

OTEIZA



EJERCICIOS ESPIRITUALES EN UN TUNEL

2^a edición
corregida
y completa

con Índice de nombres
y epílogo de notas

EN BUSCA y encuentro

DE NUESTRA IDENTIDAD PERDIDA

Escrito en 1965-1966. Pero publicado más tarde por prob. censura (1984)

Esto es lo difícil en la conjugación actual de las artes, que cuando un creador, desde cualquier campo artístico que surja, pretenda plantearse un propósito estructural ambicioso y personal y no es entendido, los demás deben saber colaborar y no arruinar la idea experimental, no deben permitir que deje de hacerse, puesto que, incluso fracasando, siempre es importantísima esta referencia de un experimento para las siguientes experimentaciones. Por esto yo no perdonaré nunca ni al Productor ni a los 2 colaboradores que me impidieron mi ensayo en cine. Pero éste no es el caso que preocupa hoy al artista contemporáneo ni que a nosotros nos debe preocupar para intentar nuestra unión en la Operación-Oratorio. Hoy todo lo que se hace en el mundo como muy adelantado no es más que lo que sale, lo que se puede. La realidad en todo el Arte contemporáneo no es más que una realidad bastante parecida a la que podía haber sido. Y ya es una realidad extraordinaria. Prosigo, no sé cómo me detengo, con tanta prisa.

Solución para el primer inconveniente: selección de los representantes más preparados de cada expresión artística tradicional y Viaje a París unos meses. Allí encontraríamos los medios para situarnos por nosotros mismos en esta nueva sensibilidad común. El plan de trabajo lo llevábamos nosotros, lo trazamos aquí. Tuvimos ocasión algo más tarde en el viaje a París, de realizar unas de estas pruebas con artistas vascos que allí residían hace años en la más completa ignorancia y desaprovechamiento de París. Tengo delante una serie de informes y documentos sobre esta Operación-Oratorio en los que me extendiendo demasiado y encuentro muchas repeticiones, estoy tratando de abreviar. Lo fundamental era contar rápidamente con un primer cuadro de artistas y maestros que ya se están produciendo en nuestro país por incorporarnos a los movimientos populares de renovación en el mundo, particularmente en la canción ligera y el teatro.

Un segundo inconveniente: el dinero necesario para estos gastos.

Y segunda solución para este segundo inconveniente: el Laboratorio para música de órgano para la nueva cultura litúrgica. En una palabra: OPERACION FABRICANTES DE ORGANOS. Resumimos, José María Arrizabalaga, organista, musicólogo, me está explicando la decadencia de la técnica constructiva del órgano y la decadencia del intérprete, con relación a su gran época histórica. Nos pusimos en contacto en Barcelona cuando mi conferencia con los universitarios vascos. Está montando allí un pequeño órgano verdadero para estos estudios en contacto con compositores, poetas y el grupo para la renovación de la canción catalana "Setce juges" al que ha seguido aquí el nuestro, en nuestro Frente cultural, con Mikel Laboa y con Arce, el "Estok amairu". Me deja su ponencia (pasada al euskera): *Congrés Liturgicle Montserrat: Liturji-Kantua Euskeraz*, que envió a "Zeruko Argia" donde sale bárbaramente mutilada. La grabación de sus ejemplos musicales los paso a cinta para nosotros. Trato de relacionarle con Juanito Urteaga, no tiene tiempo, vuelve a Barcelona.

La consulta a Urteaga. Con este gran músico y buen amigo, viejo y entristecido luchador, ahora de organista en la parroquia de San Juan de Luz, su saber,

cos superficiales se apresuran a conservar ópera vieja con injerto viejo de txalaparta sin analizar.

261: algo quisiéramos saber de estas danzas: "Jorraidantza" (de los rastrillos), "Tantirumailo" (pequeña danza de Lesaca), "Txakolin" (que se baila sobre 2 palos colocados en el suelo formando aspa), "Zezenetakoa" (¿de qué toros?)

al que levantan en brazos los danzantes: fue introducido en el siglo 15 (tiranuelo de Berriz en el Duranguesado fue empalado cuando cayó en manos de los de Yurreta. También, más tarde, lo imitaron los de Berriz, hasta que al saber su simbolización lo eliminaron). Nuestra incultura actual en coreología nos impide imaginar nuevos símbolos, crear nuevas danzas, incluso ajustar este añadido en el siglo 15, torpemente insertado sin articular en la estructura del baile, y que seguimos bailando desastrosamente.

Ejercicios de Laboratorio

Urbeltz con su grupo experimental de dantzaris va a ensayar en un local de las Escuelas de Manteo, en San Sebastián. Viene Aldecoa, txistulari y jefe del grupo de dantzaris de Berriz. Me he citado con ellos y he llamado a Arza, director del Estok-Amairu. Son las 10 de la mañana y estoy en el lugar de la cita puntualmente. Llega en moto el pintor Zumeta, le pregunto por Arza. Le telefonamos a Usurbil, tiene otros trabajos y llegará con algún retraso. Llegan los dantzaris, entramos en el local. Urbeltz vendrá de la estación en la que espera a Aldecoa. Que empiecen a ensayar: fase de calentamiento. Iniciamos unas observaciones: la misma fase de calentamiento en las orquestas cuando afinan sus instrumentos. Estos sonidos que marginalmente preceden a la interpretación, antes podían considerarse independientes porque no existían para la conciencia musical del músico ni del espectador. Hoy nuestra sensibilidad es otra, es más completa, aquellos ruidos, estos movimientos, han ampliado la paleta del compositor. Estas fases de afinación y de calentamiento, de los instrumentos y los intérpretes, si se oyen y se ven, las percibimos como pertenecientes a una escritura informal e improvisada y afecta la obra que inmediatamente va a representarse, puede dentro de ella aparecer, intervenir y alterarla. Cada uno de los dantzaris se ha movido en esta fase ajeno a los movimientos de sus compañeros. Ensayemos de aprovechar esta fase de calentamiento poniendo atención en lo que informalmente estáis haciendo porque es un material con el que podéis estar improvisando. Os movéis libremente, podéis sentir la necesidad de repetir el movimiento que está haciendo uno de vuestros compañeros, o de contradecirlo con otro. Si uno está moviéndose o saltando hacia un lado, podéis sentir la necesidad de hacerlo en sentido contrario. Este calentamiento debe convertirse en un

pero sé que no puedo preguntar por etimologías. Yo a mi modo estoy recuperando el euskera, me guío por el método más antiguo, el que estoy descubriendo que ha seguido el artista, inventándolo paso a paso, haciéndolo para completarse y saberse a sí mismo.

En Bilbao comprendió bien un txistulari que me dijo: Hoy mismo me encierro en mi habitación para intentar hablar por mí mismo con el txistu. Cuando en un partido televisado desde San Mamés un txistulari oímos que se dirigía a todos gritándoles con el txistu las palabras rituales *Atleeeeeeeetik...* nos ha tenido que parecer que despertaba su humilde y castigada herramienta de un sueño de siglos. Nos parecía también que su temblor era el mismo del irrintzi...

Entrechat e irrintzi. A mí personalmente no me gusta el irrintzi, lo he encontrado siempre muy duro, muy solo y con su expresión única para todo, que utilizamos igual en cualquier momento. Creo que no lo hemos analizado, no lo tratamos bien, no hemos hecho nada por comprenderlo. Ha llegado a nosotros como una piedra o referencia aislada, como un grito ciego, o una llamada de auxilio que no nos hemos preocupado por atender de dónde partía. Ahora pienso en la relación de su temblor con el que trenza el dantzari, en la naturaleza de su temblor como lenguaje, ¿por qué no varía o se conjuga lo que dice, por qué no hay versiones, variantes, juego, en el irrintzi? El irrintzilari comunica su júbilo, pero ¿puede comunicar su tristeza? Musicalmente el irrintzilari se utiliza demasiado como una soldadura eléctrica para unir frases, pero ¿no podría él sin soldadura comportarse movedido como frase?

Juanito Urteaga está componiendo un villancico con un cuento de una niña que en el camino de Ascain viaja en un coche tirado por 5 caballos y en la noche divisan las luces de una cabalgata de Reyes y los caballos frenan su marcha y un pequeño caballo aldeano, un *pottoko*, les adelanta libre y volando ante la mirada sorprendida de la niña. ¿Las dificultades?, muchas, me dice Urteaga. Entramos en laboratorio. El compositor va a intentar con el relincho del caballo una narrativa que consideramos fundamental y válida para el análisis estructural del *irrintzi*: el relincho niño naciendo en el *pottoko*, creciendo en elementos, hasta el relincho convexo llenándose de caballo entero, alejándose el relincho niño y buscándolo en una loca carrera con 2 irrintzis juntos, con 3, con 4, con los 5.

Pero tengo que volver a Irún y me despido de Urbeltz y sus dantzaris (el nuevo Grupo experimental *Argia* de la *Escuela Vasca*). Arza y Zumeta me acompañan al ómnibus a la calle Miracruz. Arza me dice que se ha fijado en la preocupación de los dantzaris cuando conversábamos. Yo le digo que uno de ellos me ha confiado lamentándose: Por qué nadie nos ha dicho estas cosas antes! Era el 5, al que hemos dicho que podía levantar el brazo y bailar para el txistulari. Anoté su nombre, Juan Arenaza. Tiene que colaborar íntimamente con los propósitos de Urbeltz. Todos tienen que hacerlo.

Arza me propone reuniones como ésta con el Eztok-Amairu. Ya hemos tenido, le recuerdo que hemos grabado en Barandiarán una larga reunión con las distin-