

OTEIZA EN LA CULTURA VASCA (1959-1979)

FECUNDIDAD
Y MALENTENDIDO

Gabriel Insausti

COMARESARTE



Gabriel Insausti

Oteiza en la cultura vasca (1959-1979)

Fecundidad y malentendidos

Granada, 2026

Colección

COMARES ARTE

18

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: libreriacomares@comares.com. Antes de aceptar una obra para su edición en la colección «Comares Arte», ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.

Todos los artículos que componen el presente volumen se han sometido a un proceso de revisión por pares ciegos realizados por expertos externos a la colección y a la editorial.

Las imágenes que se incluyen en esta publicación científica lo son para su análisis y juicio previo en los términos que establece el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual para el llamado derecho de cita con fines de investigación.

La edición de este libro cuenta con el apoyo económico del Gobierno de Navarra.



Nafarroako
Gobernua



Universidad
de Navarra

EUSKAL HIZKUNTZA
ETA KULTUR KATEDRA

Imagen de cubierta: Menhir of Eteneta.

Menhir and cromlech of Eteneta, mount Adarra, Euskadi

Maquetación: Miriam L. Puerta

© Gabriel Insausti

© Editorial Comares, 2026

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada) España

Tlf.: 958 465 382

<http://www.editorialcomares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 979-13-7033-127-6 • Depósito legal: Gr. 801/2026

Impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

PRÓLOGO	VII
---------------	-----

I

LECTURAS Y LECTORES

I. 1959.....	1
II. OTEIZA: CON/CONTRA UNAMUNO Y BAROJA.....	6
III. HÉROES	15
IV. OBJECIONES	23
V. MANERAS DE CALLAR	34

II

INCITACIONES

I. ¡ACCIÓN!	43
II. LA FORMA.....	55
III. DIGRESIÓN EN ARÁNZAZU.....	60
IV. EL CONTENIDO	71
V. BENTA AUNDI.....	83
VI. EL ETERNO RETORNO DE UNAMUNO.....	95

III

BAJO EL VIENTO DE LA SECULARIZACIÓN

I. <i>TU ES PETRUS</i>	113
II. TRASLACIONES.....	127
III. TRANSFIGURACIONES	146
IV. EL DIOS DE LOS VASQUISTAS	163
V. ¿URTZI O JAUNGOIKOA?.....	173
VI. RESISTENCIAS	193
VII. FRONTERAS Y LÍMITES	203

IV

RÁFAGAS Y SÍNTESIS:
OTEIZA Y LOS MARXISMOS

I.	CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES.....	213
II.	TANGENCIAS	227
III.	PTV	237
IV.	EL MODELO INDIGENISTA	256
VI.	LA AVENTURA DE EUSKADIKO EZKERRA	267

V

EPÍLOGO
RAZONES PARA UNA HETERODOXIA

I.	¿INFLUENCIA?.....	279
II.	OTEIZA Y EL EUSKERA	289
III.	FILOLOGÍAS Y APOLOGÍAS.....	299
IV.	ÚLTIMOS REGRESOS	309
V.	HACIA DÓNDE	317
VII.	DOS IDEAS	330
	 BIBLIOGRAFÍA	 343

Prólogo

El tiempo se ha comportado como un caballero con Aránzazu: la misma piedra gris de siempre, la misma piel en punta de diamante, la misma torre exenta, bajo el macizo del Aitzgorri. Y, por supuesto, los mismos apóstoles del friso que saludaban al peregrino hacia 1980, cuando mis padres decidían pasar allí algún domingo. Claro está que poco me decían entonces aquellas figuras; de esas visitas recuerdo más bien la impresión del espacio arquitectónico vacío, al salir de la basílica con la luz amarillenta de la tarde, y el resonar de las campanadas que contaban las horas en el roquedo. Si rebobino en la memoria, sin embargo, años más tarde era frecuente que apareciese en la prensa local un anciano de barba blanca ante cuyas extemporáneas diatribas los más jóvenes nos encogíamos de hombros, desconcertados. ¿A qué se debían aquellas escaramuzas verbales? Y, sobre todo, ¿quién era aquel hombre locuaz? La respuesta me la proporcionó mi madre una somnolienta mañana de 1988, antes de ir al colegio: «Mira por dónde», exclamó ante una fotografía en blanco y negro de las páginas de cultura, «otra vez Oteiza». Es decir, el escultor que había tallado aquellos apóstoles mudos y colosales de Aránzazu. Pocas semanas más tarde se inauguraba en la Fundación Caja de Pensiones la exposición comisariada por Txomin Badiola y Margit Rowell y la respuesta quedaba completa.

Aunque poco amigo de cualquier *spoiler*, confieso que ese es el Oteiza que más me ha interesado siempre, el escultor. Por supuesto, otras vertientes de su actividad plástica —sus dibujos, sus *collages*, su aportación a algunos proyectos arquitectónicos y cinematográficos— siempre gozarán de interés. Además, sus ensayos sobre estética contienen aportaciones muy relevantes sobre los problemas del arte moderno. Sin duda, sus libros sobre la cultura vasca lograron seducir a un público más numeroso, fuera del ámbito de los especialistas. Algunas de sus iniciativas, como su impulso del grupo musical

Ez Dok Amairu, con los Laboa, Lete, Iriondo, Irigaray, Lertxundi, etc., gozaron de un amplio eco. Y su poesía, aunque irregular y desaliñada, conoce momentos de brillantez. Ahora bien, no solo estas y otras manifestaciones de la creatividad oteiziana se me antojan a menudo menos valiosas sino que, sobre todo, fue *en* la escultura donde se formó y desarrolló el talento del artista y *desde* la escultura como llegó a volcarse en otras tareas. La obra escultórica de Oteiza, sin embargo, no constituye exactamente el tema de este libro. Con *Oteiza en la cultura vasca (1959-1979): fecundidad y malentendido* pretendo más bien responder a las preguntas iniciales, a la perplejidad desde la que los más jóvenes contemplábamos aquella figura desubicada. Es decir, averiguar quién *había sido* Oteiza, cuál fue su papel en la etapa que se inicia con su abandono de la actividad plástica y su establecimiento en Irún durante el tardofranquismo y que muere con la aprobación del Estatuto de Gernika o el Amejoramiento del Fuero y la inauguración de un nuevo tiempo para Euskal Herria. Y la palabra que resume esa función ofrece todas las vaguedades de la entelequia: «influencia».¹

Un poco de teoría literaria no puede ser perjudicial. Harold Bloom hizo del fenómeno de la «influencia» la médula de la recepción en *A Map of Misreading* (1975), hasta un extremo que rondaba la barthiana *Mort de l'auteur* (1967) y adelantaba los desarrollos de la deconstrucción: cada lectura, sostenía Bloom (2003, 3), supone el ejercicio de una «influencia» y al mismo tiempo un combate contra quien la ejerce, lo que hace necesario el *misreading* o «malentendido», para que el receptor no permanezca puramente pasivo, a merced del significado mostrenco del texto. En definitiva, el lector es también autor, o co-autor. De hecho, en puridad no habría textos si por tal cosa se entiende entidades fijas, sino «influencias» entre textos. Con todas las reservas que cabe interponer, la propuesta de Bloom tiene la virtud de que deshace el espejismo de una transmisión «mecánica», muestra la naturaleza decisoria de la lectura y la caracteriza como una actividad poiética. Obviamente, también difumina la frontera entre la interpretación «correcta» y la «equivocada», o al menos despoja a la primera de cualquier pretensión de unicidad. Pues bien, puede decirse que Oteiza fue durante al menos dos generaciones tanto sujeto como objeto de un constante *misreading*

¹ Testimonian la influencia de Oteiza innumerables ilustraciones para las cubiertas de otros tantos libros —las de *Gogoz: gure herriko gauzak* (1968) de Juan San Martín, *El nacionalismo vasco, 1876-1936* (1976) de Beltza y *Antropología simbólica vasca* (1985) de Andrés Ortiz-Osés, por ejemplo—, el nombre del grupo musical *Ez dok hamairu*, el texto de varios pasajes de la película *Ama Lur* (Néstor Basterretxea, 1968), el diseño del cartel para la Marcha por la Libertad de 1977, un río de artículos, entrevistas, comentarios...

y que la sucesión de «malentendidos» resultó tan fecunda en algunos casos como funesta en otros.

Por supuesto, no ha pasado desapercibido este episodio de la vida cultural y política vasca: pese a la escasa fortuna de la que según Juan Daniel Fullaondo (1991, 97) disfrutó Oteiza entre sus intérpretes, críticos como Vicente Aguilera Cerni, José Moreno Galván y Juan Eduardo Cirlot le dedicaron repetidamente su atención (y en términos elogiosos no obstante la disparidad estética del último, vinculado a un grupo de tendencia informalista como *Dau al Set*), aunque en otros casos, como José Camón Aznar, Santiago Amón y Kosme de Barañano, se produjo un desencuentro. En el mundo académico, Anna María Guasch (1985, 215) subrayó el esfuerzo de Oteiza por definir un estilo vasco «que revela un compromiso social, una ideología colectiva»; Imanol Agirre y Carlos Martínez Gorriarán (1995, 39) mostraron que ese esfuerzo era incomprensible sin la obsesión identitaria que habitaba el arte vasco desde la pintura de los Zubiaurre y Arteta o las especulaciones de Campión y Aranzadi; Edorta Kortadi (2005, 15) subrayó que en Oteiza es constante «la recuperación del ser vasco, del alma vasca»; Xabier Sáenz de Gorbea caracterizó a nuestro artista como el representante de un «arte enraizado» que convivía con el esfuerzo por cotejarse con «las poéticas internacionales» (2014, 32); y Elixabete Ansa (2019, 43-44) ha destacado cómo Oteiza transformó el así denominado «arte vasco» en el contexto del imaginario «revolucionario» de la época. El énfasis en lo local no quitaba la validez universal. Al mismo tiempo, más allá del ámbito vasco la historiografía no ha dejado de reservar un puesto a Oteiza: Gabriel Ureña (1982, 161-162) subrayó la importancia de Oteiza en el resurgir de la abstracción geométrica; Valeriano Bozal (1985, 277-296) le dedicó un lugar de importancia en su monografía sobre arte del siglo xx en España; Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez (1988, 417) le concedían un puesto de honor en su relato sumario. Incluso, en el ámbito internacional, Giulio Carlo Argan fue durante los años sesenta un interlocutor ocasional de nuestro artista, en 1986 Margit Rowell seleccionó a Oteiza para su monumental exposición en el Centro Georges Pompidou, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, y Cor Blok (1987, 278) no dudó en calificarlo como «el auténtico padre de la escuela vasca de escultura».

Interesa aquí, sin embargo, más que ese relato académico y retrospectivo, el de quienes leyeron en su juventud *Quousque tandem!* (1963) o escucharon de labios del propio Oteiza su reinterpretación de la cultura vasca. Y los testimonios son abundantes: el compositor Luis de Pablo (1963, 3) escribió en el mismo año de su publicación que «no hay libro más sugerente que *Quousque tandem!*»; Patxo Unzueta (1987, 270) situó en la publicación de *Quousque* el punto de inflexión del «silencio inerte del franquismo» al «to-

nante silencio» que comenzaría después; Martínez Gorriarán (2011, 250) ha calificado el libro como «un éxito insólito para la época»; Mario Onaindía (2004b, 115) afirmaba que *Quousque* era el libro que más veces había releído (2001, 537); Carlos Catalán (2000, 9) ha evocado el «aldabonazo a nuestras conciencias sesteantes» que supuso la lectura de *Quousque*; Xabier Peñalver (2004, 135) ha confesado que fue una lectura decisiva a sus dieciséis años; Miguel Pelay Orozco (1978, 31) sostuvo que *Quousque* fue «el gran *best-seller* en el país»; y en «Juan Mari Lekuona, maisu eta lagun» (2008), Xabier Lete afirmaba que para él Oteiza contaba entre los maestros como Lekuona, Caro Baroja y Barandiarán. Cuando salió la tercera edición, la reseña de *Cambio 16* (16 de noviembre de 1975) señaló que el libro había causado «un impacto decisivo» entre los jóvenes. No exageraba.

La reacción, sin embargo, no fue unánime: Rikardo Arregi declaró con perspicacia en «Kalekumeon ordua eta jentilismoaren tentazioa» que al terminar la lectura de *Quousque* la palabra que acudió a sus labios fue «esencialismo» (1971, 165).² Más o menos al mismo tiempo, el n.º 3 de la revista *Hitz*, vinculada a ETA-berri, criticaba el hegelianismo de Oteiza, su «ley de los cambios» y en general el discurso oteiziano, apto solo «para complacer [...] al vasco racista». Jon Juaristi ha escrito que leyó *Quousque* en 1964 y el libro no despertó en él «una adhesión entusiasta»; al contrario, aquella «monserga» sobre la aparición del estilo vasco se le antojó «charlatanería» (2006, 116). Teo Uriarte (2005, 62) ha admitido sin ambages que en las asambleas de Sarriko donde se discutía *Quousque tandem!* con pasión él sencillamente no entendía «ni papa». Jon Mirande, pese a existir algunas coincidencias entre ambos, simplemente ignoró a Oteiza. Un paciente Koldo Mitxelena se esforzó también en hacer caso omiso de los dardos envenenados que le lanzaba el escultor. Juan Aranzadi (1981, 497) incluía a Oteiza, junto con Krutwig y *Ortzi*, entre quienes fabulaban una ridícula Edad de Oro resumida en su caso en un crómlech convertido en «una especie de “Aleph” condensador de la metafísica universal». Koldo Izagirre (1996, 111) incluía a Oteiza entre los intelectuales que, ante la pérdida de su idioma «natural», en lugar de recuperarlo se refugian en la estética como otros lo han hecho en el folclore. Bernardo Atxaga juzgó «maravillosa» la aportación oteiziana desde el lado

² Arregi acertaba a coincidir con la definición de esencialismo que poco más tarde ofrecía Clifford Geertz en *The Interpretation of Cultures* (1973): la concepción de una Edad de Oro ignota y prehistórica donde se localizan las tradiciones nacionales, en la búsqueda de una «autenticidad cultural» como fundamento de legitimidad que incurre en la «supresión de la temporalidad». Es mía la traducción de las citas cuya referencia aparece en el original inglés, francés, euskera o italiano en la Bibliografía.

de lo estético, pero «inaceptable» y tendente al «fundamentalismo» en lo político, pues «eterniza un momento de la Historia» (ver Zabala 2005). Idoia Estornés ha recordado a un Oteiza «chamán» y su «desparrame conceptual» (2013, 252), en las reuniones en las que se prodigaba durante la década de 1960. Al evocar los años de su juventud, Joseba Arregi (2000, 56) reconocía la «indudable significación» de *Quousque*, pero también lo inviable de fundarlo todo sobre «un ideal estético intemporal, sin relación alguna con la historia real». Mikel Azurmendi escribió cómo, pasada la euforia inicial, Oteiza pasó a parecerle «un mercader de la retórica hueca» (2017, 186). Y en *Harri eta herri* (1963), Gabriel Aresti dedicaba al artista un larguísimo poema, «Profeta bati (Jurgi Oteizari azaldu nahirik)» en el que adoptaba un tono irónico ante la mitificación de su figura: «No comprendo / la escultura de Oteiza, / pero yo soy un hombre sin cultura» (1976, 529), admitía en una envenenada *concessio*, para añadir: «Jorge Oteiza / habló / con la tierra; / yo no creo semejante cosa» (1976, 545-547). No era Oteiza todo lo que relucía.

La ironía de Aresti sugiere, pese a todo, que si era preciso erosionarlo era precisamente porque *se daba* ese magisterio de Oteiza ante la juventud vasca. Sea como fuere, Joxan Artze cerraba la década de 1960 con la publicación del primer libro de artista en el País Vasco, *Isturitzetik Tolosan barru* (1969), que sugería la consagración del imaginario oteiziano:³ Isturitz es la población vascofrancesa conocida por su arte rupestre, Tolosa la localidad donde el año anterior había caído el primer militante de ETA. Es decir, que la cultura vasca existía —y lo hacía de un modo traumático y combativo— en un *continuum* desde tiempos prehistóricos, como sostenía Oteiza en su personal interpretación.⁴ Lo cual equivale a admitir que parte de ese impacto obtuvo una dirección que terminó por revelarse espinosa.⁵ De hecho, en el mismo

³ Iñaki Aldekoa (2015, 48-49) afirma que el libro es «fruto de una cosmovisión oteiziana». De hecho, las solapas no son rectangulares sino unidades Malévich y el volumen carece de paginación al igual que *Quousque tandem!*; además, contiene poemas fónicos como «Otx! Atx! Utx!», montajes con lexemas y morfemas como «morroi / tasu / etik / era...», en general una disposición de la página que abandona la columna única y entra en el juego mallarmeano de distribuir la mancha por el blanco de la página, en una idea visual de la poesía constante en Oteiza.

⁴ «El pueblo vasco es actualmente un grupo étnico y cultural perfectamente definido» (1996, 99) es la primera frase de Barandiarán en *El hombre primitivo en el País Vasco*.

⁵ No faltan quienes lo han apuntado a las claras: Antonio Elorza (2005, 218-219) ha recordado cómo en 1966 fue presentado a Oteiza por un militante de ETA y que la lectura de los libros de Oteiza reforzó el «fondo sabiniano» de la organización; Martínez Gorriarán (2011, 250) no ha dudado en resumir el discurso de los ensayos oteizianos como «una religión política totalitaria, proclive a la sublimación mística de la violencia de ETA»; Joseba Zulaika (1986, 28) advirtió que «los jóvenes armados [de ETA] han podido

año en que apareció *Quousque* se hacía eco ETA en sus *Cuadernos de formación* de la necesidad de crear un Instituto de Estética, una de las reclamaciones de Oteiza; también contiene posibles ecos del discurso oteiziano la *Carta a los intelectuales* (1965) de Zalbide, publicada en el n.º 25 de *Zutik* (se reeditó una versión más amplia en el n.º 30), que culminaba en una exhortación al artista cuya premisa tácita era sumamente oteiziana, a saber, que al expresarse el individuo quien se expresa en realidad es una etnicidad que constituye el verdadero sujeto; al mismo tiempo, cuando en 1966 fundaba los grupos artísticos *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok*, con la intención de formar «un frente cultural vasco», Oteiza no hacía sino poner en práctica la estrategia enunciada en la V Asamblea de ETA de crear cuatro frentes: el militar, el político, el económico y el cultural; y a su vez, en el número 45 de *Zutik* (1967, 8), ETA celebraba «las asociaciones de artistas vascos», en un reconocimiento bastante explícito. Por fin, al denunciar el «escándalo» de que no existiese una universidad vasca *Zutik* reeditaba las protestas de Oteiza iniciadas ya en *Androcanto y sigo* con el recuerdo del cierre de la Universidad de Oñate y continuadas en *Ejercicios* con el epígrafe «Qué es y qué no es Universidad en Guipúzcoa» (1983, 173). La «influencia», en suma, era recíproca.

A este respecto quizá haya existido un «malentendido», antes de considerar incluso el contenido de los escritos oteizianos, *en lo referente al estatuto del enunciado*. Creo que Kosme de Barañano (1992, 91) hizo y no hizo justicia al discurso de Oteiza cuando afirmó que está «privado de un posible criterio racional de verdad» y que «abdicar de su responsabilidad crítica en favor de una engañosa inmediatez». ⁶ Le hizo justicia porque, en efecto, muchas de las especulaciones de Oteiza son inverificables (o «infalsables», en el vocabulario de Popper), bien porque nos remiten a un mundo del que subsisten muy pocos testimonios o bien porque afirman tener como objeto intuiciones que se formulan de modo axiomático pues acontecen *más acá de cualquier comprobación empírica*, en una subjetividad que capta o no las cosas.

identificarse con Oteiza»; el Equipo *Hordago* subrayó que la obra y el discurso de Oteiza fueron «el mayor testimonio del frente cultural de la moderna resistencia vasca» (1979, 4), una iniciativa de ETA; Gurutz Jáuregui (1985, 254-255) destacó el predicamento que a mediados de la década de 1960 poseía entre algunos jóvenes de ETA *Quousque tandem!*; y en «Oteiza, ETArein eragile», Andoni Alosa e Iñaki Ardoz (2007, 96) han afirmado que la influencia de Oteiza en la ETA del momento fue «directa».

⁶ En *Arte en el País Vasco* (1987) Barañano había contrastado la «retórica» de Oteiza con la «obra firme y reconocida mundialmente de Chillida», había afirmado que esta última era «anterior en su investigación espacial abstracta» (1987, 356) y sostenía que Oteiza había sido «superado» por Chillida (1987, 360). Oteiza contraatacó con el texto «Infortunado país de barañones» (1988b, 131-136).

No le hizo justicia, en cambio, si se admite que los escritos de Oteiza no aspiran exactamente a ese tipo de discursividad, son más bien un desarrollo de intuiciones fragmentarias que el ensayista ha enlazado (contando para esa tarea con un conocimiento exhaustivo de la Historia del arte y una idea solvente de las teorías estéticas, sí, pero en una divagación que no constituye ni pretende constituir un sistema crítico).⁷

Tal vez Mario Onaindía (2004, 115) apuntase en esta dirección cuando propuso leer los escritos de Oteiza dentro «del género poético». Y no faltan razones para adoptar esa perspectiva: Oteiza era un gran lector de Baroja, quien adelantó que «cuando no hay base positiva se poetizan los hechos» (1943, 90); su argumento, en este sentido, puede calificarse como «aristotélico» y por consiguiente «poético», en cuanto atiende más a lo «verosímil» que a lo «verdadero»; o como nietzscheano, si se recuerda la lógica de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873): lejos de la escolástica *adaequatio rei et intellectus*, lo que importaba no era tanto la realidad que hubiese *antes* del discurso cuanto la que habría *después*, la que el discurso propiciaría. El propio Baroja —uno de los introductores de Nietzsche en España— recogía esta lógica de la performatividad al afirmar «la fecundidad de la mentira y la aridez de la verdad» (1943, 89). Y Oteiza desemboca en una misma conclusión cuando sostiene que «el valor de las hipótesis reside en su fertilidad» (1983, 462).⁸ Así, desde una lectura «pragmatista», la pregunta sobre el argumento oteiziano no sería ya si es verdadero o no sino si ha gozado de alguna fortuna o no, y en virtud de qué procesos y dentro de qué contextos.

También, y por último, ha habido un equívoco en torno al emisor de estos discursos: a menudo no se sabía si, como afirmaba Ernst Gellner, Oteiza era uno de esos personajes alienados y regresados al seno de su cultura patria al modo de Moisés (2006, 6); tampoco si en aquel Oteiza, un vasco que intentaba explicar a otros vascos en qué consiste ser vasco, había un antropólogo que realizaba su trabajo de campo *more malinowskiano*, un informante especialmente cualificado, un nativo *communis* o las tres cosas a la vez. Esa, la voluntad de estar tanto dentro como fuera, de ser a la vez sujeto y objeto, Salicio juntamente y Nemoroso, constituye uno de los nudos gordianos más

⁷ Al fin y al cabo, la confusión genérica ha sido una de las posibilidades más morrocotudas del *misreading*: el que llevó a algunos lectores a contemplar un libro de aventuras en *Gulliver's Travels* (1726) o empujó a los primeros editores que recibieron el manuscrito de *Animal Farm* (1945) a rechazarlo con el argumento de que no publicaban literatura para niños.

⁸ El paralelismo no quita la discrepancia: en *Momentum catastrophicum* (1919, 23), Baroja rechazaba esta lógica a propósito del pragmatismo de William James, que identificaba la veracidad con la utilidad de un enunciado.

inextricables del personaje Oteiza. Cuando reconocía haber trabajado «en hipótesis con imaginación» (1983, 448), cuando admitía que no podría ser un científico debido a su carencia de «escrúpulos», el artista se situaba a sí mismo en ese terreno liminar y ambivalente: era, aseguraba, uno más de los «salvajes» cuyo pensamiento estudiaba Lévi-Strauss al mismo tiempo que un observador de ese pensamiento.

En suma, quizá más que la veracidad lo que el discurso oteiziano perseguía era la eficacia. La cuestión es hasta qué punto la alcanzó y en qué dirección encaminaba a su auditorio. Es decir, cuál fue su «influencia». Ese es el tema de este libro, y el arco cronológico que abarca, entre aquel 1959 en que el artista se instaló en Irún y el 1979 en que se alcanzó la autonomía, supone un largo preludio a nuestro mundo, desde muchos puntos de vista: el jurídico y administrativo (régimen constitucional, Estatuto de Gernika, Amejoramiento), desde luego, pero también el cultural y científico (creación de redes y centros de formación específica, en particular la Universidad del País Vasco y la Universidad Pública de Navarra, consolidación de organismos como Eusko Ikaskuntza y Euskaltzaindia, puesta en marcha de foros como Jakiunde), el social y político (desaparición de ETA político-militar, terrorismo de Estado, hastío del grueso de la sociedad vasca), el religioso (secularización, contestación de las instancias eclesiales, ampliación de la «oferta» confesional), el demográfico (descenso de la natalidad, inmigración procedente de más allá de las fronteras del Estado), etc. No extraña que Ramón Andrés (2016, 34) resumiese su infancia con el verso: «Aún no había vaciado nada Oteiza», como si la aparición del artista iniciase una nueva era en la cultura local.

Es más, puede decirse que en esos años de 1978-79 la inauguración de una nueva época fue un fenómeno más amplio, casi universal: es en 1978 cuando tienen lugar los acuerdos de Camp David entre Sadat y Begin, con Carter como anfitrión, y cuando Israel ocupa los territorios del sur del Líbano (pocos años más tarde, con el asesinato de Sadat y la guerra del Líbano, el conflicto se recrudecía); es en 1978 cuando Deng Xiaoping asume la secretaría del Partido Comunista Chino e inicia un giro hacia la economía de mercado; es en 1979 cuando Thatcher es nombrada *premier* en el Reino Unido e inicia su «revolución conservadora» (secundada al año siguiente por Reagan, al otro lado del Atlántico); es en 1979 cuando tiene lugar la revolución iraní y Jomeini establece una república islámica que acaba con la visión «occidentalizante» del *sha* Reza Pahlevi; y, sobre todo, es en estos años cuando en varios países europeos (desde luego, en España) la generación rebelde de una década atrás empieza a ocupar las instituciones y los parlamentos tras años de entrismo en el poder cultural y sindical. Los fenómenos que eclosionan entonces siguen vigentes hoy y han modelado en buena medida

nuestro mundo (con el añadido insoslayable de la caída del Muro de 1989). Así, volver la vista a los años comprendidos entre 1959 y 1979 y analizar el papel jugado por nuestro artista en el curso de aquellos acontecimientos supone estudiar de modo más fehaciente algunas narrativas menos manifiestas tal vez, pero igualmente relevantes a la hora de comprender las raíces de la presente Euskal Herria. Y ese estudio no solo da respuesta a la perplejidad de mi generación sino que puede poner a la siguiente, la nacida en torno al cambio de siglo, sobre la pista de algunas realidades.

El resultado permite precisar algunos de los aspectos del pensamiento oteiziano peor conocidos: su singular recuperación de Baroja y Unamuno, su actitud religiosa, su heterodoxa lectura del marxismo, su visión excéntrica del euskera. Y dar respuesta a esas incógnitas, durante demasiado tiempo refugiadas en la vaguedad, es posible a fuerza no solo de situar los pronunciamientos oteizianos en su contexto sino de «rellenar los huecos» del discurso y mostrar el reverso de esa secuencia sincopada, cosa que no habría podido realizarse sin el acceso a la documentación del artista, por lo que debo dar las gracias a la Fundación Museo Jorge Oteiza y en especial a Borja González Riera. También a tantos amigos —Francisco Javier Zubiaur, Ramuntxo Rebolleda, Amaia Ascunce, Eduardo Mitxelena, Lucas Buch, Mari Mar Larraza, Fernando Golvano, Pello Otxoteko, Felipe Juaristi, Elena Martín, Ramón González, Manuel Vieira da Cruz, Patxi Caspistegui— con los que he compartido durante años el interés por la figura de Oteiza (o que han sufrido con paciencia mi fascinación por el artista). No puedo terminar sin una advertencia: el lector que busque una monografía con todo su aparato tiene a su disposición las abundantes notas a pie de página, el que prefiera leer un ensayo hará bien en ignorarlas. La conversación continúa.

El artista Jorge Oteiza (1908-2003) jugó un papel central en el desarrollo de la cultura vasca en un periodo tan decisivo como el que va de 1959 a 1979. Algunos aspectos de su obra y su pensamiento, sin embargo, se han resistido a una elucidación definitiva y han dado lugar a malentendidos y mistificaciones. ¿Cuál fue su interpretación de Baroja y Unamuno? ¿Qué relación mantuvo el artista con la ETA de los años sesenta? ¿Dónde cabe situar su religiosidad? ¿Qué lectura del marxismo cabe reconocer en sus escritos? ¿Cómo abordó la centralidad del euskera en el nuevo nacionalismo? El Oteiza que revela ese estudio constituye una tradición tan crucial en su momento como descartada más tarde.