reconstrucciones fonológicas del filólogo. También aquí la aventura es loca, pero este aventurero sabe ser cuerdo.

En última instancia las incursiones de Oteiza en el terreno de las ideas estéticas, análisis de la mentalidad popular, planteamiento de modelos culturales de actuación, tratamiento visual del euskera, etc. son también una acusación y una llamada a que se establezcan entre nosotros tipos de investigación todavía ausentes de nuestro panorama intelectual. En lo que sigue voy a esbozar brevemente desde la antropología cultural una posible vía de investigación sugerida en la obra de Oteiza. Esta consistiría en la descripción y análisis de espacios cualitativos o espacios mítico-rituales en la cultura tradicional vasca. Se pueden postular heurísticamente estos espacios formales con el objeto de exponer un orden cultural que se manifiesta en diversidad de expresiones etnográficas, artísticas y lingüísticas. A nivel estético estos espacios son enteramente imaginarios y gozan de la intemporalidad ideal de las construcciones míticas; performativamente estos espacios culturales se convierten en plan de actuación ritualizada. Por ejemplo, el antropólogo James Fernández ha propuesto para el análisis de la cultura la noción de "espacio qualitativo" elaborada por filósofos tales como Quine y Goodman; las unidades qualitativas que componen este espacio formal son prelingüísticas, y un espacio cultural qualitativo estaría integrado por el conjunto de dimensiones o ejes expresivos de continuidad que proporcionan un orden cultural fundamental. También se han tomado como ejemplos los espacios semánticos construidos por Charles Osgood y Jones. Estos espacios culturales sistematizados son de naturaleza estética en cuanto basados en postulados o normas organizativas últimas que pertenecen a la memoria profunda del grupo.

En la base de la filosofía moderna del lenguaje está la diferencia seminal de Frege entre sentido y referencia. Esta diferencia establece que hay dos formas de significado, una a nivel de sentido y otra a nivel de referencia, y que "el sentido" es componente fundamental del significado de una expresión, mientras que "la referencia" significa esa expresión en un uso diferente de significado, Frege insistió que los nombres tienen significado tanto referencial como de sentido; la implicación fundamental de esta distinción es que "el sentido de un nombre no podría consistir meramente en significar el objeto que significa (...) enunciamos meramente su significado, aunque sea su sentido lo que determina el significado, no lo converso". Una distinción paralela a la de sentido y referencia es la de connotación y denotación. Esta diferencia semántica resulta fundamental para entender a qué nivel significan los conceptos estéticos en una cultura. Corresponde a códi-

gos de significación como el arte y la mitología el expresar de forma relevante el sentido de un orden cultural.

El lenguaje, como sistema de comunicación más desarrollado, posee igualmente significado tanto a nivel de referencia denotativa como de sentido connotativo. Una conocida proposición de Frege es precisamente que "una palabra posee significado sólo en el contexto de una sentencia". El equivalente en el orden cultural es que imágenes y conceptos adquieren significado según el espacio estético-ritual que los connota. Es común afirmar que las relaciones culturales son lógico-significativas. El descubrimiento de Frege de que, "El pensamiento no puede, pues, ser la referencia del enunciado; por el contrario, debemos concebirlo como su sentido", tiene para el análisis cultural la implicación de que una descripción que se detenga en el significado básico o referencial no consigue llegar a la estructura del pensamiento de una cultura, y de que por tanto, la investigación sobre "el sentido" es indispensable para conocer la estructura conceptual subyacente a un espacio cultural. Algunos antropólogos argumentan, en base a trabajos de campo etnolingüísticos, que el código semántico de un idioma y cultura se organiza sobre la base de un número reducido de raíces, del que deriva el voabulario más extenso y que esas raíces poseen "significado semi-referencial". Esto conlleva naturalmente una crítica de lo que en lingüística se denomina "significado básico" (es decir, la suposición, basada en la referencia, de que una palabra básicamente significa una cosa). Para cualquier investigación antropológica es evidente que esta semántica básica olvida gran parte de la riqueza lingüística y del simbolismo cultural: Friedrich ha demostrado por ejemplo que en la cultura Tarasca tratar la palabra "boca" como significando básicamente una parte del cuerpo es ignorar el noventa por ciento de su significado. De esta forma significados semireferenciales o puramente simbólicos, es decir a nivel de sentido, son parte fundamental de cualquier lenguaje natural.

Un aspecto de la relación entre sentido y referencia es la relación entre un pensamiento y su función de verdad. De hecho ciertos códigos culturales parecen organizar su sentido despreocupados enteramente de la existencia real de referentes concretos. Así la mitología por ejemplo nos presenta seres míticos que vuelan, o la religión nos enfrenta con apariciones de seres sobrenaturales; y cabe la pregunta: ¿es de hecho verdad que vuelan o que aparecen esos seres? O un escultor como Oteiza nos puede decir que ha desalojado el

tiempo de su escultura; y cabe preguntarse: ¿quiere decir con ésto que la escultura está fuera del tiempo? Diríamos que las afirmaciones de la mitología, religión, o de la estética poseen criterios de verdad diferentes a las afirmaciones que describen un hecho. Es la búsqueda de los valores de verdad lo que fuerza la atención sobre los referentes; pero aunque "verdadero" o "falso" pertenezcan al referente, tales valores veritativos no son aplicables de la misma forma al sentido de una proposición. Es decir, aunque no haya ningún referente para la palabra "unicornio" por ejemplo, no por eso deja de tener sentido cuando la empleamos en un cuento o en una narración literaria. Por poner otro ejemplo, un sueño no responde a ninguna realidad factual de referencia concreta, pero a nivel de sentido está cargado de significado; preguntar si un sueño es verdaderamente falso es ignorar que el significado del sueño pertenece al sentido y no puede ser por tanto sometido a las tablas de verdad. Tampoco podemos evaluar un concepto estético únicamente a nivel de referente. O cuando nos encontramos ante palabras o expresiones que en su posisemia poseen referentes claramente contradictorios, pero cuyo significado no presenta para el hablante problema alguno dentro de un contexto lingüístico-cultural dado, estamos anclados o regidos por un sentido que el hablante entiende de forma prelingüística; este es el caso de conceptos-vocablo como oteizianos como **huts**, que significa al mismo tiempo "vacío", "puro", "fallo", "error", o **etsi**, que significa al mismo tiempo "cerrar", "desesperar", "adaptarse", "agradar". Es típico de estos conceptos estéticos que son contradictorios a nivel de referente pero perfectamente coherentes a nivel de sentido.

Después de criticar un análisis anclado en referencias básicas, nos debemos preguntar sobre los modos en los que el sentido se manifiesta. La respuesta del lógico es clara: "El sentido de una expresión es el modo de presentación del referente" ¿Dónde tiene lugar este modo presentacional? Según Frege, el sentido no se manifiesta en el lenguaje mismo. "Si hay una cosa sobre la que Frege es absolutamente claro, ésta es que la comprensión de los sentidos de nuestras palabras no puede consistir, en general, en conocimiento verbalizable". Esto nos recuerda igualmente la diferencia fundamental de Wittgenstein entre lo que puede ser dicho y lo que sólo puede ser **mostrado**. Es en este punto que podemos argumentar que el contexto cultural es esencial para comprender el sentido de una expresión, o que el sentido de las formas artísticas, mitológicas o rituales de una sociedad se origina en el marco de conno-

tación del espacio estético-ritual de su cultura.

Las páginas de Oteiza están repletas de intuiciones vibrantes y descripciones precisas sobre cómo investigar este espacio estético de la cultura tradicional. Así cuando se pregunta: "Hay un Espacio vasco? Hay efectivamente una conciencia metafícica del espacio que se elabora costosa y progresivamente en nuestra Prehistoria. El cazador prehistórico define su estilo componiéndo en un rodeo de trampas o perífrasis de huecos. Y entra en el habla del cazador su estilo con miles de años de cazar y de pintar con perífrasis (...) Un Espacio vasco, una sensibilidad vasca para los espacios vacíos, naciendo con el sentimiento metafísico del gran Hueco-madre del cielo hasta su desarrollo y final conclusión en madurez entera cultural y política de nuestro pequeño hueco sagrado del cromlech neolítico". Las citas se podrían multiplicar. Como este otro fragmento de su poema "Androcanto y sigo":

Y mientras nieva escribo:
este es el muro que guarda todavía
parte de la memoria arrebatada
parte de la balanza detenida
parte y nada más que una parte
la del amor temible
insobornable
la del hermano ausente
no confío al agua estas señales
no pongo en las manos vacía de los jueces
más que nieve
hasta la piedra es breve
hasta la luz se muere
hasta el recuerdo
hasta el metal instruida su forma se detiene
y la verdad el límite también prefiere
con humildad medida
pues su ley observo y su precepto escribo
estoy cautivo en el silencio
de este muro que acepto.

En estas líneas, cargadas de pasión y sabiduría, puede leerse un catálogo de las ideas estéticas fundamentales del espacio semántico de la cultura tradicional: la idea de límite, esencial para la construcción de un espacio estético; la idea de muro o cierre sistémico que es implicado por un contexto cultural; la idea de rodeo o redondo, que se ilustra en las formas de actuación del cazador o del escultor; la idea de hueco o vacío, esencial para la organización formal de un universo cerrado y redondo. Una investigación et-

nográfica, lingüística y estética de estos conceptos clave haría ver la interrelación significativa de los mismos en lo que podemos denominar el espacio semántico de la cultura. No puedo extenderme aquí en la descripción formal y en las áreas de aplicación ritualizada de cada una de estas ideas. Sobre la idea de cierre **ertsi-itxi**, marcador del contexto cultural, sólo mencionaré su presencia en acotamientos de terreno y asentamientos humanos, en la domesticación de animales que se hace en base a cierres, en construcciones arquitectónicas, etc; el funcionamiento del cuerpo humano se imagina como un sistema que se cierra y se abre; el edificio sicológico humano está gobernado por nociones que derivan conceptual y etimilógicamente de **ertsi--itxi** "cerrar": así por ejemplo **etsi** "desesperar, aceptar, resignarse", **estuarsun, estualdi** "angustia, ansiedad", **itxaro** "esperar", **sinetsi** "crecer", etc.: esta noción nativa de cierre es fundamental para la ejecución de actos rituales que consisten en marcar y traspasar cierres culturales: el concepto de cierre proporciona forma al espacio así definido haciendo posibles las relaciones de inclusión, jerarquía de tipos lógicos, transitividad, reflexibidad, etc. y por otra parte posibilita la expresión performativa de esas relaciones lógico-estéticas. La idea de cierre proporciona igualmente la noción de trascendencia que es básica para establecer relaciones lógicas y estéticas. En palabras de Oteiza "Sólo por la limitación seremos ilimitados y eternos".

En su forma ideal geométrica el cierre formal se presenta como círculo, y Oteiza menciona constantemente la relevancia del redondo y el rodeo en nuestra mentalidad. En palabras suyas, "sabemos que en tradición estética vasca lo que se ha cerrado e inmovilizado en LA IMAGINACIÓN DEL CÍRCULO es toda la suerte estética y religiosa de una antigua experimentación de los comportamientos. El hombre en nuestra tradición está al borde del círculo y por fuera (responde a una concepción prehistórica y nocturna del mundo), el círculo responde (a su izquierda) no a un simbolismo geométrico sino a una metafísica de la existencia, como signo sagrado de que los oficios auxiliares del arte han dejado poso y libertad para el oficio natural de hombre". En nuestra cultura tradicional imágenes relevantes del redondo han sido: el cromlech prehistórico, del que hay cientos de ejemplares; las construcciones circulares habitadas por los **Jentilak** que recoge Barandiarán; las abundantes casas circulares durante la época romana; los seles o **kortak** circulares de los que proviene buena parte de los caseríos; formas sistematizadas tradi-

cionales de transacciones vecinales que se han hecho en redondo; el disco de las estelas funerarias; motivos del arte decorativo, formas teatrales como las pastorales, y numerosas formas de danza; finalmente de obras de escultores contemporáneos. La ley fundamental de perspectiva que deriva de una cosmología precopernicana (es decir, cerrada, sin noción de infinito) es la de representar el espacio -y con el espacio la percepción del movimiento, la luz, el color- en redondo. El cielo y los movimientos de los astros celestes, la tierra y el horizonte visual que lo enmarca, el hombre y sus diversas partes, la organización cultural básica del territorio y plan de movimiento, todo ello se percibe primera y básicamente en redondo. Es de señalar que las funciones denotativas son de diferente orden en un espacio cerrado de perspectiva redonda, y en un espacio abierto ilimitado sin perspecitva redonda. El círculo representa por otra parte las paradojas de la auto-referencia. Estas paradojas "viciosas" se resuelven en la ejecución ritual, y así tenemos numerosos casos etnográficos de movimientos giratorios que marcan un contexto ritualizado y que producen por ejemplo transformaciones mágicas o efectos de curación.

En las palabras de Oteiza, "la noche y el día, la vida y la muerte, lo civil y lo religioso, lo sagrado y lo profano, lo racional y lo irracional, se vuelven a identificar en el círculo inmóvil y creciente de lo eterno y universal. Este mundo cerrado y redondo, eterno e inmóvil, heredero de una concepción precopernicana del universo, goza del principio de plenitud. Así en euskera la totalidad de la extensión espacial es **bete** "lleno" y la totalidad de la duración temporal es **beti** "siempre". **Beti** "siempre" y **bete** "lleno" son predicados de plenitud que gobiernan el mundo de la sustancia. La idea de "unidad **bat** depende de esta totalidad **bete**. Así como en esta ontología primitiva cada unidad atomística material está regida por el principio de plenitud espacio-temporal, al mismo tiempo para que sea posible el mundo de la forma es necesario el principio vacuista **huts** "vacío, ausencia" que permita el movimiento y la organización interna de un espacio cerrado y redondo. Estas son necesidades semánticas de un espacio cualitativo así constituido y en el cual yo no puedo extenderme aquí. Para darse cuenta de la significación primordial de estos principios uno no tiene más que informarse sobre los puntos clave de disensión entre cosmólogos y filósofos de los siglos XVI y XVII. En el paso fundamental a la modernidad, cuando se fraguaba una nueva concepción del universo abierto e infinito, nos encontra-

mos con que pensadores como Copérnico, Giordano Bruno, Galileo, Kepler, Descartes, y más tarde Newton y Leibnitz polemizaban precisamente sobre estas ideas de si existe el vacío o no, el principio de plenitud, la ontología atomista, si el mundo es cerrado o abierto, limitado o infinito, centrado o sin centros -discusiones que están lejos de haber recibido una solución definitiva. Y es que del entendimiento de estas ideas primeras dependen diferentes formas de percepción y mentalidad.

Una de las reflexiones más conocidas y geniales de Oteiza es precisamente en torno a la idea de **huts**. Para un antropólogo cultural resulta fascinante comprobar como un artista puede desvelar conceptos clave de una mentalidad indispensable para los usos lingüísticos y prácticas rituales de una cultura. Es decir, Oteiza (y con él otros artistas vascos) cuando están haciendo esculturas sobre **huts** y está haciendo metafísica sobre **huts**, sin casi saberlo él nos está describiendo un concepto fundamental al orden cultural vasco. Vamos a detenernos un poco en este punto. En diversas situaciones **huts** adquiere un significado enteramente diferente; así cuando se aplica a un contenedor, como un vaso o un cesto, **huts** significa "vacío"; si se aplica a una cualidad, como un color por ejemplo, huts significa "desprovisto de mezclas"; cuando se refiere a un objeto que debaría ser productivo y estar lleno por dentro, como una semilla o un árbol, **huts** significa "estéril", etc., etc., es decir, dependiendo del orden lógico del objeto o estructura al que se aplica el significado de **huts** varía. Pero no sólo objetos sino también actos no verbales pueden ser indicativos de **huts**: así por ejemplo si dos pelotaris están jugando y una hace un fallo, se dice que ha hecho un **huts**; o si alguien ha llegado tarde a la parada del autobús que se la ha escapado, se produce también un **huts**; suspender un examen es hacer un **huts**; una falta moral es un **huts**, etc., etc. Y nos preguntamos: ¿cuál es el super-concepto que une y da sentido a todos estos significados de **huts**? Y nos encontramos con que es algo próximo a la idea de discontinuidad o de exclusión: tanto en el vacío de una copa, la ausencia de mexzclas, la falta de algo que debería estar, el llegar tarde, el fallar la pelota o la respuesta, etc., en todos estos casos hay una ausencia de algo, una discontinuidad, se forma un campo de exclusión. Esta noción abstracta de exclusión significaría naturalmente cosas muy distintas, positivas y negativas, según la situación a la que se aplique y según el tipo lógico de los objetos a los que se aplique. En euskera la definición de un objeto como "simple" y no compuesto, esecial para

todo orden conceptual, viene dada por el juego lingüístico de **huts**. La noción de diferencia formal se basa en la discontinuidad de los simples; forma y **huts** se implican por definición en el lenguaje y cultura vascos. Por tanto el mundo de la forma estética vasca está regida por el predicado **huts**, y el simbolismo que deriva del mismo es fundamental al orden estético de la cultura. En última instancia **huts** resuelve el problema de la abstracción, y el sentido del concepto es anterior a los referentes concretos positivos o negativos. Pero al mismo tiempo el ejemplo de **huts** demuestra que la expresión del sentido depende de los objetos icónicos y actos ostensivos, y que estas referencias concretas están proporcionadas por la cultura y el lenguaje al que **huts** pertenece. En resumen, el haz de significados semi-referenciales de un vocablo-concepto está agrupado por convención cultural, y por tanto el significado de su sentido depende de un juego lingüístico dado y de los elementos que lo manifiestan en el contexto cultural.

En este sentido **huts** es por otra parte fundamental a comportamientos ritualizados. Un contexto primordial de ritualización en torno al principio vacuista de **huts** viene dado por la medicina tradicional por ejemplo. Típicamente el cuerpo enfermo está "lleno" de sustancia enferma o malos vientos que han de ser expulsados para que se produzca la curación. Curar es pues vaciar. Todavía se puede encontrar gente que para decir "estoy curado" usa la expresión "me siento vacío". La medicina popular, a base de movilizar instrumentos de extracción como emplastos, **tirantak** que "tiran" la materia enferma, y purgas que obligan a expulsarla, vacía el cuerpo que queda así curado. Psicológicamente las situaciones de alivio o confesión, en que el sujeto se "descarga" de las preocupaciones o de la culpa, presuponen igualmente el eje expresivo lleno/vacío. Las ideas de Oteiza sobre desocupación espacial de una escultura participan enteramente del mismo espacio semántico-ritual de la cultura vasca.

Oteiza insiste en la lectura visual y significación icónica del euskera. Voy a proporción un ejemplo nada más de cómo es necesaria esta lectura metafórica del euskera en relación a la estética de **huts**, que hace posible en lenguaje-cultura vasca la relación elemental contenedor/contenido. En la forma de vida tradicional los **aska** han sido los contenedores ordinarios. Así **aska** "pesebre", **aska** "abrevadero", **aska** "artesa", **arraska** "fregadera", **seaska** "cuna", **aska** "rastro, surco, canal", **ardaska** "vaso", **ataska** "escotilla",

etc. **Aska** es un recipiente culturalmente creado por el hombre; agujeros naturales interpretados como huellas míticas son también **aska**, es decir, recipientes de significado cultural. Los **aska** se formaban vaciando troncos de árboles; en su clásico artículo sobre los nombres de parentesco, Bähr apunta que el nombre castizo por "muchacho" parece ser **nerhabe**, y paralelamente para "muchacha" establece un hipotético **ner-ska**; al igual que en muchas otras culturas donde se da este tipo de derivación metafórica podríamos suponer que los nombres de "muchacho" y "muchacha" están formadas en euskera icónicamente sobre la oposición entre el tronco compacto **habe** y el tronco hueco **aska**. Sobre la base de que **aska** es el recipiente fundamental de la comida y la bebida tendríamos derivados como **askari** "almuerzo, merienda". En cuanto a **aske** "libre", **askatu** "soltar, librar, fatigarse" y su relación con **aska** no es etimológicamente evidente y Michelena piensa que es posible que sea un préstamo del romance. Sin embargo es interesante observar que en la medicina popular la imagen del cuerpo es de un contenedor que contiene sustancias internas; curar consiste en sacar afuera o vaciarse de esas sustancias enfermas; desprenderse de elementos retenidos dentro del cuerpo, como cuando uno está empachado o enfermo, o en el parto, es **askatu**; el cuerpo vacío de sustancias indeseadas se ha convertido de nuevo en **aska**. A este respecto es ilustrativo el tratamiento curanderil de la tuberculosis pulmonar que recogió Barriola en un barrio de San Sebastián: "consiste en poner sobre el pecho crías de perros, gatos o conejos, de unos seis meses, abiertos en canal, que se mantienen durante doce horas. Al retirarlos dicen que 'por descargar los malos humores' despiden un nauseabundo hedor". Estos animales "abiertos en canal" son visualmente perfectos **aska**, uno de cuyos significados es precisamente "canal"; de esta forma el curandero produce icónicamente la operación **askatu** -es decir, convertirlo en **aska**- sobre el pecho del tuberculoso lleno de sustancias enfermas. ¿Y qué diremos de los apóstoles de Oteiza que son formalmente perfectos **aska**? Cuando le indiqué esto al mismo Oteiza, quedó sorprendido pues nunca había pensado en ello. Así como el curandero cura el pecho tuberculoso vaciándolo mágicamente, las grandes teorías de este otro curandero espiritual sobre desocupación del espacio y curación estética responden a la misma semántica cultural según la cual es vaciar y el vaciar requiere la imagen de un contenedor como **aska**. La cultura se encuentra con el problema de cómo transmitir ideas abstractas que no poseen imagen, tales como "curación" en medicina, "gracia" en religión, "libertad" en política, "belleza" en estética. A estas ideas que no admiten imágen la cultura tradi-

cional vasca las caracteriza a base de aplicarles la imagen de un recipiente: ya que no pueden ser imaginados, pueden ser formalmente contenidos a base de imágenes icónicas como **aska**. Así el cuerpo convertido en **aska** está curado; en la religión popular mariana la gracia reside en la **Amabirjina** que es un **aska** recipiente pasivo de la divinidad; el el pensamiento político la idea de **askatasuna** "libertad" participa en última instancia de la imagen metafórica básica de **aska** en cuanto formalmente libre; y los apóstoles de Oteiza son **aska** recipientes de contenido estético.

Entre nosotros los vascos no ha correspondido a un científico, filósofo o historiador de las ideas el exponer la tensión esencial entre una mentalidad precopernicana, mágica y finitista, cerrada y redonda, y la mentalidad moderna, supuestamente racional, en perspectiva abierta e infinita, sino a un escultor, que con vocabulario metafísico pero con intuiciones incontenibles, se ha atrevido a formular y experimentar en su vida este choque esencial hablándonos con sus esculturas y escritos de la persistencia estética de ideas como el vacío, el cierre laberíntico, o llamándonos a plenitudes intemporales de naturaleza mítica o sacramental. Los que nos interesamos por la dimensión cultural y estética de lo humano no podemos sino agradecerle con profunda admiración y afecto.

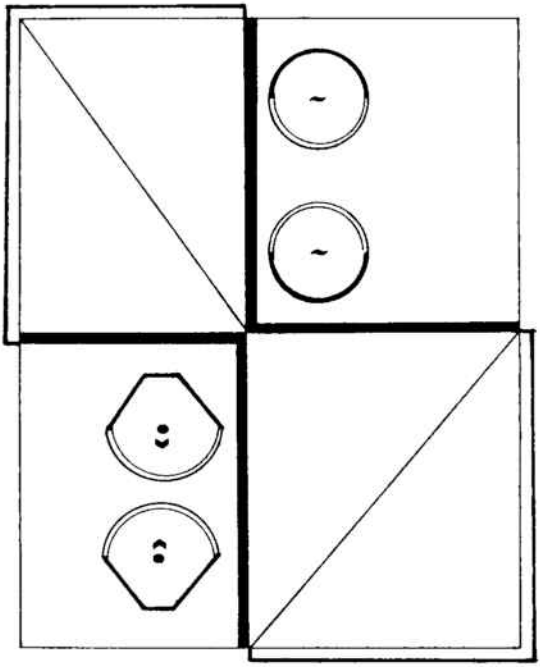
Y sin embargo este hombre nunca deja de ser inquietante por lo atormentado de su condición que le mantiene conspirando y protestando eternamente. Se identifica de tal modo con sus mitos que le resulta difícil comunicarse con los demás. Uno se acuerda de Cézanne que a los 67 años, un mes antes de morir, escribía que, "estaba en tal estado de agitación mental, en tan gran confusión que por un tiempo temí que mi débil razón no sobreviviera". Y que todavía al final de su vida dudaba si él era auténticamente pintor, y al que su amigo Zola le describió como "un genio que se equivocó". De hecho Cézanne preocupaba a sus amigos por sus estados de depresión y cólera. Perdió todo contacto con la gente y se recluyó a la manera de un esquizofrénico. Zola y Emile Bernard creyeron que Cézanne había fracasado porque se preocupaban más de mirar al carácter y a la sicología del pintor que al significado de su trabajo. Cézanne quería pintar el mundo primordial anterior a la organización humana impuesta sobre el mismo por las ideas y la ciencia. El trabajo suyo era en primer lugar olvidar lo que había aprendido de la ciencia y, segundo, recuperar a través de esas ciencias la estructura del paisaje como un

organismo emergente. Oteiza habla igualmente de su "des-saber", desocupación de saberes que no reconozco ya, no son míos y me estorban al tratar de asegurar mi aislamiento". El artista de Cézanne, en palabras de Marleau-Ponty que pueden ser aplicadas a Oteiza, "no se satisface con ser un animal cultural sino que asimila la cultura hasta los fundamentos últimos y les da una estructura nueva: habla como habló el primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado antes. Lo que expresa no puede ser por tanto la traducción de un punto claramente definido, ya que tales puntos claros son los que han sido ya dichos por nosotros mismos o por otros". La incertidumbre y soledad del artista no pueden ser explicados esencialmente como resultados de su temperamento nervioso sino por el propósito de su trabajo. Aunque la vida de un hombre no puede explicar su obra, que esta obra exige del artista este tipo de vida en una aventura única que engloba a ambas. Tal y como lo ha pregonado en tantas ocasiones, la obra que quiere hacer y el hombre que quiere ser están unidos sacramentalmente en Oteiza. Desde esta perspectiva la enfermedad deja de ser un hecho absurdo y se convierte en una posibilidad general de la existencia humana. Así Oteiza ha escrito: "Mis complejos, digamos así, de niño, me llevaron al arte, a la terapia del arte para la vida, me sirvieron para saber a qué dedicarme. No he querido sicoanalizarme nunca, no he querido curarme. Creo que el hombre es un enfermo, o no es hombre".

Cézanne se hizo creyente. Oteiza, ateo de mente y creyente de corazón, pelea con Dios. De estar atrapado como el toro de la plaza y de la tauromaquia ha pasado a ser el ángel herido en una teomaquia cruel. Sigue atrapado, y en este encierro infinitamente yo intento salir. Ha escrito páginas hermosas sobre la muerte, con ideas como estas: "Hay dos soluciones difinitivas para este problema de la muerte: o se cree en la otra vida (solución religiosa tradicional) o la solución estética ante el dolor de desaparecer, una determinación suprema y difícil de quedar. Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable". El sacramento espiritual que le ha salvado a Oteiza es por supuesto la estatua. EN el capítulo final de su ensayo **interpretación estática de la estatuaria megalítica americana**, en la ciudad colombiana de San Agustín, explica así el poder sacramental de la estatua. "Al situarse en presencia de sus estatuas, al comulgar con ellas, todos estos hombres se hechizaban, se divinizaban, convirtiéndose espiritualmente en

hombres-jaguares, en hombres enteros, en "superhombres". Todavia se conservan indicios, pruebas alteradas y corrompidas por el tiempo, de esta invención máxima de la cultura agustiana: la eucaristía simbólica de sus piedras o formas sagradas: sabramento de la transfiguración por la estatua".

El otro sacramento que le salva a Oteiza es la poesía. Y le cito por última vez:

Y AHORA tengo que irme
ni tengo angustia
ni quiero vivir eternamente
no necesito más que esta figura intemporal y esta rama
Señor y esta gota de sangre
en un dedo
una gota de agua en la cara
para verte
no consisto en otra cosa que llamarte
quererte desde la pobreza de mi luz individual
y aun te pierdo en este breve sitio que dispongo
sobre el abismo
de esta piedra
ni sé amarte
más

Joseba Zulaika
Itziar, Mayo de 1986