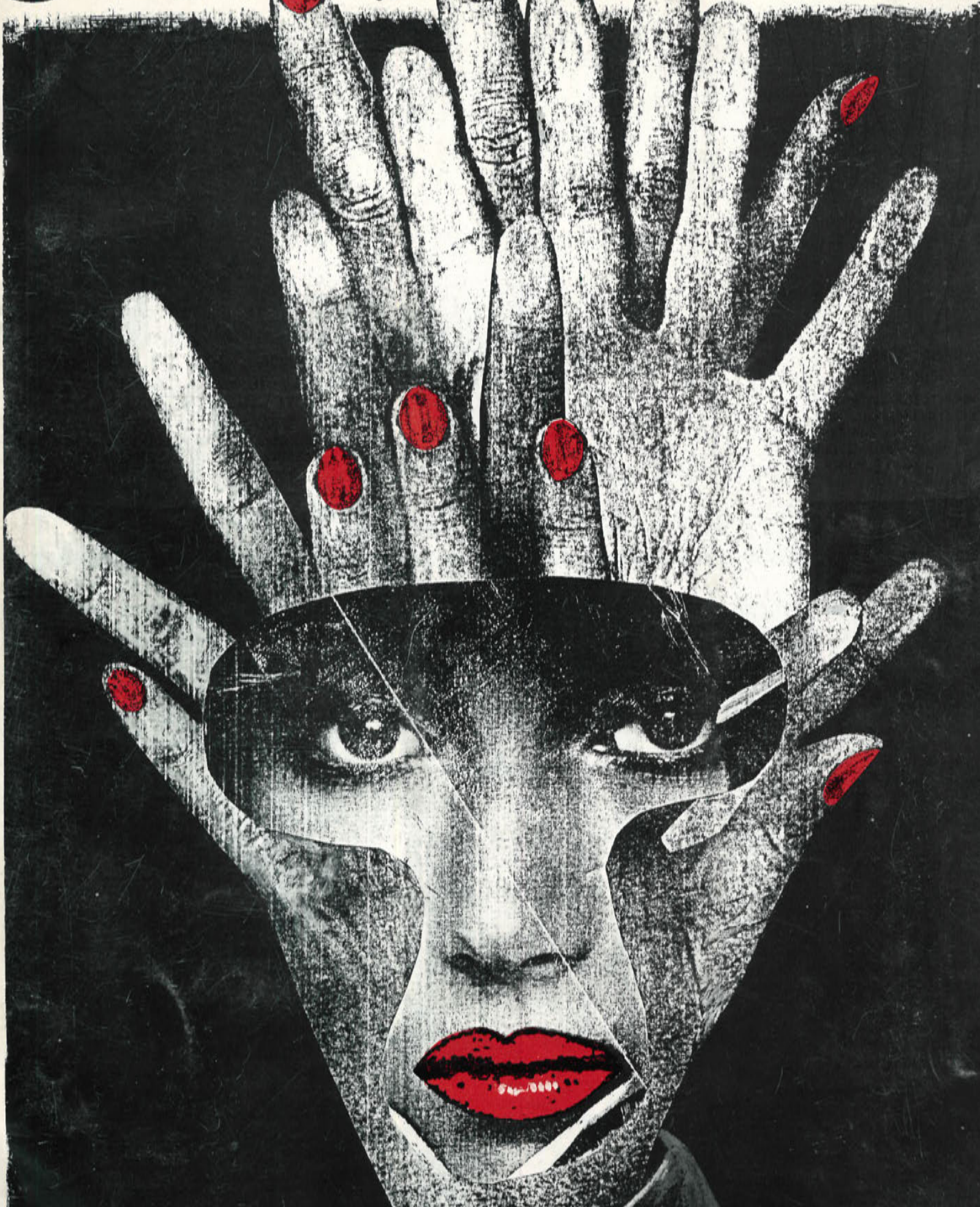


o d a m i e l a



PAMIELA Nº 12. AÑO IV. VERANO 1980. LA QUINMANA DE LA OLA 1/80. 1/80. 1/80.

KOLDO MERINO CUENTA TODA LA VERDAD DEL CASO "PASAJES":

"DOS MURIERON EN LA EMBOSCADA, A OTROS DOS LOS FUSILARON".

ENTREVISTA CON PELLO RUIZ CABESTANY, LEOPOLDOM. PANERO, BERNARDO ATXAGA, TRISTANTZARA, MIGUEL SANCHEZ OSTIZ, DINO CANBANA.

ENTREVISTA CON ZUMETA. ESPECIAL "LA MOñDA"

PATXI PERURENA, GISELE PRASINNY, CLAUDE SIMON, MARTINE SPARZ
SUPLEMENTOS:
DIALOGOS DE ATEOS.
VICENT ALONSO.

ZUMETA



«papiroak»

argazkiak: j. m. zabala

ZUMETA:

LOS COLORES DE LA EMOCION

- Se dice que tu evolución es una de las más coherentes en la pintura vasca contemporánea. ¿De qué forma estaba presente en tu pintura anterior la obra actual?

La verdad es que cuando hablo de pintura tengo que hacer memoria la mayoría de las veces porque no sé ni como hago las cosas en realidad, sobre todo ahora que estoy en un momento un poco confuso. Después de la época de los cartones no he encontrado otra vía que aunque estaba muy clara, y lo está, no termina de salir.

Excepto en aquel momento de figuración más cotidiana, más de tarjetas postales donde los temas salían de los anuncios o la cosa fotográfica muy tópica, yo siempre he trabajado muy espontáneamente. He procurado llegar un poco en vacío a la forma de hacer y sobre la sugerencia de la propia obra. El diálogo con la propia obra es una constante, luego el tiempo va cambiando la apariencia de las cosas. Si haces una cosa en un momento, aunque luego emplees el mismo concepto, la misma forma de actuar, la imagen siempre cambia. Entonces, yo sí pienso que hay una coherencia y me alegra oírlo, porque en general la gente comenta que yo cambio mucho y en el fondo no creo que sea así.

- ...Hay un sustrato común desde tu época abstracta, un hilo conductor que puede ser la espontaneidad como forma de hacer o el expresionismo como fórmula para abordar la temática.

Sí, cuando empecé a hacer un figurativo más realista pensaba que podría realmente cambiar en el sentido de vivir y pintar de otra forma, pero difícilmente puedes hacer algo muy diferente. Cualquier cambio te ayuda un poco a mover tu lugar y ese lugar que mueves es enriquecedor.

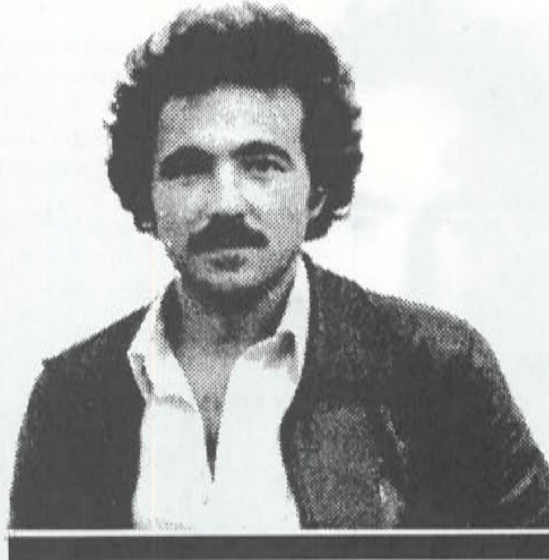
- En 1978, en un momento en el que estás haciendo una pintura abstracta a base de grises, se te cita en un catálogo como "narrador épico y vigoroso de los temores y deseos de tu colectividad" ¿Qué hay de premonitorio en esta cita?

El autor de la cita conocía mucho mi obra anterior y no creo que se refería solo a la obra en grises, mas bien se refería a lo anterior...

Hombre, yo creo que como épico puede interpretarse más en la época abstracta, pero cuando he empezado a meter figuras, digamos que la escala se ha visto clara en relación con la figura y ese sentido épico o grandioso se ha perdido para acercarse más a lo cotidiano, a lo inmediato, a lo normal. Puede ser costumbrista, pero no épica.

- La pintura vasca tradicional ha estado marcada por ese costumbrismo...

Sí, pero un poco amable o épico, el mundo bucólico, el campo, el caserío... Yo he tocado un costumbrismo más crudo. Desde ese aspecto creo que es un costumbrismo bastante nuevo. Vamos, que aquí, en el país, no se había dado. Un costumbrismo ni épico ni caricaturesco. Yo creo que era necesario tocar ese punto desde una perspectiva, si no crítica, sí por lo menos no idealizante.



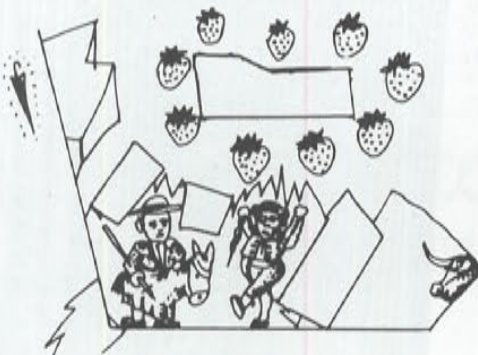
- ¿Se puede considerar tu obra actual como un diario pintado o sería más bien el reflejo de un mundo onírico o fantástico más oculto en tí?

Efectivamente, es más bien un mundo onírico e inconsciente. Mi problema y supongo que el de muchos es cómo coges la realidad, si partiendo de lo que ves, de la imagen real o de algo que has vivido y aflora inconscientemente. El tema es cómo relacionar el aspecto más real, más cotidiano con el aspecto más de sueño, de fantasía.

Ultimamente he desdeñado la figura como objeto de dónde sacar una pintura, la figura como una realidad real, una foto, algo que yo previamente elijo. He dejado ese lado para ver si empezando de la nada, de la forma misma del color puedo llegar a la realidad. A ver si puedo llegar así a contar una historia en vez de coger una historia equis y traducirla a un mundo más plástico, más poético, más fantasioso...

- Algo como llegar a tu archivo de imágenes interiorizadas a través de las sugerencias que te ofrecen las formas de los colores.

Sí, eso es lo que hago habitualmente. La cuestión está en cuál es el punto entre la realidad y la fantasía. A veces parto de la realidad y otras parto de la abstracción o la fantasía para llegar a la realidad. Ese es el punto a resolver.



Zumeta

- ¿Te preocupan las imágenes que te aparecen al pintar? ¿Hay una reflexión posterior o un intento de conocimiento mayor a través de las imágenes que se te revelan?

No. No hay, al menos, un intento de llegar con eso a un conocimiento psicoanalítico o parecido. Lo que pasa es que a veces, inevitablemente, sin darle importancia, sueles pensar por qué hay imágenes que se repiten. Pero no he llegado a conclusiones. Realmente no lo sé.

- ¿Por qué tiene tan poco relieve lo urbano en tu pintura?

En lo urbano encuentro demasiada geometría. Pero en aquella exposición de figuras que se decía eran un poco grotescas, aquellas brillantes del lienzo pintado por detrás con poliéster si tocaban el tema urbano. Creo que en toda la exposición el tema era más urbano que rural. Aunque no aparecían demasiados espacios abiertos al exterior, eran interiores de ciudad. Pisos comunes, gente de ciudad.

- ¿Y todo ese mundo de dibujos pequeños en hojas de cuaderno como los que se hacen cuando se dibuja de una forma distraída mientras se habla?

Sí, yo hago eso mucho, mirando a la televisión. Es una forma de dibujar muy importante para mantener el dibujo vivo, la imagen de las realidades.

La velocidad del televisor me interesa mucho porque con el tiempo llego a dibujar casi inconscientemente y generalmente salen cosas más interesantes cuando ya pierdes un poco la conciencia sobre lo que haces y surgen las cosas sin querer. Como cuando hablo por teléfono, que sin querer voy haciendo lo mismo y aparecen cosas que a pesar de ser más no me resultan familiares, formas nuevas que me interesa aprender.

- ¿Utilizas estos dibujos luego, a la hora de realizar el cuadro?

Yo prefiero no utilizarlos. A veces caigo en la tentación, pero yo si hago un dibujo, ese dibujo que he hecho y si hago un cuadro, ese cuadro que tento. No hay nada previo, nada preparado de antemano. Creo que es una forma de que las imágenes te lleguen emocionalmente, que te hagan vibrar, porque no has tenido nada previo. Ese es el estímulo que te mueve, ver si puedes sorprenderte a ti mismo. Porque si sigues siempre lo que conoces acabas enciéndote mucho. Tiene que ser que lo que sabes te salga sin querer, que no haya unas formas académicas o unos vicios o formas de hacer previos... procurar llegar al sitio lo más limpio posible, a ver qué pasa con esa aventura.

- ¿Y una vez ante el espacio blanco, qué mecanismos funcionan?

Procuro no seguir un ritmo conocido, que a mí me guste o que yo sepa que va a funcionar, sino todo lo contrario. Manchar, perderle el respeto y una vez que aquello está lleno y tiene ciertas posibilidades de interrelacionar colores o líneas empezar a entender la lectura que puede haber. El

cuadro me empieza a hablar, a decir por dónde voy, qué línea sigo, qué escena o qué historia voy a contar y mientras no me hable estoy continuamente transformándolo a ver si dice algo.

- ¿En qué momento cortas el diálogo, cuándo das el cuadro por terminado?

Yo en eso no tengo ninguna duda. Lo veo terminado y ya está. Lo cual no quiere decir que igual al mes retoque algo. Pero esa es una segunda lectura que no sé si es buena o es mala. Yo sería partidario, como consejo natural, de que algo que te ha emocionado en un momento sea respetado, pero a veces no puedes evitar darle un toque, quitarle, ponerle. Me parece una mariconada eso de retocar demasiado. Habría que mantener y asumir lo que has hecho y estar abierto a cualquier sorpresa.

- ¿Asumes toda tu obra?

Psé. Tengo épocas que mejor y otras que peor. Yo no soy una persona muy segura de lo que hago. Puede parecer otra cosa al ver la obra, pero yo tengo muchos líos...

-...Pero no te arrepientes de lo hecho.

No, eso no. Yo sé que he tenido otras vías que por lo que sea no he seguido. Siempre hay planteamientos, tanto técnicos como vitales, que podría haber seguido y no lo he hecho, pero lo acepto.

- ¿Para qué sirve una pintura una vez que ha salido de tí?

Pienso que es comunicable, que puede despertar el mismo sentimiento que te ha producido a tí u otro diferente. Es capaz de despertar sentimientos. Eso es.

- ¿Y antes de crearla, de salir de tí?

Como antes de la vida, ¿no?. Antes no hay nada. Como antes y después de la vida.

- ¿De qué forma afectan al resultado final los materiales que utilizas?

Mucho. El material y la medida están planteados de antemano y los tengo ya resueltos. Para mí es muy importante porque un material me lleva a un lado y otro a otro.

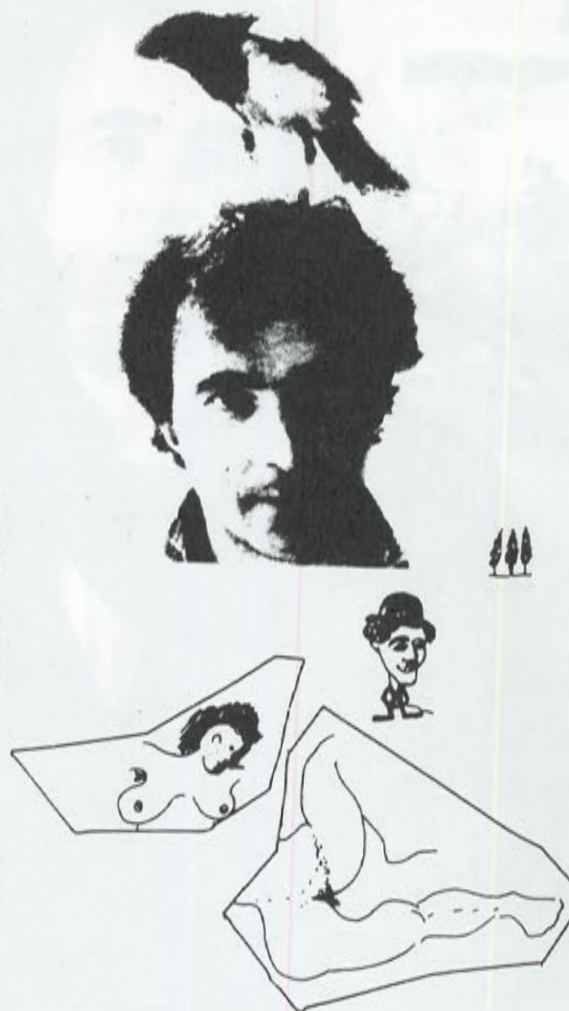
- ¿Aspiras al cuadro perfecto, al cuadro total?

No creo que haya ese cuadro perfecto. Sería como la utopía de llegar al final del conocimiento. Además el tiempo varía todos los conceptos, las creencias y la relación del cuadro con el autor. La lectura que tenemos nosotros de un cuadro de Goya o Velázquez no es la misma que la que tenían en su época o que la que el mismo autor hacía.

Lo que puede ser cierto es que siempre vas buscando, si no el cuadro, sí ese punto de conocimiento en el que todo lo que haces te va a salir bien. Crees que ese lugar existe y tratas de llegar ahí, pero no en un cuadro único.

- ¿Y esa sensación de dar la última pincelada y decir "esto que he hecho es una maravilla"?

Eso es bastante habitual, pero es una emoción primera. En ese momento concreto es



una maravilla, pero a los meses no lo es tanto.

- ¿Se puede convertir en un fracaso?

Siempre el punto álgido es mucho más vibrante, más luminoso que visto a los tres meses. Lo que te mantiene son esos momentos de emoción, más que la lectura posterior de tu obra.

- ¿La razón mata la emoción?

Pues sí, racionalizar en exceso me deja sin capacidad de acción. Me castra.

- ¿Por qué en la actualidad no existe un estilo definitorio del momento?

Puede ser un momento crítico, como ocurre con todo. Esto está pasando a los músicos, a los filósofos, a todo el mundo. Parece que hay un nuevo futuro cercano y nadie sabe por donde arrancar.

La crisis me parece positiva, porque aparte de las marginaciones y promociones de las multinacionales de siempre, los lanzamientos no son únicos. Quiero decir que antes se lanzaba un estilo y no había otra cosa válida. Ahora creo que cada vez se admite o digiere una mayor variedad. Conviven estilos diferentes y la creación es más plural. Se empieza a creer más en la obra personal, que yo creo es lo más honesto y más humano, que en los movimientos generales que constituyen las vanguardias. La vanguardia hay que mirarla ya entrecomillada. Yo creo que no es tan verdad como era antes, sino algo donde intervienen otros intereses.

- Quizás es que han confluído en el arte y en el

mundo de las ideas en general otros factores, como el comercial, que lo han dinamizado de forma que promueven una rápida sucesión de cambios, creando una cosa para luego tirarla y así poder volver a crear otra.

Claro. Los medios de comunicación nos informan sobre lo que se está haciendo hoy en Japón, Berlín, Nueva York... y toda esa información unifica, quita personalidad a las zonas que antes tenían una cultura propia más viva.

Es como si el momento del pincel y el lienzo se hubiera acabado teóricamente. Ahora sería otra forma de hacer arte, por ejemplo la electrónica.

Yo ante ese dilema preferiría quedarme en artesano como forma de mantener la individualidad, porque si empiezas con los aparatos ya dependes de unos ingenieros, de trabajar en equipo, de fichar a las nueve... Si el futuro fuera por ahí yo me quedaría en mi artesanía del pincelito y el lienzo.

- ¿Qué queda del artista de la vanguardia como desvelador de realidades, como investigador en un sentido científico: Mondrian, Malevitch,...

Yo no creo que el arte tenga como la ciencia una dinámica de posibilidades, de saber más y llegar a unos conocimientos puros. Yo creo que la historia del arte se repite desde siempre hasta ahora y es la misma con distintas apariencias porque vivimos en mundos diferentes y tenemos tabues diferentes. Pero el planteamiento de Altamira es el mismo que pueda tener Picasso o cualquier otro artista. O sea, que se realiza en cada época. No es mejor ni peor. Los conceptos científicos sin embargo van cayendo. Hay una progresión de conocimientos en la ciencia y en el arte no. Es el entender de golpe la naturaleza, o sea, es una relación total entre tú y el mundo.

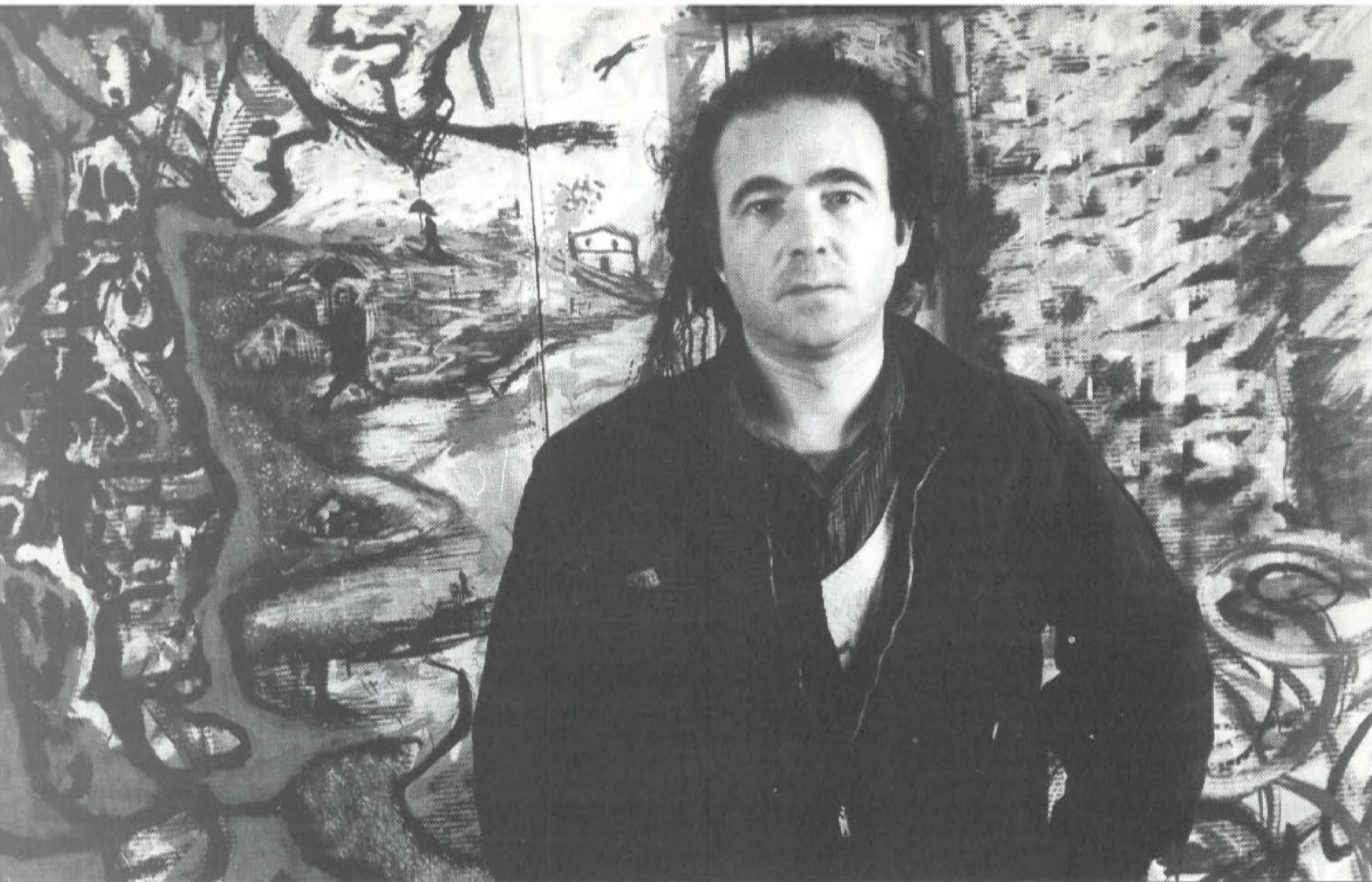
- Beuys decía que si el concepto de ciencia hubiese sido diferente, como empezó a serlo en el romanticismo, él habría sido científico, no artista.

No lo sé. Para mí el Arte es el conocimiento del mundo sensorial en el sentido que emplea Herbert Read en Imagen e Idea. La imagen como mundo natural, en relación con la naturaleza, con tu vida. El mundo subjetivo, espontáneo, poético, en contra del mundo esquemático, intelectualizado. El dice que en nuestra cultura se ha desarrollado durante siglos la vida intelectual, elegida en un momento de la historia, pero esto no invalida la otra vía, la sensorial que se ha desechado. En este sentido hay una imagen y una idea, dándoles el mismo valor a las cosas, solamente que son dos formas diferentes de enfocar la historia o la vida.

- En la vida teórica hay un sustrato de servicio, de educación directa de la colectividad. En la otra vía, la de la imagen, ¿cuál sería la función social del artista?

Todo lo que hagas, sea lo que sea, tiene un mensaje. El mensaje puede estar en un ramo de flores que pintes, en todo. Todo lo que haces tiene una forma de entenderse, una explicación.

Zurmeta



- O sea que el compromiso del artista con la sociedad no tiene que ser tan directo...

Es que si te refieres a un tipo de forma activa de intervenir en la sociedad, la vertiente de la pintura es una forma activa, aunque puede ser no escuchada.

Yo entiendo que cada uno que hace una obra lanza un mensaje que está ahí. A mi me parece muy bien que se puedan exigir cosas, mandar mensajes escritos... pero yo solo uso del lenguaje de la pintura. Lo otro no me toca.

- Para tí, entonces, la función del artista es pintar.

Claro, aclarar tus propios problemas y si eso ayuda o entretiene a los demás pues mejor. Bueno, ayudar es mucho decir, pero si le comunica algo, si le llena un poco su tiempo de vida y le sirve para ser menos desgraciado, pues...

Zurruta

- Van Gogh, pintor maldito en su tiempo, cuelga hoy láminas en casi todos los hogares. ¿Por qué hay este desfase de casi un siglo entre el mensaje y su asimilación por la cultura de la colectividad?

Es una putada que se repite tanto históricamente que es una crueldad. Yo creo que hoy no existen casos tan extremos como el de Van Gogh. Nos lleva menos tiempo evolucionar y podemos reconocer cosas que en un momento dado han sido demasiado adelantadas. De todas formas si no cuentas con los medios de comunicación y con esas promociones las posibilidades de llegar a un público amplio son también muy limitadas.

Por otro lado me parece terrible llegar a esas situaciones de ser muy importante. Ahí entran otros problemas de relaciones, de vivir y ser un hombre público.



Ipuia Zumeta pintore lagunarentzat

BERNARDO ATXAGA

Bada Hamburgon, Brinnen izena ematen zaion lekutik oso gertu, hemeretzigarren mende bukaerako estiloan egindako etxe arrunt bat, aurrekaldean lorategi bat duena. Paseatzaileak —hari buruz begiratzeko arreta badu, gutxitan gertatzen dena— ez du ezer berezirik antzematen haren atari edo hormetan; ez plakarik, ez estatuarik, ez —Van Gogh bizi izan zen etxeko atarian sarritan ikusten den bezala— lore sortarik ere. Paseatzailea ohar-tzen da, noski, hango larrosategiaren zarpatasunaz, edota leiho pertsiaraz itxutuetaz, baina hori ez da asko ino-ren kezka pizteko, eta berak ere kalean aurrera jarraitzen du, D'Anglaterra hotel haundiaren aldera; eman ditu bi pauso eta ordurako ahaztuta dauka ikusitakoa. Ez du jakin ahal izan huraxe dela Hans Menscher pintorearen etxea, ez du jakin ahal izan etxe horretako lorategian azaldu zela hilik 1923garreneko uztailaren hogeitazazpian.

Baina kezka hori piztuko balitz, paseatzailea espaloian gelditu eta etxe hutsitu haren gainean galdezka hasiko balitz, apika norbaitek —niri gertatu zitzaizkan bezala— egun hori aurkituko luke bere memorian, eta Hamburgoko hemerroteka seinalatuko loke, esanez:

— Begira ezazu garai hartako kazetetan, nik ez daukat orain Menscher-en bizitza eta heriotza kontatzen ibiltzeko betarik.

Eta, gauzak horrela, paseatzaileak entzun egingo luke informatzaile horrek emandako kontseilua; zeren, paseatzaile guztiak bezala, zerbaiten bila atera baita etxetik, zerbait delako hori zer izan litekeen ondo jakin gabe gainera, eta pintorearen arrastoari jarraitzea arratsaldea betetzeko aukera on bat iruditzen balitz.

Era horretan, hemerrotekara joanez, paseatzailea Menscher-en bizitzan kuskuseatzen hasiko litzateke. Nik neronek «Der Vogel»-en irakurri nuena irakurritz, esate baterako:

«Hans Menscher-ek (Munch-en laguna izandako pintoreak), ez zituen guritu hasiera batean erne erazitako esperantzak. Esan guzetake galduta zegoela pinturarako, erotu eta bere etxeko lorategian —kaleko jendearen begibistan, hain zuzen ere— pintatzen hasi zenetik.»

Erotu? Eta horregatik pinturarako galdu? Ez al dira ba, hainbat ero pinturaren historian? —galdetuko da paseatzailea artikuluan berriro murgilduz. Menscher-en eromena zertan erabakitzen zen jakin nahi du ahalik eta lasterren. Eta, jakina, kazetak sobera eta gehiago erantzungo dio puntu horretan, ezen bakanak baitira arazo lizunei uko egiten dieten kazetariak. Aldian behin, bizitza miserablea da; halakoetan kazetaria presaka abiatzen da miseria horren haragi usteletan bazketera.

Baina paseatzailea ez da miserietaz ardura, ez ditu maite esamesak, ez ditu maite atsoen kontuak, eta lanak emango dizkio Menscher ero zegoelako hotsa zertan oinarritzen zen jakiteak. Azkenean —niri gertatu zitzaizkan bezala—gauza gutxia irudituko zala oinarri hori, ezen, funtsean, zoramena pintorearen jokaera bakar batetara erabakitzen baitzen: lorategian eserita lorategi hartan ez zeuden paisaiak pintatzeko jokaerara, hain zuzen ere. «Espaloietik begira egoten zitzaizkion hamburgotar askok dakitenez —idatzen du «Der Vogel»-eko kronikariak— ez zuen ikusten begian aurrean zeukana. Begiratzen zion larrosategiari eta bere ehanean Mediterraneoako almendroiak azaltzen ziren, loretan gainera. Begiratzen zion bere kaleari eta segidan Greziako kale bazter bat marrazten zuten. Baina ez zen hori okerrera...»

Ez, ez zen hori okerrera. Okerrera zen jendeak —hamburgotar aspertuak— galderak egiten zizkiotela espaloitik, zein leku da hori, nongo arbolak dira hoiak, eta orduan Menscher gizarajoak —gizarajoa jendearen maleziak ohartzen ez zen partez —«Mediterranean edo Greziako kale zoko hartan zinez, benetan, animaz bezala gorputzez egon izan balitz bezala erantzuten ziela, italiaraz edo grekeraz mintzatuz behin baino gehiagotan» (azpimarraketa kazetariarena da, noski).

Hori zen okerrera, pintorea Hamburgoko xelebreetako bat bihurtu zela, eta hori horrela izanik —kazetariari ematen diot osteria hitza— «Inor ez zela ohartu gizon hark erakusten zuen erreallitateari buruzko desatxikimendurik ekar zezakeena». Ekar zezakeena: bere heriotz trajikoa, azkar esateko.

Heriotz trajikoa, bai, baina paseatzaileak irakurriko dituen artikuluetan halako **jolese** batez narrazten dena. «Der Vogel»-ekin jarraituz:

«Azken urtean, hamburgotar asko ohartu zirenez, Menscher-ek gai bakar bati heltzen zion pintatzerakoan. Behin eta berriro, hiri arbiar bat auzalten zen bere koadroetan... kale txuriak, mezikak, kasabak, madraak, tuniak glizekoetan, errezelak andrezkoen musuak estaliz... horrelako elementuez osatzen ziren bere paisaiak. Horrekin batera, pintorea behin ere baino alaiago agertzen zen, zoriontsu, jendearekin hitzegiteko gogo biziz. Poz hari buruz galdetzen ziotenean, Menscher-ek hala esaten omen zion, emakume bat ezagutu zuela Jaddig-en, Nabilah, eta maitasunetan zebilela berarekin. Jaddig Arabiako kostaldean daogon hiri bat da, norbaitek ez baleki.»

Imajinatzen dut pintore lorategiko barandak jarrita, eta imajinatzen ditut hamburgotar aspertuak espaloian: min egiten zait. Pentsatzen jarrita, litekena da Hans eroturik egotea, zeren eta eroa izan behar baita, jendearen irrifar burlosoez ez oartzeko. Seguru asko, kazetariak ere irrifar egiten zuten kronikaren zati honetara iritsitakoan:

«Antza denez, Nabilah-k ondo erizten zion bere maitasunari, eta biak **harremanetan** hasi ziren. Izenik ez aipatzeko eskatu didan bere lagun batek adierazi didanez, Menscher-ek zehazki agertzen zion erromantzearen bila-kaera, non biltzen ziren, zer hitzegiten zuten, zein etxetara erretiraten ziren bere maitasunarekin konplizteko eta beste hamaika horrelako xehetasun.»

Kazetariak lehen ere aipatutako inpresioa adierazten du hori esan eta gero, betiko azpimarraketekin: «Lagun horrek esan didanez, pintoreak Arabian zinez, animaz bezala gorputzez egon izan balitz bezala egiten zizkion bere aitorenak. Eta, agian, horretan sinestuta hil zen, edo —nork daki?— hil egin zuten.»

Bai, agian Arabian zegoela sinesturik hil zen Menscher, baina ikus dezagun nola, «Der Vogel»-en esku-tik orain ere:

«Duela hilabete edo, pintoreak oso itxura desberdina erakutsi zion lorategira inguratutakoei. Ez zuen lehenago alaitasunik; aitzitik, ikara latz bat antzeman zitekeen bere begietan, eta oso urduri zegoen. Egoera hartaz galde egin ziotenean, Menscher-ek arabiarraren lege zaharrak hautsi zituela adierazi omen zion, Arabian sakrilejotzat hartzen zela kanpotarra bertako andre batekin ibiltzea, eta heriotza eman nahi ziotela, horregatik. Nabilah-ren fameliakoak. Jendeak ez zuen sinestu, noski, inor bere atzetik zebilenik, eta are eta gutxiago arabiar batzuk, bai-na, hala eta gutziz ere, gupitu egin zen gizon hura hala sofritzen ikusita. Bolada txarra gaindituko zuela pentsatu zuten gehienek. Baina ez zen hala izan: ikara areagotu egin zitzaion, eta eguna korrika pasatzen zuten, etxetik lorategira, lorategitik etxera, eta garraisi batean, arabiarrek hurbil zituela oihuztatuz. Azkenean, uztailaren hogeitazazpiko egunsentian, Menscher pintorea apunalaturik azaldu zen lorategian. Puñalea eta xehetasun honek esames ugari sortu du hirian —zinez zen arabiarra, damaskinatua txurtena neta burni luzekoa.»

Hemerrotekaraino joan den paseatzailea ez da hutsegatik nekatu. Bere kezka dela eta, aurrera atera du arratsaldea —bestela aspergarria izango zena, apika—, eta pozik itzul daiteke etxera.

Halere, paseatzaile horrek ez du izan nik edukitako fortunarik. Ni —batere meriturik gabe, halabeharrez— arago joan bainaiz Menscher-en historian.

Duela gutxi, Hamburgoko juje erretiratu baten etxean nengoela, eta juje hori egiten ari den liburu baten gorabeheraz mintzatzen ari ginela, pintore —oraingoan azpimarra nirea da— **eroaren** kasua aipatu nuen, eta baita puñalearen jatorria argitu zenentz galdetu ere. Jujeak ezetz egin zidan buruz, eta —dudaka— bere artxiiboak zeuzkan gelara eraman ninduan.

Artxibotik paper bat atera zidan; ofizio arrunt bat baldin eta —laster ohartu nintzenez— menbretea letra arabiarrez egina egon ez balitz. Papera geldiro irakurri nuen: Jaggig hiriko polizia informazio bat eskatzen zion Hamburgokoari, Hans Menscher-i buruz, hain zuzen ere. Eta segidan eskaera horren arrazioa zetorren, alegia denuntzia bat jasoa zutela Nabilah Abauti izeneko andre bate naldetik. Andre gazte horrek deklaritzen zuenez, bere famelikoe hila zutela lehen aipaturiko gizon alemaniarra 1923ko uztailaren hogeitazazpiko gauean.

—Hartara? Orduan? —altxa nituen begiak jujearengana.

Jujeak keinu batez erantzun zidan. Eta zuk? Zer pentsatzen duzu zuk? —esan nahi zuten keinu hark.

