

Tesis Doctoral

LA FINALIDAD DEL ARTE

**La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza:
arte, estética y religión.**

Jon Echeverria Plazaola

Director de la tesis

Dr. Amador Vega i Esquerra

Departament d' Humanitats

Doctorat en Humanitats
Universitat Pompeu Fabra
Barcelona, 2008.



Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin toda la ayuda recibida. Quisiera agradecer aquí a cuantas personas e instituciones han contribuido de alguna manera a este trabajo a lo largo de su elaboración:

Al prof. Amador Vega por su apoyo, su confianza y sus consejos a la hora de dirigir este trabajo.

A la Dirección de Política Científica del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, una de cuyas becas FI ha sustentado económicamente este trabajo.

Al prof. Pedro Manterola, Borja González-Riera y al resto del personal de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, cuya paciencia y amabilidad han hecho un poco más fácil este trabajo.

A mi familia: aita, ama eta Alazne, porque están siempre ahí.
Mis agradecimientos son también para aquellos que no menciono,
pero que de un modo u otro me han ayudado durante estos años.

Mis mayores agradecimientos son para ti, Laura.

Este trabajo está dedicado a

Xavi Sola

(1978-2007)

In memoriam

ÍNDICE

I. Introducción.....	11
II. PRIMERA PARTE: Jorge Oteiza y su escultura: 1929-1959	
1. De la materia al espacio (1929-1950).....	27
2. El contexto de las investigaciones americanas (1935-1948).....	61
2. 1. La cultura de S. Agustín y la creación de un estilo artístico.....	81
2. 2. Hueco y determinación creadora.....	103
3. Aránzazu: el problema del arte religioso	125
4. Propósito Experimental (1956-1957).....	151
5. Obras conclusivas (1958-1959).....	171
6. De la escultura al papel.....	193
III. SEGUNDA PARTE: La finalidad del arte	
1. Explicando su conclusión: los escritos posteriores a 1959.....	205
2. Las relaciones entre el arte y la religión	233
3. El arte cristiano hoy.....	251
4. El fin del arte	283
IV. Conclusiones.....	295
V. Lista de imágenes.....	309
VI. Bibliografía citada	
1. Documentos inéditos o no publicados de Jorge Oteiza	313
2. Bibliografía de Jorge Oteiza.....	315
3. Bibliografía crítica	319
4. Catálogos de exposiciones de Jorge Oteiza.. ..	324
5. Otra bibliografía	325

I. Introducción

El escultor Jorge Oteiza (1908- 2003) ha sido probablemente uno de los personajes más excesivos y controvertidos que ha dado la cultura vasca en los últimos 50 años. Su arrolladora personalidad, su pasión desmedida y su facilidad para ser el centro de todas las polémicas, además de una extensa obra plástica y escrita nos sitúan frente a un artista complejo y contradictorio. Sus ideas, sus propuestas, sus proyectos culturales, y demasiadas veces, sus exabruptos, sus salidas de tono y sus absurdas enemistades, como con el también escultor Eduardo Chillida, no dejan indiferente a ninguno. Esta es, paradójicamente, la causa por la cual Oteiza sigue siendo, en muchos aspectos, un artista poco conocido, a pesar de haber tenido una presencia notable en los medios de comunicación a lo largo de muchos años. La mayoría de la literatura sobre Oteiza, sobre todo la que se ha publicado en prensa, bien en artículos de opinión, bien en forma de noticia, se ha hecho eco de esta vertiente polémica de la personalidad del escultor. Por este motivo, y dependiendo de las simpatías y las adhesiones que despiertan tanto Oteiza como sus polémicas, ocuparse de él ha significado demasiadas veces tomar partido por algo. Si tenemos en cuenta, además, que tales tomas de postura se entremezclan con un contexto político enrevesado, como sucede en el País Vasco, la obra de Oteiza queda sepultada bajo múltiples intereses, la mayoría, ajenos a lo que pertenece a lo estrictamente artístico.

Sirvan de muestra dos breves ejemplos: en primer lugar, varios extractos del artículo «La escultura de Oteiza o vivir del cuento», del Catedrático de Hª del Arte Cosme de Barañano, publicado el 10 de abril de 2003, es decir, al día siguiente de la muerte de Oteiza:

Dejo el juicio sobre su persona al alcance de sus allegados. Pero desde mi profesión y experiencia pienso que la obra de Oteiza nada aporta a la escultura del siglo XX [...] Ese horizonte de desprecio hacia los demás –sean políticos, sean artistas- ha sido su permanente mensaje, de continuo transmitido por la prensa. Para Oteiza, provocar el odio ha sido un estimulante que se le convirtió en un veneno necesario para sobrevivir.¹

¹ BARAÑANO, K., «La escultura de Oteiza o vivir del cuento», *El Mundo*, 10 de abril de 2003.

M. Pelay Orozco, amigo personal de Oteiza y autor de un libro de entrevistas con el escultor, que es uno de los mejores materiales para hacerse cargo de la vida y del pensamiento de Oteiza, lo recuerda así:

Yo no dudo que en nuestra época habrá hombres de genio que han manifestado esta singularidad totalista. Pero, yo al menos, no los he conocido. Exceptuando, como decía antes, a Oteiza, que es un genio a escala precisamente vasca, esto es, desguarnecido del aparato y del histrionismo que caracterizan a sus congéneres de otras latitudes. La genialidad de Oteiza se extiende como un abanico a todas sus actitudes, acciones, impulsos, ideas e iniciativas. Oteiza es un improvisador inspirado e impar. Un creador poderoso, lo mismo esculpiendo, que escribiendo o haciendo poesía. O sencillamente, cuando habla. Todo él es una repentización de signo prodigioso.²

Este último ejemplo nos permite además destacar otro aspecto importante en lo que concierne a la obra del escultor, y sobre todo, de una opinión bastante extendida en el ambiente cultural vasco. No es casual que M. Pelay Orozco diga que Oteiza es un genio a «escala vasca». Para muchos, Oteiza es un *artista vasco*, poniendo el énfasis en *vasco*, y no en *artista*. Más que por la calidad plástica de su producción escultórica y de sus reflexiones en torno al arte, el interés hacia Oteiza se debe a la voluntad de ver en sus actos y en sus opiniones lo esencial de un modo de ser, de un tipo de comportamiento. Oteiza sería, según esta opinión, el resultado más genuino de la cultura vasca, de su cosmovisión, de su lengua y de unos rasgos diferenciales cuyos orígenes se remontan hasta tiempos aún no del todo definidos. Oteiza ha contribuido, indudablemente, a consolidar esta opinión sobre sí mismo y sobre el carácter «vasco» de su obra y de su pensamiento, aun cuando el «vasquismo» que reivindica poco tiene que ver con el nacionalismo vasco tradicional, ni en términos generales, con una concepción ortodoxa del nacionalismo. Sea como fuere, en opinión de algunos, Oteiza y su obra sólo podrían entenderse dentro de los márgenes de la cultura vasca, o mejor, como un «patrimonio colectivo que pertenece por igual a todos los vascos».³ Su idea del vacío, palabra que en euskera [*huts*] tiene una rica variedad de significados, el lugar destacado de la idea del círculo en varios momentos de su pensamiento, que juega también un importante papel dentro del imaginario de la cultura vasca, o su interés por las expresiones culturales y folclóricas «originales» que aún perduran en el País Vasco serían las pruebas irrevocables de que el marco hermenéutico en el que se habría de insertar la obra de

² PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pág. 17

³ PELAY OROZCO, M., «Sobre Oteiza», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, pág. 171

Oteiza estaría trazado por unos límites geográficos muy determinados. Estos límites corresponden ciertamente a los de su actividad político-cultural, pero no a su faceta como artista.

Como ha estudiado J. Zulaika, el ideario estético de Oteiza está muy influenciado por la cultura vasca, aunque destaca que también recibe influencias de otros contextos culturales en los que trabajó.⁴ M. Rowell, por su parte, opina que «el entorno espacial o *genius loci* de Oteiza fue sin duda fundamental en la formación de su imaginación como escultor».⁵ Lo mismo sucede con otros muchos artistas, sin que ello signifique circunscribir el valor o el significado de su obra a dicho contexto, como ocurre en algunos casos con Oteiza. Quizás el caso más paradigmático de lo que queremos exponer sea el de C. Brancusi, uno de los artistas más importantes de los últimos 150 años y hacia el que Oteiza muestra gran empatía, sobre todo en los inicios de su carrera. A pesar de vivir y trabajar durante muchos años en París, Brancusi siempre conservó el carácter de un campesino de los Cárpatos. Tanto es así, que en opinión del estudioso de las religiones M. Eliade, rumano al igual que Brancusi, las obras maestras de este escultor son solidarias con el universo de formas plásticas y de la mitología popular rumana.⁶ Aun y todo, a nadie se le ocurre pensar que el significado de la obra de Brancusi se reduce a su contexto cultural original. Más bien, cabría decir que es precisamente la capacidad de hacer de lo suyo propio una fuente de inspiración sin hacer de ello la reivindicación de un rasgo específico o diferencial lo que dota a la obra de Brancusi de su innegable dimensión universal.

Como ya hemos señalado, el propio Oteiza es el primero que fomenta estas lecturas parciales de su obra y de su pensamiento. El papel de mitologizador de la cultura vasca que Oteiza se arroga a partir de la década de los años 60 del siglo pasado resulta en este sentido fundamental, ya que parte de sus escritos de esa década y de los años posteriores pretenden mostrar las supuestas especificidades de la cultura vasca, y de modo muy especial, del euskera. En 1959, justo cuando su obra comienza a tener repercusión internacional, abandona la práctica del arte, señalando además que el arte contemporáneo ha concluido con él. Las obras que realiza antes de este abandono son esculturas «vacías», de naturaleza espacial y mínimos elementos materiales. Con ellas da

⁴ Cf. ZULAIKA, J., «Oteiza y el espacio estético vasco», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, págs. 23-43.

⁵ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», en *Oteiza. Mito y modernidad*, cat. de exposición, pág. 47

⁶ Cf. ELIADE, M., «Brancusi y las mitologías», en *El vuelo mágico*, págs. 159-169

por terminado un periodo creativo que se inicia en 1929, y deja como legado un gran número de esculturas, además de un importante *corpus* escrito, donde reflexiona de modo muy fluido sobre el arte, y sobre todo, sobre los derroteros por los que debía transitar su obra y la del resto de artistas de su generación.

A partir de este momento, deja de dar relevancia a su obra escultórica propiamente dicha, rechazando incluso que ésta pueda ser expuesta públicamente, y vuelca sus energías en la interpretación antropológica de la cultura vasca. La perspectiva desde la que se realiza esta interpretación es cuando menos novedosa: en opinión de Oteiza, la cultura vasca «original» aún perdura en la memoria de los vascos y se exterioriza a través de la lengua y de ciertas expresiones culturales. Esta cultura original es además el resultado «estético» de los pastores de Neolítico que habitaron el ámbito geográfico de lo que hoy en día es el País Vasco. Estos pastores, dice Oteiza, fueron capaces de desocultar un «vacío» de naturaleza sagrada en sus pequeños crónlechs circulares. El contacto con la naturaleza sagrada de ese «vacío», el mismo «vacío» que él logra delimitar en sus obras finales, define en opinión de Oteiza el «estilo vasco» de comportamiento. Basándose en esta creencia, nuestro escultor emprende el análisis filológico de la lengua vasca y de ciertas expresiones folclóricas, al tiempo que trata de rastrear en la biografía de personajes vascos ilustres indicios de ese comportamiento «vasco original». Debido a la influencia que estas investigaciones ejercen en la toma de conciencia política y cultural de muchos jóvenes vascos en las décadas de 1960 y 1970, son éstas, más que su trabajo como escultor, las que irán definiendo la figura pública de Oteiza. No pocas veces, a Oteiza ni siquiera se le presenta como un artista, sino como el gran hermeneuta de la cultura vasca o como el «profeta vasco».

Esta actividad «mitologizadora» es el principal motivo por el que durante muchos años la obra plástica de Oteiza haya quedado relegada a un segundo plano. En 1988, casi 30 años después de su abandono de la escultura y gracias al impecable trabajo como comisario de Txomin Badiola, se expone por vez primera la parte más significativa de su escultura. Aquella exposición, que pudo verse en varias ciudades (Barcelona, Madrid y Bilbao), constituye todo un hito en lo que se refiere al conocimiento de su obra escultórica, ya que como señala T. Badiola en su texto para el catálogo, «Oteiza es una persona oscurecida por su propio mito; hace unos pocos años era muy difícil acceder a su escultura, hasta el punto de que algunas personas han dudado de su realidad, de su

existencia».⁷ Además de mostrar su obra, esta exposición pretendía además ampliar la visión o la opinión que prevalecía hasta esos momentos sobre el propio Oteiza:

Frente a las interpretaciones excesivamente encorsetadas en el universo vasco (comprensibles por el hecho de que concluido el trabajo en escultura en 1959, Oteiza se dedicaría por completo a su país en términos de aplicación estética e interpretación antropológica), la trayectoria de este escultor, por lo que representa su indagación plástica e intelectual entre los cuarenta y los cincuenta, se ha caracterizado por un gran cosmopolitismo que obviaba los, por entonces inexistentes, debates locales.⁸

Este texto, junto a otro firmado por Magrit Rowell que también se recoge en el catálogo,⁹ constituye la primera aproximación rigurosa a la obra de Oteiza, ya que en él se analizan las características formales bajo las cuales se pueden agrupar las obras de Oteiza, muchas de ellas muy distintas, y sobre todo, porque relaciona el proyecto del escultor con la de otros artistas del panorama internacional, tanto de las Primeras Vanguardias como contemporáneos suyos. Aún a día de hoy, como quedará patente a lo largo de nuestra investigación, este catálogo sigue siendo un material ineludible para hacerse cargo de la complejidad y la riqueza formal de la obra de Oteiza. Esta importante labor de T. Badiola en la divulgación del legado de Oteiza se complementa algunos años después con el de Soledad Álvarez. Autora de una tesis doctoral sobre la escultura vasca, en el año 2003 publica la primera monográfica dedicada a Oteiza, titulada *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. El objetivo principal de esta monográfica es prestar atención al proceso escultórico de Oteiza, ya que en palabras de su autora, «la fuerza de la personalidad de Jorge Oteiza, su liderazgo político y cultural en el ámbito vasco, y la amplitud y versatilidad de su pensamiento han prevalecido en la atención de los medios sociales y culturales sobre una aportación plástica fundamental».¹⁰

Pedro Manterola, en uno de sus escritos dedicados a la obra de Oteiza, imprescindibles también para hacerse cargo de la obra y la personalidad del escultor, señala a su vez que:

⁷ BADIOLA, T., «Oteiza Propósito Experimental», en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 29

⁸ *Ibid.*, pág. 31

⁹ ROWELL, M., «Una modernidad intemporal», en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, págs. 17-25

¹⁰ ALVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 7

[Es necesario] advertir sobre uno de los mayores peligros que acechan a la figura y a la obra de Oteiza, como es el de sumergir su memoria en el lugar que ocupan las leyendas. Si ya en vida había ocasiones en las que se hablaba de él como si de un personaje de ficción se tratara, después de su muerte, esta perversa forma de aniquilación (que probablemente a él le hubiera encantado) está tomando caracteres alarmantes.¹¹

Esta situación, afortunadamente, ha comenzado a cambiar debido a un renovado e incipiente interés por la obra y el pensamiento de Jorge Oteiza. Además de la labor de los estudiosos ya citados y de otros a los que haremos mención a lo largo de nuestra investigación, este nuevo interés se debe, en gran medida, a la consolidación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, que tras unos erráticos inicios, ha comenzado a fomentar, bajo la acertada dirección de P. Manterola, el estudio riguroso de todo lo que atañe al escultor. La cada vez más habitual presencia de obras de Oteiza en salas de museo y la fascinación que han despertado allí donde se han expuesto, la posibilidad de acceder al rico fondo documental que se conserva en su Centro Documental, en gran medida material inédito, y la reciente publicación de ediciones críticas de varios de sus textos más importantes, algunos de ellos no disponibles al público durante muchos años, han permitido insuflar aire nuevo a los estudios sobre la obra y el proyecto estético de Oteiza.

Poco a poco, estos estudios van ensanchando el marco hermenéutico en el que cabe situar la obra de Oteiza, más allá del contexto cultural en el que nace. Este trabajo tiene como objetivo ser una contribución más en esta nueva dirección y busca, dejando de lado las ideas preconcebidas que rodean su figura, desmitificar el «personaje Oteiza» atendiendo para ello su importante obra escultórica y sus reflexiones en torno al arte. Nuestra investigación parte de la hipótesis de que el abandono del arte de Oteiza, quizá la cuestión de más difícil comprensión en su trayectoria, responde a su personal concepción del arte, que además, da cuenta de la coherencia de su proyecto estético a lo largo de los treinta años (1929-1959) en los que se desarrolla su lenguaje plástico. Por este motivo, el año 1959 es una fecha clave en nuestra investigación. Además de su abandono del arte, esta fecha determina el nuevo cariz que irá adquiriendo su pensamiento, que deja de ocuparse de las cuestiones meramente artísticas para dar paso a su interpretación «estético-antropológica» de la cultura vasca. J. Zulaika ha calificado este viraje en el pensamiento de Oteiza como su «conversión a lo vasco». En opinión de

¹¹ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, pág. 20

este autor, esta «conversión» deja de ser una aberración en su carrera artística si se introduce una visión antropológica para evaluar su obra.¹² Precisamente, el término que utiliza Zulaika, «conversión», significa que alguien o algo se transforma en algo distinto de lo que era (RAE). Es esto lo que en nuestra opinión sucede con Oteiza y su pensamiento a partir de 1959, al menos si tomamos en cuenta los elementos más destacados de los que se compone su estética hasta esa fecha, tanto en su vertiente formal como en lo que se refiere a sus reflexiones sobre el arte. Sólo tomando en cuenta el pensamiento estético de Oteiza hasta 1959 y dejando de lado las implicaciones de su «conversión» resulta posible comprender el significado profundo de su abandono del arte, y ver cómo tal abandono es una consecuencia lógica de su particular visión del arte, al que atribuye una fuerte significación religiosa.

Para Oteiza el arte tiene un fin, entendiendo fin en un doble sentido, como conclusión y como finalidad. El arte se consume en cada periodo histórico cuando logra dar con una respuesta a aquello que motiva su desarrollo. El arte, y he aquí lo más característico de su pensamiento y lo que determina la «finalidad» que Oteiza atribuye al arte, cumple la función que tradicionalmente cumple la religión. Por este motivo, el arte no es una actividad desinteresada ni puede, según las características específicas de la estética de Oteiza, prolongarse indefinidamente. Esto nos obliga, por un lado, a aclarar cómo se relacionan ambos lenguajes, ya que en muchos momentos Oteiza parece querer diluir las fronteras entre arte y religión. Por otro lado, también nos obliga a considerar sus obras como objetos donde el orden de la realidad sensible y material converge con aquello que para una fenomenología de la religión constituye lo suprasensible. El objetivo de nuestra investigación es destacar y analizar los elementos religiosos que estructuran todo el proyecto estético de Oteiza y que encuentran su primera y más directa expresión en los propios rasgos formales de su obra plástica.

Con excesiva frecuencia se olvida hoy que las obras de arte tuvieron un origen religioso y metafísico. Toda la teoría del arte desde la Antigüedad hasta el Renacimiento ha dado cuenta de ello. Para los artistas de estos periodos, el arte nunca existió como finalidad en sí, sino como medio para hacer al hombre partícipe de una realidad superior. Esta concepción se modifica con la estética del Iluminismo: el arte pasa a ser una actividad autosuficiente, que en la mayor parte de los casos también puede satisfacer las

¹² ZULAIKA, J., «Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas», en *Oteiza. Mito y modernidad*, cat. de exposición, pág. 91

fuerzas sensoriales e imaginativas del hombre.¹³ Esta es la concepción del arte que, a grandes rasgos, prevalece hasta nuestros días. Por este motivo, hablar de elementos religiosos cuando nuestro objeto de investigación es un artista que desarrolla su actividad a mediados del siglo XX puede resultar problemático para muchos. He aquí otro de los estímulos que alientan nuestra investigación. Durante demasiado tiempo, creemos nosotros, los prejuicios ante todo aquello que pudiera verse relacionado con la religión han impedido una aproximación a la obra de Oteiza tomando en cuenta este aspecto, a pesar de que toda ella es recorrida por un innegable halo religioso, a lo que hay que añadir que no hay texto escrito de Oteiza donde éste no manifieste, de modo explícito, el significado religioso que da a su proyecto. Lo mismo sucede en el caso de otros artistas modernos, incluso con aquellos que formaron parte de las Primeras Vanguardias, cuya vocación espiritual y religiosa ha sido no pocas veces olvidada o desdeñada.

Afortunadamente, estos prejuicios comienzan a dejarse de lado, gracias sobre todo a las nuevas corrientes de pensamiento que defienden que lo religioso es una dimensión constitutiva del ser humano, que guarda relación con la propia experiencia de la vida y con el sentido último de ésta, y no, o no sólo, algo que ha de ser considerado desde una perspectiva eclesial o institucional. Según una tesis expuesta por J. D. Caputo y que hacemos nuestra en esta investigación, algunas personas pueden ser profundamente «religiosas» con o sin la Teología, con o sin religiones. Y añade: «La religión se puede encontrar con o sin religión».¹⁴ Esta y otras aproximaciones al fenómeno religioso que iremos exponiendo a lo largo de esta investigación sólo resultan posibles en un contexto secularizado como el de la actual Modernidad tardía, que se inaugura con el anuncio nietzscheano de la «muerte de Dios». En esta época se hace evidente la incapacidad de los lenguajes religiosos tradicionales para reavivar los símbolos de las religiones históricas. Esta característica fundamental de nuestro tiempo permite un acercamiento a lo sagrado libre de las ataduras que lo sujetaban hasta hace bien poco a los contextos religiosos tradicionales.

Desde esta perspectiva, estudiosos de la religión como M. Eliade consideran que, en nuestra época, lo sagrado se ha refugiado en lo profano, y de modo especial, en el arte

¹³ GRASSI, E., *Arte y mito*, pág. 170

¹⁴ CAPUTO, J. D., *Sobre la religión*, pág. 13

contemporáneo.¹⁵ Fundamentándose en ésta y en otras evidencias, A. Vega ha tratado de elaborar en sus últimos trabajos lo que denomina una «propuesta de estética hermenéutica de la religión», que busca reconocer estas manifestaciones de lo sagrado en algunas de las expresiones del arte moderno, ya que como decimos, lo que desaparece con la Modernidad no es tanto lo sagrado como su representación religiosa tradicional. En opinión de este autor, la presencia de lo sagrado en el arte moderno no depende de que los espectadores se acerquen a sus imágenes con una actitud devocional o cultural, ni de la mera intención del artista, sino que se descubre en su capacidad de acoger los procesos rituales, de modo muy especial, aquellos que guardan relación con la potencia creadora y destructora de los mitos, así como con los procesos morfológicos que se derivan de ellos. Aquí se hace evidente la influencia de los descubrimientos antropológicos en los inicios del arte moderno y en los primeros artistas abstractos, aunque también resulta importante señalar, por lo que concierne a Oteiza, que el interés por las culturas primitivas pervive aún en los artistas que desarrollan su lenguaje en torno a la década de los años 40 y 50 del pasado siglo. Además de hacerse cargo de la potencia creadora y destructora de los mitos, el artista moderno ha podido acoger y elaborar, cada uno con sus propias formas y modos, los problemas de la historia espiritual de la humanidad.¹⁶ Por este motivo, resulta necesario acudir a los materiales de los que nos proveen los propios artistas modernos del mismo modo que los etnógrafos se aproximan a los objetos y a los procesos rituales de las culturas «primitivas» para dar con su idea de la religión y de lo sagrado. Nuestra investigación sobre la obra de Oteiza se inserta dentro de este proyecto general que trata de elaborar una hermenéutica dirigida a desentrañar los elementos religiosos en las formas y en los lenguajes del arte moderno.

Las cuestiones metodológicas están determinadas por los propios objetivos de este trabajo. No es nuestro propósito tomar en cuenta toda la obra escultórica de Oteiza ni sus muchas variantes. Su experimentación con las formas avanza en múltiples direcciones, lo que le permite ensayar diferentes alternativas de un único problema o combinar en el tiempo varios ejercicios en apariencia contradictorios. Los trabajos de T. Badiola o S. Álvarez han dado cuenta de esta complejidad de la obra de Oteiza y han sabido ordenarla por familias y series. En nuestro trabajo sólo analizaremos una selección de obras, aquellas que creemos más significativas para entender el desarrollo de su lenguaje

¹⁵ Cf. ELIADE, M., «La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo», recopilado en *El vuelo mágico*, págs. 139-146

¹⁶ Cf. VEGA, A., *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, especialmente la primera lección, «La santidad de lo sagrado: nuevos elementos de estética y religión», págs. 23-45

plástico hasta que da por finalizada su actividad como escultor en 1959. En este sentido, nuestra preferencia por ciertas obras forma parte ya de la interpretación. Lo mismo cabe decir de nuestra selección de imágenes, que van en láminas sin una numeración correlativa a la del cuerpo de escritura. Su orden de aparición se corresponde con el momento en el que analizamos por vez primera la obra que se muestra en la imagen.

Además de sus esculturas, Oteiza nos ha dejado un importante conjunto de artículos, conferencias y libros. En estos escritos, sus reflexiones sobre su propia obra y el «arte nuevo» que se abre camino a comienzos del siglo pasado se mezclan con sus investigaciones sobre el arte precolombino, las nuevas teorías físicas sobre la realidad, la Filosofía o la religión. A pesar de la importancia de estos textos, no deberíamos olvidar que Oteiza es, ante todo, un escultor, no un «teórico» del arte ni un «filósofo», aunque para Oteiza la escultura no es nunca un objeto ensimismado sino un medio que le sirve para indagar en el significado de la vida. Por este motivo, acercarnos a estos escritos, y sobre todo, a varios de los principales planteamientos «estéticos» que en ellos se proponen sin tomar en cuenta que todos ellos responden, en gran medida, a las propias necesidades expresivas de Oteiza, que hallan su mejor reflejo en sus esculturas, puede llevarnos a perder de vista el contexto de significación del cual surgen, como ha sucedido demasiadas veces con la recepción de sus «interpretaciones antropológicas» sobre la «cultura vasca original». Por este motivo, en nuestro trabajo intentaremos combinar el análisis de sus obras y el desarrollo de su lenguaje plástico con aquellos escritos que nos ayuden a dar con algunas de las claves que pueden aclarar los motivos de los cambios formales que se producen en algunos momentos de su trayectoria, lo que nos permitirá, al mismo tiempo, hacernos cargo de cómo evoluciona su propia concepción del arte. Tanto a estos escritos como a las esculturas nos acercaremos desde un enfoque fenomenológico. Estos materiales se completan con los recuerdos de varias experiencias vitales del escultor, ya que son estas experiencias las que, como veremos, configuran tanto su personalidad como su temperamento artístico.

El año en que Oteiza decide poner fin a su escultura, 1959, divide nuestra investigación en dos partes. En la primera, que es la parte «analítica», analizaremos las que en nuestra opinión son las esculturas más importantes de Oteiza, junto con varios de sus escritos de entre los años 1929 y 1959. Esta parte consta de seis apartados. El primer apartado da comienzo con la primera obra de Oteiza, **Maternidad**, de 1929, y concluye con las obras de 1950. En este período, resulta evidente que Oteiza busca dar con su propio lenguaje plástico, tal y como se refleja en la temática de varios de sus artículos.

Mientras que sus primeras obras, hasta más o menos 1935, son piezas matéricas y sólidas, deudoras de múltiples influencias (el arte primitivo, el Cubismo, las figuritas medievales...) y de naturaleza expresiva, en sus obras de 1950, que pueden calificarse como los primeros ejemplos de su lenguaje plástico propio, las formas, mucho más livianas y sin la expresividad de las primeras, comienzan a interactuar con el espacio circundante. El contraste entre ambos tipos de obra se debe, en gran medida, a las investigaciones y reflexiones que Oteiza lleva a cabo durante su estancia en Sudamérica, que se prolonga entre los años 1935 y 1948. De estas investigaciones sudamericanas nos ocuparemos en el segundo apartado, que a su vez, se dividirá en dos. Tras contextualizar estas investigaciones y los motivos de su viaje a Sudamérica, daremos cuenta de la interpretación que hace Oteiza de la cultura de S. Agustín y su estatuaria megalítica. Al igual que otros artistas modernos, Oteiza siente atracción por una cultura «primitiva» y por el misterioso simbolismo de las formas de su estatuaria. Oteiza dedica parte de su tiempo en Sudamérica a comprender el significado de estas formas y las necesidades expresivas y espirituales de los escultores que las realizaron. A estas investigaciones dedicaremos el primer sub-apartado del periodo americano de Oteiza, ya que éstas nos permitirán comenzar a ver qué entiende Oteiza por función del arte, así como el papel que el artista cumple en una sociedad. Estas investigaciones sobre una cultura «primitiva» se desarrollan al mismo tiempo que Oteiza reflexiona sobre el «arte nuevo», es decir, el arte que ha de continuar, de la mano de los artistas de su generación, con los presupuestos formales del Cubismo y de los primeros artistas modernos. Estas reflexiones sobre el «arte nuevo», que se prolongan desde 1944 hasta 1952, son la causa principal de las diferencias que se perciben entre las primeras obras de Oteiza y las de 1950, donde el espacio que rodea a la forma pasa a ser parte integrante de la escultura, que deja de definirse únicamente desde su consistencia material. Este cambio de lo material a lo espacial guarda relación con las nuevas teorías físicas propuestas por los científicos a comienzos del siglo XX, que transforman de modo radical la anterior imagen del mundo. Oteiza traduce estéticamente estas teorías y las introduce en sus planteamientos formales del «arte nuevo».

En el tercer apartado de la primera parte nos ocuparemos del proyecto para la basílica de Aránzazu, que comienza a preparar en 1951 y que acaba siendo la obra más emblemática de Oteiza. En la estatuaria que Oteiza proyecta para esta basílica se reflejan los nuevos planteamientos formales que ensaya en las obras de 1950. Sobre estos nuevos planteamientos formales del «arte nuevo» se fundamenta, al mismo tiempo, la propuesta

de Oteiza para renovar el «arte cristiano», que se basa, según su opinión, sobre un repertorio iconográfico y formal que ya no se adecua a los nuevos tiempos. Aquí ha de buscarse en motivo principal de que el proyecto de Aránzazu estuviera paralizado, debido a una prohibición, desde 1955 a 1968. En el cuarto apartado, analizaremos las esculturas con las que Oteiza participa en la IV Bienal de São Paulo y que agrupa bajo el nombre de «Propósito Experimental 1956-57». En estas obras se ahonda en la importancia que el espacio adquiere en la obra escultórica de Oteiza. En el quinto apartado analizaremos las últimas obras de Oteiza, las que realiza en los años 1958 y 1959 y donde radicaliza los planteamientos espaciales ya ensayados en las obras anteriores y con las que da por concluida su trayectoria como escultor. En el último apartado de la primera parte trataremos brevemente sobre la obra poética de Oteiza. La obra poética de Oteiza se inicia en 1950 pero tiene adquiere mayor importancia una vez que abandona el arte. Aunque en términos cronológicos su poesía debería de situarse en la parte de esta investigación que se ocupa de lo que acontece después de 1959, el carácter creativo de su labor como poeta hace que optemos por situarla dentro de la parte «analítica». De su poesía extraeremos varios elementos importantes que nos servirán después para definir las concepciones religiosas de Oteiza.

La segunda parte de nuestra investigación da inicio 1959, una vez Oteiza abandona el arte. A partir de este momento, la temática de los escritos de Oteiza se divide en dos. La que nos interesa en nuestra investigación, y que ocupa el primer apartado de esta segunda parte, es aquella en la que Oteiza trata de comprender su experiencia como escultor, y más en concreto, su abandono del arte. Así, Oteiza formula la «Estética Negativa» y la «Ley de los Cambios», sus formulaciones conceptuales más importantes. Ambas le sirven para explicar el desarrollo de su lenguaje plástico hasta su conclusión, y con ello, logra justificar su abandono del arte. Esta necesidad de comprensión cohabita, no obstante, con las primeras interpretaciones sobre la cultura vasca «original», que certifican la «conversión a lo vasco» de Oteiza.

Esta urgencia por comprender su propia trayectoria una vez ésta ha concluido es un hecho excepcional en el arte, y nos permite basar nuestra interpretación ya no sólo en sus obras y en los escritos que acompañan el desarrollo de su lenguaje plástico mientras éste se despliega, sino también sobre la propia interpretación que, a posteriori, hace Oteiza de ellas. En los apartados dos, tres y cuatro de la segunda parte recuperaremos varios elementos de la primera parte para, conjuntamente con la «Estética Negativa» y la «Ley de los Cambios», proponer nuestra propia interpretación de la obra de Oteiza. Así, en el

segundo apartado de esta segunda parte trataremos de aclarar las relaciones entre arte y religión que Oteiza plantea en varios de sus escritos y sobre las que se funda la vocación reformadora que atraviesa la obra de Oteiza y le lleva a proponer un nuevo arte religioso para nuestra época. En el tercer apartado, analizaremos cómo esta propuesta para un nuevo arte religioso se define a partir de la «Estética Negativa». En el cuarto y último apartado, resumiremos lo que el escultor entiende por la «finalidad del arte».

II. PRIMERA PARTE: Jorge Oteiza y su escultura: 1929-1959

1. De la materia al espacio (1929-1950)

En este primer apartado, analizaremos las obras más significativas de la primera época de las tres en las que se puede dividir la obra de Oteiza. En esta primera, que transcurre entre los años 1929 y 1950, el lenguaje plástico de Oteiza evoluciona desde un estilo expresivo, basado en formas donde lo sólido y material adquiere gran protagonismo a otro donde la expresión comienza a decaer, lo que coincide con la paulatina importancia que el espacio adquiere en los planteamientos y razonamientos estéticos de Oteiza. Esta evolución dibuja el tránsito desde un lenguaje aún sin desarrollar y que recibe influencias de otros artistas, hasta las primeras obras de Oteiza donde es posible atisbar las características propias que su lenguaje plástico irá adquiriendo en obras posteriores. Por esto, 1950 es un año clave en la trayectoria de Oteiza, aunque muchos de los cambios que transforman su lenguaje se vienen gestando en escritos y conferencias desde tiempo atrás, principalmente durante su larga estancia en Sudamérica, entre los años 1935 y 1948. Por este motivo, nos ocuparemos de las esculturas más importantes de este período, deteniéndonos principalmente en aquellas que nos ayuden a visualizar ese cambio en el lenguaje plástico de Oteiza. Destacaremos también datos biográficos y algunos escritos teóricos de Oteiza, así como otros acontecimientos que consideramos importantes para contextualizar estas obras, si bien reservaremos el grueso de sus investigaciones americanas para un apartado específico, debido a su especial importancia.

En 1929, un joven de 21 años llamado Jorge Oteiza realiza su primera escultura, que titula **Maternidad**. Dos años antes, coincidiendo con el Homenaje a Góngora, que supone un hito cultural en Madrid debido a los movimientos de vanguardia que genera en torno suyo,¹⁷ la familia Oteiza-Embil se traslada desde San Sebastián, donde reside hasta entonces, a Madrid. En el curso de 1927-28 Oteiza aprueba el primer año de Ciencias Químicas en la Universidad de Salamanca, tras el cual se matricula en la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Madrid. De esta carrera le interesa especialmente la asignatura de Bioquímica. Según parece, la primera intención de Oteiza es la de estudiar Arquitectura, pero dificultades legales hacen que acabe cursando finalmente Medicina. El día 21 de octubre de 1929, día en el que cumple 21 años, decide abandonar sus estudios y dedicarse en exclusiva a la escultura, motivado principalmente

¹⁷ ALIX, J., «Toda la escultura entre sus manos», en *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*, cat. de exposición, pág. 43

por un hecho importante que perfila muchas de las actitudes de Oteiza a lo largo de su trayectoria vital: durante los primeros años de residencia en Madrid, Oteiza comienza a sentir una fuerte sensación de desamparo espiritual, que le conduce a sufrir una crisis religiosa. Antes de trasladarse a Madrid, Oteiza cursa los últimos años del bachillerato en el Colegio de Lekarotz (1921-1924), un internado al que acuden los hijos de las familias acomodadas del País Vasco y Navarra. Oteiza recuerda esta época de Lekarotz como un breve periodo de felicidad entre su infancia y los primeros años en Madrid.¹⁸ El escultor no parece guardar buen recuerdo de su infancia, debido a su inseguridad y a su sensibilidad: «Nunca he querido hablar de mi infancia. Yo creo que ha sido mi infancia la que me ha marcado para toda la vida».¹⁹ «Hasta los seis años soy un niño que vivo introvertido, temeroso, asustado, incomunicado, todo me resultaba incomprensible y brutal [...] Yo vivía asustado y no podía dormir».²⁰ En Madrid, vuelven otra vez los miedos e inseguridades de su niñez y padece la mencionada crisis, motivo por el cual abandona sus estudios y vuelca todas sus energías en el arte: «Sufrí una fuerte crisis religiosa, me encontraba sin nada, espiritualmente necesitaba rehacerme, renacer. Entonces trasladé al arte, concretamente a la escultura, toda mi carga religiosa de necesidad de salvación, de curación de hombre, curación de la muerte, le exigí todo a la escultura».²¹

Maternidad es una pequeña pieza de cemento, perfilado utilizando la técnica de la talla, que representa a una madre sujetando entre sus brazos a su hijo. La relación de esta escultura con las tallas de la Edad Media resulta evidente, no sólo por el motivo sino también por su reducido tamaño. En lo que a sus características formales se refiere, el volumen a modo de bloque macizo, la alteración de las proporciones corporales y la tosquedad del acabado vinculan esta obra con las esculturas-tótem de las culturas primitivas. Debido a estas características formales, S. Álvarez sostiene que esta pieza «parece dotada de un sentido totémico que debía resultar muy acorde por su energía espiritual con lo que Oteiza buscaba en el arte: un medio de salvación, un sustituto de la religión para la trascendencia del hombre».²²

No carece de importancia para nuestro análisis el hecho de que Oteiza escoja como motivo de su primera escultura una representación que se asemeja a la Virgen María,

¹⁸ MUÑOA, P., *Oteiza. La vida como experimento*, pág. 29

¹⁹ PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pág. 35

²⁰ *Ibid.*, págs. 61-62

²¹ *Ibid.*, pág. 442

²² ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 86

con una larga tradición iconográfica en el arte occidental. Oteiza respeta dos elementos clave en toda representación canónica de la Virgen María, si bien introduce ciertas modificaciones: los ojos son demasiado grandes en consideración al conjunto, lo que da a la pieza una gran expresividad, a pesar de que los ojos no están abiertos ni miran al espectador tal y como sucedería en una representación respetuosa con los cánones. Evitando toda confrontación con lo exterior, la figura se muestra en una actitud introspectiva, en una «mística interioridad taciturna».²³ Esta interioridad, pese a su pequeño tamaño, imprime a esta obra un carácter monumental. «Lo monumental –aclara J. A. Valente- está engendrado por la inagotable vocación de interioridad que la obra manifiesta».²⁴ Al igual que las primeras obras de C. Brancusi, en esta escultura parece cumplirse la regla según la cual las formas más sencillas comunican el máximo de connotaciones significativas: cuanto más cerrada y unitaria es una obra, tanto más «mundo» se encierra en ella.²⁵

El segundo elemento importante es la mano derecha, que conforme a la tradición, sirve para señalar al hijo que sujeta con la mano izquierda. En el caso de **Maternidad**, y debido a las características propias de una forma-bloque, la mano derecha, cuyo volumen desproporcionado se inicia en el hombro, sujeta por delante el cuerpo del niño, haciendo que desaparezca. De este modo, sólo podemos visualizar su cabeza, también de un tamaño desproporcionado, y unas pequeñas piernas, casi sin volumen y dibujadas sobre el cuerpo de la madre que también pierde sus piernas.

Además de estas características formales e iconográficas hay otro elemento importante en las representaciones tradicionales de la Virgen que nos interesa especialmente destacar, para comenzar así a perfilar algunas de las claves hermenéuticas que nos ayuden a interpretar el conjunto de la obra de Oteiza. A propósito de los iconos medievales con las cuales relacionamos **Maternidad**, H. Belting explica lo siguiente:

El icono de la Virgen surge realmente para referirse de modo convincente al Hijo. Para presentar una imagen visual de Dios hecho hombre, no había otra solución que mostrarlo como un hijo y colocarlo en brazos de su madre humana. No hay ninguna imagen temprana de la Virgen sin el Hijo. El rol de la madre estaba determinado incluso antes de que fuera ocupada por alguna persona concreta. Las imágenes no manuales [*the unpainted images*] de Cristo también mostraban esa

²³ Es así como W. Hofmann describe la escultura **El beso**, de Brancusi, que, como indicaremos enseguida, guarda evidentes similitudes con la escultura de Oteiza. Cf. HOFMANN, W., *La escultura del siglo XX*, pág. 113

²⁴ VALENTE, J. A., *Elogio del calígrafo*, pág. 37

²⁵ HOFMANN, W., *op. cit.*, pág. 114

«naturaleza-humano-divina», pero la imagen de la Virgen ponía el énfasis en su niñez, eso es, sobre la representación de la naturaleza humana de Cristo. De aquí se sigue que toda imagen de la Virgen por definición incluye una imagen de Dios.²⁶

De un modo paralelo, la enorme potencia de esta pequeña escultura no radica exclusivamente en sus componentes estructurales y formales, sino que a éstos hemos de sumarles los elementos espirituales a los que sin duda alguna Oteiza busca dar imagen a partir de esta figura. Esta potencia es el resultado de la tensión entre su apariencia finita y el contenido infinito, de su significado «adicional». Este es el significado que L. Dupré da al término «expresión» cuando lo considera como un aspecto particular de la función simbólica. Para este autor, en el símbolo estético, y esto nos sirve para **Maternidad**, la trascendencia consiste en la inagotable riqueza de significado espiritual articulada en la forma sensible.²⁷ Hay en esta tosca pieza de cemento, donde la materialidad y la presencia corporal son tan importantes, un contenido espiritual encarnado que la trasciende.

El hecho de que relacionemos esta pieza con esculturas de épocas pasadas o con culturas arcaicas no significa que Oteiza realizara una obra ajena al arte de su tiempo. Más bien al contrario, esta pequeña pieza resulta radicalmente moderna e intenta responder a los retos que el arte afronta en las primeras décadas del siglo pasado. Incluso algunas esculturas de Picasso, uno de los grandes revolucionarios del arte, fueron calificadas en su tiempo como puente entre lo moderno y lo medieval, ya que en opinión de algunos el arte de ambos períodos comparte ciertos rasgos: «El universo plástico en el que ya se encuentra el maestro [Picasso] apenas está más lejos de la humanidad de las figuras de los “imageros” medievales, los inspirados artesanos de nuestras catedrales francesas».²⁸ A pesar de que lo totémico y las figuras devocionales de la Edad Media hayan perdido su contexto cultural en las sociedades secularizadas, volvieron a ser utilizadas por muchos de los primeros artistas modernos.

No deja de extrañar que un joven Oteiza, educado en el reducido contexto cultural del País Vasco y que había llegado a Madrid sólo dos años antes con la intención de estudiar Arquitectura, pero que por diversos motivos acaba estudiando Medicina, sin apenas contacto directo con las vanguardias internacionales, realizara una escultura de

²⁶ BELTING, H., *Likeness and presence*, pág. 58 [traducción nuestra]

²⁷ Cf. DUPRÉ, L., *Simbolismo religioso*, págs. 40 y 57-58

²⁸ A. Salmon, «Les Arts», *Gringoire*, 30 de marzo de 1934; citado por PÜTZ, C., «La búsqueda del cubismo: tras la huella de arquitecturas invisibles», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, cat. de exposición, pág. 77

estas características. Tal como señala S. Álvarez, «tratándose de una obra de un artista novel sorprende por la “modernidad” de sus planteamientos formales y materiales. En efecto, el léxico de esa pieza entronca con los principios formales instaurados por la plástica de vanguardia de las dos primeras décadas del siglo y rompe con el concepto tradicional de escultura».²⁹

Artistas como Brancusi, Picasso, Derain, Gauguin o Giacometti abrieron el camino a nuevos procedimientos escultóricos que mayoritariamente se basaban en elementos arcaizantes y de naturaleza primitiva. Estos artistas vieron así el modo de liberarse de los corsés de la escultura anterior, deformando, simplificando y acentuando la expresividad de sus obras. Esta visión renovada de los componentes plásticos a partir de elementos ajenos a la tradición del arte occidental fue paradójicamente el germen del arte moderno, ya que según señala C. Einstein, el fin del reinado de la representación naturalista se produce en paralelo con el descubrimiento de los periodos míticos y arcaicos que valoraban las cualidades «tectónicas» de la existencia.³⁰ Esto nos da idea del enorme impacto que causaron los lejanos hallazgos de las expediciones etnográficas, que los artistas incorporaron rápidamente no sólo al arte sino también a su mirada sobre el mundo.³¹ A esto se refiere G. Perry cuando sostiene que:

Las características de las fuentes «primitivas» parecen *ajustarse* más que simplemente *sugerir* los intereses cambiantes de los artistas modernos; es decir, en el propio arte moderno se estaba creando una tendencia «primitiva» que se iba a convertir, de hecho, en una característica fundamental de lo moderno. [...] Este planteamiento tuvo también importantes implicaciones en la propia concepción que tuvo el artista de sí mismo, ya que contribuyó a crear el mito de que los artistas vanguardistas, como Gauguin y Picasso, estaban al corriente, de una manera o de otra, de una forma de expresión pura y directa.³²

Esta intención de expresarse de forma directa y pura se pone de manifiesto en **Maternidad**, ya que a la definición angular de los planos, que simplifican los volúmenes, hay que sumarle su carácter inacabado. Estas características hacen que podamos relacionar esta pieza con dos esculturas clave en el desarrollo de la escultura moderna, **El Beso** (1908) de C. Brancusi y **El hombre acurrucado** (1907) de A. Derain,

²⁹ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 86

³⁰ Citado por PARIGORIS, A., «El problema de los “agujeros” en la escultura moderna», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, cat. de exposición, pág. 87

³¹ VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 27

³² PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», en VV. AA., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, pág. 7

ambas «vinculadas a los cubistas pero no directamente en la tradición cubista».³³ Al igual que **Maternidad**, en estas esculturas la figura ha de adaptarse al bloque cúbico. Las tres fundamentan su elevado potencial expresivo en la propia configuración formal y material, uno de los rasgos que caracterizan a los artistas de vanguardia: «Los artistas modernos de vanguardia –explica G. Perry- se distinguían por su habilidad creativa para realizar estas deformaciones no naturalistas, para volver de alguna manera a capturar una esencia o modo de expresión “primitivo”».³⁴ Al igual que otros artistas modernos, Oteiza parece asociar el modo de expresión primitivo, «no sofisticado», con un incremento del potencial creativo e imaginativo del artista que se ve reflejado principalmente en el carácter simbólico de sus obras.

La importancia de esta **Maternidad** no se debe únicamente a que sea la primera obra de Oteiza, sino también a que en ella se materializan claramente las intenciones y los propósitos de su búsqueda artística, que es al mismo tiempo una búsqueda espiritual. Esta necesidad es la que impulsa el desarrollo formal de su lenguaje y, por esto, es fundamental no disociar lo formal de lo espiritual a la hora de considerar la obra de Oteiza. En este aspecto, nos situamos junto a lo planteado por W. Worringer en su ya clásico trabajo *Abstracción y naturaleza*, donde destaca la importancia de los contenidos espirituales del arte a la hora de definir el desarrollo de un estilo artístico y las características morfológicas de las obras de arte.

La segunda escultura conocida de Oteiza es del año 1931 y se titula **Adán y Eva. Tangente S= E/A**. A diferencia de la anterior, respetuosa con la iconografía cristiana, esta obra es una irónica referencia a las teorías sobre la creación, ya que representa a Adán y a María con forma de primates. Esta ironía se torna subversiva si tomamos en cuenta que Oteiza realiza esta obra en un contexto vasco social y culturalmente cerrado, nada darwiniano donde, según Julio Caro Baroja, aún persistía el «miedo al mono».³⁵ A diferencia de **Maternidad**, esta obra, también de cemento, carece de volumen y de contundencia material, siendo más bien una pieza frontal muy esquemática, con una única perspectiva y sin circulación espacial en torno suyo. Se concibe como un relieve, desde el que, combinando la talla y el dibujo, asoman las dos figuras. En la parte inferior central de la escultura se encuentra la inscripción de la fórmula geométrica que se menciona en el título, que constituye la primera muestra de la gran influencia que

³³ MILLER; S., «Desde un punto de vista estético», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, cat. de exposición, pág. 93

³⁴ PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», *op. cit.*, pág. 31

³⁵ Citado por MUÑOA, P., *op. cit.*, pág. 42

algunas ramas de la ciencia ejercen en el joven Oteiza. El propio escultor recuerda que «la geometría y el álgebra fueron las únicas materias que me apasionaron en el bachiller, y luego la química orgánica».³⁶ Como veremos en capítulos posteriores, estas disciplinas científicas resultan cruciales en varias de las etapas de su obra. Esta combinación de lo arcaico con lo científico, o en otras palabras, entre lo expresivo de su naturaleza formal y lo racional-objetivo de la fórmula geométrica dan a esta escultura un carácter contradictorio.³⁷ Este uso del lenguaje de la ciencia no era algo ajeno a los primeros artistas de vanguardia, quienes buscaban reducir la expresividad, la polisemia, la ambigüedad y la indeterminación de sus obras.³⁸ Por contra, en esta escultura Oteiza potencia todas estas características, al confrontar lo expresivo de la forma con la fría distancia científica de la inscripción.

En 1931 Oteiza realiza dos esculturas más, **Virgen Medieval** y **San José y María encinta**, donde vuelve a recurrir a la imaginería religiosa medieval. La primera es una obra de yeso pintado, donde la Virgen sujeta al niño en brazos mientras ambos se miran mutuamente. La segunda es un tronco de madera tallada de manera tosca donde destacan confusamente las dos figuras de José y de María, algunos de cuyos rasgos anatómicos son figurados por medio de simples trazos. En opinión de S. Álvarez, hay en estas piezas, «por su rigidez, frontalidad, inexpresividad, actitud mayestática y antinaturalismo», una intención clara por asemejarse a las esculturas románicas.³⁹

Cristo en el Jordán, de 1933, es una pequeña pieza de yeso donde se representa a Cristo elevando la mirada hacia el cielo en actitud de oración. A pesar de que intuimos que Cristo está arrodillado, Oteiza prescinde de las piernas, por lo que la pieza se apoya al suelo desde las rodillas. **San Adán**, de 1933-34, es una versión en cemento de la anterior donde la figura de Cristo es sustituida por la de Adán, quien vuelve a ser representado como un primate. La aureola que rodea su cabeza acrecienta el tono irónico y subversivo que ya hemos destacado en la anterior escultura de primates.

A partir de 1933, Oteiza comienza a realizar una serie de retratos, principalmente de personalidades públicas o de otros artistas jóvenes que comparten amistad con él, como sucede con **Ernesto Diehl** (1933), **Sarriegui** (1934), **Retrato de Balenciaga** (1933) y **Joseba Rezola** (1934). Frente al carácter cúbico de las esculturas anteriores, estos

³⁶ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 93

³⁷ Según aclara T. Badiola, esta inscripción hacía referencia a «un panel que se exponía junto a la obra donde se establecía una relación entre la estructura narrativa y una serie de desarrollos algebraicos», BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 35

³⁸ Cf. MENNA, F., *La opción analítica en el arte moderno*, págs. 72-73

³⁹ ALVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 89

retratos se definen a partir de un volumen más redondo, debido a que los planos y las aristas angulosas se combinan con otras más suaves. Estos contrastes entre planos hacen que los claroscuros adquieran gran relevancia. Excepto el retrato de Ernesto Diehl, que al ser de yeso presenta un acabado uniforme, el resto de estos retratos, todos ellos de cemento, se caracterizan por su acabado rugoso, donde se perciben las marcas dactilares del escultor. Hasta 1953, Oteiza hace varios retratos más, entre lo que caben destacar **Retrato del pintor Otano**, obra de cemento pulido de 1947, **Cristino Mayo**, retrato en bronce de 1953, **Pascual de Lara**, de 1953, **Moreno Galván**, de 1953, y **Doble retrato de Juan XXIII y Ramón Laborda**, del mismo año.

En enero de 1935, Oteiza y su amigo el pintor Narkis de Balenciaga embarcan en Bilbao rumbo a Buenos Aires. Su estancia en Sudamérica se alarga más tiempo de lo previsto, ya que Oteiza no regresa al País Vasco hasta 1948, mientras que N. de Balenciaga fallece al poco de llegar a Sudamérica. Los motivos de este viaje a Sudamérica se han de buscar en el impulso vanguardista de un grupo de jóvenes artistas guipuzcoanos, cuyo principal objetivo era contribuir a lo que denominaron «Renacimiento Artístico Vasco», un intento de liberar al arte vasco de las visiones nostálgicas y pastoriles que imperaban en ese momento. En este grupo destacan entre otros el ya citado N. de Balenciaga, Sarriegui, Lecuona, así como el arquitecto Aizpurua. Todos ellos intentaron llevar a cabo proyectos en clara sintonía con los movimientos internacionales de vanguardia en el campo de la arquitectura, la pintura, la escultura o la fotografía, con el objetivo de establecer las directrices de un nuevo arte vasco.⁴⁰ En septiembre de 1934, parte de este grupo expone algunas de sus obras en las salas del Gran Kursaal de San Sebastián. No es ésta la primera exposición en la que participa Oteiza, que ya había comenzado a destacar en el reducido contexto del arte vasco de la época: en 1931 y 1933, obtiene el primer premio en la Bienal de artistas noveles guipuzcoanos. En esta exposición del Gran Kursaal toman parte junto a Oteiza Narkis de Balenciaga y Nicolás de Lekuona.

Una carta que Oteiza envía a Balenciaga desde Madrid, justo cuando ambos se encuentran preparando esta exposición, es la mejor muestra de las impetuosas intenciones vanguardistas que insuflan sus proyectos artísticos:

Lo de la exposición de San Sebastián no es lo que tú has debido de figurarte, sino algo magnífico
[...] Su significación es el fundar una asociación de artistas nacionales vascos. Hemos hablado ya

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 16

con el diputado Aguirre [...] Los valores nuevos en pie de guerra, contra lo viejo malo y los caciques [...] Vamos ya a por el triunfo, Narciso [...] Aquí estamos en pie de guerra por todo y contra todos.⁴¹

Es evidente que estas apelaciones al «Renacimiento vasco» de Oteiza y su círculo de amistades están influenciadas, en parte, por los acontecimientos político-sociales y los proyectos políticos de los hermanos Arana Goiri, aunque para estos últimos este renacimiento estaba relacionado con la lengua, la religión católica y con la recuperación de unos supuestos derechos históricos y raciales. Es decir, más que una renovación, lo que se pretendía era recuperar lo más tradicional para así preservar las esencias de lo «vasco» en una sociedad que, tras siglos de ensimismamiento, comenzaba a recibir influencias desde el exterior, principalmente a través de la llegada de emigrantes atraídos por la rápida industrialización de varias zonas del País Vasco. Como señala T. Badiola, «el llamado Renacimiento Artístico Vasco no pasaba de la aspiración puramente sentimental, la ilustración de un estereotipo basado en las visiones pastoriles y nostálgicas cuyo más claro representante era Flores Kaperotxiki».⁴² La pintura de Flores Kaperotxiki, que coincide por cierto con Oteiza en Buenos Aires, busca la recuperación de la cultura vasca a través de la representación de las costumbres rurales y marineras, es decir, busca rescatar las formas ya establecidas dentro de una tradición para convertirlas en política. Como señala F. J. San Martín, Kaperotxiki es patéticamente ajeno a la modernidad, mientras que Oteiza, «innovador, investigador, demoledor», se inscribe de lleno en ella.⁴³

A pesar de que como decimos las ideas de los Arana Goiri y las actitudes artísticas de Flores Kaperotxiki están muy presentes en el ambiente de la época, para el círculo artístico al que pertenece Oteiza «Renacimiento vasco» significa principalmente un proyecto a llevar a cabo a través de lo estético, situando así sus intenciones a la sombra de los grandes movimientos artísticos europeos de la época. Es la imposibilidad de cumplir con estas aspiraciones y llevar así a cabo una renovación de los lenguajes artísticos lo que, en opinión de T. Badiola, empuja a Oteiza a emprender una «huida estratégica» hacia Sudamérica.⁴⁴ Se aleja así durante un tiempo del contexto cultural

⁴¹ Citado por ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, nota 139, pág. 214

⁴² BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 35

⁴³ Cf. SAN MARTÍN, F. J., «Oteiza entre los artistas», en SAN MARTÍN, F. J., MORAZA, J. L. (edits.), *Oteiza. Laboratorio de papeles*, págs. 107-109

⁴⁴ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 35

vasco que aún se mantiene fuertemente sujeto a la tradición y al recuerdo melancólico y nostálgico de un pasado.

Los preparativos de este «Renacimiento vasco» tienen como punto de partida la investigación y el estudio del arte de las culturas precolombinas. Aquí se vislumbran las diferencias con la actitud de Flores Kaperotxiki: mientras que éste opta por un pasado tradicional teñido de influencias románticas para fundamentar el «Renacimiento vasco», Oteiza recurre para los mismos propósitos a lo arcaico y a lo primitivo, que como hemos visto, constituye una de las señas de identidad de los artistas modernos.⁴⁵ En la cena de despedida que les ofrece el grupo de vanguardia GU, Oteiza lee un breve discurso donde expone las razones de su viaje:

Balenciaga y yo os damos las gracias por este acto tan simpático de despedida, ya sabéis a dónde vamos y a qué. En Buenos Aires Balenciaga expondrá su obra. Luego intentaremos completar con el estudio de las civilizaciones precolombinas, Perú y Méjico especialmente, y en la medida en que podamos, una teoría de los Renacimientos que hemos iniciado. Ofreceremos a la vuelta, contribuir mejor y decididamente a nuestro Renacimiento artístico, en el cual hemos de estar de acuerdo, y con cuyo pensamiento andaremos todos los pasos de nuestro viaje. Entretanto os deseamos abundante prosperidad en las iniciativas y tanto entusiasmo como necesita una sociedad como ésta de tan rara y especialísima coherencia artística, en un medio en que las autoridades y prensa oficial, en cuestiones de arte, han llegado y se han dormido en la nube feliz del cretinismo. Gracias, pues, abrazos sinceramente. Y hasta la vuelta.⁴⁶

Este viaje de Oteiza y Balenciaga se enmarca dentro de una actitud muy presente en los artistas de vanguardia y muestra la insatisfacción que a muchos comenzaba a causar la visión meramente materialista de las sociedades industriales. Ante la pérdida de la dimensión espiritual del arte, percibían en los valores y en el arte de las culturas primitivas o no-civilizadas el modo de contribuir a la renovación de los lenguajes artísticos y recuperar así su capacidad de atender a lo espiritual, hasta el punto paradójico de hacer de este componente primitivo el rasgo identificativo de lo moderno en arte. El ejemplo paradigmático de este fenómeno es P. Gauguin: «La obra de Gauguin –explica G. Perry- interesó a muchos críticos que buscaban un nuevo lenguaje para lo “moderno”. Ciertamente, el aspecto (según cabe suponer) “primitivo” de su obra fue lo que parece haberle concedido la categoría *moderna*».⁴⁷ Gauguin, antes que Oteiza,

⁴⁵ SAN MARTÍN, F. J., «Oteiza entre artistas», *op. cit.*, págs. 108

⁴⁶ Citado por BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 35

⁴⁷ PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», *op. cit.*, pág. 34

también protagonizó varias «huidas estratégicas», primero a la Bretaña francesa y después a la Polinesia. En ambos lugares buscó nuevas posibilidades expresivas adoptando para su lenguaje ciertos elementos primitivos y una ampliada gama cromática. La primera «evasión» de P Gauguin a Bretaña está relacionada con una visión mitificada del campesino rural, que simbolizaba para muchos una especie de resistencia moral incorrupta frente al materialismo de las ciudades y la cultura urbana predominante. Este tipo de mito, al que no son ajenos los hermanos Arana Goiri o el propio Oteiza, tuvo gran éxito en el arte a finales del siglo XIX, aunque da resultados dispares incluso en un mismo contexto nacional.⁴⁸

La primera escala del viaje es Buenos Aires, donde Balenciaga expone sus pinturas en la Galería Wittcomb. El día 29 de abril de 1935, en la misma sala y a la vez que imparte una conferencia, Oteiza expone seis esculturas que según se señala en el pequeño catálogo de la muestra, son realizadas después de llegar a Buenos Aires. De estas seis esculturas nos interesan especialmente tres, muy importantes en esta primera época de Oteiza: **Figura comprendiendo políticamente**, **Paulino Uzkudun**, y **Mikelats eta Atarrabi**.⁴⁹

Figura comprendiendo políticamente es una pequeña escultura de cemento que repite la forma cúbica de **Maternidad**. A partir de la unión angular de planos se van conformando las diferentes partes que constituyen esta obra de marcado carácter totémico y monumental, que fácilmente se puede relacionar con las figuras del arte precolombino. Esto confirmaría, tal y como señala M. Rowell, que «el artista ya tenía conocimientos del arte antiguo americano antes de viajar a Latinoamérica».⁵⁰ Al igual que a otros artistas de vanguardia, el terrible poder que irradian este tipo de figuras así como la capacidad de evocar una presencia sobrenatural parecen estimular a Oteiza cuando realiza esta obra. Destaca sobre su esquemática silueta el desproporcionado tamaño de la mano derecha que atraviesa de lado a lado la figura y que mantiene el dedo pulgar erguido, mientras que el resto de los dedos simplemente se dibujan sobre el

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 13-14

⁴⁹ Estas son las aclaraciones que Oteiza redacta para el catálogo que acompaña a estas 6 esculturas: «Escultura 1) versión en cemento del retrato del boxeador vasco Paulino Uzkudun; Escultura 2) El policromado interviene en esta obra como elemento escultórico necesario; Escultura 3) Son los hijos de la diosa ANDRA MARI, de la mitología vasca: ATARRABI, el dios bueno, con la hierba UZTAI enrollada en la mano izquierda, intercede ante su hermano MIKELATS, el dios que puede arrojar el trueno y el granizo sobre las tierras del campesino; Escultura 4) talla directa en yeso; Escultura 5) Retrato; Escultura 6) Volumen que despierta el surco de la tierra». Cf. el catálogo de la exposición en la Galería Wittcomb, Buenos Aires, 1935.

⁵⁰ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 31

cemento. En paralelo a la mano derecha sobresalen las dos rodillas, formadas por dos contundentes planos frontales, mientras que la mano izquierda sujeta un bastón entre ambas rodillas. La figura se apoya sobre unas pequeñas piernas que acaban en unos dedos en forma de muesca. De la pequeña cabeza, que se inserta directamente en el bloque, destacan los ojos, especialmente el izquierdo, que sobresale desde un plano cóncavo. Esta característica da gran expresividad a la mirada y será utilizada por Oteiza en otras obras posteriores.

Una de las obras más destacadas de este periodo y sin duda alguna el retrato más importante de los realizados por Oteiza es la de **Paulino Uzkudun**. Paulino Uzkudun fue un boxeador vasco muy conocido en la época (1899-1985), tanto en Europa como en América. Antes destacó en varios deportes rurales, especialmente como *aizkolari* (cortador de troncos). Oteiza lo representa con un aspecto brutal y feroz, tanto por la rotundidad del bloque de cemento como por las deformaciones de algunos de sus rasgos. El exagerado volumen y la contundencia del mentón, el descomunal labio inferior y la nariz redonda destacan sobre los ojos, contruidos a partir de la unión triangular de la nariz con los dos planos angulares que forman las cejas. Frente a la monumentalidad de estos elementos, contrastan la desaparición de las orejas, que dejan un hueco horizontal, y la pérdida de masa en la parte trasera de la cabeza. El acabado final del cemento es poroso e irregular, lo que potencia tanto la bestialidad como la expresividad general de la escultura. En este retrato resulta evidente que Oteiza no busca el parecido físico con el modelo, sino más bien acentuar, a través del uso expresivo de la forma y del material, ciertos rasgos del carácter vasco como la rudeza, la robustez o el aguante físico que Paulino Uzkudun encarnaba mejor que nadie.

Mikelats eta Atarrabi es una pequeña pieza de yeso que comparte con **Figura comprendiendo políticamente** un mismo carácter geométrico debido al aplastamiento de los planos y a que éstos se conjugan en ángulos rectos. Mikelats y Atarrabi son dos personajes de la mitología vasca, hijos de la diosa Mari, diosa de la Madre-Tierra. Atarrabi es el hijo bueno de Mari, que lucha contra Mikelats, quien pretende guiar a los hombres «hacia las sombras» (Mikelats significa «a los pies de San Miguel», es decir, el demonio).⁵¹

Las seis obras expuestas en la galería Wittcomb completaban la conferencia «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo». Esta conferencia no

⁵¹ YRIZAR, I., *La Estatua, el Muro y el Frontón*, pág. 178

deja de ser una sucesión de disparatadas afirmaciones basadas en una lectura del libro *Prehistoria e Historia de las Civilización de América i de su Destrucción por los Bárbaros del Este* –sic-, de Florencio de Basaldúa, monumental y delirante obra de dos volúmenes donde el autor defiende, contra las «falsedades de los ocupantes españoles», la existencia de una raza común, la «Raza Roja», que partiendo desde Siberia, y pasando por Indostán, Persia, Egipto y Euskal Erria –sic-, alcanzó llegar hasta América. Esta raza, según cree este autor, fue destruida por la «Raza Blanca» tras la colonización de 1492. El único ejemplo vivo de esta «Raza Roja» serían los vascos y su lengua, el euskera, al que Basaldúa llama el «Verbo Sagrado»:

[El euskera] es preciso conservarlo puro, a toda costa, como clave de todas las creencias adquiridas por nuestros ilustres ancestrales [...] Hallaréis pruebas evidentes de que nuestro idioma eskera –sic- es el genitor –sic-, la raíz etimológica del Copto o Egipcio, del Sankritz –sic-, del Maya, del Piruario, i –sic- de la mayor parte de las palabras del antiguo Griego e idiomas derivados.⁵²

Oteiza repite este tipo de teorías e ideas en la mayor parte de su conferencia. A partir de esta pequeña muestra, podemos hacernos cargo de con qué tipo de teoría combina el joven Oteiza en 1935 su interés por el arte y el «Renacimiento vasco». Incluso podemos escuchar en varias estas ideas el eco lejano de lo que serán sus investigaciones sobre el euskera una vez abandone la práctica del arte en 1959. Pero en un pequeño párrafo que se pierde entre todas las ideas descabelladas formuladas al hilo de las teorías de F. de Basaldúa, encontramos no obstante una afirmación que resulta de una gran importancia. Frente al «catolicismo falso y estrecho», «impuesto desde fuera», el «Renacimiento Vasco» se fundamentaría en el mito pagano, ya que éste «encierra con nuestra alma – dice Oteiza- toda inquietud social y religiosa de nuestros campesinos en los que nace, para, envuelto en la forma característica del mito-religión o poesía perdurar en el tiempo».⁵³ Nos topamos así con el mito del mundo rural como contenedor de lo puro y esencial que ya hemos destacado a propósito de Gauguin, las propuestas de los hermanos Arana Goiri y los planteamientos estéticos de Flores Kaperotxiki, aunque a diferencia de estos últimos, Oteiza señala que «el sentido tradicional de nuestro Renacimiento no puede confundirse con un movimiento romántico ni su tradición con la epidermis

⁵² BASALDUA, F. de, *Prehistoria e Historia de las Civilización de América i de su Destrucción por los Bárbaros del Este*, vol. I., págs. XI-XII

⁵³ OTEIZA, J., «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo», pág. 4. A partir de ahora citaremos este texto como *Raza vasca*.

católica de unas horas de historia».⁵⁴ En opinión de Oteiza, lejos de conformarse con recibir de modo pasivo estos vestigios mítico-culturales que nos llegan a través del mundo rural y que perviven en las formas de vida del campesino, el artista debe de actuar de modo muy distinto, acorde a la naturaleza creativa de su actividad:

Nuestra misión frente a estos mitos de tanto interés, no ha de ser el representar plásticamente el mito objetivado. La función específica del arte no es la idolatría sino desobjetivar, desentrañar el mito y dar expresión plástica actual y con la forma nuestra a sus valores universales y humanos. [...] Al hablar de mito digo simplemente contenido. Tanto da para el valor esencial de la obra artística del mito mágico del cazador prehistórico como el pagano o el cristiano o el social que ya anda también por nuestros campos vascos.⁵⁵

Este énfasis en resaltar la necesidad de dar forma e imagen actual a los contenidos espirituales de lo que Oteiza denomina el «mito objetivado» –una visión del mundo ajena a las nuevas necesidades espirituales y expresivas de los artistas- es una de las características fundamentales a la hora de interpretar su obra, ya que está en la base del ímpetu renovador que recorre toda su trayectoria artística y que estudiaremos con más atención en la segunda parte de esta investigación.

Tras su estancia en Buenos Aires Oteiza se desplaza a finales de mayo o de junio a Santiago de Chile, donde se encuentra con un país en plena ebullición social y cultural.⁵⁶ Entre el 7 y el 20 de diciembre de 1935, es decir, sólo unos meses después de su llegada, Oteiza expone en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en Santiago, lo cual no deja de sorprender porque Oteiza era totalmente desconocido en Chile y el lugar de la exposición tenía cierto prestigio.⁵⁷

Las 24 esculturas allí exhibidas estaban realizadas combinando diversos materiales encontrados que, según señala S. Álvarez, se acompañaban «de una reflexión teórica en el informe sobre el *Encontrismo* sobre su elección personal de la unidad formal de la *pirámide invertida sobre su vértice*».⁵⁸ En un texto posterior, Oteiza señala que decidió

⁵⁴ OTEIZA, J., *Raza vasca*, pág. 4

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ BINNS, N., «Chile 1935: La prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en OTEIZA, J., *Poesía. Edición crítica*, pág. 44. A partir de este momento, haremos alusión a las ediciones críticas de las obras de Jorge Oteiza con la abreviación (*EC*).

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 47

⁵⁸ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 18. En la «Síntesis Biográfica» que se añade a: PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 581 nos encontramos la siguiente referencia: «Santiago de Chile. Exposición individual, con materiales encontrados. Informe sobre el “Encontrismo”. Posibilidad de seleccionar, entre la producción contemporánea, cuatro unidades formales para su conjunción, como unidades estándar, y duda sobre su legitimidad. Elección personal de la forma pirámide invertida, sobre su vértice (“Escultura de Altazor”,

utilizar el nombre de *Encontrismo* para denominar las obras de esta exposición «por tratarse de montajes de piedras y formas naturales, solamente era el orden el que incorporaba el cuerpo espacial de formas naturales a lo estético. Eran formas montadas y desmontables. Meras combinaciones físicas».⁵⁹ Al desconocer su paradero no podemos analizar el contenido de dicho informe, aunque la idea de la pirámide invertida sobre su vórtice tiene capital importancia en algunos textos posteriores, sobre todo cuando interpreta algunas de las obras de El Greco, Goya y Picasso.⁶⁰ T. Badiola vincula la adopción de esta forma con el afán de distinción propio de la personalidad artística, ya que esta unidad serviría a Oteiza para identificar y diferenciar su trabajo con una determinada tipología formal, del mismo modo que sucede con el ovoide y Brancusi, el ocho y Arp, la forma de bastón y Picasso o el poliedro y Lipchitz.⁶¹ Esta unidad, continúa explicando T. Badiola, es el primer intento de sistematizar su producción artística, ya que elabora diferentes formas escultóricas sometiendo esta unidad a variaciones en la posición, a repeticiones o a perforaciones.⁶² La necesidad de sistematizar la producción artística recurriendo para ello a unidades predeterminadas irá aumentando en Oteiza según maduran sus reflexiones sobre el arte y se plasmará de forma evidente en las últimas series de esculturas que realiza.

A partir del catálogo de la exposición podemos suponer que la conferencia que impartió con motivo de su exposición coincidía sustancialmente con la de Buenos Aires.⁶³ No deja de resultar llamativa una advertencia que Oteiza incluye en este

Col. Vicente Huidobro)». En 1944 Oteiza explica que «ese “encontrismo”, ese interpretar del material abstracto en las cosas familiares, caracterizaría el arte popular de un mañana próximo», en OTEIZA, J., «Carta a los artistas de América», *Revista de la Universidad de Popayán*, pág. 100. A partir de ahora citaremos este texto como *Carta*.

⁵⁹ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 9. Este texto es la conferencia que Oteiza imparte en el Congreso Internacional de Arte Abstracto, celebrado en la Universidad Palacio de la Magdalena de Santander, en agosto de 1953. Una versión de esta conferencia fue publicada en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*. Recientemente, una de las varias versiones de esta conferencia que Oteiza preparó ha sido reproducida en: GUASCH, A. M., *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura dinámica de Jorge Oteiza*. Nosotros manejamos otra versión de este texto, muy similar a la que se reproduce en el libro de A. M. Guasch y que se conserva en el Centro Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza. Salvo mención específica, siempre citaremos desde esta última versión.

⁶⁰ Cf. OTEIZA, J., *Goya mañana. El realismo inmóvil*. A partir de ahora, citaremos este texto como *Goya mañana*.

⁶¹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 37

⁶² *Ibidem*.

⁶³ El sumario de la conferencia, según se indica en el catálogo, era el siguiente: «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo -posibilidad de una estética científica- del proceso dialéctico en la historia de la forma -del arte social y destino de las nuevas generaciones». También se detallan las esculturas: «Catálogo: Escultura en piedra: 1) retrato de Sadi Zañartu; 2) canción de la espera y del río; 3) formas de pájaros; 4) escultura de Altazor (del poema de Vicente Huidobro) Escultura en ladrillo: 5) retrato de Ofelia Zúccoli; 6) retrato de María Valencia; 7) retrato de un hombre; 8) ladrillo con escenas de

catálogo: a pesar de no despegarse totalmente de ciertas referencias indicadas en el título, Oteiza reivindica la autonomía de sus obras frente a la imitación de la realidad, una reivindicación que resulta fundamental en sus posteriores reflexiones teóricas: «Los títulos no tienen nada que ver con las esculturas y sí, solamente, con su contenido o anterioridad orgánica».⁶⁴ Más que por su correspondencia y su semejanza con la realidad, estas obras, algunas marcadamente abstractas y otras con cierto aire surrealista, se justifican exclusivamente por su organización formal, como sucede con **Retrato de Sadi Zañartu** (1935), un canto rodado con un ojo tallado, puesto en pie sobre una base. Según aclara el propio Oteiza, de las 29 esculturas expuestas únicamente tres mostraban algún dato figurativo,⁶⁵ lo cual nos indica que Oteiza comienza ya a transitar los caminos de la abstracción, en el sentido más amplio del término, ya que en estas piezas, según explica algunos años después, «trata de interpretar el material abstracto en las cosas familiares».⁶⁶

Antes de esta exposición, en agosto de 1935, Oteiza publica en la *Revista de Arquitectura* el artículo «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez».⁶⁷ Tal como se indica en el subtítulo, el propósito del artículo es analizar la obra del escultor Alberto Sánchez (Toledo, 1895 – Moscú, 1962), artista que ejerce una importante influencia en Oteiza cuando éste comienza a tomar en consideración los problemas espaciales de la escultura. Así lo reconoce el propio Oteiza: «Venía preocupado por el espacio libre en la escultura de Alberto, que fue el primer escultor vivo que me atrajo poderosamente, y fue por los espacios abiertos de su escultura que crecía vegetalmente con un formalismo lírico y cosmográfico».⁶⁸ Para J. Alix, la

la calle; Escultura en madera: 9) mujer en el balcón; 10) de las formas quietas en el paisaje; 11) arlequín; 12) ilustración a unos versos de Yampier; 13) fiestas de toros en España; Escultura en aluminio: 14) el anuncio del ángel; Escultura en yeso: 15) maternidad; Escultura en yeso: 16) virgen vasca; Escultura en hierro y piedra: 17) acuario; 18) del hombre y el pájaro; 19) un hombre solo en el muelle; Escultura en cemento: 20) retrato de Rodrigo Soriano; 21) retrato de Miguel María de Lojendio; 22) retrato de Silva Vildósola; 23) retrato de Eduardo Gómez; 24) labrador vasco». Cf. el catálogo de la exposición en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ OTEIZA, J., *Existe Dios al noroeste*, pág. 195. A partir de ahora citaremos este texto como *Existe Dios*.

⁶⁶ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 100. Curiosamente, en un comentario que, a propósito de esta exposición, Oteiza escribe en 1964 sobre un ejemplar de *Carta*, nos encontramos con lo que sigue: «Hace 29 años que hice esa exposición, equivalía al POP ART de los artistas actuales», en OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 108, pág. 469. En esta edición crítica se conserva la paginación de los dos textos originales. Por este motivo, sólo señalaremos el texto citado y su número de página, ya que manejamos las ediciones originales de ambos textos. Cuando citemos de la introducción o de las notas del aparato crítico haremos mención al título completo de esta edición crítica, como sucede en este caso.

⁶⁷ OTEIZA, J., «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez», en *Revista de Arquitectura*, págs. 6-7

⁶⁸ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 413

influencia de Alberto Sánchez sobre Oteiza va más allá de lo espacial y recorre, con su impulso a lo vertical, toda su escultura figurativa.⁶⁹

La obra del escultor castellano se caracteriza formalmente por los pequeños espacios que logra crear alargando las figuras. Esta influencia se puede apreciar en dos de las imágenes que se contraponen en el artículo, **Formas al borde del camino** (1933) de Oteiza y **Signo de mujer rural en el camino, lloviendo** (1925) de A. Sánchez. El artículo se completa con otras dos imágenes, una escultura de Oteiza, **Sarriegui** (1934), y otra de Díaz Yepes sin identificar. Según el análisis de Oteiza, la escultura de A. Sánchez parte de las formas escultóricas «puras» de Picasso, pero da a estas formas un «sentido campesino» al captar, con el uso que hace de la piedra o de la madera, el «alma campesina» de Castilla. De este modo, A. Sánchez «camina a un lado de la claridad espacial de Brancusi y del volumen sereno con que endurece Zadkine sus juegos de formas vegetales».⁷⁰ Hay en este análisis una evidente influencia del mito del «alma campesina», que ya hemos destacado a propósito de Gauguin, y un indudable acercamiento a concepciones paganas y de la «religiosidad cósmica» que M. Eliade señala como características de los artistas modernos,⁷¹ y de modo muy especial, de C. Brancusi.⁷² Pero más allá de estas relaciones, nos interesa resaltar unas palabras de Oteiza, ya que nos remiten, por vez primera, a las discusiones que se venían produciendo en las primeras décadas del siglo XX a propósito de los nuevos lenguajes abstractos. Dice Oteiza:

De especialísimo y dramático interés el estado actual del arte, y dentro de este panorama general, la situación del plástico. Y el problema último e inmediato: hasta qué punto es pureza la abstracción, y desde dónde la representación es pura.⁷³

El propósito de aclarar a qué se hace mención con el término «arte abstracto» ocupa gran parte de las discusiones y tertulias a comienzos del siglo XX, después de que el Cubismo comience a desmenuzar los objetos que representa. El Cubismo, a la estela de Cézanne, surge como respuesta al cansancio con el arte anterior, especialmente con el naturalismo del siglo precedente, que al sucumbir al objetivismo materialista que la

⁶⁹ ALIX, J., «Toda la escultura entre sus manos», *op. cit.*, pág. 47

⁷⁰ OTEIZA, J., «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez», pág. 6

⁷¹ ELIADE, M., comentario del propio autor a «La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo», recopilado en *El vuelo mágico*, pág. 145

⁷² ELIADE, M., «Brancusi y las mitologías», en *El vuelo mágico*, págs. 159-167

⁷³ OTEIZA, J., «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez», pág. 6

ciencia propugna en la misma época sufre un estancamiento en lo que se refiere al estilo, al mismo tiempo que parece perderse la dimensión espiritual del arte. En este contexto surge el arte abstracto, aunque las múltiples variantes y denominaciones que desde el primer momento se acuñan diversifican en poco tiempo los desarrollos posteriores. Todos estos movimientos tratan de renovar con sus novedosos planteamientos abstractos –en gran medida recurriendo a la geometría– el componente espiritual del arte, para dar cuenta de forma más pura y esencial de la realidad.

Decidir si, una vez terminados, los cuadros abstractos tienen alguna relación con los referentes figurativos de los que parten, no siempre fáciles de reconocer, es motivo de polémica. Es el marco de estas disputas cuando algunos comienzan a postular la posibilidad de un arte totalmente no figurativo, lo que Apollinaire propone denominar «pintura pura».⁷⁴ Defendiendo la «pureza» de la pintura, se pretende, desde una posición analítica, lograr la autonomía de los lenguajes plásticos y desacreditar a un mismo tiempo la pintura imitativa, descriptiva y anecdótica, a la que se tacha de superficial. A partir de aquí, el término «abstracto» adquiere, en términos generales, dos significados, dependiendo de la relación del motivo y de la forma con los referentes figurativos extraídos de la realidad. C. Harrison lo especifica de la siguiente manera: «Por una parte, alude a la *propiedad* de ciertas obras de arte a ser abstractas o “no figurativas” y, por otra parte, hace referencia al *proceso* por el que en las obras de arte se enfatizan algunos aspectos de los temas o motivos a expensas de otros».⁷⁵ Esta última variante de lo abstracto extrae las características esenciales de un objeto y las reproduce, y por ello, se dice que este tipo de abstracción es el resultado de la *esencialización* de las formas. Este procedimiento guarda cierta relación método científico, con el modo en que la ciencia se aproxima a sus objetos de estudio.

Formas al borde del camino es, de las esculturas de esta primera época, la más «abstracta» en el segundo sentido del término que hemos expuesto. Aunque por encontrarse en paradero desconocido sólo es posible analizarla a partir de fotografías de mala calidad, podemos adivinar que esta pieza de yeso es el resultado de la estilización de dos cuerpos humanos que carecen de manos, y una de ellas, también de cabeza. De este modo, las figuras se reducen a dos siluetas alargadas que, apoyadas firmemente sobre sus dos piernas, se yerguen sobre la base creando espacio entre ellas. Se intuye en

⁷⁴ APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, pág. 13-14

⁷⁵ HARRISON, C., «Abstracción, figuración y representación», en VV. AA., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, pág. 189

esta pieza una primera aproximación a los problemas espaciales de la escultura, a lo que se le añade su contención expresiva que la diferencia del resto de esculturas de cemento, debido sobre todo al tratamiento y a las características del yeso.

Este y otros vacilantes ensayos formales «abstractos» aún no escapan pues del referente figurativo, pero evidencian el interés del joven Oteiza por encontrar su propio lenguaje plástico y contribuir así al «Renacimiento vasco», que liga en este texto y por vez primera al problema de lo «abstracto» y a su «pureza», en consonancia con los intereses más «dramáticos del arte» de su época. Esta relación que Oteiza establece entre «Renacimiento vasco» y la definición del significado de «abstracto» en el arte hace que el objetivo de dicho renacimiento no se pueda limitar, insistimos una vez más en ello, al ámbito cultural y social vasco, sino que adquiere también una dimensión universal, habida cuenta del significado que los propios artistas modernos dan a lo «abstracto»:

La idea del arte abstracto –la visión de una estética universal y su posible prolongación a la «vida cotidiana»- constituyó una parte del aparato conceptual por medio del que, individualmente y en grupos, cierta gente intentó a comienzos del siglo XX *imaginar* su camino hacia un mundo mejor; es decir, la intención de crear un arte abstracto, aunque fue una intención *artística*, estaba formada en y para un mundo que no era solamente el mundo del arte.⁷⁶

El arte abstracto es, para muchos de sus protagonistas, la base formal de una estética internacional o universal, capaz de superar toda limitación cultural, ya que los ejemplos o arquetipos propuestos a través del arte abstracto pretenden ser las verdades últimas que subyacen a toda realidad, con independencia de su contexto geográfico, cultural o temporal. En este sentido, la geometrización de los temas y las formas juega un papel importante debido al «significado cósmico» que muchos artistas adjudican a la geometría. Esta creencia en el valor universal de lo abstracto y de la geometría cobra importancia a la par que se publican investigaciones sobre el arte prehistórico y primitivo. Muchos artistas primitivos, de contextos y épocas radicalmente diferentes, también tienden hacia la geometría y la abstracción, lo cual hace que muchos teóricos del arte, algunos muy vinculados con artistas de vanguardia, comiencen a hablar de un «espíritu abstracto» inherente al hombre. La abstracción se define así como una actitud frente a la realidad y su carácter arbitrario.⁷⁷

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 215-216

⁷⁷ Cf. CIRLOT, E., *El espíritu abstracto*. Véase también: GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*.

A la consolidación de esta opinión contribuye de modo fundamental W. Worringer. Según él, «el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung* [empatía]». ⁷⁸ Para Worringer, abstracción equivale a sujeción a una ley interna que rige la realidad y determina las formas artísticas. Oteiza se identifica con las tesis expuestas por Worringer, tal y como se deduce de un comentario que en 1964 escribe sobre su ejemplar personal de *Carta*, donde expone parte de sus investigaciones sobre el «arte nuevo» y el arte precolombino:

A veces (quizá siempre), lo que en el momento nos ocupa nos impide comprender el sentido, la orientación o el interés, de otros pensamientos. Cuando ya al final de mi investigación, leí el pequeño librito «Naturaleza y Abstracción» de Worringer (si es que antes lo había leído, no estaba yo en condiciones de entenderlo), me quedé maravillado de la naturaleza de mis conclusiones y de su relación íntima con las ideas de este extraordinario Worringer. Quisiera un día poderme dedicar a revisar la obra de este hombre. Cómo es que las grandes ideas tienen de algún modo que ser nuestras para poder reconocerlas en los demás. ⁷⁹

En 1942, el Gobierno de Colombia contrata a Oteiza para que organice la enseñanza oficial de cerámica, motivo por el cual se desplaza a Popayán, la capital de la región del Cauca (suroeste de Colombia) y comienza a impartir clases de cerámica en su universidad. Antes de llegar a Colombia es profesor de la Escuela Nacional de Cerámica en Buenos Aires, ciudad a la que se traslada desde Santiago de Chile en 1937. ⁸⁰ Una vez instalado en Popayán, Oteiza se dedica con especial intensidad a llevar a cabo las investigaciones sobre el arte precolombino y sobre los renacimientos que se había propuesto como objetivos del viaje a Sudamérica. Por este motivo, el periodo desde 1942 hasta 1947 es especialmente fructífero, aunque parte de lo escrito no sea publicado hasta tiempo después. Dedicaremos los dos siguientes apartados a contextualizar estas investigaciones y a destacar algunos de los aspectos esenciales que nos permitan ir aclarando la evolución del lenguaje plástico de Oteiza durante este período, por lo que de momento nos sirve con esta breve mención.

⁷⁸ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, pág. 29

⁷⁹ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 102, pág. 469

⁸⁰ Cf. «Síntesis biográfica» en PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 581

Enfrascado en estas investigaciones, la obra plástica de Oteiza es escasa en los años que comprenden el período entre 1935 y 1948, año en el que regresa a Bilbao, aunque otros motivos, como la necesidad de asegurarse el sustento, también tienen mucho que ver con esta escasez. Además de algunos retratos, **Figura de mujer acostada** (1940), **Mujer acostada. Homenaje a Bach** (1940), **Laocoonte (hombre caído)** (1940) son algunas de las pocas obras, principalmente de cemento, de las que tenemos constancia. Estas obras tienen continuidad en algunas de las primeras piezas que Oteiza elabora en Bilbao, como **Mujer sentada** (1950) o **Mujer sentada con niño** (1950). S. Álvarez percibe en estas piezas la influencia del escultor ruso D. Txaplin, debido al aplastamiento de volúmenes que permiten a la forma establecer relaciones con el espacio exterior.⁸¹ Oteiza inserta las imágenes de algunas de estas obras realizadas en Sudamérica en su artículo «Del escultor español Jorge Oteiza. Por él mismo», que publica en Buenos Aires en 1947, justo antes de volver a Bilbao. En este artículo queda en evidencia el estado de ánimo con el que afronta su regreso:

Adjunto a usted fotografías de algunas esculturas que hice con demasiada timidez y muy rápidamente, pero con el buen propósito de que su venta particular me permitiera tomar un taller y preparar mi exposición aquí en Buenos Aires para fin de año. Ni vendí ni hallé taller. Ni conseguí una modesta cátedra de escultura, última solución para el escultor que no desea apartarse más de sí mismo. Esta es la razón de mi regreso a mi patria [...] Trabajé aquí como químico ceramista y me convertí así en un escultor sin estatuas, es decir, en un hombre impresentable.⁸²

En 1948 y una vez instalado en Bilbao, Oteiza trabajará como director técnico en una fábrica de aisladores eléctricos de porcelana, lo que le permite, aprovechando los materiales desechados, elaborar una serie de pequeñas piezas de porcelana. En 1950 realiza dos de las obras más importantes de toda su trayectoria, **Figura para regreso de la muerte** y **Unidad triple y liviana**. En estas dos piezas se refleja el nuevo curso que adquiere su lenguaje plástico y se sientan las bases de toda su obra posterior. Estas bases son de orden formal pero también espiritual, ya que como hemos recalcado a propósito de sus primeras obras, ambos aspectos son indisolubles en Oteiza. Por estos motivos,

⁸¹ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, págs. 94-96. El propio Oteiza reconoce la influencia que ejerció en él una exposición de D. Txaplin celebrada en alguna fecha entre los años 1929 y 1931. Véase: PELAYO OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 413-415

⁸² OTEIZA, J., «Del escultor español Jorge Oteiza. Por él mismo», *Cabalgata*, pág. 1. A partir de ahora citaremos este texto como *Del escultor*.

creemos que 1950 es un año clave a la hora de considerar el conjunto de la obra del escultor.

Coreano, de 1950, es una pequeña pieza de latón donde una figura humana muestra el gran hueco que atraviesa la parte posterior de su cuerpo. Al representar la figura con las manos en la cabeza, Oteiza parece querer acentuar la importancia de dicho hueco, que se repite además en la parte inferior del cuerpo, entre la cintura y las rodillas. En algunas obras anteriores, como en **Mujer de Lot**, o **Imagen de España conquistadora (que va de culo)**, ambas de 1949, ya se prefigura ese hueco, aunque en ellas no sea más que una insinuación dibujada por el dedo del escultor. **Figura para regreso de la muerte**, de 1950, es una pequeña pieza antropomórfica de bronce, donde han desaparecido las extremidades superiores y la cabeza de **Coreano** y las piernas se reducen a simples muñones, que en su parte final se convierten en simples barras, necesarias para sustentar la pieza sobre la base. **Regreso de la muerte**, una pieza intermedia entre **Coreano** y **Figura para regreso de la muerte**, muy similar a esta última, aunque es más voluminosa y aún conserva la cabeza.

En **Figura para regreso de la muerte**, la importancia del hueco, que atraviesa tanto la parte frontal como la trasera de la pieza, se acentúa y adquiere la mayor parte del protagonismo. Esta obra es el resultado de la conjunción de dos unidades similares y de volumen cilíndrico, que al unirse crean, no sólo la figura, sino también el hueco central que la recorre. Hay detrás del planteamiento de esta pequeña pieza una mirada analítica, que organiza los elementos siguiendo un procedimiento racional con el objetivo de lograr un resultado espacial y formal determinado. A esto contribuye la inmediata asociación que se produce entre la forma geométrica del cilindro en posición vertical y la figura humana.

S. Álvarez, a propósito de **Coreano**, **Regreso de la muerte** y **Figura para regreso de la muerte**, señala lo siguiente: «El espacio es el componente primordial de estas piezas para su autor, de ahí el desinterés por la representación del cuerpo de la figura: la cabeza, apenas insinuada en el primer modelo, se reduce hasta desaparecer en el tercer ejemplar y definitivo, los brazos ni siquiera despuntan en ninguno de ellos y las piernas se reducen a cortos muñones».⁸³ En nuestra opinión, es cierto que en estas piezas lo fundamental es el espacio, pero no podemos desvincularlo de la figura, es decir, no podemos pasar por alto la relación que se establece entre ese hueco central y la figura

⁸³ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 104-105

humana que la acoge. La pérdida de rasgos humanos que se produce entre **Coreano** y **Figura para regreso de la muerte** no es el resultado de un desinterés por la representación de la figura humana, sino de un interés por resaltar el componente no corporal de lo humano. Al hilo de lo que intentamos explicar, M. Rowell relaciona estas figuras con la confrontación entre el espíritu y la muerte del cuerpo: «Estas siluetas humanas muestran una pérdida radical de masa y cada figura se ve reducida a un monograma dinámico en el espacio. Las cavidades verticales abiertas sugieren un mayor “vaciado” de masa, con el fin de incisar la carne del cuerpo y mostrar la energía activa y el “lugar” íntimo del alma humana». ⁸⁴ Si bien estamos de acuerdo con estas palabras de M. Rowell, creemos necesario hacer una matización. En términos formales, no es correcto hablar de «vaciado» ni de incisar la carne, ya que el hueco que recorre esta pieza no es el resultado de un desgarramiento o de una perforación, sino que se *crea* uniendo las dos partes. Este matiz es importante a la hora de considerar el significado que el espacio adquiere a partir de estas obras.

A. Vega, atendiendo no sólo a la forma sino también al significativo título de la obra va un paso más allá, y destaca la importancia que adquiere ese hueco –la apertura- que atraviesa la figura humana a la hora de proponer una interpretación de esta obra:

La figura abierta muestra el gesto de ofrenda sacrificial que remite a la experiencia de la que fueron testigos los apóstoles: la muerte y resurrección del Hijo de Dios. La apertura, como una inmensa herida que atraviesa el cuerpo verticalmente, no quiere llamar la atención sobre el aspecto cruento del sacrificio, la pasión y muerte de Jesucristo, sino que más bien se orienta hacia una comprensión del cuerpo de gloria que «regresa de la muerte» y que lleva en su interior el vacío de la experiencia de autovaciado (*kenosis*) de Dios en su Hijo (Epístola a los Filipenses 2,7). En el orden de lo plástico, la apertura es fruto del «debilitamiento del cilindro al abrirlo al exterior» y en el orden de lo espiritual, la entrega es fruto de la pobreza espiritual y del acto de autohumillación y autonegación. La figura de Oteiza comunica el vacío en el mismo modo que el cuerpo de gloria predica la superación de la muerte. En esta figura el elemento central es la herida, la apertura, de la que nace la nueva vida. ⁸⁵

A pesar de las coincidencias al señalar el vacío como elemento fundamental de esta obra, vemos cómo la importancia que se atribuye a la figura humana varía el sentido de las posibles interpretaciones. En nuestra opinión, lo que en **Figura para regreso de la**

⁸⁴ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 31

⁸⁵ VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», en *Oteiza. Mito y modernidad*, cat. de exposición, pág. 71

muerte está en juego es la tensa relación entre lo esencial de la figura humana y el vacío interior que forma parte de ella. Esta pieza, creemos, ha de interpretarse como una *figura humana vacía*, con todas las implicaciones conceptuales e interpretativas que ello supone, y no como un hueco donde la figura mínima que la acoge es consecuencia del desinterés del artista por la figura humana. Sin este ejercicio de reducción de lo humano hasta lo esencial de su figura, el vacío, que sí es el componente esencial de las obras posteriores, no tendría el significado espiritual que el propio escultor reivindica para sus obras. Por este motivo, comprender la importancia de esta pieza es fundamental para una interpretación de la obra de Oteiza en su conjunto, y señala, como un «acto de humillación y autonegación» de la figura, el tránsito de las obras figurativas a las abstractas posteriores.

En términos formales, Oteiza explica que esta pieza «respondía a mi debilitamiento del cilindro al abrirlo al exterior y transformarlo en hiperboloide».⁸⁶ Un hiperboloide es el resultado de la deformación que sufre un cilindro al entrar en un espacio de cuatro dimensiones. No es casual que Oteiza opte aquí por el cilindro. Esta forma geométrica tiene una importancia capital en el arte moderno, ya que es una de las formas con las que Cézanne inaugura todo un nuevo modo de tomar en consideración la realidad y trasladarla al espacio pictórico. Aquí ha de situarse el origen del Cubismo y de los primeros movimientos abstractos que resaltan la estructura geométrica que subyace a la realidad. Es ya célebre la opinión del pintor francés, que en una carta a Emile Bernard, fechada el 15 de abril de 1904, señala la necesidad de tratar la naturaleza a partir del cilindro, la esfera y el cono, ya que en su opinión, la naturaleza se modula sobre estas formas geométricas.⁸⁷ Utilizando únicamente estas figuras geométricas simples es posible, en opinión de Cézanne, pintar la estructura esencial de la realidad. Gran parte del desarrollo del arte moderno es el resultado de la larga estela que estos fundamentos pictóricos propuestos por P. Cézanne dejan tras de sí.

La individualización de las unidades básicas con las cuales Cézanne comienza a elaborar su nuevo lenguaje plástico es el resultado de una desestructuración analítica de la realidad. F. Menna distingue dos fases en la obra de Cézanne: «Registramos una primera fase de apropiación crítica del código de la pintura por medio del estudio de los *clásicos*, y una segunda fase de *deconstrucción* del propio código por medio de un

⁸⁶ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 265

⁸⁷ Recopilado en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, pág. 33

procedimiento de reducción a los elementos propios del lenguaje».⁸⁸ Al incidir en que la naturaleza se compone de formas y no de sensaciones, como defiende el Impresionismo, e insistir en una composición pictórica sustentada en principios arquitectónicos, Cézanne tiene una influencia determinante en el nacimiento de la escultura moderna. A pesar de que A. Rodin es contemporáneo suyo, es Cézanne, un pintor, quien proporciona a la escultura la base sólida para un «arte nuevo». La escasa influencia Rodin, el más importante escultor de la época, en los escultores más vanguardistas se debe a que su estética defiende un retorno al clasicismo de las catedrales medievales y al subjetivismo.⁸⁹

Por este motivo, no es de extrañar la especial atención que Oteiza dedica a la pintura y a los postulados teóricos de Cézanne cuando reflexiona sobre la evolución de su propia escultura. Oteiza reconoce la importancia de la estructuración geométrica de la realidad que lleva a cabo el pintor francés cuando señala que «es Cézanne quien descubre concretamente los poderes formales de las figuras elementales geométricas y su oculta presencia en todas las cosas».⁹⁰ El hecho de que la pintura de Cézanne se base en figuras geométricas sólidas hace que ésta adquiera la naturaleza de un «bloque homogéneo». Tal es la opinión de A. Gleizer y J. Metzinger.⁹¹ El Cubismo, y después Oteiza, atendiendo a las nuevas ideas sobre la geometría no-euclidiana que comenzaban a popularizarse, buscan la apertura de esos volúmenes «llenos». En lo que concierne al cilindro, Oteiza señala lo siguiente en un texto de 1952:

El arte convertido en una sensación de las cosas [referencia a Hume y al Impresionismo], había perdido la tradición dimensional de su propia materia y su condicionalidad espacial y arquitectónica. Hasta que llega Cézanne y repone un cilindro dentro de un hombre, de una botella, de una manzana, dentro de cada cosa esta unidad sensible y euclídea que el artista había usado en sus medidas de la naturaleza siempre. Esta, hoy ya vieja unidad de medida, entiendo que ya no mide el nuevo universo en el que la naturaleza se nos ha transformado. La reaparición y crisis del cilindro, sus sufrimientos corporales en el arte actual, constituyen, sin embargo, la prehistoria cubista y paleoabstracta de tan fecundas repercusiones en la originación del nuevo estilo.⁹²

⁸⁸ MENNA, F., *op. cit.*, pág. 107

⁸⁹ READ, H., *La escultura moderna*, pág. 10

⁹⁰ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 87

⁹¹ GLEIZES, A., METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, pág. 27

⁹² OTEIZA, J., «Renovación de la estructura en el arte actual», *Revista de Lekarotz*, pág. 41. A partir de ahora citaremos este texto como *Renovación*.

De estas palabras podemos deducir que Oteiza concibe la forma del «hiperboloide» como un modo de dar un paso adelante en el desarrollo del arte moderno, que parte del cilindro de Cézanne y continúa con el Cubismo. Considera que para seguir avanzado en el desarrollo del arte resulta necesario superar el Cubismo, y para ello plantea una reconsideración de las formas geométricas que sustentan sus principios plásticos.

Unidad triple y liviana, también de 1950 y realizada en zinc, es el segundo ejemplo claro de escultura con forma de hiperboloide, y es, junto con **Figura para regreso de la muerte**, la escultura que certifica el cambio que se produce en el lenguaje plástico de Oteiza. A ellas dos nos referiremos de aquí en adelante cuando hagamos mención a las obras de 1950. A pesar de su apariencia antropomórfica, **Unidad triple y liviana** pierde cualquier rasgo característico que la identifique como tal. M. Rowell explica que partiendo de un cilindro, la idea de Oteiza era «adelgazar» la masa sólida de la silueta circular del cilindro y convertirlo en una serie de unidades o hiperboloides separados y superpuestos.⁹³ Sin contradecir lo dicho por M. Rowell, también puede considerarse que esta pieza se construye a partir de la unión de tres pequeñas unidades cóncavas, livianas y con forma de pirámides invertidas, que como ya hemos señalado con anterioridad, es la forma básica con que en 1935 Oteiza pretende que se identifique su obra. Este procedimiento constructivo hace que la forma se relacione con el exterior, creando «ausencias formales», campos de energía y volúmenes virtuales de espacio vacío que circundan la forma material de la pieza. Tal y como aclara S. Álvarez, el sentido de este procedimiento «reside en captar la unión entre masa volumétrica y el espacio exterior, entendido éste como energía física y espiritual que participa de la obra».⁹⁴ Lo fundamental de esta obra es que Oteiza considera que este espacio circundante es parte de la obra, algo que también ocurre en **Figura para regreso de la muerte**. En esta idea se fundamenta la apertura del cilindro al exterior y la propia forma del hiperboloide.

En este punto resulta necesario mencionar la importante contribución de Picasso, otra vez un pintor, en el desarrollo de la escultura moderna. Entre las innovaciones que introduce en el lenguaje de las formas en el espacio se encuentra la de modelar vacíos, como sucede en **Cabeza de mujer (Fernande)**, de 1909. Así consigue que el ámbito real del espacio circundante se integre en la escultura, lo que contribuye a la disolución de los límites de la obra y a su pérdida de autonomía como objeto materialmente cerrado y concluido: para su exacta definición, el objeto depende de algo externo a él, el espacio.

⁹³ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 33

⁹⁴ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 100

En el caso de **Cabeza de mujer (Fernande)** es la luz real la que, ocupando los espacios vacíos, termina de conformar la obra.⁹⁵ Oteiza adopta un procedimiento similar en **Unidad triple y liviana**, y en general, en la gran mayoría de sus obras posteriores, donde tensa a favor del espacio la relación entre la forma material y el espacio que Picasso plantea por vez primera en sus esculturas. El propósito de Oteiza es lograr la máxima actividad energética del espacio exterior con la mínima masa escultórica, la cual sirve como un mero contenedor de ese espacio que participa de la obra. «La **Unidad triple y liviana** –explica T. Badiola– sitúa un campo en el cual puede hacerse visible o espacial, produciéndose la verdadera escultura fuera de la escultura».⁹⁶ El ámbito real del espacio no sólo se integra en la escultura, tal y como sucede en algunas esculturas de Picasso, sino que es el «material» que la define, «convirtiéndose el espacio en el verdadero agente del hecho escultórico».⁹⁷

Para transformar el espacio en agente escultórico resulta fundamental reducir la complejidad de los volúmenes y delimitarlos con exactitud a través de un tratamiento estructural, ya que de ello dependen las relaciones entre el molde ideal que forma el espacio vacío alrededor de la materia y la forma artística. Además del tratamiento cóncavo de los volúmenes, la superficie lisa de esta obra contribuye, a diferencia de la rugosidad del cemento de las obras anteriores, a esta relación masa-espacio. Para L. Hurtado toda escultura que aspira a una naturaleza espacial ha de participar de las características formales y estructurales que acabamos de destacar en **Unidad triple y liviana**; él lo define como la «ausencia de ornamento»: «El ornamento moderno, en las formas típicas del arte actual, tiene un propósito si se quiere negativo; su escasez o su ausencia responde precisamente a un deseo de que nada salga de sus límites, que las cosas y los volúmenes terminen donde terminan [...] Encontramos en esta sobriedad decorativa del ornamento una clara voluntad de los límites, de la configuración espacial bien definida».⁹⁸ Esta característica, con alguna que otra variación, recorre toda su obra posterior, motivo por el cual J. D. Fullaondo afirma que en sus objetos Oteiza «disuelve la adjetivación».⁹⁹

⁹⁵ JEFFET, W., «Una lectura de Kahnweiler y Breton: la escultura “cubista” de Picasso y los orígenes del objeto surrealista en la escultura moderna», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, cat. de exposición, pág. 105

⁹⁶ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 43

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ HURTADO, L., *Espacio y tiempo en el arte actual*, págs. 79-80

⁹⁹ FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, pág. 75

Así pues, esta relación entre estructura y espacio será lo característico de la obra de Oteiza a partir de 1950 y define el lenguaje plástico posterior con el que automáticamente identificamos el estilo personal de las esculturas de Oteiza. Por esta razón, T. Badiola considera esta obra como un «humilde manifiesto del nuevo proceder» de Oteiza.¹⁰⁰ Aunque la opinión de que esta pieza es una de las más importantes de Oteiza es unánime, no tuvo gran reconocimiento en su momento, como lo demuestra el hecho de que fue rechazada por J. Camón Aznar, jurado en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano que tuvo lugar en Madrid el año 1951, según explica Oteiza, «por ser la única escultura presentada de naturaleza abstracta».¹⁰¹

Unidad triple y liviana es además la primera obra de Oteiza donde desaparece el tema, hecho que está íntimamente relacionado con la importancia que comienza a adquirir el espacio. El título de la obra no se refiere al contenido o anterioridad orgánica de la obra, como se advierte en el catálogo de su exposición en Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile, sino que ahora define, como si se tratara de una fórmula científica, la naturaleza morfológica y la organización estructural que hace resaltar el espacio circundante. En **Adán y Eva. Tangente S= E/A** Oteiza también hace uso de una formulación científica, pero mientras que en esta última pieza mencionada Oteiza juega con la confrontación entre una formulación científica y el carácter irónico y expresivo de la obra, en **Unidad triple y liviana** desaparece toda connotación expresiva y toda ambigüedad. El título, al igual que un código exacto o formalizado, evita cualquier indeterminación: se limita a señalar el procedimiento constructivo que se sigue en la elaboración de esta pieza. Por este motivo, podemos considerar que esta pieza es la primera escultura propiamente abstracta de Oteiza, ya que si bien mantiene las ya mencionadas connotaciones antropomórficas, e incluso guarda cierta similitud con **Formas al borde del camino**, la abstracción que queremos destacar en **Unidad triple y liviana** es el resultado de sus características estructurales que se resumen en el título, y no, como parece ser en **Formas al borde del camino**, de un proceso de esencialización de las formas.

Es importante destacar un matiz espacial que diferencia a **Figura para regreso de la muerte** de **Unidad triple y liviana** y que no ha sido debidamente destacado hasta ahora por los estudiosos de la obra de Oteiza. En **Unidad triple y liviana** las concavidades hacen que el espacio que forma parte de la obra sea «exterior» a ella, aunque forma

¹⁰⁰ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 43

¹⁰¹ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 195. Véase también PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 350

material-espacio exterior constituyan una unidad escultórica; en cambio, en **Figura para regreso de la muerte** la concavidad central *acoge* el vacío en su interior, es decir, trasforma parte del espacio exterior en interior. A esta diferencia contribuye el propio modo de elaboración de las piezas: mientras en **Figura para regreso de la muerte** el hueco es el resultado de la conjunción de unidades cilíndricas que no son propiamente cóncavas, en el caso de **Unidad triple y liviana**, las tres unidades de las que se componen son en sí mismas cóncavas. En esta última pieza el hueco no surge propiamente de la unión de las unidades, sino que cada una es cóncava de por sí, por lo que con independencia de su conjunción con las otras dos unidades es capaz, aunque más tímidamente, de generar espacio a su alrededor. En cambio, en **Figura para regreso de la muerte** el hueco que acoge el espacio exterior se *construye*. Esta diferencia es ahora mínima, pero adquiere especial importancia en obras posteriores, ya que determina las diversas soluciones espaciales que Oteiza irá ensayando.

El lenguaje plástico de H. Moore, que en el mismo período goza ya de reconocimiento internacional, se caracteriza también por la utilización de los huecos. El escultor británico influye en varias de las obras que Oteiza realiza en torno al año 1950, como es el caso de **Mujer con niño mirando con temor al cielo** (1949), **Figuras** (1950) o **Mujer sentada con niño** (1951). Aunque Oteiza señala alguna vez que H. Moore fue el único escultor contemporáneo que lo «cogió de sorpresa»,¹⁰² e incluso señala en 1951 que «Henry Moore, hoy mundialmente el más grande escultor»,¹⁰³ pronto se apresta a destacar las diferencias entre el hueco de las obras de H. Moore y el de obras como **Figura para el regreso de la muerte** o **Unidad triple y liviana**: «Mucho de Moore no es más que un agusanamiento de la estatua heredada», mientras que su «hueco» se logra mediante la adición de unidades, es decir, a partir de la organización estructural de la obra donde el espacio adquiere tanta importancia como la materia.¹⁰⁴ Utilizando un símil de la energía atómica, Oteiza diferencia entre el hueco de H. Moore, resultado de la fisión nuclear –división del átomo pesado- y el hueco de su escultura, consecuencia de la fusión de átomos livianos. Mientras que la primera no sería sino el resultado de un bombardeo sobre la estatua tradicional (bombardeo del cilindro, unidad nuclear euclídea y pesada, tradicional del arte), Oteiza recalca que el hueco de sus obras es fruto de la unión de

¹⁰² PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 413

¹⁰³ OTEIZA, J., «La investigación abstracta en la escultura actual», *Revista Nacional de Arquitectura*, pág. 29

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 31; véase también OTEIZA, J., «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», conferencia recopilada en *Oteiza. Espacialato*, cat. de exposición, pág. 135. A partir de ahora citaremos este texto como *Mito de Dédalo*; PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 193

elementos geométricos sensibles, elaborados a partir de los nuevos conceptos geométricos que extrae de las ciencias físicas.¹⁰⁵

H. Moore, a pesar de su modernidad y la influencia entre sus contemporáneos, no deja de ser un escultor clásico, ya que muestra una especial sensibilidad por el volumen y materia, algo que muchos escultores de su época intentan superar al hilo de las innovaciones de la obra escultórica de Picasso. En opinión de H. Read, «H. Moore permanece en la misma tradición formal que Miguel Ángel».¹⁰⁶ Por este motivo, sus obras tienen un carácter pesado y matérico frente a la liviandad de las obras que Oteiza realiza en 1950. Esta diferencia se debe a que Oteiza y Moore no comparten los mismos intereses: «A diferencia de Moore - explica M. Rowell-, los intereses de Oteiza eran tanto formales como espirituales. Intentaba reducir y “aligerar” la masa volumétrica de la escultura truncando sus contornos naturales, e introduciendo al mismo tiempo perforaciones para “liberar” la luz del espíritu del interior del bloque sólido».¹⁰⁷

Esta mención a la voluntad de reducir la masa de la escultura nos permite recapitular lo dicho en este apartado. Resulta evidente que hay un contraste entre las primeras obras de Oteiza y las que realiza en 1950 tras su regreso a Bilbao. Las características formales y materiales de las obras que Oteiza realiza antes de comenzar su viaje Sudamérica y en los primeros años de su estancia allí responden a un lenguaje plástico todavía titubeante, donde se perciben multitud de influencias. A pesar de estas deudas, resulta importante recalcar ciertos aspectos o características. En cuanto a los materiales, las obras más importantes y significativas de esta primera etapa (**Maternidad**, **Figura comprendiendo políticamente**, **Adán y Eva**, **Tangente S= E/A** o **Paulino Uzkudun**) son piezas donde la materialidad se manifiesta de modo contundente. Todas ellas están realizadas en cemento, material poco propicio para el uso que se hace de él en estas obras. Esta elección sitúa a Oteiza a la estela de las vanguardias, que generalizan el uso de materiales pobres y comunes, impugnando la clasificación anterior que ordenaba los materiales a partir de su «nobleza». De este modo, se abre ante los artistas una amplia gama de opciones, de la que pueden escoger dependiendo de sus necesidades expresivas, sin atender a la adecuación tradicional entre motivos y materiales. El cemento posee en estas piezas tal presencia física y corporal que su materialidad adquiere tanta importancia como la forma.

¹⁰⁵ OTEIZA, J., *Mito de Dédalo*, págs. 135-136

¹⁰⁶ READ, H., *op. cit.*, pág. 14

¹⁰⁷ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 33

A diferencia del pintor, para quien la materia en la gran mayoría de los casos es un mero soporte para que se concrete su idea artística, para el escultor, y especialmente para el escultor de vanguardia, el material utilizado es ya portador de un concepto o de una idea. Por este motivo, creemos que la opción consciente de Oteiza por el cemento responde a su interés por acentuar la expresividad de estas obras y no por un incipiente «desprecio» al material, tal y como señala P. Manterola.¹⁰⁸ Es cierto que, como veremos más adelante, Oteiza manifiesta en 1957 su «desprecio» al material, pero esta afirmación se ha contextualizar, en nuestra opinión, en los propósitos específicos que busca lograr con las obras que realiza en la última fase de su lenguaje plástico, no con las que nos ocupan ahora. Las rugosidades y las porosidades del acabado final del cemento dan a estas obras unas propiedades muy concretas, además de favorecer su carácter de bloque compacto. Así, Oteiza logra que la masa y el volumen escultórico destaquen. Por este motivo, el uso reiterado del cemento en las obras más importantes parece indicar que el escultor no escoge este material por su capacidad de comportarse como «materia indiferente»,¹⁰⁹ sino más bien por las características materiales y formales específicas que intentamos destacar.

A estos motivos, que conciernen a lo formal y a lo expresivo de la escultura, pueden sumárseles otros. Tal y como sostiene S. Álvarez, también podría haber influido en esta elección del material el hecho de que el joven Oteiza tuviera que recurrir a materiales asequibles y económicos para poder dar inicio a su carrera como escultor.¹¹⁰ Lo que en nuestra opinión continúa siendo importante es que entre todos los materiales de estas características Oteiza se decanta en sus obras más destacadas por el uso del cemento, un material que él mismo considera ingrato y difícil de manejar.¹¹¹ El carácter expresivo de estas esculturas se constituye e instaura en el momento de su articulación, no antes,¹¹² y por este motivo, la forma, el material y el contenido no pueden analizarse de modo separado, ni considerar que alguno de sus componentes es indiferente con respecto al conjunto. El cemento, las formas geometrizarantes que evocan al Cubismo y los motivos religiosos o primitivos componen una unidad indisoluble a la hora de interpretar estas esculturas y dan cuenta de las necesidades expresivas de Oteiza en aquellos años.

¹⁰⁸ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, págs. 7-9

¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 9

¹¹⁰ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 88.

¹¹¹ MUÑOA, P., *op. cit.*, pág. 41

¹¹² «Es un error considerar una obra de arte como si “expresara” los sentimientos de amor u odio que la precedieron o motivaron. El sentimiento estético sólo se desarrolla en la expresión misma», DUPRÉ, L., *Simbolismo religioso*, pág. 41

Esto último nos lleva a otra característica importante de esta primera época, su respeto a los géneros tradicionales del retrato y a la imaginería religiosa, que se evidencia en las maternidades, los retratos, las vírgenes o el recurso a ciertos temas bíblicos. El hecho de que en el aspecto formal Oteiza introduzca algunos elementos subversivos junto con las innovaciones que caracterizan a los movimientos de vanguardia, como las deformaciones y los rasgos del arte primitivo, no excluye que se siga respetando en gran medida la iconografía y la temática religiosa tradicional. **Maternidad**, que es en nuestra opinión una de las piezas esenciales de esta primera época es un ejemplo paradigmático de lo que decimos.

A la materialidad del cemento y a la forma bloque y compacta de las primeras obras se contraponen la naturaleza liviana de las esculturas de 1950, donde la materia se reduce dando protagonismo al espacio. Varía también el modo en que se trabajan las formas y se concibe el volumen: si las primeras son bloques de cemento tallado, las de 1950 se *construyen* uniendo pequeñas unidades prefiguradas. Este tránsito de lo material a lo espacial, que tiene una escala intermedia en **Formas al borde del camino** aunque en esta obra el espacio no se construye, también implica una reducción de la expresividad, no sólo porque la reducción del componente material posibilita ya de por sí esta reducción, sino también porque Oteiza comienza a utilizar materiales expresivamente más fríos y contenidos como el bronce, el zinc o el latón, que ya no tienen la presencia matérica y pesada –que es independiente de la cantidad- ni tampoco el acabado final del cemento.

Este desarrollo en el lenguaje plástico de Oteiza desde una escultura sólida a otra espacial significa a su vez un cambio en la ubicación que ocupa la obra de Oteiza dentro de los dos grandes polos que determinan los orígenes de la escultura moderna. Ésta se divide en sus inicios en dos vertientes bien diferenciadas: como explica N. Lynton, la historia de la escultura moderna es la historia de los objetos tallados o modelados frente a los objetos contruidos.¹¹³ **El beso** (1908) de C. Brancusi es el mejor ejemplo de la primera vertiente, ya que a pesar de la geometrización de sus formas prima el componente material de la escultura. Con sus primeras obras de cemento, Oteiza se sitúa sin ninguna duda dentro de esta vertiente.

La segunda vertiente, que debe mucho a las contribuciones pictóricas de P. Cézanne y al Cubismo, es representada paradigmáticamente por la **Guitarra** (1912-1913) de Picasso y enfatiza la organización estructural y constructiva de las obras, tal y como sucede en las

¹¹³ LYNTON, N., «Cubismo y cubismos: variaciones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, cat. de exposición, pág. 48

obras de Oteiza a partir de 1950. Siendo esto así, T. Badiola señala que ya desde su etapa matérica, Oteiza se alimenta contradictoriamente por una necesidad de reflexionar sobre el espacio plástico, que si bien vislumbra en los alargamientos naturalistas de Alberto Sánchez y refleja en obras como **Formas al borde del camino**, se ven mejor representadas por las opciones constructivas que comienza a ensayar con las piezas de 1950. Por este motivo, T. Badiola sostiene que «de algún modo el desarrollo de su obra entre los años 30 y los primeros 50 es el intento de superación dialéctica de todas estas necesidades contradictorias».¹¹⁴

La adhesión de Oteiza a la vertiente constructiva contribuye a reducir la complejidad de las obras, si bien esta reducción es el resultado de una actitud analítica y racional; también disminuye claramente la expresividad, que en las primeras obras se manifiesta principalmente con el uso del cemento y el recurso a las formas arcaizantes y primitivas. Es importante destacar, en este sentido, que Oteiza abandona el uso de estas formas después de estar en contacto directo con la estatuaria precolombina de la cultura de S. Agustín, durante sus años de estancia en Colombia, a la que además dedica la parte sustancial de sus investigaciones, lo cual no deja de ser significativo y nos obliga a preguntarse sobre los objetivos últimos de dichas investigaciones sobre el arte precolombino. Establecer con claridad estos objetivos nos podrá ayudar no sólo a entender el significado simbólico que Oteiza da al arte, sino también a comprender la naturaleza que adquiere el «hueco» en la obra de Oteiza, tanto en términos formales como espirituales. Esto nos permitirá definir en su justa dimensión el camino hacia la abstracción que emprende Oteiza a partir del año 1950, año en el que su lenguaje plástico comienza a adquirir los primeros rasgos personales que lo diferencian de otras propuestas escultóricas.

Aunque todo escultor, y en general todo artista «piensa» con sus manos, enfrentándose a los problemas que su medio expresivo sitúa ante él, no podemos prescindir de aquellos escritos donde los artistas reflexionan sobre su propia obra. En este sentido, y aunque sea en parte, la respuesta a muchas incógnitas en torno a la obra de Oteiza está en sus investigaciones americanas, un período que, como ya hemos señalado, es rico en textos teóricos pero escaso en producción plástica. A lo largo de este apartado hemos reseñado algunos de los textos o artículos que Oteiza publica una vez se encuentra en Sudamérica. No obstante, hemos obviado los textos más importantes de este periodo,

¹¹⁴ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 35

debido a que requieren de una atención más sopesada y de una puesta en contexto que hace preferible dedicarles un apartado específico. Esto no significa que nos ocupemos de ellos únicamente en un apartado. La importancia de estos textos estriba precisamente en que influyen de modo fundamental en muchas de las propuestas formales de Oteiza que ya hemos anticipado en este apartado, así como en su comportamiento como artista, por lo que mucho de lo planteado en estos textos recorre toda la trayectoria vital de Oteiza. En el próximo apartado intentaremos contextualizar estas investigaciones y explicar algunas de las consecuencias más generales, para después, en siguientes apartados ocuparnos de aspectos más específicos que nos ayuden a interpretar el sentido de ese cambio que se produce entre las primeras obras sólidas y expresivas y las obras de 1950, donde tanta importancia adquieren el hiperboloide, los huecos en forma de concavidades y el espacio.

2. El contexto de las investigaciones americanas (1935-1948)

Antes de emprender su viaje, en la carta que lee en la despedida que se le tributa, Oteiza especifica los proyectos que desea llevar a cabo en Sudamérica: estudiar las culturas precolombinas y elaborar lo que denomina «teoría de los renacimientos», cuya finalidad sería la de contribuir al «Renacimiento vasco». Resulta por ello necesario contextualizar estas investigaciones y sobre todo señalar cuáles son los resultados. La etapa sudamericana es poco fecunda en términos estrictamente escultóricos, ya que Oteiza no realiza tantas obras como en su última etapa, pero los escritos donde resume sus investigaciones de este periodo son muy importantes para comprender el desarrollo posterior de su lenguaje, y de modo general, su concepción del arte. A ellos dedicaremos nuestra atención, en un primer momento de modo general para luego, en apartados posteriores y de forma más concreta destacar aspectos más específicos.

La etapa más fructífera de estas investigaciones comienza una vez Oteiza se ha instalado en 1942 en la ciudad colombiana de Cauca, en cuya universidad comienza a impartir clases de cerámica. Aunque en la cena de despedida que le ofrece el grupo GU Oteiza muestra su intención de desplazarse a Perú y a México para poder investigar allí las culturas precolombinas, lo cierto es que estos estudios se llevan a cabo en la propia región colombiana de Cauca, en los vestigios de la cultura precolombina de S. Agustín. Los yacimientos de esta cultura constituyen una importante región arqueológica situada entre los ríos Magdalena y Cauca, en el nudo central de los Andes, al sur de Colombia. La característica principal de esta cultura es su estatuaria, un conjunto monumental de esculturas líticas que se reparten por toda la región, mostrando una gran homogeneidad en ciertos motivos y una continuidad a lo largo de distintos periodos evolutivos (s. VII a. C.- XVI d. C.). A pesar de que es ésta, la dedicada a una cultura precolombina, la parte más sustancial y llamativa de las investigaciones americanas, no conviene precipitarse a la hora de suponer el motivo último que lleva a Oteiza a interesarse en ella ni en general sobre los objetivos últimos de estas investigaciones americanas.

En este sentido, conviene resaltar la «Advertencia personal» que Oteiza añade a *Interpretación estética de la megalítica americana*, publicado en 1952 tras su regreso a Bilbao, donde resume cuáles han sido las investigaciones y los resultados de su estancia en Sudamérica:

Ciertamente que volvía con mis ideas organizadas en una estética objetiva. Había encontrado una estatuaria original, sirviéndome de mi interpretación estética. Y había concluido, asimismo, un laborioso estudio sobre la génesis y la naturaleza del arte nuevo y su inminente misión. Traía, pues, un libro –con el título general de *El Realismo Inmóvil*–, que eran tres libros llenos de unidad, y con un aparente desorden que aun me parece a mí lógico y me satisface.¹¹⁵

Si bien Oteiza no llega nunca a publicar el libro definitivo que menciona, durante los años de estancia en América va exponiendo en conferencias o publicando en diferentes medios las investigaciones desarrolladas y sus conclusiones. Para algunos, estas investigaciones americanas, en especial las que Oteiza dedica a la cultura precolombina de S. Agustín, no son sino reflexiones extravagantes de un Oteiza joven e impetuoso, lo cual ha motivado que hasta hace bien poco hayan recibido mucha menos atención que otros textos teóricos posteriores, aunque a ello también ha influido la dificultad de acceder a estos escritos.¹¹⁶ En nuestra opinión, en cambio, estos trabajos son sin lugar a dudas una parte importante y original en la trayectoria de Oteiza.

Con la mención a «un laborioso estudio sobre el génesis del arte nuevo y su inminente misión» Oteiza se puede estar refiriendo, al menos en parte, al artículo que publica en 1944 en la *Revista de la Universidad del Popayán* bajo el título de «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra» [*Carta*], un texto fundamental para comprender su obra y su pensamiento. Junto a este artículo hay que destacar otros dos escritos importantes, preparados durante la misma época. En primer lugar, el ya citado *Megalítica*, publicado en 1952 tras regresar a Bilbao pero que fue escrito en su mayor parte entre 1944 y 1946. En segundo lugar, *Goya Mañana. El realismo inmóvil* [*Goya Mañana*], una recopilación de conferencias y textos, la mayoría de entre los años 1946 y 1949 pero que no será publicado hasta 1997 y donde reflexiona sobre la obra de El Greco, Goya y Picasso.¹¹⁷ El interés de Oteiza por la obra de El Greco y Goya se remonta a sus visitas al Museo del Prado cuando aún era estudiante de

¹¹⁵ OTEIZA, J., *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, pág. 15. A partir de ahora citaremos este texto como *Megalítica*. Oteiza detalló el índice de este libro en el segundo borrador que preparó para este libro. Véase: OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 11, pág. 456

¹¹⁶ El autor de esta investigación ha sido testigo de cómo un reconocido Catedrático de Historia del Arte, en el marco de unas conferencias sobre arte vasco, sostenía, mofándose, que ya se había demostrado que todo lo afirmado por Oteiza en *Megalítica* era «falso», aunque no llegó a explicar en qué consistía esa «verdad» que refutaba la *interpretación* de Oteiza. Lo único que quedó demostrado en aquella conferencia es que el citado catedrático no entendió el libro de Oteiza ni sus propósitos.

¹¹⁷ Si bien en la edición de 1992 Oteiza introduce un apartado dedicado en exclusiva al **Guernica** de Picasso (págs. 143-158), dicho apartado no es de esta época, sino que es una adaptación de las conversaciones que mantuvo con M. Pelay Orozco y que forman parte del libro *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*.

Medicina.¹¹⁸ En el apartado dedicado a Goya se recopilan dos conferencias: la primera de ellas impartida en el Centro Español de Bogotá el 29 de marzo de 1946 con ocasión del segundo centenario del nacimiento de Goya. Un año después, también en Colombia, Oteiza es invitado por el Ministerio de Educación Nacional para la Clausura de la Exposición oficial de la serie de los grabados de la Tauromaquia (16 de abril de 1947). Ambos escritos no son modificados al ser publicados en *Goya Mañana*.¹¹⁹

Carta es un texto fundamental para comprender la obra y el pensamiento de Oteiza, ya que en él plantea algunos de los fundamentos teóricos y programáticos a los que tratará de dar una solución formal en sus obras posteriores, especialmente en aquellas que realiza inmediatamente después de su regreso a Bilbao. S. Álvarez considera que este texto es, de los publicados por Oteiza, el primero realmente interesante ya que en él comienza a definir su ideario, mientras que T. Badiola señala que es el primer texto de Oteiza donde se expresan de manera suficientemente contundente presupuestos de un posterior trabajo propiamente experimental.¹²⁰ *Carta* es un artículo extenso, donde llama la atención la capacidad del escultor para dialogar con la ciencia, la Filosofía y la religión, hasta el punto de combinar algunos de sus aspectos y darles la coherencia suficiente para que confluyan unidos en sus reflexiones sobre el arte. Al acomodar en sí todos estos ámbitos, Oteiza busca que el arte abarque las múltiples dimensiones de la realidad y de la existencia, superando los límites que compartimentan cada disciplina. «El artista –señala Oteiza- no ha encontrado las diversas fronteras de las esferas del espíritu, establecidas por las definiciones y conclusiones de los respectivos problemas internos».¹²¹

Publicar sus textos fundacionales a través de la prensa y con un lenguaje directo y reivindicativo era el modo habitual al que recurrían los artistas de vanguardia para dar a conocer sus propósitos y llegar así no sólo a otros artistas, sino también al público en general. La constante utilización de la denominación «arte nuevo», cuyas connotaciones vanguardistas son evidentes –aunque utiliza indistintamente las denominaciones de «arte nuevo», «arte americano» o «arte nuevo americano»-, los propósitos expuestos, el título, el tono, el llamamiento a un trabajo colectivo y el modo en que ve la luz hacen que podamos clasificar este artículo dentro de la tradición de los manifiestos artísticos de las

¹¹⁸ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 127

¹¹⁹ *Ibid*, pág. 11

¹²⁰ ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón.*, pág. 66; BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 37

¹²¹ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 82

Primeras Vanguardias, salvando, eso sí, las diferencias generacionales y las particularidades históricas y artísticas posteriores a la disolución de dichas vanguardias.

Al igual que los artistas vanguardistas, Oteiza también insiste, a *grosso modo*, en los siguientes aspectos, algunos de los cuales ya se han asomado a los textos comentados en el apartado anterior, pero ahora adquieren una mayor sistematización: la necesidad de superar un lenguaje artístico que aún depende de planteamientos que se consideran ya superados, como la imitación de la naturaleza o la perspectiva renacentista; la creación de un nuevo código lingüístico sometido exclusivamente a las normas y a las leyes que surgen de las exigencias plásticas y de una concepción autónoma del plano pictórico; y por último, se califica de «dramática» la situación del arte y se plantea una redefinición de la figura del artista y su papel dentro de la sociedad: al artista le corresponde la transformación de la sociedad, y para ello, tiene la responsabilidad de formular un «arte nuevo» que contribuya con su impulso a dicha transformación.¹²² Estos planteamientos sobre la génesis del «arte nuevo» se enriquecen con dos líneas de investigación que son publicadas en *Goya Mañana* y *Megalítica*. En ellos se analizan los precedentes históricos o los momentos artísticos que Oteiza considera fundamentales para formular su proyecto del «nuevo arte americano».

Por un lado, en *Megalítica* resume las investigaciones sobre la cultura precolombina de S. Agustín. En 1944, Oteiza, acompañado de su mujer Itziar, forma parte de una expedición arqueológica que le permite visitar durante tres semanas los restos arqueológicos de esta cultura.¹²³ Allí, frente a la estatuaria megalítica agustiniana, Oteiza comienza a analizar e interpretar el arte precolombino. Para Oteiza, no hay duda de que S. Agustín fue un «pueblo de escultores»,¹²⁴ que además, fue capaz de crear y desarrollar desde la nada todo un estilo artístico propio, y con ello, una forma de ver el mundo y una cosmovisión propia. Es decir, según la interpretación de Oteiza, estos escultores habrían sido capaces de crear su propia mitología:

Porque no sólo es éste un pueblo de escultores –nos parece certero precisarlo-, sino que su mitología es mitología solamente posible de ser engendrada por los propios escultores. No olvidemos que la escultura expresa casi siempre los mitos elaborados por poetas, filósofos,

¹²² Estos son los tres principios comunes que reivindican todos los movimientos de vanguardia en sus manifiestos, según explican los editores en la introducción a: VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, pág. 13

¹²³ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 41, pág. 463

¹²⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 120

políticos o sacerdotes, pero es singular una cultura surgida desde el corazón y la inteligencia de los mismos escultores.¹²⁵

Cada una de las estaciones arqueológicas de las tres que consta la cultura de S. Agustín, con sus diferentes características y hallazgos, no son sino diferentes fases del desarrollo de este estilo escultórico, que se corresponden a su vez a los distintos grados de maduración espiritual con la que se fue configurando y asentando la relación del hombre de S. Agustín con su entorno natural. Fue por estos motivos, y siempre según Oteiza, una «cultura original» o «cultura matriz», pues no recibió ni influencias ni herencias de otros pueblos o culturas; al contrario, fueron los logros de esta cultura, más en concreto, los logros de los escultores de esta cultura, los que se fueron expandiendo a lo largo de los Andes y fueron heredados por el resto de culturas mesoamericanas.

Esta interpretación «estética» de Oteiza choca frontalmente con las conclusiones de las investigaciones etnográficas. Para guiar sus investigaciones y justificar sus conclusiones, Oteiza formula en *Megalítica* su propuesta de «Estética objetiva», que define como la «ciencia independiente del arte» y al que dota de su correspondiente terminología.¹²⁶ La idea de esta «Estética objetiva» aparece ya en *Carta*, y se repite en *Goya Mañana*, aunque de modo más conciso y menos elaborado que en *Megalítica*.¹²⁷ Oteiza explica del siguiente modo las razones que le llevan a proponer esta ciencia del arte:

El artista actual no ha heredado, para economía espiritual y el suficiente rendimiento técnico de su vida profesional —esta es la verdad—, ni para su divulgación, un vocabulario, una técnica de anotación, ni un lenguaje [...] En lugar de una geometrografía y de una escritura matemática de los planes de composición y de las reacciones plásticas no disponemos más que de media docena de adjetivos subordinados a un estrecho concepto aestético de la belleza [...] La matemática ha pasado a primer plano como generadora de conceptos filosóficos al mismo tiempo que ha animado al artista a la formulación propia de sus ideas [...] Hoy ya no es posible entender nada nuevo con la ingenua y clásica historia de las ideas estéticas, ni administrar ni proseguir la confusa riqueza de ideas presentida y copiada poéticamente en los modernos movimientos artísticos que, como una señal indudable, atrae la curiosidad artística con la que nace nuestra generación. Consideramos a la

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 49-50

¹²⁷ Cf. OTEIZA, J., *Carta*, pág. 83; 93 y ss.; OTEIZA, J., *Goya mañana*, págs. 38-40. Oteiza elabora de modo más completo esta idea sobre una «Estética objetiva» en escritos posteriores. Véase sobre todo: OTEIZA, J., *Ejercicios Espirituales en un túnel*, pág. 44-145. A partir de ahora citaremos este texto como *Ejercicios*.

Estética como el nuevo territorio independiente y precisamente situado en la convergencia de los otros que se constituyeron en la tierra complicada de los conocimientos.¹²⁸

Oteiza pretende dotar a la Estética de un armazón conceptual que permita definirla como una ciencia autónoma y objetiva, con el mismo rango de validez que el resto de las ciencias. En la aplicación de este método estético radica la diferencia entre las conclusiones de Oteiza y la de los arqueólogos y etnólogos, ya que varía la perspectiva metodológica y la consideración del objeto de investigación. La etnología y la etnografía estudian y comparan diferentes culturas a partir de la investigación de sus características lingüísticas, mitológicas, económicas y artísticas. Por el contrario, el método estético objetivo propuesto por Oteiza guarda ciertas similitudes con el método de la fenomenología. Ambos métodos evitan proceder en abstracto o desde teorías preestablecidas y se atienen a los fenómenos, en este caso, a los objetos artísticos. Con esta actitud metodológica, Oteiza busca diferenciarse de las teorías estéticas propuestas por la Filosofía, que tienden a reflexionar sobre lo «Bello» o proponen teorías sobre la «vivencia estética». A. G. Baumgarten, fundador de la estética moderna, la define como la «ciencia del conocimiento sensitivo», cuyo objetivo es «la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: esto es, por tanto, la belleza».¹²⁹ No hay aquí una aproximación o un estudio de la obra de arte en sí. Frente a esto, la «Estética objetiva» que propone Oteiza busca penetrar en las singularidades formales y estructurales de las obras de arte desde la perspectiva del objeto, a la vez que pretende aclarar las necesidades existenciales y espirituales que impulsan a la práctica del arte. De este modo, el análisis formal se complementa con el énfasis en la actitud creativa del artista y su reflejo en las características formales del objeto. Sólo después de este análisis se podrán deducir las características mítico-religiosas, sociales, lingüísticas y folclóricas de una cultura. Oteiza define del siguiente modo su concepto de «Estética objetiva»:

Una estética objetiva, como ciencia independiente del arte, lo será en cuanto nos explique *qué* es este Ser, *por qué se hace* y *qué consigue* (metafísica del arte), y tendrá que completarse explicándonos *en qué consiste*, esto es, *con qué se hace* y *cómo se hace* (ontología formal del arte). Al responder adecuadamente a estas interrogaciones esenciales obtendremos la estructura constante y peculiar de esta especie de seres que guardan secretamente el contenido histórico del

¹²⁸ OTEIZA, J., *Carta*, págs. 81-82

¹²⁹ Citado por MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, pág. 38

momento en que surgieron y al que sobreviven y encierran en un estado de encantamiento que ya no es posible desencantar, pero sí, estéticamente, interrogar y traducir.¹³⁰

De la definición de la «Estética objetiva» se deduce la noción del «Ser Estético». Aquí se hace evidente la influencia de sus estudios de Medicina, sobre todo, de su interés por la Bioquímica, debido a que el énfasis en lo estructural de los organismos vivos que caracteriza a las investigaciones de la Bioquímica es trasladado por Oteiza a su comprensión del objeto artístico:

Descubrí en Bioquímica mi verdadera vocación experimental para la escultura. Los encadenamientos del carbono, la disposición de estas unidades tetravalentes para establecer equilibrios y desequilibrarse, en verdaderos juegos narrativos, fue para mí un descubrimiento de lo que debía entender por anatomía del espacio, por fisiología o circulación de las formas, por topología en el arte, en una auténtica biología del arte, un saber estructural (y no una vieja anatomía del cuerpo humano). Entonces dejé la medicina.¹³¹

La Bioquímica es la ciencia que estudia los componentes químicos de los seres vivos centrandose su atención en la base misma de la vida, en las moléculas, que son el resultado de la unión de varios átomos. El «Ser Estético» es para Oteiza la «molécula del arte», su unidad mínima y esencial. Oteiza define el «Ser Estético» como el resultado de la combinación de tres elementos diferentes, cada uno de los cuales representa una de las tres esferas o «mundos ontológicos» en que Oteiza divide la realidad.¹³² Estos tres elementos, los *seres reales*, los *seres ideales* y los *seres vitales*, componen la *ontología formal del arte*, con la que pretende, ordenando el conjunto de elementos que intervienen en una obra, una explicación última de la realidad del arte. Son los «materiales de la Realidad recibida»,¹³³ con las cuales el artista creará una nueva realidad. Los *seres reales* son la materia física y espacial del arte, lo que tiene existencia corporal. Constituyen la realidad primaria, el componente perceptible que determina la experiencia sensible de una obra de arte. Su presencia se vincula con el tiempo y están

¹³⁰ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 49-50

¹³¹ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 53

¹³² Para esta división Oteiza hace una lectura parcial de A. Müller, quien divide la realidad en cuatro esferas, la de los objetos que son reales, la esfera de los objetos suprasensibles, la esfera de los objetos ideales, y por último, la esfera de los valores. Oteiza sólo reconoce la validez estética de los seres reales y de los ideales, excluyendo los valores de la composición estética. Cf. MÜLLER, A., *Introducción a la Filosofía*, págs. 30-37

¹³³ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 54

sujetos a su devenir.¹³⁴ Los *seres ideales*, por el contrario, escapan a lo temporal pues son los objetos matemáticos, las relaciones ideales y los elementos geométricos puros que se aplican al componente físico del objeto. El tercer mundo lo componen los *seres vitales*, el componente personal del artista, la sensibilidad que desde su interior él imprime a los dos elementos anteriores: «La Vida. Mismidad espontánea y móvil. Quehacer temporal. Y convivencia. En una palabra: los sentimientos».¹³⁵ De entre los tres componentes del «Ser Estético» los *seres vitales* son los más indeterminados o los que más confusión pueden generar. M. T. Muñoz relaciona los *seres vitales* con el sentimiento vital de W. Worringer.¹³⁶ Este último define el sentimiento vital como el comportamiento anímico frente al cosmos, como un factor psíquico que se proyecta en la obra de arte. Este sentimiento interno es un supuesto de la vivencia estética que encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico y lo viviente.¹³⁷ Es posible también que esta idea de los *seres vitales* pudiera estar relacionada, en alguna medida, con una lectura de H. Bergson, cuya Filosofía vitalista, estrechamente relacionada con la Biología, gozaba en aquella época de una gran repercusión como contrapunto al Positivismo, o incluso, como parece sugerir el propio Oteiza en *Goya Mañana*, la idea de los *seres vitales* puede guardar relación con la noción de G. Bruno de un alma universal vital que lo vivifica todo. A esta alma bruniana como motor espiritual recurre Oteiza para analizar algunas de las obras de El Greco, donde «todo tiene vida propia, todo se eleva con su color y su orientación lineal».¹³⁸

Estos tres elementos comienzan a fusionarse por un cuarto factor que, si bien no es un componente interno del «Ser Estético», es el agente creativo que contribuye de modo esencial a su realización: «La poderosa energía puesta por la vocación de eternidad del artista».¹³⁹ Esta fusión se lleva a cabo de manera gradual hasta dar con un nuevo ser, el «Ser Estético», creado enteramente por el artista a pesar de que sus componentes estructurales sean «recibidos»: con la síntesis de los seres reales con los ideales se lleva a cabo la primera de las dos operaciones estéticas, de donde surge «el primer estado

¹³⁴ Müller diferencia dentro de los objetos reales los objetos físicos y los psíquicos, siendo estos últimos las sensaciones, las representaciones, los sentimientos.... Oteiza, en cambio, sólo toma en consideración los objetos físicos.

¹³⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 51

¹³⁶ Cf. MUÑOZ, M. T., «Arte, ciencia y mito», prólogo a OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana / Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la postguerra (EC)*, pág. 23

¹³⁷ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, pág. 19 y ss.

¹³⁸ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 119

¹³⁹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 54

plástico original que podemos llamar *Ecuación de estado plástico*». ¹⁴⁰ El resultado de esta ecuación es el «arte simple, arte binario o, sencillamente, arte abstracto», ¹⁴¹ de la que se obtienen los valores plásticos. Este primer producto es fruto del encuentro entre el «bulto natural» y el «volumen geométrico», cuyo propósito es liberar al objeto de su dependencia con lo arbitrario, en consonancia con lo que Worringer denomina el «afán de abstracción» y que no es sino la esencialización de las formas naturales. Para Worringer, este afán es consecuencia de la «agorafobia espiritual», una inseguridad espiritual, resultado de la intensa inquietud interior del hombre ante los fenómenos de la naturaleza. ¹⁴² Oteiza añade una fase más, una última y definitiva síntesis, cuando lo abstracto se fusiona con lo vital, con la Vida, que es el espíritu vital que el artista inserta en la materia inerte y la transforma en un organismo vivo. Así queda formulado el «Ser Estético», una «Estructura que equivale a una *forma molecular del arte*». ¹⁴³

Aplicando este *método estético* se obtienen conclusiones diferentes a las de otras disciplinas científicas. Así sucede en el caso de la cultura de S. Agustín, y así sucederá años después, cuando Oteiza interpreta la naturaleza «estética» de los crónlechs neolíticos, como veremos más adelante. De momento, nos basta con recordar que para Oteiza, la cultura de S. Agustín es «original», fruto de las capacidades creativas de sus escultores, ya que su mitología y todo el entramado simbólico que la sustenta se fundamenta en su estatuaria. ¹⁴⁴ Este es precisamente el papel que Oteiza quiere reivindicar para los artistas de su generación, y en esto radica la importancia de sus investigaciones sobre esta cultura precolombina.

En *Goya Mañana* se ocupa de la pintura de El Greco, Goya y Picasso. Estos tres artistas son, en opinión de Oteiza, los tres grandes referentes para el «arte nuevo» que él intenta definir durante su estancia en Sudamérica, ya que en sus obras encuentra algunos de los rasgos formales sobre los que se debe fundamentar el desarrollo del «arte nuevo». Este «arte nuevo» que intenta definir Oteiza bebe pues de dos fuentes:

Como únicos antecedentes históricos para la elaboración de un nuevo arte mundial hemos fijado, exclusivamente nuestra atención, en aquellos hombres que se han construido una cultura, una Plástica, sin herencia alguna, o en aquellos otros que han sabido rebelarse contra una herencia agotada, no volviéndole la espalda a un enérgico y definitivo presentimiento creador. Al primer

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 55

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² WORRINGER, W., *op. cit.*, pág. 30

¹⁴³ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 57

¹⁴⁴ *Ibid.*, pág. 120

caso pertenecen los hombres que inventaron la estatuaria megalítica agustiniana. Al segundo, los hombres de los cuales vamos a ocuparnos inmediatamente. El Greco, Goya, Picasso: puntos genéticos de una nueva línea vocacional artística después de la aparición de América.¹⁴⁵

Pese a que en algunos aspectos hay variaciones, creemos que en líneas generales estas dos obras dan continuidad a muchos de los planteamientos propuestos en *Carta*. Además, podemos suponer que todas estas reflexiones dispersas compondrían junto con *Megalítica* el grueso del libro inédito al que Oteiza se refiere con el título general de *El Realismo Inmóvil*. Para esta suposición nos basamos en el modo en el que están concebidos los libros publicados por Oteiza. Ninguno de ellos es en su totalidad original, en el sentido de que en todos ellos se recopilan y repiten muchas ideas ya planteadas y publicadas en breves textos anteriores.¹⁴⁶ De este modo y aunque nunca llegó a publicarse como tal, podríamos intuir su contenido a partir de lo ya publicado, venciendo lo que para el propio escultor no era más que un «aparente desorden».¹⁴⁷

Por este motivo, consideramos equivocada la opción de M. T. Muñoz, que en los criterios para la edición crítica conjunta de *Megalítica* y *Carta* invierte el orden cronológico natural de los textos, lo que según sus palabras «tiene que ver con la consideración del primer libro de Jorge Oteiza como una de sus obras fundamentales, mientras en artículo al que el autor se refiere con frecuencia como *Carta de Popayán* tiene un carácter mucho más coyuntural». Unas líneas antes, califica a *Carta* de «artículo corto y menos ambicioso»,¹⁴⁸ sin atender una anotación que el propio Oteiza realiza en 1964 sobre su ejemplar personal de *Carta* y que se recoge precisamente en una nota al pie de esa misma edición crítica: «Considero profético lo que afirmaba en esta *Carta*. Se completa con el catálogo de Sao Paulo (1957) y el de Montevideo (1960) y el *Quousque Tandem* (1963)».¹⁴⁹ Este comentario evidencia la gran importancia que Oteiza da a este texto, ya que los otros textos que cita aquí son textos fundamentales en su trayectoria.

En resumidas cuentas, se puede afirmar que con sus investigaciones sudamericanas Oteiza pretende establecer la génesis y las bases teóricas del «arte nuevo», un arte que se adecue a los profundos cambios que se habían producido en la primera mitad del siglo XX. Para Oteiza, este «arte nuevo» debe ser una continuación de los logros de los

¹⁴⁵ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 9

¹⁴⁶ Véase en este sentido la composición de libros como *Quousque tandem...! o Ejercicios*.

¹⁴⁷ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 15

¹⁴⁸ MUÑOZ, M. T., «Arte, ciencia y mito», *op. cit.*, págs. 9-10

¹⁴⁹ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 64, pág. 465

artistas cubistas, que el estallido de la Segunda Guerra Mundial había dejado inconclusos; un arte que englobando tanto el arte europeo como el arte americano debe posibilitar la llegada de «los mitos internacionales, que podemos llamar americanos»,¹⁵⁰ y lograr así transformar la imagen del mundo heredada desde el Renacimiento. Tales son sus ambiciosos propósitos: «Como artista con una conciencia mundial de las actuales responsabilidades artísticas me sitúo en defensa de un arte americano-mundial y en contra de todo programa espiritual que limite su trascendencia o se regionalice, ya que considero esto, exactamente, como una traición a los ideales americanos».¹⁵¹

Este proyecto es, en parte, una respuesta a las opiniones que sobre la decadencia artística de Europa comenzaban a propagarse en ciertos ámbitos artísticos de América. Esta opinión estaba en boca, entre otros, de los muralistas mexicanos representados principalmente por Rivera y Siqueiros, quienes firmaron en 1921 el escrito «Llamada a los artistas de América». Si bien la pintura de ambos debe mucho a las nuevas corrientes artísticas encabezadas por el Cubismo, había en ellos cierta hostilidad hacia los que Oteiza llama «maestros de París».¹⁵² Oteiza también pretende rebatir las opiniones desfavorables sobre el arte europeo manifestadas por los artistas firmantes del «Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia a los Artistas de las Américas», publicado a raíz de la Exposición de Arte Nacional de Medellín.¹⁵³ Este manifiesto, de carácter idealista, se corresponde a la última etapa del «americanismo», una corriente de exaltación nacionalista dentro del arte americano.¹⁵⁴

Frente a todas estas voces, Oteiza hace en *Carta* una encendida defensa de un arte de carácter universal y naturaleza abstracta, a lo que se le añade una lúcida reflexión sobre la necesidad de desarrollar formalmente dicho lenguaje con el propósito de adaptarlo a las nuevas necesidades espirituales. Como hemos destacado en el análisis de sus primeras obras, «abstracto» significa principalmente para Oteiza la «esencialización» y la geometrización de las formas: lo abstracto no está aquí reñido con la realidad material sino que proviene de ella. D. H. Kahnweiler, mecenas de Braque y Picasso, explica que la esencia de la «nueva pintura» es al mismo tiempo representativa y constructiva. Representativa porque pretende reflejar la belleza formal de las cosas, pero constructiva

¹⁵⁰ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 84

¹⁵¹ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 10

¹⁵² Cf. OTEIZA, J., *Carta*, págs. 85-86

¹⁵³ *Ibid.*, pág. 79. Este manifiesto fue firmado por Rafael Sáenz, Pedro Nel Gómez, Gabriel Posada Zuloaga, Maruja Uribe, Graciela Sierra, Jesusita Vallejo, Débora Arango, Laura Restrepo y Octavio Montoya.

¹⁵⁴ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, notas 68-69, pág. 466

a la vez porque quiere circunscribir esta belleza formal en el cuadro.¹⁵⁵ De esta doble naturaleza representativo-constructiva resultado un arte que muestra el componente geométrico –abstracto- que subyace a la realidad. Oteiza se acoge a esta idea de lo abstracto:

El arte abstracto ha mostrado el fenómeno plástico simple o puro. Lección inestimable para el profano que no entiende la obra abstracta, porque se figura que en la naturaleza no ha visto nada parecido. Ella debe enseñarle a considerar lo contrario. El ejemplo artificial del artista enseña a distinguir una equivalente intimidad estructural, estética, en la naturaleza material en la que viven apoyados todos los objetos. Nos bastaría retirar un instante, de las cosas más corrientes, la cubierta utilitaria e impermeable de su significado, para apreciar, en el fragmento de un crepúsculo, en el fragmento de una silla, en el de un árbol, o en el de un cuadro o en el de una palabra, puros edificios habitados por ríos de sensaciones estéticas inutilizadas por nuestros ojos pobres y reducidas costumbres.¹⁵⁶

Como muchos de sus contemporáneos, para Oteiza el arte abstracto no es una simple geometrización de la realidad, sino el modo en que es posible mostrar la estructura esencial de la realidad. Aquí reside la dimensión espiritual del arte abstracto y su valor universal:

«Esto es un mito», dice incrédulamente el profano ante un ejemplo de arte abstracto. Y así es realmente. Un mito nuevo, un camino para la nueva redención espiritual de una geometría elemental, en la que están sumergidas todas las cosas, y en la que nacen los valores estéticos fundamentales. La comprensión de esta «psicoplasticidad» natural, que se da con una presencia constante en nuestra vida que nos rodea, convierte la visión habitual del hombre en una forma superior de vida.¹⁵⁷

Así pretende dar por zanjada la «absurda polémica» que en aquellos años enfrentaba a algunos artistas americanos con las corrientes vanguardistas del arte europeo.¹⁵⁸ Esta apelación a un arte universal encaja sin mayores problemas con sus propósitos de impulsar un «Renacimiento vasco» en términos culturales, ya que como hemos señalado, este «Renacimiento» se define a partir de los logros de los primeros movimientos artísticos de vanguardia y no a partir de lo tradicional ni sobre las visiones románticas de

¹⁵⁵ KAHNWEILER, D. H., *El camino hacia el Cubismo*, pág. 27

¹⁵⁶ OTEIZA, J., *Carta*, págs. 99-100

¹⁵⁷ *Ibid.*, págs. 100

¹⁵⁸ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 10

un pasado que imperan en el contexto tradicional vasco, algo que ha sido destacado por J. Zulaika: «Consustancial al mito del artista moderno, a su figura heroica y universal, ha sido su distanciamiento de todo lo que sea tradición o particularismo localista. Oteiza participó plenamente de ese mito».¹⁵⁹

Ante la devastación de los centros artísticos europeos y la interrupción en el avance de los logros de los artistas de vanguardia Oteiza sitúa en América sus esperanzas en el futuro del arte y de la cultura: «América es, teóricamente, hoy, el lugar público para la realización de una cultura nueva. Sólo americano quiere decir mañana, hombre del porvenir, nuevo modo de sentir y de reaparecer».¹⁶⁰ En este sentido, se ha de entender que «artista americano» no limita su significado a los artistas de ese continente sino que nombra también a todos aquellos que, como Oteiza, ansían un nuevo renacer de la cultura tras la segunda Gran Guerra, el contexto en el que se han de interpretar las propuestas de Oteiza: «El afán de una estética americana –explica Oteiza– sólo puede tener sentido como un nuevo y ambicioso anhelo de poder creador, en el terreno común para europeos y americanos de una cultura occidental moderna».¹⁶¹ A este respecto, M. Rowell señala que «“América” era un nuevo mundo donde, lejos de las vicisitudes de la historia, los artistas eran libres para empezar de nuevo».¹⁶² Años más tarde, en 1957, en una entrevista concedida a un diario brasileño con motivo de su galardón en la IV Bienal de São Paulo, Oteiza explica lo siguiente:

Considero que cuando se habla en América, en hombre americano, se habla en la humanidad que marcha para el futuro y en la única parte de la humanidad que realmente camina. São Paulo es la parte más viva, más expresiva, más impregnada de ese dinamismo que todo el mundo espera encontrar en América. Por eso todo aquí debe ir hacia delante, olvidar aquellos postulados del

¹⁵⁹ ZULAIKA, J., «Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas», *op. cit.*, pág. 89

¹⁶⁰ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 77. Para algunos artistas de las primeras vanguardias, como Kandinsky, la I. Guerra Mundial significó una gran compulsión, pero también la esperanza de un nuevo comienzo: «Los artistas abstractos generalmente se incluyeron entre aquellos que se aferraron a la esperanza de que esta guerra podría demostrar que se trataba de la conmoción final y purificante de un tipo de existencia social y moral anticuada, pasada de moda y que, cuando terminara, el potencial humano se realizaría en un plano existencial más elevado, con unas formas sociales nuevas», en HARRISON, C., «Abstracción, figuración y representación», *op. cit.*, pág. 229. Aunque Oteiza, testigo de una segunda gran guerra, no podía compartir totalmente este «idealismo», sí conservaba aún la esperanza de una cultura universal, «americana».

¹⁶¹ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 89

¹⁶² ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 47-49

pasado que no funcionan en una época de bombas atómicas, de investigaciones científicas, de expansión de los horizontes del hombre.¹⁶³

Si bien es cierto que «América» significa la esperanza de un «arte nuevo» libre de los lastres de la tradición (entendida ésta en su uso más negativo), esto no puede suceder sobre una *tabula rasa*, sino a partir de la continuidad con las intuiciones y los logros de los artistas precedentes, mayoritariamente europeos pero influenciados por el arte de las culturas primitivas que habían revolucionado los lenguajes artísticos anteriores: Van Gogh, Gauguin, Cézanne y Picasso son en este sentido los referentes para Oteiza. En este punto, puede resultar llamativo que Oteiza sitúe el origen del «arte nuevo americano» en artistas como El Greco y Goya, como sucede en *Goya Mañana*. En su particular interpretación sobre la obra de estos dos artistas, Oteiza destaca de ambos su rechazo al naturalismo y a los fundamentos artísticos del Renacimiento y el Barroco. Comparten pues con el Cubismo y con los propósitos del «arte nuevo» una misma lucha contra los postulados estéticos del Renacimiento. Frente a los principios artísticos de esa época, que implican a su vez una imagen del hombre muy concreta, Oteiza percibe en la obra de El Greco y Goya «una secreta conjuración espiritual, que está por una nueva unidad espiritual del hombre».¹⁶⁴ Las propuestas de todos estos artistas son la base sobre la que Oteiza comienza a elaborar sus nuevos planteamientos que propone a los artistas de su generación. Con ellos pretende contribuir a la solidez de una nueva conciencia estética:

Aunque demasiado esquemáticamente intento explicar ahora que el arte de la postguerra cuenta con una generación preparada para obrar oportunamente, apoyada en una sólida y nueva conciencia estética. Y todos los países deberán atender en común fundamentales problemas internos del arte nuevo.¹⁶⁵

La idea de generación es clave aquí, ya que para Oteiza la responsabilidad con respecto al «arte nuevo» recae, como venimos señalando, en los artistas que ven frustrados sus propósitos por culpa de la Guerra Civil en España o por la II Guerra Mundial. También pone en evidencia que, durante estos años, Oteiza cree firmemente en que el arte es una labor colectiva, no sólo individual, a la que da, además de una

¹⁶³ Citado por MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», en VV. AA., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, São Paulo, Brasil*, pág. 69

¹⁶⁴ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 9

¹⁶⁵ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 75

inegable dimensión espiritual, un marcado carácter social. El arte es una actividad que se realiza en concordancia con los logros de otros artistas que, por compartir la situación histórica y de generación, afrontan los mismos retos y problemas. Con la resolución de estos problemas contribuyen al desarrollo y a la evolución de la cultura:

La sensibilidad artística está constituida por una sensibilidad personal y otra de generación. En la sensibilidad personal se heredan los elementos impersonales, lo involuntario histórico, lo étnico y local. La sensibilidad de generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura, y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable, la transformación y los nuevos mitos. El artista concentra así, en su obra, la actuación anónima de un pueblo, y es, a la vez, la denuncia terrible del grado universal de una cultura. De aquí la responsabilidad del artista, y su fracaso cuando sólo representa su cultura individual.¹⁶⁶

Frente a los artistas colombianos y mexicanos de su generación que guiados por su «sensibilidad personal» intentan diferenciar, por medio de reivindicaciones nacionales o «indigenistas», entre su propia estética y el arte europeo, Oteiza hace un llamamiento a dichos artistas para que atendiendo a su «sensibilidad de generación» contribuyan con su actividad artística a la elaboración de los nuevos «mitos internacionales». Esta idea de «generación» está a su vez estrechamente relacionada con otra, fundamental para comprender la concepción general del arte que guía toda la trayectoria de Oteiza: la idea de que el arte se desarrolla, generación tras generación, en una «rigurosa continuidad creadora».¹⁶⁷ Los artistas recogen y analizan los resultados de las tendencias anteriores, los actualizan, los transforman y los proyectan hacia el futuro. Esto hace que el artista tenga la responsabilidad de ser consciente de su ubicación histórico-artístico-cultural así como de conocer las tendencias artísticas anteriores. Frente al arte como creación ligada al capricho y a la fantasía individual, Oteiza defiende que el arte avanza a través de una especie de proceso regulado, «mecánico», definido como la conjunción de lo «involuntario histórico» y lo «voluntario histórico» y que resume del siguiente modo:

La evolución individual de la voluntad de estilo, así como el de la humanidad, es resultado de un proceso constante de mecanización. Mecanizar un hallazgo es descubrir el siguiente. Mecanizar el

¹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 76

¹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 85. Subyace aquí una idea, que después adquirirá gran importancia en Oteiza, que C. Greenberg resume así: «Los apóstoles del movimiento moderno, de Manet en adelante, no siempre acabaron lo que habían empezado», GREENBERG, C., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 51

conocimiento artístico para la actualidad de nuestras operaciones, es el primer compromiso de la nueva estética.¹⁶⁸

Gauguin, Cézanne y poco después, el Cubismo lideraron la revolución de los lenguajes artísticos con los que se dio inicio al siglo XX. Oteiza, en consonancia con su idea de la continuidad de los logros plásticos, sitúa su proyecto y el compromiso de su generación con el «arte nuevo» a la estela de dichos artistas. Es evidente que hay en Oteiza una voluntad de impulsar la renovación de los lenguajes artísticos, ya que lo contrario significaría repetir un estilo que ya no se acomoda a las nuevas realidades y necesidades espirituales del artista:

La decisión del artista no admite vacilación alguna: o sirve a los nuevos intereses de la cultura, milita en la creación revolucionaria de una plástica nueva o se dedica a remendar cómodamente y a falsificar los viejos lenguajes inactuales, matando su propia alma y traicionando el porvenir.¹⁶⁹

Con los nuevos conceptos formales que Oteiza plantea para su «arte nuevo» pretende, por un lado, adecuar el arte a la nueva imagen del mundo que los avances de la ciencia han comenzado a proponer, y por otro lado, recuperar la dimensión espiritual que en su opinión el arte ha perdido. Aquí se enmarca la interpretación de la cultura precolombina de S. Agustín. El objetivo de Oteiza es comprender cómo se desarrolla el componente espiritual, religioso y mágico que percibe en la estatuaria de esta cultura, para poder así recuperar este componente en su formulación del «arte nuevo». En este sentido, estamos de acuerdo cuando S. Álvarez dice:

Si en *Carta a los artistas de América* establece los principios generales de su reflexión artística, en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* [...] enriquece los principios estéticos antes abordados con un componente antropológico que siempre había estado presente en sus intereses, hasta el punto de impulsar el viaje a América. En los comportamientos artísticos de las civilizaciones protohistóricas advierte una identificación espiritual con el entorno cósmico, una comprensión de las leyes del universo que justifica y da sentido a la experiencia plástica y dota de valores intemporales y espirituales. Ello explica que Oteiza encuentre en la estatuaria megalítica uno de los referentes para el arte nuevo, que no tanto en las soluciones formales como en su estructura y esencia espiritual, producto de la «relación metafísica del hombre con el universo» [cita de Oteiza], ofrece al artista moderno un modelo de comportamiento.¹⁷⁰

¹⁶⁸ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 98

¹⁶⁹ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 9

¹⁷⁰ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 67

Estas investigaciones no buscan por ello introducir elementos de dicha cultura primitiva en el repertorio formal del «arte nuevo», como sucede en algunas de sus primeras obras, por ejemplo en **Adán y Eva. Tangente S= E/A** o **Figura comprendiendo políticamente**, sino comprender la secuencia formal completa de su elaboración simbólica en su relación con el entorno, para hacerse cargo así de la estructura de la experiencia espiritual sobre la que se sustenta la labor de los artistas de S. Agustín. Así, trata de comprender y recuperar esa unidad originaria entre el arte y la vida que caracteriza a las culturas primitivas, cuyo enigmático simbolismo aparece como una renovadora fuente de sugerencias para los artistas, más allá de la mera apropiación formal.¹⁷¹

En este punto, hay ciertas similitudes entre Oteiza y Brancusi, pues ambos se acercan a las culturas primitivas, el primero a las culturas precolombinas, el segundo al mundo popular y mítico del campesinado rumano, con la intención de comprender la experiencia vital del artista primitivo frente a la realidad y la naturaleza. Según creía Brancusi, sólo así sería capaz de relacionarse con la materia de modo directo y descubrir en ella una fuente de sacralidad, lugar de epifanías y de significados religiosos. En vez de apropiarse del universo plástico rumano o reproducir elementos del arte africano, a Brancusi, al igual que a Oteiza, le interesa la *experiencia* del artista primitivo,¹⁷² que es lo que trata de recuperar para su trabajo.

Resulta importante detenerse en este último aspecto. Oteiza cree firmemente que cada época histórica y cada cultura es una unidad cerrada que ha de tomarse en consideración y analizarse por sí misma, sin que podamos extrapolar elementos de uno a otro, precisamente porque si bien el valor del arte es universal, éste se adecua siempre a una determinada época y a la mirada sobre el mundo que se corresponde a la misma. «Cada cultura plástica –explica Oteiza- constituye un recinto cerrado e históricamente intransmisible. No se puede hablar de precursores mezclando unas épocas con otras».¹⁷³ El artista desarrolla su lenguaje formal adecuándose a su propio contexto, sin que sea lícito apropiarse de elementos externos o atender los logros de otros artistas que no se corresponden a la contemporaneidad de un estilo artístico ni a su imagen del mundo

¹⁷¹ Cf. PATERNOSTO, *Piedra abstracta*, pág. 91. Sobre la fascinación que despierta el arte primitivo y de sus posibles paralelismos con el arte contemporáneo, cf. LIPPARD, L. R., *Overlay. Contemporary art and the art of prehistory*.

¹⁷² ELIADE, M., «Brancusi y las mitologías», en *El vuelo mágico*, págs. 161-163

¹⁷³ OTEIZA, J., «V. Centenario de Leonardo de Vinci. Su arte visto desde el actual», *Revista de Lecaroz*, pág. 45

(*Weltanschauung*). Una vez más, y como ya hemos señalado a propósito de la importancia de su idea de «generación», vemos cómo Oteiza incide en recalcar que el arte y el artista han de adecuarse a su contexto cultural, histórico y social. El ejemplo más claro de lo que intentamos explicar es el modo en que Oteiza juzga los últimos años que P. Gauguin pasó en la Polinesia. Hemos visto anteriormente cómo muchos críticos califican como moderna la obra de Gauguin precisamente por sus características primitivas. Oteiza señala a Gauguin como el padre del nuevo «arte americano» por su interés en buscar en las culturas primitivas o no-civilizadas el modo de solventar el agotamiento de los postulados impresionistas,¹⁷⁴ pero al mismo tiempo considera que sus últimas obras realizadas en la Polinesia son un «pésimo negocio espiritual»:

Aisladamente no puede considerarse la obra de Gauguin y mucho menos para deducir superficialmente de su viaje, producido por la atracción exótica del paisaje tropical de América, un programa serio para el artista americano, como pretende hoy una corriente generalizada del pensamiento artístico en estos países. Nada más erróneo, ni más estéril [...] Los verdaderos motivos del viaje de Gauguin no pueden tener para nosotros valor espiritual alguno con la relación de sus últimos años en el trópico. Este es un pésimo negocio espiritual.¹⁷⁵

Aunque Oteiza es bastante ambiguo en este punto, parece querer dar a entender que el error de Gauguin radica, entre otros motivos, en haberse apropiado o de haber recurrido a elementos ajenos a su propia tradición en sus intentos por renovar los agotados lenguajes del Impresionismo, y hacerlo, además, influido por una visión romántica de las culturas primitivas. En sus primeras investigaciones, llevadas a cabo en el entorno rural de Bretaña, que aún mantenía vivas sus formas expresivas «primitivas», Gauguin se aproxima a Oteiza y a su interés por el campesinado vasco que ya hemos destacado anteriormente. Ambos parecen compartir la opinión de que en dichas expresiones artísticas pervive un sentimiento original, que hace del artista un ser dotado de una capacidad no contaminada por los añadidos conceptuales y por los presupuestos del arte imitativo, que le permiten establecer una relación directa con la naturaleza y con su entorno. En opinión del francés, «el pintor de la naturaleza primitiva posee la simplicidad, el hieratismo sugestivo, la ingenuidad un poco desmañada y angulosa. Plasma a través de la simplificación, mediante la síntesis de las impresiones, que se

¹⁷⁴ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 87

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 87-88. Oteiza sitúa geográficamente a Tahití en América, no en Oceanía.

subordinan a una idea general». ¹⁷⁶ Oteiza parece valorar positivamente estas consideraciones cuando sostiene que «había en Gauguin como un tremendo y oscuro presentimiento de que los estilos sólo pueden renovarse sometidos a un régimen lineal intenso. Pero él no pudo entender esto claramente embargado como estaba por el mundo de la luz». ¹⁷⁷

El viaje de Gauguin a Tahití se ha enmarcado dentro de una visión romántica sobre las culturas primitivas que contribuyó a reforzar los intereses coloniales de las potencias occidentales. Tahití constituía para la mitología colonialista «el último paraíso primitivo [...] morada de una cultura sensual y exótica». ¹⁷⁸ Más que por un interés «sincero», muchos artistas, entre los que G. Perry señala a Gauguin, Matisse o Derain, se acercaron a estas culturas participando de la actitud expansionista y colonialista de las potencias occidentales de las que provenían, lo que no pocas veces supuso un verdadero saqueo del legado cultural y simbólico de las culturas primitivas. Este legado fue utilizado para reforzar los intereses estéticos y eurocéntricos imperantes. ¹⁷⁹ Lo mismo sucede, en cierto modo, con muchos de los artistas latinoamericanos a los que Oteiza intenta rebatir en *Carta*, pues en lo «indígena» veían simplemente un modo de marcar distancias con las corrientes artísticas europeas. J. Alix ha destacado este importante aspecto que diferencia el interés por las culturas primitivas de Oteiza de la de otros artistas:

La gran diferencia con el interés que artistas como Gauguin, Picasso y los cubistas, etc., habían tenido también por el arte americano primitivo, el arte africano y, el general, por el llamado «primitivismo», radica en que aquellos utilizaron el aspecto externo de aquellas artes para realizar su propia revolución en las formas. En el caso de Oteiza, o en el caso de artistas como los surrealistas, este interés iba mucho más allá. Era un deseo de penetrar en esas culturas y entender hasta el fondo su espiritualidad. ¹⁸⁰

No hay en Oteiza intención de apropiarse de las formas del arte primitivo sino de rehabilitar la función religiosa y ética de la obra de arte. ¹⁸¹ Con sus investigaciones sobre el arte precolombino y la estatuaria de la cultura de S. Agustín pretende hacerse cargo de los problemas artísticos y espirituales que percibe a su alrededor, en su propio contexto cultural y temporal. Si algo caracteriza a la primera mitad del siglo XX son los

¹⁷⁶ GAUGUIN, P., «Sobre el color», en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia. 1900 / 1945*, pág. 30

¹⁷⁷ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 86

¹⁷⁸ PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», *op. cit.*, pág. 32

¹⁷⁹ *Cf. ibid.*, págs. 11, 32 y 60

¹⁸⁰ ALIX, J., «Toda la escultura entre sus manos», *op. cit.*, pág. 44

¹⁸¹ ROWELL, M., «Una modernidad intemporal» *op. cit.*, pág. 17

acontecimientos convulsos que en forma de guerras, revoluciones o avances científicos transforman radicalmente la anterior imagen del mundo proveniente del Renacimiento, y con ello, se modifica la propia comprensión de la realidad y el lugar que el hombre ocupa dentro de ella. Al igual que en las culturas primitivas el arte logra la integración simbólica del hombre con su entorno, con el «arte nuevo» Oteiza pretende recuperar esa capacidad religadora y simbólico-espiritual en una época de incertidumbre y cambio. Éste es el verdadero motivo por el interés de Oteiza por la cultura de S. Agustín, como se hace evidente en las siguientes palabras:

[El escultor de S. Agustín] Es el primer escultor de la primera piedra, el de las primeras señales, el primer ingeniero del alma agustiniana. Tenemos presente, asimismo, la necesidad de recrear en nosotros semejante resolución espiritual [...] Ya sabemos por qué nos importa la estatuaria de San Agustín y por qué podemos entenderla: porque vivimos unas horas paralelas.¹⁸²

Este es el contexto general en el que han de inscribirse las investigaciones de Oteiza durante su estancia en varios países sudamericanos entre los años 1935 y 1948. En los dos apartados siguientes nuestro propósito será considerar con más detalle los dos aspectos de los que se componen estas investigaciones. Por un lado, la pretensión de recuperar la capacidad simbólica del arte, para lo cual analizaremos el modo en que Oteiza interpreta la estatuaria megalítica de S. Agustín. En segundo lugar, más ligado al cambio en el lenguaje formal que se hace evidente entre las primeras obras de cemento y las que realiza en 1950, intentaremos aclarar el significado que Oteiza atribuye al «hueco».

¹⁸² OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 116-117

2. 1. La cultura de S. Agustín y la creación de un estilo artístico

La interpretación de la cultura de S. Agustín que Oteiza lleva a cabo durante los años 1944 y 1947 se ha de entender desde una misma perspectiva «estética», aunque ésta contenga también un aspecto antropológico indiscutible, y no como una mera interpretación antropológica. Si la consideramos desde esta última, la interpretación de Oteiza carece de rigor científico. Pero si la comprendemos desde los mismos presupuestos de la Estética que Oteiza formula a la hora de encarar dicha investigación, sus conclusiones adquieren una importancia nada desdeñable, pues nos ayudan a entender qué papel atribuye Oteiza al artista, cuál cree ser la función del arte, y sobre todo, cómo cree él que se desarrollan los estilos artísticos. Oteiza resume así los propósitos que le llevan a investigar la cultura de S. Agustín:

Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. No he aprendido a pensar científicamente ni me interesa [...] Así pensadas las cosas, «científicamente», fracasan. Para qué meterse uno con lo que no puede entender. Podría precisar «el tiempo» en que estas estatuas han sido hechas, pero yo no he estado ahí para contar años, ni para clasificar hectáreas de excavaciones, ni para hacer calendarios comparativos. Ahí me he sentido en tierra firme y me he afirmado en mi propia afirmación humana de escultor. Ahí he sabido cómo era el alma audaz y gigantesca de esos hombres: su desesperación metafísica, su rabia creadora, el sentimiento trágico de sus vidas. Ahí he encontrado más fuerza y más sabiduría para mi trabajo. A por eso fui. Voy a hablar, pues, de lo que entiendo, de lo que me interesa.¹⁸³

Una de las conclusiones más importantes que Oteiza extrae de su investigación sobre la cultura de S. Agustín está relacionada con la figura del artista y con el papel que éste cumple dentro de una sociedad. La definición de la obra de arte está, a su vez, estrechamente vinculada con esta función del artista que Oteiza propone en esta interpretación. Estas conclusiones se sintetizan en lo siguiente:

Porque no sólo es éste un pueblo de escultores –nos parece certero precisarlo–, sino que su mitología es mitología solamente posible de ser engendrada por los propios escultores. No olvidemos que la escultura expresa casi siempre los mitos elaborados por poetas, filósofos,

¹⁸³ OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 47-48

políticos o sacerdotes, pero es singular una cultura surgida desde el corazón y la inteligencia de los mismos escultores.¹⁸⁴

Oteiza repite estas ideas, de modo más general, en *Carta*, publicado poco después de su visita a los yacimientos arqueológicos donde se localizan los vestigios monumentales de la cultura de S. Agustín. En este escrito, que como hemos señalado, puede considerarse como un manifiesto con sus intenciones de cara al desarrollo del «arte nuevo», dice lo siguiente:

La importancia social del artista reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos o, si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos. Mito es invención de arte en proyección social sobre los pueblos. Es imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías espaciales y activas del artista.¹⁸⁵

En este importante párrafo Oteiza plantea las dos posibles situaciones con las que puede encontrarse el artista. En la primera, y al hilo de su conclusión de la cultura de S. Agustín y el papel que los escultores desempeñan en ella, los artistas tienen la función de crear el sistema mitológico que estructura una cultura. En la segunda, si los mitos están ya prefigurados por la literatura o el lenguaje, es decir, han sido ya creados por poetas o filósofos, su función es la de reproducir dichos mitos de modo adecuado, haciéndose cargo de cuidar de las imágenes con las que dichos mitos se exteriorizan. Con mito, Oteiza se refiere a la cosmovisión o la visión de mundo de un grupo humano (*Weltanschauungen*). Bajo esta denominación se condensan las concepciones de la naturaleza y de la realidad, de la propia persona y de la sociedad, así como los valores religiosos y espirituales que dan forma a una cultura. Un mito sustenta la realidad, tanto material como espiritual, de una cultura, es decir, estructura el «mundo propio» en el cual un grupo humano –una cultura- se desenvuelve.¹⁸⁶ Esta «imagen del mundo» sólo es posible mediante un acto de «objetivación» y la subsiguiente elaboración de un sistema de representación, en el que todos los aspectos de la realidad hallan su lugar. Pues bien, en la cultura de S. Agustín, estas representaciones son, en opinión de Oteiza, «engendradas» por los escultores.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 120

¹⁸⁵ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 80.

¹⁸⁶ Cf. GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, pág. 118 y ss.

Recordemos que esta relación entre arte y mito ya ha sido anticipada en *Raza vasca*, su conferencia de 1935, donde sitúa en el arte la responsabilidad de dar «expresión plástica actual y con la forma nuestra» al contenido del «mito objetivado», es decir, el mito ya estructurado pero que necesita ser adaptado en sus modos de reproducción a nuevas circunstancias espirituales o culturales. En la misma conferencia, Oteiza afirma que «al hablar de mito digo simplemente contenido. Tanto da para el valor esencial de la obra artística del mito mágico del cazador prehistórico como el pagano o el cristiano o el social que ya anda también por nuestros campos vascos».¹⁸⁷ Más allá de las diferentes imágenes o formas narrativas con las que se exteriorizan los mitos, a Oteiza le interesa destacar el principio espiritual sobre el que se erige todo mito. Nietzsche, por citar a un autor que siempre ronda en los pensamientos de Oteiza y que menciona varias veces en su interpretación de la cultura de S. Agustín, denomina a este principio espiritual la «sede primordial fija y sagrada» de una cultura. Sin este «principio sagrado», señala Nietzsche, la existencia se volvería «abstracta», es decir, inexacta, imprecisa e indeterminada, diluida en la realidad natural.¹⁸⁸ Frente a una realidad todavía imprecisa, hay en el origen de la mayoría de los mitos un acto imaginativo, que se manifiesta como una apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomorfa del hombre. Tal sería para H. Blumenberg el origen del mito entendido como acto poético, definición que se asemeja mucho a la propia idea del mito que maneja Oteiza.¹⁸⁹

Es este principio espiritual, esta sede primordial fija y sagrada que subyace toda expresión mítica a lo que Oteiza denomina el *contenido* del mito, a lo que siendo universal se individualiza en cada una de sus manifestaciones concretas. J. A. Valente denomina como «sustancia inalterable» ese contenido que Oteiza aprecia en los mitos, independientemente de que se exterioricen en forma de mito mágico de los cazadores prehistóricos, en forma del mito del campesino rural... A pesar de todas estas formas de exteriorización, J. A. Valente explica que «queda del mito una última sustancia inalterable, mientras varían las formas o los accidentes de la narración».¹⁹⁰ En *Carta*, como consecuencia de su visita a S. Agustín y del análisis de su estatuaria, esta relación entre arte y mito adquiere un carácter más concreto que en *Raza vasca*, y se sitúa en el centro de su pensamiento estético, que adquiere así evidentes deudas con algunas formas

¹⁸⁷ OTEIZA, J., *Raza vasca*, pág. 4

¹⁸⁸ Cf. NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, pág. 190 y 199; véase también: CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas. Vol. II.*, pág. 32

¹⁸⁹ BLUMENBERG, H., *El mito y el concepto de realidad*, pág. 15

¹⁹⁰ VALENTE, J. A., *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, pág. 22

del pensamiento mitológico, lo que a su vez determina el análisis de los objetos artísticos y de su función.

La cultura de S. Agustín es para Oteiza una cultura auténticamente original, el resultado del trabajo de sus escultores:

La cultura agustiniana es una cultura matriz. Creó y elaboró sus mitos, inventó en un impresionante proceso creador las formas megalíticas de su estatuaria. No es un pueblo que recibió ideas, no heredó, sino que, independientemente, buscó y descubrió las que tuvo y dejó expresadas a todo lo largo del fantástico repertorio de piedras, en las que se encierra el costo espiritual y el drama heroico de su fabricación original.¹⁹¹

Las culturas matrices son para Oteiza aquellas que han creado su propia mitología sin haber recibido influencia o herencia alguna. En el caso de S. Agustín y concentrándose en su estatuaria, es posible analizar, según Oteiza, no sólo lo que es *originario* en su formación sino también cada una de las fases que se recorren en su elaboración. Como explica E. Grassi, una cultura cuya visión del mundo ha sido heredada de otra anterior corre el riesgo de no conservar su fundamento real, ya que ese fundamento puede haberse mezclado con imágenes ajenas a su origen, o esas imágenes se han podido alejar de su significado simbólico original.¹⁹²

Es cierto que los artistas, en cuanto que creadores y manipuladores de imágenes, han contribuido siempre a la producción y al afianzamiento del imaginario colectivo de una cultura. Los mitos y los símbolos de una época son en parte fruto de la labor de los artistas, quienes en colaboración con los poetas, pensadores o sacerdotes crean y moldean dicho imaginario. Todos ellos contribuyen, representándola, a simbolizar la experiencia del mundo. Hasta este punto, no hay ninguna novedad en los planteamientos de Oteiza. Como dice M. Eliade, la constitución y el desarrollo de toda cultura se debe a las capacidades creativas de ciertos individuos:

En las sociedades arcaicas como en cualquier otro lugar, la cultura se constituye y se renueva gracias a las experiencias creadoras de algunos individuos. Pero por gravitar la cultura arcaica en torno a los mitos, y porque en ellos ahondan continuamente los especialistas de lo sagrado, dándoles interpretaciones nuevas, la sociedad entera se ve arrastrada hacia los valores y los significados descubiertos y transmitidos por ese puñado de individuos.¹⁹³

¹⁹¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 22

¹⁹² Cf. GRASSI, E., *Arte y mito*, pág. 7

¹⁹³ ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 142-143

Lo que sí diferencia a Oteiza en sus consideraciones en torno a la cultura de S. Agustín es el hecho de que en ella, su imaginario así como su imagen del mundo es fruto *exclusivo* de las capacidades creativas de los *artistas plásticos*, que sólo después de estar totalmente configurada podrá ser gestionada por el resto de personalidades prominentes de dicha cultura. Por este motivo, Oteiza recalca la importancia social del artista, que no es un mero creador de objetos o imágenes exclusivamente «artísticas», sino que pasa a ser un «especialista de lo sagrado». De modo similar al chamán o al hechicero de las culturas primitivas, el artista está dotado, según Oteiza, de capacidades mágico-religiosas.

La estatuaria monumental de esta cultura se singulariza por su carácter monolítico, donde destacan, por su cantidad, las imágenes antrozoomórficas a modo de figuras humanas enmascaradas. En estas imágenes se combinan la boca, los dientes o la cara de un animal, mayormente de jaguar, con cuerpos antropomorfos, lo que permite suponer que este pueblo rendía culto a una deidad llamada «Hombre-jaguar», figura simbólica y ritual que está presente, con leves variaciones, en todas las antiguas culturas mesoamericanas. Los arqueólogos y etnólogos que se han ocupado específicamente de investigar estos yacimientos,¹⁹⁴ así como la gran mayoría de las teorías etnológicas generales sitúan el origen del mito del «Hombre-jaguar» entre los olmecas o los mayas, cuyos centros más importantes se ubican en otras zonas de los Andes y de México.¹⁹⁵ Es decir, para los especialistas la cultura de S. Agustín no es una cultura original, sino un epígono de las principales culturas mesoamericanas. Para Oteiza, estos estudios arqueológicos y etnográficos, con sus «vacilantes y superficiales» conclusiones,¹⁹⁶ son incapaces de mostrar la verdadera naturaleza de esa cultura al no valorar ni comprender el significado simbólico de la estatuaria de S. Agustín, el verdadero núcleo original del mito del «Hombre-jaguar». Para Oteiza, es en esta estatuaria donde por vez primera se da imagen al «Hombre-jaguar», por eso es el origen del mito del «Hombre-jaguar». De esta primera imagen pétreo se nutre la nueva mitología del «Hombre-jaguar» que posteriormente se extenderá por las restantes culturas mesoamericanas.

¹⁹⁴ Oteiza cita los estudios de F. J. Caldas, A. Codazzi, C. Cuervo Márquez, y especialmente los de K. T. Preuss y J. M. Pérez de Barradas. Cf. OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 39-48; OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, notas 2, 3, 26, 29 y 31, págs. 455, 461 y 462

¹⁹⁵ Cf. MILLER, M., TAUBE, K., *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*, pág. 102

¹⁹⁶ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 21

De este modo, Oteiza invierte el orden con el que usualmente se define la relación entre arte y mito en las culturas primitivas. Según las investigaciones antropológicas, los mitos penetran y ordenan todos los aspectos de la vida social y comunitaria, por lo que también determinan la naturaleza y el carácter de las imágenes sagradas que representan a los personajes sobrenaturales que protagonizan los actos narrados por el mito. En opinión de Oteiza, este enfoque antropológico y etnológico trabaja en la parte «exterior» de la obra de arte, ya que parte de la premisa que el arte *representa* diversos aspectos y elementos del mito.¹⁹⁷ Oteiza, en cambio, y atendiendo a los principios metodológicos de su «Estética objetiva», señala que es en la realidad objetiva de la estatuaria de S. Agustín donde ha de buscarse el origen del mito:

El intérprete estético se sitúa al lado de la estatua y reconstruye la situación existencial del creador y sorprende los orígenes y los derroteros de la pasión creadora y su final instalación en el objeto artístico [...] El método lógicamente estético, es decir, objetivo, sólo deberá operar sobre la realidad objetiva del arte, en nuestro caso, la estatua.¹⁹⁸

Desde esta perspectiva, la estatuaria de S. Agustín es un escalón previo al mito del «Hombre-jaguar» y no un mero reflejo de ella. De aquí la importancia social y espiritual que recae sobre el artista, y con ello, la trascendencia de la escultura que elabora. A esta inversión se refiere M. T. Muñoz cuando señala que:

La afirmación de Jorge Oteiza de que la escultura, más que la más antigua e inmediata técnica artística, es una actividad capaz de crear nuevos mitos a través de objetos materiales, supone una novedad y un desafío interpretativo dentro de los habituales estudios del arte de las sociedades primitivas, que consideran primero su organización y su estructura mítica para, sólo posteriormente, estudiar el arte derivado de ellas.¹⁹⁹

Esta preeminencia del arte, y más concretamente de la estatua sobre el mito también implica la anterioridad del arte sobre la religión. Nietzsche, y junto a él otros como J. Jonas o E. Cassirer, sostienen que la conciencia mitológica es el presupuesto necesario de la conciencia religiosa, cuya inmanencia antecede a la trascendencia de la religión.²⁰⁰ La imagen mitológica no es concebida *como* imagen, como expresión espiritual, sino

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Ibid.*, págs. 21-22

¹⁹⁹ MUÑOZ, M. T., «Arte, ciencia y mito», *op. cit.*, pág. 26

²⁰⁰ Cf. JONAS, H., JONAS, H., *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía. De la mitología a la filosofía mística*; CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas, Vol. II.*

como parte integrante, con su inmanencia, de la realidad. Con el surgimiento de la religión se rompe la anterior indiferenciación mítica entre la «imagen» y la «cosa», y comienza a manifestarse la «trascendencia» y la idealidad propia de la conciencia religiosa.²⁰¹ Por este motivo, Nietzsche cree que el mito es el presupuesto necesario de toda religión.²⁰² Oteiza añade a este presupuesto otro anterior, el arte, que al crear el mito elabora también los valores religiosos. En *Carta*, de modo un tanto confuso sostiene que «la religión, en una administración visible y exclusiva de la política, representaría la proyección civil del arte y su verificación colectiva».²⁰³ En *Megalítica* lo explica más claramente: «Del poder estético emanan los poderes religiosos y morales. En ese orden inalterable: jamás a la inversa».²⁰⁴

Todo mito tiene como función la *fijación* en la conciencia social de determinados actos, acontecimientos o acciones de origen sobrenatural y sagrado que dan respuestas a las situaciones límite de la existencia humana, como la muerte, la falta de sentido, etc. Esta función se cumple principalmente mediante narraciones y relatos, acorde al sentido originario de *mitos*, que significa, al igual que *logos*, palabra, discurso hablado.²⁰⁵ En opinión de Ll. Duch, el mito es una excelente forma de *apalabramiento* de la realidad, que se expresa a través de múltiples narraciones,²⁰⁶ mientras que para H. Blumenberg los mitos son historias contadas.²⁰⁷ Oteiza, en cambio, reivindica la primacía de la escultura –en definitiva, de la *imagen*- y no de la palabra en el origen del mito de S. Agustín: según él, la génesis de este mito no se encuentra en una narración transmitida oralmente sino que, al ser elaborada por escultores, dicha narración es visual, y sus sucesos o acontecimientos se desarrollan a través de las imágenes –sagradas-corporeizadas en su estatuaria. A diferencia de la narración mítica, que es temporal, el mito de S. Agustín se desarrolla espacialmente y queda plasmado en la materia. Esta idea permite a Oteiza ver en estas piedras «costosos pedazos de mito, fragmentos en crecimiento del pensamiento religioso».²⁰⁸

Esto significa que en la interpretación de Oteiza, dicho mito y las imágenes en las que se concreta han de estar encarnadas –petrificadas- en su estatuaria, donde podrá apreciarse todo el proceso de su elaboración, desde los primeros vestigios hasta su

²⁰¹ CASSIRER, E., *op. cit.*, pág. 308-309

²⁰² NIETZSCHE, F., *op. cit.*, pág. 156

²⁰³ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 81

²⁰⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 124

²⁰⁵ F. Hampl, citado por DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, pág. 65

²⁰⁶ *Ibid.*, pág. 14

²⁰⁷ Cf. BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*, pág. 41

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 45

definitiva consolidación. Es decir, la «imagen del mundo» ha sido creada, en primer lugar, físicamente, delimitada por las manos del escultor sobre un cuerpo material al que se le ha dado una forma. En este punto, conviene recordar con H. Belting que más allá de las usuales discusiones sobre la naturaleza de la imagen, « plasmar una imagen significa al mismo tiempo crear una imagen físicamente ».²⁰⁹

Lo que en definitiva Oteiza destaca del artista es su capacidad «objetivadora», gracias a la cual el mito adquiere un fundamento material. Para E. Cassirer, todo mito es consecuencia de un acto de objetivación. Según él, dicha objetivación consiste en que la conciencia, a través de un acto autónomo y espontáneo, objetiva las impresiones de la realidad externa, gracias a lo cual se va constituyendo la imagen del mundo.²¹⁰ Para Oteiza, en cambio, esta «objetivación» parece sugerir literalmente la capacidad de crear un objeto con unos rasgos estructurales determinados, donde en estrecha relación con los elementos de su entorno natural, el artista logra concretar en la materialidad de sus esculturas la evolución de su pensamiento mítico. «Es esta estatuaria –explica Oteiza- la expresión objetiva del mismo proceso de la invención y fabricación de los mitos, de la mentalidad, del alma misma, de esa sociedad singular de hombres, de escultores».²¹¹

Este significa que el desarrollo formal y estructural de esta estatua es de modo paralelo y sin que podamos desvincularlo el desarrollo secuencial de las imágenes que van constituyendo y conformando la imagen mítica de esta cultura y su relación con el mundo circundante, que a su vez se corresponde a la formación espiritual de los escultores que realizaron esta estatuaria. A este respecto, Oteiza explica que «en la estatua se produce el proceso de la estructuración espiritual del hombre, al que da nuevas energías emocionales, nuevos gustos, un nuevo corazón religioso y hasta un nuevo cerebro».²¹² Lo que a Oteiza le interesa comprender es este *proceso*, a través de cuyas fases sucesivas se consolida el estilo plástico y la estructura espiritual del hombre de S. Agustín.

Para llegar a las conclusiones que acabamos de destacar, Oteiza realiza una cuidadosa investigación en torno a la iconografía y al estilo formal de esta estatuaria, es decir, atiende especialmente a dos de los tres mundos ontológicos que componen el «Ser Estético», los elementos de la realidad natural –los seres reales- que el escultor manipula

²⁰⁹ BELTING, H., *Antropología de la imagen*, especialmente págs. 33. Este autor ha insistido en resaltar la importancia del propio medio en el cual las imágenes se muestran, lo cual no deja de tener importancia en nuestras reflexiones.

²¹⁰ CASSIRER, E., *op. cit.*, pág. 51

²¹¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 44-45

²¹² *Ibid.*, pág. 126

en su estatuaria, y las figuras geométricas –los seres ideales- con las que les da forma. El tercer componente, los seres vitales, se presupone de las capacidades creativas del escultor, que surgen de un primer momento de desamparo y miedo ante su entorno natural. Su interpretación se detiene en cada una de las fases en las cuales alguno de los componentes del «Ser Estético» varía, ya que esto supone un avance en su estilo. Esto no significa, no obstante, que Oteiza se guíe por una actitud puramente formalista, pues al análisis iconográfico le sigue una interpretación iconográfica, por medio de la cual pretende resaltar el valor simbólico de las imágenes plasmadas en esta estatuaria.²¹³ En estas estatuas no hay diferencia entre la forma y el significado simbólico; ambas se articulan y se modifican mutuamente mientras alimentan el desarrollo de la obra. Al contenido material concreto y objetivo se le superpone el contenido espiritual que estos escultores buscaban a través de su práctica.

Así da comienzo la interpretación de la estatuaria de S. Agustín, cuyos yacimientos arqueológicos se dividen en tres estaciones principales, la de S. Andrés, la de Illumbe y la de S. Agustín. Oteiza califica a estos yacimientos, que determinan en su interpretación el orden de los tres ciclos formativos de esta mitología, como «los lugares santos de Colombia y América. Sobre esta tierra se encuentran todas las señales de una primitiva y descomunal batalla existencial entre el hombre y el paisaje».²¹⁴ Unas páginas más adelante explica lo que sigue:

El desfile de sus unidades megalíticas por el área geopolítica de este pueblo, es como un coro de santos o superhombres intermediarios de la acción. Constituye esta estatuaria una escala estética y políticamente progresiva, por el grado en el que el escultor ha experimentado en sí mismo la inundación metafísica del paisaje.²¹⁵

En los yacimientos arqueológicos que pertenecen a la antigua cultura de S. Agustín hay más de 400 estatuas, de las cuales Oteiza analiza con cierto detalle 37, cuyas imágenes reproduce en la «Historia gráfica» que ocupa una parte importante de *Megalítica*.²¹⁶

Oteiza da una gran importancia al poder investigar la estatuaria de S. Agustín en el mismo contorno natural donde fue originalmente erigida, pues en su opinión el artista

²¹³ Véase en este sentido PANOFSKY, E., *Estudios sobre Iconología*, especialmente págs. 13-44

²¹⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 70

²¹⁵ *Ibid.*, pág. 122

²¹⁶ Sobre el origen de estas reproducciones, véase: OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, págs. 475-494

extrae del contorno natural que lo rodea los materiales de trabajo y las imágenes que particularizarán primero su estilo artístico, y con ello, también su mitología. El hecho de que esta estatuaria se encuentre aún en su «paisaje» significa que si bien la cultura que la erigió ya ha desaparecido, estas estatuas aún están en *su lugar*. No son parte del paisaje, simples monumentos que se desperdigan por el entorno natural, sino que estas estatuas *forman* el paisaje. Con «paisaje» no hacemos referencia únicamente a la naturaleza visible, es decir, a la realidad material o biológica, sino que también incluye las fuerzas y los significados espirituales y cosmológicos que son percibidas en ella y que constituyen la gran unidad cósmica de la que el hombre se siente parte. Este paisaje es el escenario en el cual el escultor siente el empuje hacia la creación y la expresión y que busca dominar a través de la estatua. Oteiza define el «paisaje» del siguiente modo:

El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación.²¹⁷

Esta idea de paisaje se refiere a una construcción mental y no sólo a una realidad natural, aunque parte siempre de contemplar un determinado territorio o entorno. En palabras de D. Gazapo y C. Lapayese, «paisaje» es «una interpretación realizada sobre una realidad, determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos que la unen a categorías como la belleza, lo sublime y lo pintoresco y emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes lo contemplan».²¹⁸ Estamos de acuerdo sólo en parte con esta definición de «paisaje», ya que Oteiza rechaza cualquier relación entre la Estética y categorías como la Belleza o lo Sublime. Para Oteiza, son las distintas interpretaciones y significados emocionales y existenciales que adquiere el «paisaje» lo que distingue a las culturas entre sí y lo que determina su idiosincrasia, es decir, lo que da forma a su imagen del mundo, a sus sistemas de representación y al conjunto de significados. Estas interpretaciones varían porque cada contorno natural y geográfico concreto determina diferentes necesidades de subsistencia, y porque dentro de cada «paisaje» el ser humano creador de imágenes

²¹⁷ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 25

²¹⁸ GAZAPO, D., LAPAYESE, C., «Oteiza: Paisajes. Dimensiones», en *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*, cat. de exposición, pág. 21

aporta de lo que le es propio aspectos decisivos para constituir su propio «paisaje». Por este motivo, J. D. Fullaondo opta por referirse a esta idea de «paisaje» con el término «paisaje cultural»: «La visión del paisaje cultural al que nos estamos refiriendo constituye una generalización integradora del concepto primario del entorno original, naturalista y luego cósmico. Todos los factores aludidos en la cultura real intervienen en la conformación definitiva de ese nuevo paisaje integral, ahora entendido como imagen cósmica».²¹⁹ El arte, en este sentido, no sería sino un dar imagen a ese «paisaje», detener su fluir para limitarla y amoldarla a nuestra escala espiritual, consiguiendo que el microcosmos y el macrocosmos se armonicen en una única realidad material, en el caso de S. Agustín, reflejada en su estatuaria lítica. D. Fullaondo resume todo lo anterior cuando explica que:

Todo ciclo histórico está inevitablemente vinculado a una determinada concepción del paisaje, la aparición de nuevas órbitas culturales están necesariamente subordinadas a la aparición de una también nueva conciencia de este carácter, un renovado y diverso caudal de soluciones y significados, al desbordante cuestionario de la existencia, a las soluciones y significados que precisamente constituyen la trama estructural de toda cultura.²²⁰

Tomar en consideración ese «paisaje» y establecer sus diferentes componentes posibilita reconocer qué elementos –seres reales- selecciona como factores creativos y participan así de la obra de arte, ya que el escultor extrae del paisaje, en su acepción más directa de ámbito y entorno natural de la existencia, los caracteres fundamentales que darán carta de naturaleza a su estilo. Cada uno de estos elementos naturales adquiere un determinado simbolismo, dependiendo del vínculo que los individuos establecen entre dichos elementos y las diferentes fuerzas, propiedades y energías que componen el entorno natural donde se ubica esta cultura. Estas fuerzas se dividen en dos. Así lo explica Oteiza:

Sus dos caras naturales y contradictorias o sus dos rostros visibles [...] Primero: Una inmovilidad natural, una quietud geográfica: en un instante cualquiera, todo está quieto. El árbol, el río, todas las cosas, permanecen en su mismo sitio. Segundo: Una movilidad temporal: un fluir incesante, un crecimiento y decrecimiento incontables de las cosas. Un dinamismo vital y mortal a la vez.²²¹

²¹⁹ FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, pág. 37

²²⁰ *Ibid.*, pág. 38

²²¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 26

La gran mayoría de las culturas primitivas tienen una concepción dualista de la naturaleza, donde la vida y la muerte ocupan cada uno de los extremos. Esta concepción encuentra su simbolismo en el sol y la luna, las dos fuerzas que determinan los ritmos del cosmos.²²² Oteiza, tras visitar el lugar donde se ubican las estatuas de S. Agustín y ver qué tipo de imágenes y de formas predomina en ellas, se suma también a este simbolismo. Comienza su interpretación de la estatuaria de S. Agustín señalando que el sol y la luna son las dos fuerzas antagónicas que estructuran la totalidad de su «paisaje». Ambos astros son los principales «rostros» del paisaje, cada uno con su significado: el sol representa el «rostro inmóvil» de la naturaleza, mientras que la luna representa el «rostro móvil». Desde ambos «rostros» principales se interpretan los elementos más significativos del paisaje, que dependiendo de la consideración de sus cualidades, de su comportamiento o de su vinculación significativa con alguno de los astros se agrupan de forma taxonómica bajo el signo del sol o de la luna: «El sol, lo inmóvil encabeza una lista de elementos positivos que el hombre primitivo coloca al lado del paisaje, al que se alía contra el otro, el negativo, encabezado por la luna, símbolo de lo móvil y de la muerte».²²³ Entre los elementos positivos el más importante es el jaguar, con gran presencia en la estatuaria de S. Agustín y en el resto de culturas mesoamericanas, mientras que la serpiente, también muy presente en la estatuaria de S. Agustín, encabeza los negativos, los vinculados con la muerte.²²⁴ De este modo, Oteiza determina cuáles serán los elementos principales para su interpretación: el hombre —el escultor—, el jaguar y la serpiente, los tres protagonistas de la estatuaria original americana. Con el jaguar y la serpiente, explica Oteiza, el escultor agustiniano acierta a elaborar sus ideas y sus mitos en sus estatuas, «las fábricas de su propia salvación espiritual y material».²²⁵

Contraviniendo también en esto las teorías de los especialistas, Oteiza sitúa el origen de esta cultura en el yacimiento de S. Andrés, que se ubica en un valle cerrado y redondo donde la erosión geológica ha ido dibujando formas geométricas en las rocas situadas en

²²² El sol y la luna son dos símbolos fundamentales en numerosas culturas primitivas, que las consideran como las dos fuerzas que establecen los ritmos astrales. Oteiza se acoge a este simbolismo en parte, pues no comparte las consecuencias que de ellas se extraen. En estas culturas, la integración del hombre en el cosmos no puede realizarse más que si el hombre logra armonizarse con los dos ritmos astrales, «unificando» la luna y el sol a través de una técnica de fisiología mística en un único cuerpo neumático. En el caso de Oteiza y como se demostrará, no hay tal integración de estos dos elementos. Cf. ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, págs. 285-288

²²³ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 26. Sobre el simbolismo del sol y la luna, J. E. Cirlot señala que «el sol es el astro de fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas, no sus aspectos cambiantes, como la Luna», CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, pág. 423. Véase también: ELIADE, M., *op. cit.*, pág. 256

²²⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 75

²²⁵ *Ibid.*, pág. 17

su centro. En este valle, la cercanía del cielo, y sobre todo, de la Vía Láctea se siente con gran intensidad. Así explica Oteiza la impresión que le produjo su llegada a este yacimiento: «Nos asomamos al pequeño valle que se veía como una pequeña olla geográfica que la noche cubría íntegramente con una Vía Láctea que yo no había contemplado nunca ni tan intensa ni tan de cerca, tan materialmente caída sobre la tierra».²²⁶ Esta impresión se traduce plásticamente en varias esculturas que Oteiza realiza varios años después, como en la serie de **La tierra y la luna**, obras de madera y piedra de entre 1951 y 1955, o **La vía láctea**, una escultura de piedra de 1955.

En este yacimiento se encontraron numerosas piezas de cerámica decoradas con puntos blancos y luminosos, con serpientes o con ríos. Oteiza relaciona inmediatamente estos elementos decorativos con la Vía Láctea, y por extensión, con la noche y con la luna. Este reflejo directo del elemento más destacado de su paisaje –la Vía Láctea– en sus objetos es para Oteiza una prueba evidente de que había una estrecha vinculación emocional entre el hombre de S. Andrés y su entorno, que aún no se había roto la comunión entre él y el cosmos. El estilo es naturalista y figurativo, debido a que el hombre «contempla» el paisaje. La cercanía del cielo y de la Vía Láctea, que actúa como un «techo celeste», así como las características geográficas del valle, cerrado y redondo, habrían posibilitado que el hombre de S. Andrés se sintiera a resguardo en el interior de lo que en muchas mitologías se denomina el «huevo cósmico», es decir, el principio originario previo a la eclosión propia y específica del cosmos.²²⁷ Poco a poco, y en esta idea Oteiza se aproxima a Worringer, el estilo naturalista y figurativo empieza a combinarse con un naturalismo geométrico, evidencia de que cierto temor comienza a invadir al hombre andresiano.

La ruptura definitiva esta unidad con el cosmos se produce cuando el hombre de S. Andrés percibe claramente que el mundo rueda incesante y vertiginoso ante sus ojos. A partir de ese momento:

El hombre acecha replegado en su miedo cósmico. Tumbado, pegado a la tierra su cuerpo. Su alma en lo más alto del cielo, en una formidable tensión espiritual. El hombre, sólo vigilancia, ve el mundo poblado de seres infinitos, que se repiten. Y se plantea la doble y antinómica categoría: el sol presidiendo las figuras inmóviles, agentes convencionales de la fuerza y la seguridad. La luna, al frente del repertorio enemigo de la movilidad, de la oscuridad y de la muerte.²²⁸

²²⁶ *Ibid.*, pág. 66

²²⁷ TRIAS, E., *La edad del espíritu*, pág. 63

²²⁸ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 114

La ruptura de la unidad con el cosmos supone la separación entre la materia, abajo en la tierra, y el espíritu, en las alturas de la bóveda celeste. Este *dualismo* repercute en la propia percepción de la realidad, que comienza a oscilar entre la inmovilidad del sol y el constante devenir de la luna. A partir de este momento de la interpretación se hace una vez más muy evidente la influencia de W. Worringer y de su libro *Abstracción y Naturaleza*. En opinión de este último, el estado psíquico en el que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior, está en la base de la voluntad artística y determina el estilo y las peculiaridades de los objetos artísticos.²²⁹ Cuando este sentimiento vital frente al cosmos es de temor o separación surge la «agorafobia espiritual», es decir, el sentimiento de inseguridad ante la naturaleza, que se percibe en constante cambio. Por este motivo, esta agorafobia se refleja en los estilos abstractos, ya que el «afán de abstracción» sería el resultado de la voluntad de desprender cada cosa individual de su condición arbitraria y de su dependencia vital, para acercarlo a lo inmutable, a su valor *absoluto*.²³⁰

Tanto el sentimiento vital de W. Worringer como lo que Oteiza, en clara deuda con M. de Unamuno, denomina el «sentimiento trágico» –el instinto de conservación que nos hace anhelar la eternidad-,²³¹ están vinculados al empuje activo hacia la expresión y a la toma de posición frente a la realidad que está en la base del primer impulso artístico, una vez se ha roto la unidad indiferenciada entre el hombre y el cosmos. Este «sentimiento trágico de la vida» nace, según Oteiza, cuando el hombre descubre la existencia de la muerte que se oculta en el devenir de la naturaleza, simbolizada por la luna y sus fases. Le inunda el terror a la nada y el miedo a desaparecer sin haber ganado la eternidad. Este sentimiento es «la fuerza espiritual motriz» que impulsa a buscar a través del arte una resolución espiritual ante este miedo existencial. El objetivo es dar una «solución estética» a la muerte, que no tiene que ver con la creencia en otra vida (que Oteiza califica de solución religiosa tradicional, conservadora),²³² sino con la elaboración de objetos e imágenes de naturaleza simbólica que perduren más allá de la vida material de sus autores, conteniendo en sí una porción de su realidad espiritual. Este anhelo por sobrevivir es el vector creativo, la razón de ser del arte. En opinión de Oteiza, el ciclo completo del desarrollo de un estilo artístico, y con ello, de una cultura, concluye

²²⁹ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, pág. 27

²³⁰ *Ibid.*, pág. 27-31

²³¹ UNAMUNO, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, pág. 80

²³² OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 29

exitosamente cuando se logra dar una solución existencial y simbólica, estéticamente satisfactoria, a ese miedo inicial ante el sinsentido de la existencia y de la muerte.²³³

Esta voluntad por sobrevivir es lo que empuja al hombre de S. Andrés a dejar de lado la contemplación del cielo y a descubrir las grandes piedras del paisaje. Es el primer acto de una «fe personal de la salvación en el oculto simbolismo eterno de la piedra».²³⁴ En el pensamiento primitivo, la piedra es el símbolo de lo incorrupto, la indestructibilidad, la duración y la lucha contra la muerte. En muchas de estas culturas, el alma del muerto vence a la muerte cuando se traslada a una piedra funeraria o conmemorativa. Así, el alma «habita» la piedra eternamente.²³⁵ Oteiza hace suya esta simbología a lo largo de toda su interpretación, como cuando afirma que en esta estatuaria «se instala el hombre con sus cosas fuera de la acción de la muerte».²³⁶ En otro pasaje señala que «para conocer al hombre agustiniano preciso es buscarle en estas piedras. Si él no estuviera en ellas, ya estas piedras hubieran desaparecido. Ellas son su residencia eterna».²³⁷

El siguiente paso en el desarrollo de esta estatuaria se produce en el yacimiento de Illumbe, al que, según Oteiza, el hombre de S. Andrés se dirige «empujado por la exasperación existencial del ceramista trágico que se abalanzó sobre la gran piedra en la plaza de S. Andrés».²³⁸ Este yacimiento está situado en el espacio abierto de la meseta de S. Agustín, con lo cual se deja atrás el resguardo del valle cerrado y se inicia la aventura existencial en el espacio abierto de la meseta. El ceramista pasa a ser el «buscador del mito o del programa de la seguridad espiritual».²³⁹ Para ello, comienza a seleccionar diferentes elementos del paisaje, cuya imagen trabaja en sus estatuas. Ya no hay, como sucedía antes con la Vía Láctea, una simple reproducción naturalista, sino que los elementos seleccionados lo son en virtud de un simbolismo que se les atribuye con anterioridad. Así sucede en esta primera fase de la estatuaria, fase de tanteos y fracasos, con la serpiente y el búho («una gran fuerza de su medio geográfico»)²⁴⁰ Ambos animales se combinan en unas estatuas antropomorfas, de forma esferoidal y redonda, deudoras aún de la cerámica anterior, aunque el uso de formas antropomorfas indique ya

²³³ Esta creencia en las capacidades de la imagen para lograr la inmortalidad del alma está muy extendida en diferentes épocas y culturas. Véase en este sentido el interesante estudio de H. Belting «Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas», BELTING, H., *Antropología de la imagen*, págs. 177-232

²³⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 110

²³⁵ Cf. ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, págs. 333 y 402

²³⁶ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 30

²³⁷ *Ibid.*, pág. 118

²³⁸ *Ibid.*, págs. 85-86

²³⁹ *Ibid.*, pág. 111

²⁴⁰ *Ibid.*, pág. 72

una distancia con respecto al entorno y el comienzo de la determinación del «yo» del escultor.

El gran avance formal y simbólico de esta estatuaria se produce, en opinión de Oteiza, con la introducción del jaguar, «la gran fuerza terrestre», «animal santo», y la adaptación de las formas cúbicas en la estatuaria. A partir de este momento, las figuras antropomorfas ocultan su rostro tras una máscara o un antifaz de jaguar, que es para Oteiza el símbolo del sol y de lo inmóvil.²⁴¹ En esta apreciación formal, donde la adaptación de lo cúbico supone un avance frente a lo redondo, se constata una vez más la lectura de las investigaciones de W. Worringer. Según señala este último refiriéndose a algunos ejemplos de arte griego antiguo, las obras de bulto redondo revelan que su autor mantiene aún una dependencia a lo orgánico, a las condiciones externas y arbitrarias de la realidad. Estas formas redondas, tal como sucede en la cerámica de S. Andrés, no serían sino simples trasposiciones del modelo natural a la obra, lo cual resulta contrario a lo que W. Worringer, y también Oteiza, considera una verdadera voluntad artística. En cambio, las formas cúbicas reflejan una mayor independencia con respecto a la naturaleza, que las acerca a lo inorgánico y a lo inmóvil.²⁴² Muchas de estas estatuas antropomorfas con máscaras de jaguar y formas cúbicas sujetan entre sus manos una serpiente. Esta combinación del jaguar con la serpiente simboliza la antítesis de la vida y la muerte. Por este motivo, estas estatuas tienen para Oteiza un significado evidente: esta forma cúbica que alberga una figura humana enmascarada con un jaguar (símbolo de lo inmóvil en una forma que tiende a la inmovilidad) refleja la lucha victoriosa sobre la serpiente (símbolo de la movilidad y de la dependencia con la naturaleza) que aprieta entre sus manos. El desarrollo simbólico-formal de esta estatuaria concluye en varios grupos de estatuas que se localizan en el yacimiento de S. Agustín. En estas estatuas, y siempre según la interpretación de Oteiza, ya no hay serpientes –ya no hay muerte–, al haber sido derrotadas por esa figura, mitad hombre mitad jaguar. Por este motivo, las estatuas se componen únicamente de un cuerpo antropomorfo coronado con la cabeza de un jaguar.

Estas estatuas son ya para Oteiza «máscaras estéticas», lo que significa que tanto el jaguar como el hombre dejan de ser lo que son y se transfiguran, de modo irreversible,

²⁴¹ El jaguar ocupa una posición central dentro del sistema simbólico de los pueblos mesoamericanos. Para los Mayas, por ejemplo, el jaguar es el sol cuando se adentra en el inframundo, por lo que representa los poderes mágicos, ocultos y destructivos. Al mismo tiempo, también representa, a través de su capacidad de caza, el poder y la fuerza. Ambos aspectos, a priori contrapuestos, son para los Mayas necesarios para la vida. Véase: GARZA, M., *Rostrros de lo sagrado en el mundo Maya*, págs. 130-134

²⁴² Cf. WORRINGER, W., *op. cit.*, págs. 89-98

en un único producto estético y espiritual: «No son dos seres yuxtapuestos o el uno disfrazado del otro –aclara Oteiza-, sino como un solo ser, el hombre divino o superhombre, hombre químicamente doble, indesdoblable, uno».²⁴³ He aquí para Oteiza el acto creativo por excelencia del escultor agustiniano: fusionar de modo definitivo en esa unidad de materia y espíritu que es toda estatua verdadera los rasgos del hombre y del jaguar. Transformándose mutuamente, surge «Hombre-jaguar», el ser sobrenatural, el «Hijo del sol», el Dios de las mitologías mesoamericanas que tiene su origen en esta *imagen-forma*, el símbolo supremo de esta mitología, revelación sensible y manifiesta de lo sagrado.²⁴⁴ Así lo resume Oteiza: «De ambas realidades –la del jaguar y la del hombre- procede la síntesis estética, la máscara de esta cultura. Gracias a esta victoria, el hombre, victorioso, se pone frente, cara a cara, a la divinidad. Eliminado el jaguar, entra en relación directa el hombre con el sol: el hombre-jaguar es el primer hijo del sol».²⁴⁵ Esta «máscara estética» es el *símbolo* definitivo sobre el que el hombre de S. Agustín fundamenta su mito del «Hombre-jaguar». Todo mito es precedido por un acto simbólico, y todo mito se concreta en símbolos específicos.²⁴⁶ En el caso de S. Agustín, este acto inaugural es la victoria del «Hombre-jaguar» sobre la serpiente, tal y como Oteiza intenta demostrar analizando toda la secuencia mítico-simbólica que se muestra en el desarrollo completo de esta estatuaria, que es, al mismo tiempo, el desarrollo de un estilo artístico propio.

La máscara tiene una gran presencia en el arte, la literatura, la religión o el teatro de multitud de culturas, casi siempre con un fuerte significado mágico-religioso, como sucede en el contexto mesoamericano, donde son muy comunes las máscaras con rostros de jaguar. Como explica P. Westheim, «con su ayuda el hombre se transforma en el ser representado por ella, y todas las cualidades de éste, las físicas y las mágicas, pasan a él».²⁴⁷ En nuestra propia tradición filosófica, la idea de máscara está muy presente en el pensamiento de Nietzsche, donde la máscara resuelve el problema de la relación entre apariencia y realidad.²⁴⁸ Oteiza cita al filósofo alemán cuando intenta definir qué es para él la «máscara estética». Para Nietzsche, «todo lo profundo necesita una máscara», a lo que Oteiza añade: «Pero no es esto lo profundo. Porque todo lo profundo es ya

²⁴³ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 138

²⁴⁴ Cf. *ibid.*, págs. 32 y 80. Para esta definición de símbolo: TRIAS, E., *op. cit.*, pág. 19

²⁴⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 108-109

²⁴⁶ DUPRÉ, L., *Simbolismo religioso*, pág. 164

²⁴⁷ WESTHEIM, P., *Arte antiguo en México*, pág. 140

²⁴⁸ VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, pág. 22

“máscara”. Lo que necesita de máscara es el rostro, para sobrevivir».²⁴⁹ Para Nietzsche, la máscara es una ilusión que sirve para soportar la existencia una vez que lo dionisiaco ha desvelado su esencia irracional y terrorífica. La máscara es una defensa ante la angustia por perecer, el terror a la muerte y al aniquilamiento. La máscara que define Oteiza, en cambio, está relacionada con la idea de eternidad, aunque la voluntad de alcanzarla surge también ante la misma angustia: crear la máscara es la única posibilidad de que el rostro –el hombre- sobreviva a la muerte, pues en ella se la vence y domina simbólicamente. La máscara estética no oculta, sino que capta lo que de *real*, es decir, lo que de eterno –inmóvil- hay en el devenir de la realidad. Así se logra superar el dualismo inicial que impulsa al hombre a la creación.²⁵⁰ En este sentido, la máscara estética es un acceso a la realidad esencial y no su enmascaramiento.

Toda la interpretación de Oteiza se puede resumir en lo que sigue: el proceso de elaboración de esta estatuaria se inicia con la ruptura de la unidad cósmica, el surgimiento del terror cósmico y la diferenciación dualista entre «cielo y tierra». El «Hombre-jaguar» restituye esta escisión de la unidad primigenia perdida. Esta es la función de todo símbolo, según la definición que propone E. Trías: «El símbolo es una unidad (*sym-bálica*) que presupone una escisión, ya que la unidad primordial se rompe dando inicio a la epopeya dramática cuyo desenlace concluye con un retorno a la unión».²⁵¹ El símbolo del «Hombre-jaguar» acota un cuerpo material, un lugar, donde la trascendencia pueda manifestarse; lleva en sí el mensaje inmanente de una trascendencia.²⁵²

M. Eliade utiliza el término «cosmización» para referirse al empeño humano por edificar un cosmos a partir del caos original. Para este estudioso de las religiones, «los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que lo hace tal como es hoy en día».²⁵³ Así se instituye la existencia humana plena de sentido y el mundo se torna inteligible y significativo. Frente a una naturaleza en constante cambio y transformación, el *ser* de lo sagrado instaura «el centro del mundo», en torno al cual se organiza el «espacio vital» de una cultura. Como

²⁴⁹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 33. La cita original de Nietzsche es de *Más allá del bien y del mal*, cf. OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 23, pág. 460

²⁵⁰ FULLAONDO, J. D., *op. cit.*, pág. 39

²⁵¹ TRIAS, E., *op. cit.*, pág. 23

²⁵² Así define G. Durand el símbolo. Cf. DURAND, G., *La imaginación simbólica*, pág. 20

²⁵³ ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 14

dice M. Eliade, «para vivir en el mundo hay que fundarlo»,²⁵⁴ lo que significa que el hombre *crea* el mundo que ha de habitar. En el caso del escultor agustiniano, ese *ser* que fundamenta su «mundo», su «paisaje», es el «Hombre-jaguar», el principio espiritual de su mitología que se materializa en su estatuaria sagrada. Sólo así el hombre vuelve a su comunión con el paisaje, con una actitud casi panteísta: «La estatua –explica Oteiza-, multiplicándose en el territorio agustiniano, hace del paisaje comarca sagrada, templo permanente».²⁵⁵

Con la creación de la estatua del «Hombre-jaguar» culmina espiritual y estéticamente el desarrollo propiamente dicho del estilo de S. Agustín y da comienzo la época del gran clasicismo agustiniano.²⁵⁶ Pero la interpretación de Oteiza sobre la estatuaria de S. Agustín no concluye aquí, ya que lo que hemos resumido hasta este punto sólo es su primera parte. La segunda, que da inicio inmediatamente después de haber creado el «Hombre-jaguar» es de vital importancia, ya que en ella se prefiguran algunos aspectos esenciales que pueden servirnos para comprender la propia trayectoria de Oteiza. Cuando el escultor agustiniano concluye su estilo, sucede lo siguiente: «Entra el agustiniano en la segunda parte de su programa creador: en la acción».²⁵⁷ En otro momento dice: «El hombre de S. Agustín, es el hombre de la acción final: el hombre histórico, el hombre biográfico».²⁵⁸

Mientras tanto, explica Oteiza, el estilo monumental de S. Agustín, y con ello, su mitología, comienzan a expandirse por el resto de pueblos y de culturas mesoamericanas cercanas en el espacio. En todas ellas hay esculturas, cerámicas y objetos con múltiples representaciones de jaguares, serpientes y de hombres-jaguar, hasta que poco a poco comienzan a introducirse animales secundarios en la iconografía y en las composiciones, y con ello, el estilo original comienza su declive: «Al debilitarse lo sagrado –dice Oteiza-, se multiplican las devociones particulares, los fetiches y la superstición, ya fuera de todo interés estético».²⁵⁹ La inseguridad espiritual que empuja al hombre de S. Agustín a la creación del estilo de su estatuaria no deja lugar a esteticismos, que son más propios de periodos epigonales y de decadencia, que Oteiza denomina como «barrocos». En estos estilos artísticos posteriores, por ser heredados, se rompe la relación esencial

²⁵⁴ ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, pág. 26

²⁵⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 123

²⁵⁶ *Ibid.*, pág. 112

²⁵⁷ *Ibid.*, pág. 95

²⁵⁸ *Ibid.*, pág. 32

²⁵⁹ *Ibid.*, pág. 139

entre las necesidades del hombre y las cualidades formales y espirituales que caracteriza los momentos iniciales.²⁶⁰

Según podemos concluir a partir de su interpretación, para Oteiza el arte no es una actividad desinteresada ni el artista un simple artesano de la belleza sin responsabilidades espirituales y sociales, sino una figura revestida de capacidades *creativas* vinculadas con lo sobrenatural, con lo sagrado. A propósito del escultor de S. Agustín, dice lo siguiente:

La *mera fantasía* no existe en estos tremendos períodos espirituales de la creación. Este tipo cabal de artista no pone ni quita nada por gusto, no entiende nada de nuestra sensiblería de lo bello. Busca perpendicularmente la adquisición fantástica de lo sobrenatural, la directa utilidad espiritual.²⁶¹

En la entrada «Adorno» del «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo» con el que concluye su libro *Quousque Tandem* Oteiza insiste en afirmar que «sobra el artista cuando adorna. La idea falsa de que el adorno es una verdadera actividad estética procede de otro error: de considerar que el arte es una actividad desinteresada».²⁶²

A modo de conclusión, es necesario destacar que la importancia de esta interpretación, en el que aplica su «método estético», no radica en su verosimilitud o en su disconformidad con las conclusiones de otras investigaciones. Lo realmente importante es la estructura de su interpretación y las conclusiones: ningún otro escrito de Oteiza revela de modo tan claro y nítido qué entiende Oteiza por arte, por artista, cuáles son sus funciones y qué sucede cuando éstas son alcanzadas. Al final del libro, Oteiza realiza esta importante afirmación: «La energía de todos será precisa para proseguir las tareas hacia un futuro clasicismo mundial. Estamos comenzando y ya tenemos los primeros resultados. Ya contamos con la primera piedra con señales (el Cubismo), nuestras primeras cerámicas andresianas (Picasso) y nuestros primeros hombres de Illumbe (Van Gogh, Cézanne, Whitman, Unamuno...).»²⁶³ Aquí se hace evidente que a Oteiza no le interesa apropiarse de los rasgos formales de una cultura

²⁶⁰ MUÑOZ, M. T., «Arte, ciencia y mito», *op. cit.*, pág. 55

²⁶¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 90

²⁶² OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 327. En las ediciones originales de este libro Oteiza enumera algunos de los párrafos, no las páginas. Por este motivo, citaremos con la paginación de la edición crítica, y cuando corresponda, haremos referencia entre paréntesis al número del párrafo.

²⁶³ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 157

primitiva, sino comprender la estructura del desarrollo de un estilo artístico original, de la que resulta una imagen del mundo propia. Esta estructura y su repetición en diferentes contextos culturales es lo que permite a Oteiza establecer un paralelismo entre la cultura de S. Agustín y la realidad del «arte nuevo» que busca formular, ya que esta última, y a consecuencia de los profundos cambios que se producen en la primera mitad del siglo XX y que transforman de modo radical el «paisaje» en el que el hombre moderno se desenvuelve, también ha de ser capaz de dar con una nueva imagen del mundo. Estos cambios, resultado de las nuevas teorías científicas, tienen un reflejo directo en las características formales de las obras que Oteiza realiza una vez regresa de su estancia en Sudamérica. De esto nos ocuparemos a continuación.

2. 2. Hueco y determinación creadora

En este apartado nos ocuparemos de analizar las reflexiones sobre los fundamentos formales del «arte nuevo» que Oteiza lleva a cabo durante su estancia en Sudamérica, en paralelo a sus investigaciones sobre la cultura de S. Agustín. Gran parte de estas reflexiones se materializan en las obras que Oteiza realiza inmediatamente después de su regreso a Bilbao, sobre todo en **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**. Estas obras se basan en la forma geométrica del hiperboloide, la unidad geométrica y estructural básica con la que Oteiza pretende, «en rigurosa continuidad creadora», seguir avanzando en el desarrollo del «arte nuevo». El hiperboloide es la adaptación del cilindro de Cézanne a las nuevas concepciones físicas que propone la ciencia, ya que para Oteiza, el cilindro es una unidad de medida que es ya «incapaz de medir el nuevo universo en que la naturaleza se ha transformado».²⁶⁴ Frente a las primeras obras de cemento, las de 1950, basadas en el hiperboloide, se caracterizan por las relaciones que logran generar entre sus formas cóncavas y su espacio circundante, al mismo tiempo que se contiene la expresión y se profundiza en la economía formal y material. Todas estas características guardan estrecha relación con el significado que Oteiza atribuye al hiperboloide.

En el apartado anterior hemos analizado la interpretación sobre la cultura de S. Agustín, una cultura que es, según Oteiza, original, ya que toda su mitología y la identificación con su entorno cósmico se deben a sus escultores, que logran elaborar todo un estilo escultórico propio. Entre las características de esta estatuaria original, hay una formal que nos interesa ahora destacar: «En la relación de esta estatuaria con las que se asemejan de otras culturas, hay, entre otros hechos diferenciales, éste fundamental estético: toda la escultura de San Agustín es de un solo bloque que jamás se perfora».²⁶⁵ Pero según este estilo artístico y esta mitología se van expandiendo, su originalidad comienza a debilitarse, debido a su mezcla con elementos ajenos a su constitución. Este proceso lleva aparejado la pérdida de la capacidad simbólica de la estatuaria, bien porque la nueva combinación de elementos ya no sirve para la reintegración con el entorno cósmico, bien porque el pueblo que ha heredado esta estatuaria no se reconoce espiritualmente en ella. Esto hace que todas las expresiones artísticas posteriores a S. Agustín que se localizan en su área de influencia andina, mezcla de elementos originales

²⁶⁴ OTEIZA, J., *Renovación*, pág. 41

²⁶⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 145

y añadidos posteriores, pierdan todo interés estético para Oteiza, hasta que descubre un grupo de estatuas que llaman su atención. Estas estatuas pertenecen a una cultura que «se ha desprendido de los Andes, unilateralmente hacia el Atlántico».²⁶⁶ Si bien Oteiza interpreta que la estatuaria de esta cultura es heredera del estilo de S. Agustín, contiene una importante innovación formal:

Es una escultura muy próxima a la agustiniana y que nosotros no vacilamos en situarla posteriormente ¿Por qué? He aquí la importancia enorme de los huecos que en ella se producen con tan clara determinación creadora. No los hay en San Agustín por dos razones. La primera, y poco importante, porque carece de información sobre este estilo en que masas ocupadas y las vacías se complementan. Segunda, porque, estéticamente, su estilo es distinto y propio: el sitio interior de la estatua es la residencia sagrada del agustiniano. [...] Se arrasa un cultivo para sembrar otro. Y se perfora hoy un campo de trigo cuando el petróleo se presiente bajo la corteza del suelo. El hombre de esta nueva escultura, con vacíos, ha perforado la estatua agustiniana. ¿Y qué puede hacer el hombre cuando nace en su alma un nuevo afán creador y se encuentra encerrado, dominado por un estilo ajeno, concluido?²⁶⁷

De estas palabras se desprende que para Oteiza el hueco es un elemento «creador», que permite desprenderse de un estilo ajeno a las propias necesidades espirituales y comenzar así a renovar o a adaptar dicho estilo a las nuevas circunstancias. Pero esta opinión sobre el hueco y su importancia como elemento formal no se reduce al análisis de la estatuaria megalítica andina, ya que enlaza con otros dos razonamientos teóricos muy importantes que nos pueden ayudar a la hora de aclarar el cambio radical que experimenta el lenguaje plástico de Oteiza en 1950, un lenguaje que se caracteriza precisamente por la importancia que adquieren los huecos. En este sentido, habremos de tomar en consideración las reflexiones teóricas de 1944, ya destacadas en el apartado anterior, así como un artículo ya citado y que es esencial en su trayectoria, «Del escultor español Jorge Oteiza. Por él mismo» [*Del escultor*], publicado en 1947. En este artículo, escrito al poco tiempo de finalizar la primera versión de su interpretación de la cultura de S. Agustín y poco antes de regresar de Sudamérica,²⁶⁸ Oteiza reflexiona sobre su propia escultura.

²⁶⁶ *Ibidem.*

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ Véase el prólogo del libro, «Excursión al subsuelo de la historia americana (El espíritu de la piedra)», escrito por Abel Naranjo Villegas y publicado en la *Revista de Bogotá* en marzo de 1947, así como la advertencia personal del propio Oteiza al comienzo del libro, donde hace referencia a un prólogo original escrito por él en 1946. Cf. OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 9-11 y 15-16

En el encabezamiento de este artículo, Oteiza afirma que «he comprendido biológicamente la función del hueco en el porvenir de la estatua».²⁶⁹ Las imágenes de varias de sus obras acompañan este texto, aunque sólo prestaremos atención a dos de estas obras, las más representativas de lo que se dice en este artículo: **Laocoonte (hombre caído)**, de 1940 y realizada en cemento con un acabado pulido, y **Retrato de la vía láctea**, de 1947 y realizada en piedra.²⁷⁰ En la primera, Oteiza plantea una relación entre masa y espacio a través de volúmenes aplastados que se despliegan a lo largo de un cilindro horizontal. En la segunda, ensaya una variante de las relaciones entre masa y espacio a través de una forma con tres puntos de apoyo, un procedimiento formal que Oteiza abandona al poco tiempo. Aunque ninguna de estas piezas guarda directa relación con **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**, las reflexiones que las acompañan son de gran importancia a la hora de analizar estas obras que realiza tres años después de publicar este artículo. El siguiente párrafo, donde se percibe de modo claro los ecos de su interpretación sobre la estatuaria posterior a la de S. Agustín, es clave en este sentido:

Si el hueco en la estatua no sirve para la simplificación de sus apoyos el hueco no es más que una enfermedad del tejido material, del bulto, de las estatuas. El hueco se nos revela en nuestro análisis como el concepto eje de una lógica para la renovación formal. Equivale espiritualmente a la reaparición del sentimiento trágico al concluirse la herencia de un sistema morfológico clásico. En la investigación de la estatua megalítica americana he estudiado las etapas correspondientes a este proceso. En la próxima etapa experimental el hueco ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico. Hasta ahora no va siendo más que la descomposición natural de los factores naturales que integran la estatua. Y el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la Transestatua.²⁷¹

Según vemos en este párrafo, Oteiza establece un paralelismo entre dos momentos históricos y culturales diferentes, la estatuaria posterior de S. Agustín y el suyo propio, el del «arte nuevo». En ambos, el artista se encuentra ante un estilo artístico y una tradición que parece no adecuarse a sus necesidades. Como explica muy gráficamente a propósito de ese escultor que introduce el hueco en el estilo heredado de la estatuaria de S. Agustín,

²⁶⁹ OTEIZA, J., *Del escultor*, pág. 6

²⁷⁰ El resto de obras reproducidas en este artículo son: **Una figura de mujer acostada**, de 1940, **Retrato de mi mujer**, de 1947, y **Retrato del pintor Otano**, de 1947.

²⁷¹ OTEIZA, J., *Del escultor*, pág. 2

«este hombre, recogiendo casi personalmente con sus manos la tradición agustiniana, se ha sentido extraño a ella».²⁷² El hueco es, en las dos situaciones, el agente formal con el que poder renovar las características de un estilo artístico heredado, incapaz de dar ya expresión adecuada a las necesidades de unos hombres que no comparten las peculiaridades epocales o del entorno en que ese estilo anterior se ha desarrollado. Como Oteiza se encarga de recordarnos, el artista «expresa el mundo en que vive, del mundo a que pertenece, y lucha al mismo tiempo por conquistar una realidad mejor».²⁷³ Con «mundo» no se refiere sólo el repertorio de las cosas naturales, sino también el conjunto de creencias, imágenes y valores que dan significado a ese mundo natural. Si bien la «vocación plástica» es eterna, ésta se interesa, en cada época, en expresar lo que Oteiza denomina «el milagro de la imagen del mundo y sus mitos o programas de salvación originales».²⁷⁴ Este es el motor del desarrollo de los estilos artísticos, que avanzan en consonancia con su actualidad científica, filosófica y religiosa, que definen los nuevos paradigmas y la posición del artista frente a la realidad. Estos son los elementos específicos que delimitan los márgenes de cada época o contexto cultural, y con ello, también la validez de cada estilo artístico.

El párrafo citado también resume el cambio que experimenta el lenguaje plástico de Oteiza de las primeras obras de cemento a las obras de 1950, cuyo rasgo formal más importante es precisamente la utilización de huecos y concavidades. En estas últimas, la importancia de lo propiamente material decae a favor de una estatua que comienza a definirse a partir de las relaciones entre su forma y el espacio que la circunda. Resulta evidente que este cambio guarda relación con la mención de Oteiza sobre ese tránsito desde una estatua-masa, pesada y tradicional, donde la estatua se define a partir de su forma material, a otro tipo de estatua, espacial y liviana, que denomina la estatua-energía. En este último tipo de estatua, que Oteiza comienza a definir en 1947, de igual modo que en **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**, la escultura se define por su capacidad de activar el espacio y generar energía a su alrededor.

A pesar de este paralelismo entre dos momentos culturales y epocales, hay una diferencia sustancial en el significado que este hueco adquiere en ambos contextos, ya que en el caso de la escultura de Oteiza, el hueco, además de un elemento formal renovador, es el resultado de un «nuevo razonar plástico», no una simple perforación en

²⁷² OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 145

²⁷³ *Ibid.*, pág. 127

²⁷⁴ *Ibid.*, pág. 90

la piedra. En el caso de la estatuaria megalítica la interpretación de Oteiza concluye señalando únicamente la aparición del hueco en la anterior estatuaria sólida. En cambio, en el artículo de 1947 el hueco es también el elemento que facilita el tránsito hacia una estatuaria abierta y liviana, a la que llama «Transestatua» y que en **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte** se traduce estructuralmente en la forma del hiperboloide. Así podemos señalar al hueco como el elemento que facilita el tránsito desde el cilindro, fundamento de la anterior obra cerrada y pesada de Cézanne –el «bloque homogéneo» al que se refieren Gleizes y Metzinger–, al hiperboloide.

A partir del hiperboloide, es posible ver cómo la percepción sobre la importancia del hueco como agente formal renovador converge con sus reflexiones sobre el «arte nuevo», el Cubismo y la cuarta dimensión que Oteiza plantea principalmente en *Carta*, pero que son retomadas en varias conferencias de los años 1951 y 1952, como «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua» [*Mito de Dédalo*] y «Escultura dinámica». Esto significa que lo que intentaremos aclarar en este apartado es el resultado de las reflexiones que dan inicio en 1944 y concluyen en 1953; en medio, **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**, resultados experimentales de un pensamiento todavía en evolución. De este modo, el hueco como «agente renovador» y la cuarta dimensión confluyen en la importancia que las formas cóncavas adquieren en el lenguaje plástico de Oteiza, que encuentran su mejor reflejo en las obras de 1950, estructuradas sobre la figura geométrica del hiperboloide. Además, la relación entre el hueco y la cuarta dimensión nos permitirá aclarar las reflexiones en torno a conceptos como la quinta dimensión, el muro y lo dinámico en escultura, que nos posibilitará pasar desde **Figura para regreso de la muerte** al friso de la estatuaria de Aránzazu que analizaremos en el siguiente apartado.

El cilindro es la forma con la que Cézanne recupera la materialidad y el volumen de la figura humana después de la desmaterialización que supone el Impresionismo. Oteiza añade a las tres dimensiones de este cilindro una nueva dimensión, la cuarta, de donde resulta el hiperboloide, la forma geométrica con la que pretende adecuar los fundamentos geométricos del «arte nuevo» al nuevo concepto del universo al hilo de los nuevos avances científicos. Así lo explica Oteiza:

El cilindro de Cézanne, la vieja imagen euclídea del hombre, hoy resultaría insuficiente, inactual. Consideramos al hiperboloide como la nueva unidad geométrica y sensible para la expresión sensible de nuestro nuevo concepto del universo, físicamente en expansión constante, y para la

expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente a poner su corazón en el exterior [...] El hiperboloide es el cilindro abierto al exterior, el cilindro puesto en una cuarta dimensión plástica y al servicio de un previsible y lógico sistema estético, liviano y monumental, en el que se opere por fusión de unidades livianas (más que por perforación de la estatua pesada y tradicional) para el desarrollo de la energía expresiva de los vacíos en escultura, en el criterio personal del escultor.²⁷⁵

Al tratar la noción de la cuarta dimensión y su influencia en el arte resulta imprescindible hacer mención al Cubismo, no sólo porque la nueva concepción plástica del espacio que inaugura el Cubismo se basa en la cuarta dimensión, sino también porque en su propuesta de «arte nuevo» Oteiza afirma que las ideas propias de su generación han de ser la consecuencia de una cuidadosa revisión de los fundamentos geométricos del Cubismo, para poder seguir así profundizando en el «arte nuevo».²⁷⁶ La cuarta dimensión resulta de añadir el factor tiempo a las tres dimensiones espaciales de la geometría euclídea. La gran innovación del Cubismo radica en haber tomado en consideración esta nueva dimensión a la hora de representar plásticamente los objetos de la realidad. G. Apollinaire, cuyos escritos dan un soporte teórico fundamental a los ensayos plásticos de los artistas cubistas, así lo explica:

La geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclídea. Los pintores se han visto conducidos natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se designaban global y brevemente por el término *cuarta dimensión*.²⁷⁷

Con la cuarta dimensión el Cubismo logra superar la geometría tridimensional sobre la que se fundamenta el arte y el sistema de representación basado en la perspectiva desde el Renacimiento. Esta perspectiva tridimensional es el sistema simbólico que sirve para representar plásticamente la idea del espacio que plantean la Física newtoniana y la Filosofía cartesiana, los dos pilares sobre los que se erige la visión del mundo del Renacimiento, tal y como ha demostrado E. Panofsky.²⁷⁸ D. H. Kahnweiler afirma, refiriéndose a nuestra relación con las representaciones pictóricas de los objetos y

²⁷⁵ OTEIZA, J., «Memoria para el proyecto del monumento al prisionero político desconocido», recopilado en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 223

²⁷⁶ Cf. OTEIZA, J., *Carta*, pág. 76-77

²⁷⁷ APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, pág. 21

²⁷⁸ Cf. PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*.

haciendo suyas las teorías psicológicas sobre la percepción vigentes en la época, que sólo nuestro conocimiento de las formas estereométricas simples nos capacita para añadir una tercera dimensión a la imagen plana que nuestros ojos perciben: sin el cubo no podríamos percibir la tridimensionalidad de los objetos, y sin la esfera y el cilindro no sentiríamos la diversidad de dicha tridimensionalidad.²⁷⁹ Cilindro, cubo y esfera serían pues las formas geométricas sobre las que se fundamenta nuestra percepción de la realidad tridimensional. No es casual que Cézanne recurriera a estas formas para estructurar geométricamente su obra, ya que su intención última era, como ya se ha dicho, recuperar para la pintura el volumen material de la realidad tridimensional.

La suma de una dimensión adicional, el tiempo, a las tres dimensiones sobre las que se fundamenta el sistema estático del Renacimiento y su cosmovisión –también la de Cézanne- supone un cambio radical en todos los aspectos, ya que transforma no sólo la definición de la realidad y el modo de representarla sino también la propia posición que el hombre ocupa dentro de él. A este cambio radical de paradigma contribuyen por igual artistas, filósofos y científicos. Tanto en las Matemáticas como en la Filosofía esta cuarta dimensión tiene tres significados diferentes. Por un lado, en la geometría del siglo XIX es interpretada principalmente como una dimensión más elevada del espacio. En segundo lugar, teósofos como C. H. Hinton y P. D. Ouspensky formulan, en 1904 y en 1909-1911 respectivamente, lo que denominan «Filosofía del hiperespacio», una concepción de la cuarta dimensión con un marcado carácter espiritual y visionario, cuya influencia en artistas como Malévich, Mondrian o Kandinsky ha sido innumerables veces destacada. En opinión de Ouspensky, nuestras percepciones del espacio de tres dimensiones son ilusorias, ya que nuestro sentido del espacio es incompleto. Sólo a través de una conciencia cósmica cultivada gracias a una nueva lógica, que denomina «tertium organum», es posible ampliar nuestras percepciones espaciales.²⁸⁰

En tercer lugar, A. Einstein introduce la cuarta dimensión en la ciencia cuando en 1915 formula su Teoría de la Relatividad General, anticipada en parte en 1905 con su Teoría de la Relatividad Especial. Esta teoría nace dentro de un contexto intelectual y cultural donde las teorías espiritualistas y teosóficas que acabamos de citar gozan de

²⁷⁹ KAHNWEILER, D. H., *El camino hacia el Cubismo*, págs. 67-68

²⁸⁰ OUSPENSKY, P. D., *Tertium Organum, or the Third Canon of Thought and a Key to the Enigmas of the World*, pág. 29

mucha fuerza.²⁸¹ I. P. Culiano llama la atención sobre este caldo de cultivo de la que emergen las teorías de A Einstein cuando señala que «sería imposible comprender la teoría general de la relatividad de Einstein sin hacer mención del contexto intelectual general, en el cual la ciencia se mezclaba intrincadamente con el sueño, la ficción y lo visionario. Las contribuciones a la ciencia de algunos visionarios de la cuarta dimensión están aún por valorar».²⁸² Frente a las concepciones positivistas y materialistas anteriores, estas teorías suponen todo un reto para aquellos que aún pretenden encarar la realidad haciendo uso del sentido común. «La realidad –parecía decir Einstein en plena sintonía con el Cubismo- depende del punto de vista de cada cual».²⁸³

La teoría de Einstein y sus implicaciones, que tienen una dimensión estética que pocas veces se menciona,²⁸⁴ contribuyen a transformar radicalmente la «imagen del mundo» anterior, ya que el impacto de la Teoría de la Relatividad y del resto de nuevas teorías que son propuestas a partir de ella es comparable a la revolución científica sobrevenida en la época del Renacimiento. Esta revolución se debe a que Einstein niega, frente a las teorías de Newton, que exista un sistema absoluto, y por consiguiente estático, dividido en un Espacio-absoluto y un Tiempo-absoluto, que pueda servir como un sistema de referencia inmóvil a partir del cual considerar los fenómenos. Rechaza el reposo absoluto en el cosmos, con lo cual todo parece estar en expansión constante, y determina una relación recíproca entre el espacio y el tiempo. Así se resume la cuarta dimensión que se suma a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. En el ámbito del arte, el Cubismo introduce el tiempo, un «factor turbador», en el sistema rígido de las tres dimensiones, y con ello rompe la anterior correspondencia entre la perspectiva del Renacimiento y la mecánica clásica, donde la organización espacial se establece a partir de un cuerpo de referencia inmóvil.²⁸⁵ Con la unión del espacio y el tiempo, la realidad

²⁸¹ Para una breve explicación de estas tres consideraciones de la cuarta dimensión, cf. GALBREATH, R., «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, cat. de exposición, pág. 373

²⁸² CULIANO, I. P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, pág. 30

²⁸³ WILLIAMS, L. P. (edit.), *La Teoría de la Relatividad*, págs. 13.

²⁸⁴ Resulta muy interesante observar cómo la Teoría Especial de la Relatividad no surgió sólo a partir de la constatación de la incoherencia de ciertos hechos (la paradoja del movimiento del éter), sino que había una dimensión filosófica más profunda que lo acerca a nuestro ámbito. Se resume en una pregunta que se hace el propio Einstein: ¿siendo las leyes de la naturaleza sólidas y productivas, son también estéticamente satisfactorias?, Cf. WILLIAMS, L. P. (edit.), *op. cit.*, págs. 12

²⁸⁵ CRAVEN, T. J., «Arte y relatividad», recopilado en WILLIAMS, L. P. (edit.), *op. cit.*, págs. 152-153

entera deja de estar sobre un trasfondo invariable para situarse en ese nudo del tiempo y del espacio que es el *acontecimiento*.²⁸⁶

La propuesta formal del «arte nuevo» que plantea Oteiza durante sus años americanos se enmarca en este contexto de cambio de paradigma, como se deduce de una lectura de la gran mayoría de sus escritos de la época. En el artículo de 1947 «Reinvención de la estatua», por ejemplo, destaca la necesidad de reconsiderar los planteamientos plásticos en consonancia con los cambios que se vienen produciendo en otros ámbitos del conocimiento, aunque muchos no alcancen a entender estas nuevas propuestas: «La transformación de la vida, es la transformación del arte. El arte es el signo universal de un tiempo, aunque acontece que el hombre que contempla suele en su mayor parte ser el signo particular y torpe de una herencia agotada».²⁸⁷

Como decíamos, el Cubismo es el estilo artístico que mejor expresa este cambio de paradigma. Oteiza lo explica visualmente: «El Cubismo toma el escenario del Renacimiento y lo estrella violentamente contra la pared. Y comienza a ver qué sucede, y a experimentar».²⁸⁸ Ante la verosimilitud figurativa que caracteriza al sistema tridimensional de la perspectiva renacentista -«el escenario del Renacimiento»-, el Cubismo introduce en ella el factor temporal con el propósito de relativizar el punto de vista único y estable sobre el que se sustenta ese afán de verosimilitud. Esta innovación formal responde a un sentir muy concreto: el arte del Renacimiento es un estilo, y sobre todo, una forma de encarar la realidad y de representarla que resulta inadecuada para expresar la nueva imagen dinámica del mundo y las nuevas necesidades espirituales que esta nueva imagen conlleva, de igual modo a como al hombre posterior a S. Agustín no le sirve el estilo de la estatuaria que ha heredado.

Es aquí donde cabe situar la pregunta que Oteiza se plantea en *Megalítica* a propósito del afán creador frente estilos heredados y anticuados. Frente a la agotada visión cartesiana del mundo, Oteiza reivindica que el «arte nuevo» ha de reflejar y dar respuesta a la nueva conciencia religiosa del «hombre de la era atómica».²⁸⁹ La Teoría Cuántica de Planck, la Teoría de la Relatividad de Einstein y el Cubismo son para Oteiza los precursores de «las nuevas e invencibles realidades»,²⁹⁰ que rompen con la anterior imagen del mundo, y con ello, también con la imagen que el hombre tiene sobre sí

²⁸⁶ PUECH, H. C., *Sobre el maniqueísmo y otros ensayos*, pág. 362

²⁸⁷ OTEIZA, «Reinvención de la estatua», pág. 23

²⁸⁸ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 88

²⁸⁹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 104

²⁹⁰ Cf. OTEIZA, J., «Reinvención de la estatua», pág. 23, y OTEIZA, J., *Mito de Dédalo*, pág. 133

mismo: «La nueva imagen del hombre se va formando con la conciencia de esta nueva concepción del mundo cuatridimensional».²⁹¹ Por este motivo, el cilindro tridimensional con el que Cézanne representa la imagen del hombre resulta inadecuado e insuficiente en la nueva situación.

Esta realidad cuatridimensional tiene una representación geométrica muy precisa en la Teoría de la Relatividad: esta cuarta dimensión es la curvatura que la energía produce en las tres dimensiones, y se determina por las nuevas relaciones que Einstein establece entre la masa y la energía a raíz de sus averiguaciones sobre la electromagnética. Einstein reconduce así las investigaciones de J. H. Poincaré sobre la masa y la realidad material del mundo,²⁹² y las unifica en una fórmula que Oteiza llega a calificar como el nuevo símbolo de la imagen del mundo.²⁹³ Einstein resume esta nueva relación del siguiente modo:

El resultado más importante de índole general a que ha conducido la teoría especial de la relatividad concierne al concepto de masa. La física prerrelativista conoce dos leyes de conservación de importancia capital, a saber: la ley de conservación de la energía y la ley de conservación de la masa; estas dos leyes fundamentales aparecen completamente independientes una de otra. La teoría de la relatividad las funde en una sola.²⁹⁴

Esto implica una devaluación de la materia como el fundamento objetivo y estable de la realidad, ya que la materia pasa a depender de las fuerzas y de las energías de los campos electromagnéticos (sistemas energía–masa). Estos campos están supeditados a leyes, pero éstas, y aquí radica la gran revolución de las nuevas teorías, son en sí mismas dinámicas. Esta naturaleza dinámica de las leyes hace que el devenir no sea precisamente un cambio, sino que el mundo sea intrínseca y formalmente procesual. El Universo sería,

²⁹¹ OTEIZA, «Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo», recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, pág. 2

²⁹² J. H. Poincaré rechaza la posibilidad de que las masas mecánicas puedan ser constantes, ya que éstas varían de acuerdo con las mismas leyes que las masas electrodinámicas, lo que le lleva a preguntarse: «Si no hay masa alguna, ¿qué sucede con la ley de Newton?». Así se da inicio a una mecánica completamente nueva que transforma nuestra concepción de la masa, y con ello, también de la realidad material del mundo. Cf. POINCARÉ, J. H., «Los principios de la física matemática», en WILLIAMS, L. P. (edit.), *op. cit.*, págs. 57-58. Poincaré y su aproximación geométrica a la cuarta dimensión influyó en pintores cubistas como Gleizes y Metzinger. Cf. HENDERSON, L. D., «Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension», en *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, catálogo de exposición, pág. 228

²⁹³ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 9

²⁹⁴ EINSTEIN, A., «Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad», en WILLIAMS, L. P. (edit.), *op. cit.*, pág. 85.

resume X. Zubiri, absolutamente dinámico en sí mismo, un dinamismo que es pura procesualidad, algo distinto al cambio.²⁹⁵

Estas transformaciones abren perspectivas radicalmente nuevas en todos los aspectos, ya que frente a la anterior concepción atomista del mundo, basada en el principio de vacío negativo, se propone una nueva visión dinámica de la realidad apoyada en el principio de las infinitas transformaciones energéticas en un *vacío creador*. «El antiguo mundo de certezas atomistas y su lógica de finalidad mecanicista —explica A. Nakov-, que suponía un mundo de unidades materiales, autónomas y suspendidas en el vacío, desaparecía de un golpe como por encantamiento, para dejar su lugar a una nueva teleología».²⁹⁶ Este cambio de paradigma se prefigura en la propuesta del campo electromagnético de Faraday, que considera que este campo es una de las formas de manifestación de la materia. Según él, la materia se extiende continua y dinámicamente por el espacio, y las interacciones entre las partículas de materia pasan a considerarse como interacciones entre «centros de fuerza» o como ordenaciones de capacidades difundidas por el espacio.²⁹⁷

Estas contribuciones de la nueva Física y la Matemática contradicen la concepción del Universo que parte de Aristóteles y que considera que el Universo tiene cierta consistencia en sí mismo. Ahora, en cambio, la masa -la cantidad de materia de un cuerpo- deja de ser la constante a partir de la cual calibrar la realidad de las cosas, que se miden además por unas leyes que son dinámicas en sí mismas. Así, parecería que la física quiere prohibir a la representación encontrar una «invariante» a *este lado* de la realidad aparente, ya que como probables puntos de referencia ya no quedan sino indeterminadas —por su dinamismo- ondulaciones del espacio.²⁹⁸ Todas estas novedosas perspectivas de la realidad contribuyen a renovar el interés por lo que I. P. Culiano denomina «forma mística del conocimiento», cuyo reflejo en la búsqueda espiritual de muchos artistas es directo y evidente. Aquí se fundamenta la insistencia de muchos artistas en señalar que el universo observable y la realidad perceptible no es más que una convención que oculta otras realidades en el espacio que nos rodea.²⁹⁹ Por este motivo, las interpretaciones espirituales de estas concepciones físico-matemáticas, que encuentran su reflejo en las propuestas de las primeras vanguardias, sitúan en el centro del debate el propio estatus de

²⁹⁵ ZUBIRI, X., *Espacio. Tiempo. Materia*, págs. 466-467

²⁹⁶ NAKOV, A., «El cuadrado negro: afirmación de la superficie-plano como concepto instrumental», prólogo a MALÉVICH. K., *Escritos*, pág. 75

²⁹⁷ HARMAN, P. M., *Energía. Fuerza. Materia*, pág. 99

²⁹⁸ PUECH, H. C., *op. cit.*, págs. 362-363

²⁹⁹ CULIANO, I. P., *op. cit.*, pág. 29

la realidad material, abriendo un ámbito amplio para las investigaciones plásticas iniciadas por los precursores del arte abstracto y el Cubismo. Más que por su consistencia material, la realidad parece sostenerse gracias a las tensiones generadas por misteriosas energías que recorren el espacio. Estas energías tienen, para muchos artistas, un marcado significado espiritual.

Con esto retomamos la idea del tránsito desde una estatua-masa del pasado a la estatua-energía del futuro de Oteiza. Las nuevas concepciones sobre la materia y las energías *creadoras* que recorren dinámicamente el espacio y son fundamento de la realidad pueden vincularse con la pérdida de masa y la importancia del espacio *generado* que hemos destacado en **Figura para regreso de la muerte y Unidad triple y liviana**. Ambas obras no se definen sólo desde su naturaleza material, sino también a partir de los campos de energía espacial que son capaces de generar y activar a su alrededor. Estas características se logran gracias a los huecos y las incurvaciones de la forma geométrica del hiperboloide. Así llegamos al núcleo de las reflexiones sobre la cuarta dimensión de Oteiza. En un importante párrafo de *Carta*, expone lo siguiente:

Ya habíamos considerado el carácter relativista en que nos convenía interpretar, buscando una ampliación de nuestras ideas, el espacio material de nuestra escultura. Nos habíamos atrevido a partir de la duda de que ese espacio pudiera no ser enteramente euclidiano, ya que en arte, realmente, el camino más corto entre dos puntos –una línea plástica- no es una línea recta. Y hasta nos habían satisfecho sus fértiles resultados, el hallazgo de un concepto formal de Tiempo y sus problemas, correspondientes, estrictamente, en ideas de valor y de operabilidad.³⁰⁰

Hay en el párrafo anterior dos afirmaciones que resultan importantes para comprender las innovaciones espaciales y formales que Oteiza introduce en sus obras de 1950, que si bien son compartidas en parte por el Cubismo, adquieren en Oteiza un énfasis distinto. Por un lado, Oteiza parece destacar la naturaleza curva de la cuarta dimensión, tal y como la define la Teoría de la Relatividad, ya que la introducción del espacio-tiempo de cuarta dimensión en el campo gravitacional significa que el camino más corto entre dos puntos en un sistema gravitacional (es decir, en un sistema donde rige la relación energía-masa planteada por Einstein) no es una línea recta, sino una línea curva. Esto significa que el espacio-tiempo en el que nos situamos no es plano, sino

³⁰⁰ OTEIZA, J., *Carta*, págs. 82-83. Justo antes de este párrafo, Oteiza cita una anécdota sobre H. Driech, quien alarmado ante las nuevas teoría relativistas, dice que afirmó: «Y me han pedido fundamentos relativistas para mi vitalismo, y aun aconsejarán al escultor, esculturas relativistas». Ante esto, Oteiza añade: “Afortunadamente, este prudente consejo nos llegaba tarde».

curvo.³⁰¹ En los planteamientos estéticos y formales de Oteiza esto se traduce en la creencia de que la línea que une dos puntos en un espacio cuatridimensional sufre una incurvación debido a la naturaleza dinámica de la realidad. En un ejemplar del libro de W. Frank *España virgen*, de 1950, y que es parte de su biblioteca personal, vemos que Oteiza subrayó con gran ímpetu la siguiente frase, muy significativa para lo que tratamos: «Cuando las matemáticas dejan de ser euclidianas, tienden a hacerse religiosas y en lugar de la pagana línea recta, nos encontramos con la línea geodésica que se une con su origen y se hace cuerpo en virtud de las leyes de la gravitación y de la inercia».³⁰²

En segundo lugar, la no admisión de un tiempo absoluto abre las puertas para considerar el tiempo no sólo como algo físico, ligado a la noción de movimiento, sino también como una dimensión formal que surge de la organización discontinua de los espacios. En este punto Oteiza coincide con el Cubismo.³⁰³ Sólo desde esta noción del tiempo es posible comprender la idea de «tiempo formal» formulada en varios pasajes de *Carta* y que Oteiza deduce desde la cuarta dimensión.³⁰⁴ La importancia de ambos aspectos se resume en la siguiente afirmación de Oteiza: «El concepto de Tiempo, y los problemas de dimensión, dan práctica existencia nueva a la Estética».³⁰⁵ Este tiempo formal tendrá su mejor expresión en obras como el friso de Aránzazu y, especialmente, en las «Maclas», serie de esculturas de piedra que realiza a partir de 1956 y que analizaremos en un apartado posterior.

Los cubistas interpretan la cuarta dimensión como una dimensión espacial adicional, que representa la inmensidad del espacio perpetuándose a sí mismo. Apollinaire destaca este eterno dinamismo del ser, y lo explica del siguiente modo: «La cuarta dimensión estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito».³⁰⁶ Apollinaire desarrolla estas ideas muy influenciado por los escritos de H. Bergson, cuya filosofía goza de gran popularidad en la época. Esta influencia también se percibe en Oteiza, sobre todo cuando éste reflexiona sobre la

³⁰¹ Véase a este respecto: EINSTEIN, A., «The influence of the gravitation on the propagation of light», en *The Collected papers of Albert Einstein. Vol. 3. The swiss years: writings, 1909-1911*, págs. 379-387. Sobre las implicaciones de esta curvatura sobre nuestra noción del universo: ASIMOV, I., *El universo*, págs. 273-280

³⁰² FRANK, W., *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, pág. 44, nota al pie.

³⁰³ HURTADO, L., *Espacio y tiempo en el arte actual*, pág. 46

³⁰⁴ Cf. OTEIZA, J., *Carta*, pág. 103 y ss.

³⁰⁵ *Ibid.*, pág. 102.

³⁰⁶ APOLLINAIRE, G., *op. cit.*, pág. 21

«duración estética» de las formas.³⁰⁷ Artistas influenciados por el Cubismo como Duchamp en su **Desnudo bajando la escalera** o Malévich en su etapa cubo-futurista vieron en esta cuarta dimensión la posibilidad de sintetizar la especulación geométrica con la exaltación futurista de la velocidad.³⁰⁸

Pero la importancia que lo curvo adquiere para Oteiza a la hora de representar la cuarta dimensión y la naturaleza dinámica de la realidad, que se refleja plásticamente en los huecos y las concavidades del hiperboloide, diferencia la concepción formal de la cuarta dimensión del escultor de la idea de la cuarta dimensión de la mayoría de los cubistas, tal y como queda en evidencia en las siguientes palabras:

Picasso y Braque han pretendido en algún momento, dar una ilusión plástica de la cuarta dimensión, con una intención infantil y poética. Sólo en el Cubismo «curvo» de Juan Gris, puede encontrarse una intuición plástica del único propósito que, correctamente, puede relacionarse con una cuarta dimensión.³⁰⁹

En las obras de Picasso o Braque la cuarta dimensión se representa mostrando en un mismo espacio todos los fragmentos planos que es posible extraer de un objeto cuando éste es observado desde múltiples perspectivas y puntos de vista. El pintor se traslada alrededor del objeto, hace inventario de la totalidad de las perspectivas ópticas posibles y las funde en una única imagen. Con este procedimiento, explica J. París, el Cubismo pretende una «figuración total de lo sensible» que busca suplir con el ojo del espíritu la insuficiencia de los sentidos.³¹⁰ Espacializando el tiempo se logra representar el «tiempo infinito», tal y como Apollinaire define la cuarta dimensión. Le corresponde al espectador acabar la imagen, reintegrando el tiempo que ellas excluyen en su organización espacial, reorganizando los diversos momentos de su génesis.³¹¹ En cambio, R. Rosenblum aclara que los lienzos de J. Gris se estructuran con más rigurosidad y lucidez que las de Picasso y Braque.³¹² Para Oteiza, esta rigurosidad del Cubismo curvo de Gris se explica a partir de la siguiente evolución: «Es cuando en la

³⁰⁷ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 104 y ss.; véase también: BERGSON, H., *Memoria y vida*, pág. 27; BERGSON, H., *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pág. 77. Cf. también el estudio preliminar de Jorge Martín a BERGSON, H., *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*, págs. 21-22.

³⁰⁸ TAYLOR, M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, pág. 79

³⁰⁹ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 102

³¹⁰ PARÍS, J., *El espacio y la mirada*, pág. 348. Véase también: MILLER, S., «Desde un punto de vista estético», *op. cit.*, pág. 101

³¹¹ PARÍS, J., *op. cit.*, pág. 355

³¹² ROSENBLUM, R., *Cubism and twentieth-century art*, pág. 112

línea del Cubismo se ha hecho visible la intuición dinámica de Juan Gris, su pase magistral de lo ortogonal a lo diagonal y de lo diagonal al Cubismo curvo y abierto». ³¹³

La obra de J. Gris se caracteriza por utilizar líneas curvas en las composiciones con más asiduidad que el resto de sus compañeros cubistas, con lo cual consigue que en sus cuadros las formas tengan una organización más dinámica y abierta hacia el espectador, debido a que se crean delicadas fluctuaciones entre las impresiones de estabilidad y de movimiento. Mientras que la gran mayoría de los cubistas no logran acabar, a pesar de su intención de representar el tiempo, con la organización compositiva estática, en las obras de J. Gris se establecen, gracias a las líneas curvas y el peculiar tratamiento de la luz, juegos visuales entre lo cóncavo y lo convexo sobre un espacio de representación plano, lo que incrementa la fluidez de las formas, y con ello, el carácter dinámico del conjunto. Ejemplos de este dinamismo serían, según R. Lipsey, algunos de los bodegones de J. Gris, donde los elementos representados están atrapados en un incesante movimiento que logra transfigurar lo plano en cóncavo. ³¹⁴ R. Rosenblum, por su parte, destaca estas características en cuadros como **Naturaleza muerta ante una ventana abierta: Plaza Ravignan** de 1915, **Tijeras**, de 1926, **Guitarra con partitura** del mismo año. ³¹⁵

Por ello, lo dinámico en la obra de J. Gris es, según la interpretación de Oteiza, fruto de su propia organización estructural abierta e inestable, que además se corresponde con la naturaleza curva del tiempo y no, como señala a propósito de Picasso y Braque, una representación estática del tiempo que el espectador ha de recomponer a través de su propia temporalidad. Ante este tipo de concepciones temporales, Oteiza se pregunta si es lícito que el espectador busque el movimiento en el tiempo exterior de lo imperdurable, mientras que la obra mantiene su tradicional reposo. ³¹⁶ Su respuesta es clara: «Lo dinámico, no es el espectador en la nueva pintura, sino que reside en el cálculo íntimo de la conducción espacio temporal de los conjuntos plásticos formales, que son así obligados a converger constantemente sobre puntos fundamentales previstos en la vía del espectador». ³¹⁷

Esta organización curva y dinámica de los cuadros de J. Gris que Oteiza califica como la intuición plástica adecuada de la cuarta dimensión nos permite comprender, a su

³¹³ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*, pág. 239

³¹⁴ LIPSEY, R., *The Spiritual in Twentieth-century Art*, pág. 61

³¹⁵ Cf. ROSENBLUM, R., *op. cit.*, págs. 130-132

³¹⁶ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*, nota 1, pág. 228

³¹⁷ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 94

vez, uno de los motivos por el cual, aproximadamente en las mismas fechas, Oteiza considera que la pintura de El Greco supone un antecedente del «arte nuevo» que él intenta proponer precisamente con estas reflexiones sobre la cuarta dimensión, lo curvo y lo dinámico.³¹⁸ Oteiza hace especial hincapié en algunas de las pinturas finales de El Greco, como **Resurrección de Cristo** o **Asunción de la Virgen**, ambas posteriores a la que para muchos es su obra cumbre, el **Entierro del Conde Orgaz**, de 1588. Esta última se estructura a partir de una línea horizontal que divide el cielo y la tierra. Abajo, en el espacio de la «materia pesada» se apilan unos contra otros los hombres que observan el cuerpo del conde Orgaz, mientras que por encima de la línea que dibujan las cabezas de los asistentes al sepelio, cuerpos livianos, desmaterializados e ingravidos miran y ascienden hacia la luz superior y central que emana desde Dios.

La distribución de elementos en dos pisos que observamos en este lienzo, uno metafísico que concierne a las almas, el otro físico que corresponde a los cuerpos, es en palabras de G Deleuze, «lo propiamente barroco», que da cuenta de la doble escisión interior-exterior y cosmos-mundo que caracteriza a este período histórico, a la vez que certifica una concepción estática y cerrada de las jerarquías.³¹⁹ A diferencia de ésta, en las obras finales de El Greco que interesan a Oteiza se percibe, en opinión de D. Davies, una nueva energía espiritual.³²⁰ En ellas, El Greco rompe con la organización estática de sus obras anteriores, en gran parte debido a las incurvaciones que introduce en la composición, lo que da a sus pinturas un carácter dinámico y centrífugo.³²¹ De este modo, El Greco logra representar un espacio inestable y heterogéneo que se contrapone al anterior espacio plano, armónico y homogéneo del Renacimiento. Por este motivo, la obra final de El Greco, a la que Oteiza ve cargada de «intenciones anti-renacentistas», anticipa en cierta medida el dinamismo del Cubismo que Oteiza trata de reconducir en sus reflexiones.³²²

En sus obras finales, El Greco altera el orden estático que con tanta maestría él mismo representa en **Entierro del Conde Orgaz**. Para Oteiza, el paso desde una tercera a una cuarta dimensión, e incluso a una quinta, se produce precisamente por la deformación o la alteración de la realidad tridimensional, no por la acumulación de planos y perspectivas sobre un plano bidimensional como sucede con Picasso o Braque.

³¹⁸ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 29

³¹⁹ DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, pág. 44

³²⁰ DAVIES, D., «El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit», en *El Greco*, catálogo de exposición, pág. 56

³²¹ Cf. OTEIZA, J., *Goya mañana*, págs. 37-38 y 72-73

³²² *Ibid.*, págs. 38 y 115

Esta idea de la deformación es planteada con anterioridad por D. H. Kahnweiler a propósito de la pintura de Cézanne que, en su intención de amoldar el objeto tridimensional representado a las necesidades de la construcción pictórica en dos dimensiones, deforma los objetos. Ésta sería, en opinión de D. H. Kahnweiler, una de las innovaciones esenciales de Cézanne y el inicio del «arte nuevo», ya que se sacrifica la verosimilitud del objeto representado a favor de la unidad formal de la obra. Desde Massacio, otro innovador por su apuesta por la representación tridimensional en la pintura en el Quattrocento, el arte, hasta Cézanne, no ha tenido que temer ninguna deformación, ya que se olvida enteramente de la construcción.³²³ Oteiza parece acogerse a esta opinión cuando explica su idea de la deformación: «Se deforma o se altera la representación en los períodos inventores. Aparentemente, se enriquece o amplía en las épocas que declinan. Una gradación o escala en las deformaciones, proporciona a nuestro lenguaje el correcto concepto de Dimensión, de cuatro y cinco dimensiones, en nuestros problemas de composición».³²⁴

Esta escala de las deformaciones que hacen posible el tránsito entre las dimensiones nos hace volver a la idea del hueco con el que hemos dado inicio a este apartado, ya que en este punto podemos establecer la relación entre el hueco, como elemento renovador frente a un estilo anterior heredado y agotado, y la adecuada representación incurvada de la cuarta dimensión y la naturaleza dinámica de la realidad. Como dice Oteiza: «Desde Juan Gris a la Dinámica del Hueco. De la masa a la energía. De lo estático a lo dinámico».³²⁵ Ahora estamos en posición de señalar que ambas ideas coinciden en la forma geométrica del hiperboloide, la figura geométrica con la que Oteiza trata de adecuar su lenguaje a la nueva imagen pluridimensional y dinámica de la realidad, al mismo tiempo que se cumple su opinión de que el hueco es el eje de la renovación formal frente a un sistema morfológico heredado y agotado, tal y como sucede con el sistema del Renacimiento y la expresión tridimensional del cilindro de Cézanne.

En esta coincidencia radica la extraordinaria importancia de las obras de 1950 basadas en la figura geométrica del hiperboloide, como **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**. En ellas se concreta de un modo claro la nueva orientación de su lenguaje plástico, frente a lo que considera un sistema de referencias agotado. Siguiendo esta lógica de las deformaciones, el hueco que recorre **Unidad triple**

³²³ KAHNWEILER, D. H., *op. cit.*, pág. 31

³²⁴ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 93

³²⁵ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 5

y liviana y Figura para regreso de la muerte no es resultado de quitar materia o de perforarla, ni indica una ausencia, sino que se razona desde su propia estructura y señala la *deformación o la alteración* que se produce al transitar de la tercera a la cuarta dimensión. Esta deformación se produce al introducir una curva en el anterior sistema de ejes rígidos y simboliza la naturaleza dinámica de la realidad. Así es como un cilindro, al entrar en una cuarta dimensión, se transforma en un hiperboloide: un cilindro cuyas líneas se curvan generando concavidades o huecos. Esta curvatura posibilita a su vez la apertura de las formas materiales hacia su espacio-energía circundante.

En resumen, la representación plástica de un espacio pluridimensional en cuatro dimensiones que pretenda superar el sistema rígido e inmóvil del arte del Renacimiento tomando en cuenta de modo adecuado la nueva imagen del mundo ha de considerar lo curvo, es decir, el hueco o la concavidad no perforada, como su componente estructural fundamental. La curva, señala Oteiza, es «la unidad de lo dinámico»,³²⁶ al mismo tiempo que logra aligerar el componente material de la obra y generar a su alrededor esos campos espaciales de energía donde, según la nueva física, reside la naturaleza dinámica de la realidad. Así se cumple lo que Oteiza denomina el «principio rector» de toda plástica que quiera adecuar su imagen al nuevo universo dinámico, según la idea que repite en dos de sus escritos, de 1947 y 1952, es decir, antes y después de las obras de 1950: «Con un concepto del universo típicamente dinámico, con el concepto contemporáneo de estructura, de lo funcional, por el que en armonía con las otras disciplinas experimentales del conocimiento, nos encontramos con un principio rector de nuestras creaciones plásticas, según el cual la solución de una cosa se halla fuera de sí misma».³²⁷ Así nos recuerda que sus obras basadas en el hiperboloide no están terminadas, completas, si el espectador, en su apreciación, no toma en consideración el espacio exterior que actúa sobre la forma material. Esto sirve, además, para la gran mayoría de las obras posteriores de Oteiza.

Esta idea sobre lo dinámico no se opone a lo estático: lo estático es el resultado de un sistema de fuerzas en reposo que mantiene a los cuerpos en estado de equilibrio, mientras que lo dinámico trata de las fuerzas que la producen y no del movimiento en sí, como sucede por ejemplo en las obras de Calder: «la variante móvil de Calder –explica Oteiza- dota de mayor vida a la estatua pero no de vida estética sino de vida natural».³²⁸

³²⁶ *Ibid.*, pág. 3

³²⁷ *Ibid.* Véase también OTEIZA, J., *Del escultor*, pág. 2

³²⁸ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 11

Mientras, su planteamiento sobre lo dinámico es en su opinión «la única forma estética: su planteamiento en una ecuación de fuerzas».³²⁹ Para Oteiza, toda escultura dinámica es una escultura insatisfecha,³³⁰ lo que significa que frente a la autosuficiencia formal de las estructuras cerradas o «estáticas», una escultura dinámica, desde su propia organización estructural abierta e inestable, busca fuera de sí misma aquello que la completa. Lo dinámico en escultura remite pues a una relación con el espacio circundante, y con ello, también con el espectador

Esta definición estructural de lo dinámico con su apertura hacia el exterior permite a Oteiza formular su propuesta sobre la ampliación del *muro*, que relaciona con una quinta dimensión estética y donde se resumen la gran mayoría de las características que hemos ido desgranando a lo largo de este apartado. Toda idea de muro remite, *a priori*, a algo material que impide la comunicación. No es éste el significado de la propuesta del muro de Oteiza, sino que pretende superar la anterior superficie plana sobre la que se fundamenta la pintura ilusionista del Renacimiento. En la pintura de este periodo, el cuadro se convierte en una «ventana» a través de la cual el espectador mira las figuras que el artista sitúa en un espacio constante y homogéneo, organizado a partir de un sistema rígido y estable. Si bien esta perspectiva se estructura a partir del cono visual del ojo humano, el espectador se sitúa fuera del escenario pictórico, ya que este escenario se concibe como un espacio interno y cerrado, un cuerpo vacío a través del cual la mirada penetra en el «plano figurativo».³³¹ Oteiza no sólo pretende superar el arte del Renacimiento que deja al espectador «fuera», sino que con su idea de *muro* también pretende corregir el tratamiento espacial del Cubismo –aún demasiado estático y cerrado, según Oteiza-, y de los muralistas mexicanos –cuya noción sobre lo dinámico en pintura no comparte-, representados por Siqueiros y Rivera. Oteiza explica su idea de muro del siguiente modo:

La sección de una esfera partida por un plano, es una circunferencia. La sección de una hiperesfera cortada por un espacio a 4 dimensiones, es un muro, en el que se explican y efectúan nuestros nuevos propósitos. El desarrollo público de una obra, depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y trascendido, de manera que el espectador, por primera vez en la historia del arte, no es independiente del espectáculo mural. El escenario interior del Renacimiento se completa hoy con otro escenario anterior al muro, donde el espectador queda atrapado, incluido

³²⁹ *Ibid.*, pág. 11

³³⁰ *Ibid.*, pág. 1

³³¹ PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, pág. 37

activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas. El arte de la postguerra denunciará implacablemente en el espectador, a un viejo y tradicional parásito, o a un verdadero hombre nuevo. El muro resulta así, siempre, un fragmento, un sistema abierto, y su equilibrio aparece descompuesto, es inestable y se va restableciendo en el exterior. Las formas se orientan en direcciones incurvadas con un valor temporalmente matemático, que define y caracteriza estéticamente la nueva composición. El muro es un corte de un espacio cilíndrico ideal preparado con los datos de valor que el artista ha de proyectar sobre el muro, con los contenidos de representación.³³²

En esta propuesta de muro, atendiendo los nuevos planteamientos pluridimensionales, la superficie de la pintura o el componente material y físico de la escultura dejan de ser la referencia fija a través del cual considerar la obra, y se completa desde el exterior de la composición, desde el espacio que lo circunda. T. Badiola recalca la importancia de esta definición espacial y pluridimensional del muro, ya que determina los planteamientos espaciales de las obras posteriores:

El muro, la superficie de la pintura, de esta manera será [...] un fragmento de un compuesto mayor a la espera de una totalidad que le debe venir del exterior y cuyo cálculo es la tarea del artista. Planteamiento espacial que tiene una inmediata consecuencia para su trabajo en escultura, en el sentido de que ésta, a partir de este momento, se considerará el resultado o resumen desde el exterior, la escultura empieza a justificarse por algo que es exterior a ella misma [...] lo que obliga a entender las cosas desde lo que no son materialmente.³³³

En sus planteamientos pluridimensionales, las concavidades y los huecos generan inestabilidad y dinamismo, con lo que se logra que las formas se expandan más allá de lo meramente material, motivo por el cual obras como **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte** se definen tomando en cuenta ciertas características – espaciales- que van más allá de su materialidad. El muro es para Oteiza la ampliación de ese espacio de cuatro dimensiones hasta una quinta, la dimensión que hace que el espectador participe de las obras. Esta quinta dimensión es un espacio de naturaleza espiritual que guarda cierta relación con las concepciones hiperespaciales que tanta influencia tuvieron en muchos artistas de vanguardia a propósito de las teorías de Hinton y Ouspensky. Oteiza lo explica así:

³³² OTEIZA, J., *Carta*, págs. 93-94; véase también: OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 4

³³³ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 39

Con cinco números o dimensiones, la forma queda nuevamente referida al hombre, es el último planteo que proporciona a las formas una definitiva dinámica, en la que queda el espectador mismo incorporado a la historia íntima de la obra [...] El espectador pisa la tierra viva del cuadro o de la estatua, admitido en su intimidad inestable y dinámica, incurvada y abierta, en un espectáculo estupendamente quieto con el universo más diverso y rico de una realidad plástica posible hasta ahora».³³⁴

Esta idea sobre la ampliación del muro es de gran importancia en el desarrollo teórico de la obra de Oteiza, no sólo por su vinculación con la cuarta dimensión, lo dinámico y el hueco que han ocupado la gran parte de este apartado y que tienen una aplicación formal y estructural directa en las obras de 1950, sino también porque será retomada por Oteiza años después, en el escrito «Propósito Experimental. 1956-57», con que acompaña a las esculturas que presenta en la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo y con la que busca dar una consistencia teórica a los planteamientos formales que ensaya en las obras presentadas.

En este apartado hemos intentado aclarar la gran elaboración conceptual sobre la realidad y la nueva imagen del mundo que se esconde detrás del radical cambio que se produce entre las primeras obras de cemento, que podemos encuadrar dentro de lo que Oteiza denomina como estatua-masa pesada, y las obras de 1950, livianas porque se reduce la materia a favor del espacio. Esto no significa que estas obras sean una mera ilustración de estas reflexiones ni que en ellas se materialicen todas las cuestiones espaciales que hemos destacado, ya que éstas se prolongan hasta varios escritos de 1952 y 1953 y determinan algunas de las soluciones formales de esculturas posteriores, sino que Oteiza es capaz de hacer acompañar las necesidades expresivas que plasma formalmente en sus obras con toda una elaboración conceptual sobre las características formales que ha de tener el «arte nuevo» para adecuarse al nuevo «paisaje» que parece hallarse ante sus ojos: «A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación».³³⁵ Hay en Oteiza una conciencia clara de que el mundo ya no se dice con el lenguaje ni se moldea con las formas artísticas del arte de épocas pasadas. Hay pues en Oteiza una evidente apuesta por lo contemporáneo. Aquí radica, lo repetimos una vez más, la importancia de **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**:

³³⁴ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 102-103

³³⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 25

estas obras son los primeros resultados del empeño de Oteiza por renovar los lenguajes del arte y proponer una nueva estética, que abarque tanto los nuevos aspectos formales como las nuevas necesidades espirituales que acompañan a todo cambio en la imagen del mundo. Toda evolución del hombre o toda transformación de la vida y de la cultura determinan y condicionan la transformación del arte: éste es el principio rector que impulsa la determinación renovadora de Oteiza.³³⁶ Esta voluntad adquiere gran relevancia en la estatuaria para el friso de la Basílica de Aránzazu. Para este proyecto, Oteiza coge como referencia la forma del hiperboloide, especialmente su obra **Figura para regreso de la muerte**. Sobre este proyecto, fundamental en la trayectoria de Oteiza, nos ocuparemos en el siguiente apartado.

³³⁶ OTEIZA, J., «Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada», *Revista de Aránzazu*, pág. 267

3. Aránzazu: el problema del arte religioso

La forma del hiperboloide como estructura geométrica básica tiene dos desarrollos importantes, el proyecto que Oteiza presenta en 1952 al «Concurso Internacional para el Monumento al prisionero político desconocido» y la estatuaria de los apóstoles para la Basílica de Aránzazu. En el citado concurso, organizado por H. Read y que se celebra en Londres, participan los escultores más importantes del momento.³³⁷ Para este proyecto Oteiza parte del simbolismo universal de la figura de Prometeo, mientras que en lo formal profundiza en las características espaciales y constructivas que ya ha ensayado en las obras de 1950: la obra se compone de dos elementos verticales que no se juntan sino que se colocan a una cierta distancia. Un tercer elemento horizontal reposa sobre el suelo. Esta organización de elementos delimita un espacio intermedio, que en la memoria del proyecto se define como «vacío interior, sustancia expresiva y trágica del monumento».³³⁸ Es ésta una escultura muy simple y liviana en lo formal, pero con una gran capacidad de generar actividad espacial. A pesar de resultar preseleccionado en el concurso, este proyecto no se lleva a cabo, salvo una versión más pequeña que Oteiza realiza en 1965 en el jardín de un coleccionista privado.³³⁹ En la memoria que acompaña su envío a Londres Oteiza describe este proyecto con las siguientes palabras:

El conjunto está constituido por tres líneas divergentes: la que está caída sobre el suelo tiene en su extremo la imagen del sacrificio de Prometeo; la del político encadenado, forma abstracta, acostada y dinámica, múltiple de Prometeo, visible desde cualquier punto de vista. Las otras líneas, como dos columnas, cambiantes, se levantan, separándose de la tierra, configurando un vacío interior que corresponde a la imagen humanizada del interior del cilindro abierto, de Prometeo alzándose sobre la muerte. El doble contorno exterior se expresa como un gran hiperboloide vacío, como una nueva imagen de Prometeo triunfante, con su corazón activo en el exterior en forzosa comunión con cada espectador.³⁴⁰

³³⁷ Las lista de los doce escultores que recibieron algún premio en este concurso da idea de la importancia del mismo: R. Butler, M. Basaldella, B. Herpworth, A. Pevsner, N. Gabo, L. Chadwick, H. G. Adam, A. Calder, M. Hinder, R. Lippold, M. Bill y L. Minguzzi. Cf. MUÑOA, P., *Oteiza. La vida como experimento*, pág. 113

³³⁸ Citado por: MUÑOA, P., *op. cit.*, pág. 113

³³⁹ Probablemente para su mecenas J. Huarte. Véase imagen en: BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 97

³⁴⁰ OTEIZA, J., «Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Político Desconocido y protesta ante el jurado», recopilado en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 223

Este proyecto es la conclusión experimental lógica de la serie de la apertura del cilindro del hiperboloide, a pesar de que nominalmente haya otra pieza que se arroja dicha conclusión: **Desocupación del cilindro**, de 1957. Por este motivo, desde una perspectiva formal, este proyecto es, en opinión de T. Badiola, la obra más importante de la serie del hiperboloide.³⁴¹

Para nuestra investigación nos interesa especialmente el otro desarrollo del hiperboloide: su aplicación expresiva y figurativa en la estatuaria para la Basílica de Aránzazu en Oñate, Guipúzcoa. Esta estatuaria es una continuación directa de **Figura para el regreso de la muerte**, tal y como explica el propio Oteiza: «Respondía a mi debilitamiento del cilindro al abrirlo al exterior y transformarlo en hiperboloide. Con estos pensamientos, de la masa desocupada y abierta a los demás, comencé a idear los apóstoles para Aránzazu».³⁴²

Los orígenes de este proyecto se remontan a 1950, cuando se convoca un concurso nacional de arquitectura para seleccionar el proyecto para construir el nuevo Santuario de la Virgen de Aránzazu, resultando elegidos los arquitectos L. Laorga y Javier Sáenz de Oíza.³⁴³ En 1951 los arquitectos solicitan ideas a varios escultores para las estatuas que deben de ir en la fachada de la Basílica, para lo que acaban convocando un nuevo concurso. Resulta vencedor el proyecto de Oteiza, que compite con J. Lucarini, un escultor de estilo neoclásico.³⁴⁴ Paulatinamente, se van incorporando al proyecto otros artistas destacados: Nestor Basterretxea se hace cargo de las pinturas de la cripta, Carlos Pascual de Lara de las del ábside, A. Ibarrola de las del pórtico, E. Chillida diseña las puertas del templo y Fray Javier de Eulate, de la misma comunidad franciscana de Aránzazu, se encarga de las vidrieras. J. D. Fullaondo recuerda cómo cada uno de los artistas implicados provenía de contextos y estilos artísticos diferentes, aunque esto no fue un impedimento a la hora de poder desarrollar este proyecto colectivo de marcado carácter vanguardista. Entre todos ellos, la arrolladora personalidad de Oteiza, así como

³⁴¹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 45

³⁴² PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pág. 265

³⁴³ Hubo un proyecto anterior para construir una basílica en Aránzazu: en 1920 Nuestra Señora de Aránzazu fue proclamada Patrona de Guipúzcoa. Por este motivo, se iniciaron las obras para sustituir la anterior capilla por una nueva iglesia, que a tenor de la planta del ábside (lo único que llegó a realizarse), hubiera tenido enormes dimensiones. Ésta pudo ser la razón de que la obra no se realizara. El 13 de abril de 1950 se hicieron públicas las Bases del Concurso de Anteproyectos para la Nueva Basílica de Aránzazu, germen de la Basílica actual. Véase: OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, nota 354, pág. 706

³⁴⁴ ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, pág. 300

la dimensión espiritual y simbólica que atribuye al arte determinan la evolución general del proyecto:

Sus protagonistas eran hombres excesivamente diversos en cuanto a su localización cultural. Oíza y Laorga, pioneros del segundo racionalismo español, el fabuloso temperamento de Lara, intentando ampliar los horizontes del conformismo del momento, Basterrechea dentro de un expresionismo sudamericano... De entre ellos, solamente uno, Oteiza, se encontraba plenamente instalado dentro de una trayectoria madura, culturalmente coherente [...] La llegada de Oteiza imprimirá una nueva dimensión al contexto, potenciando desmesuradamente el contenido espiritual de los afanes del resto de sus compañeros. Desde entonces, y al margen ya de esta obra específica, su personalidad constituirá un dato inseparable de la evolución posterior de Oíza, de Basterrechea, incluso de la truncada carrera de Carlos Pascual de Lara. Por esto, la obra de Aránzazu, es uno de los ejemplos, raros en España, del estímulo ofrecido ante una gestación colectiva, integral, intercomunicante, entre los diversos factores de un mismo proceso.³⁴⁵

Todos estos artistas forman, en opinión de L. Ugarte, la avanzadilla del arte de vanguardia en Euskal Herria,³⁴⁶ mientras que para I. de Yrizar, la generación de artistas vascos más potente del siglo XX lanza, desde el alto de Aránzazu, un manifiesto artístico de piedra, madera, chapa y hierro con el que predicar el arte de vanguardia.³⁴⁷ El proyecto representa por este motivo una oportunidad inmejorable para llevar a cabo un proyecto artístico global que aunando arquitectura, escultura y pintura lograra situar el arte vasco a la altura de otros ensayos internacionales.³⁴⁸ A estas consideraciones en torno al carácter *vanguardista* y *vasco* que adquiere este proyecto contribuye de forma determinante el gran valor simbólico que tiene este santuario para la cultura popular y religiosa vasca, ya que Aránzazu «concentra y resume la particular religiosidad íntima de los vascos».³⁴⁹

La leyenda popular sostiene que en 1468 un pastor tuvo una aparición de la Virgen, que flotaba encima de un espino (de aquí el nombre: *Arantza-zu*, Tú sobre el espino). Desde entonces, varias basílicas han señalado este lugar de peregrinación.³⁵⁰ El Padre Lete, que en su condición de ministro provincial de los franciscanos fue quien propuso la

³⁴⁵ FULLAONDO, J. D., «El drama de Aránzazu», en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, pág. 19

³⁴⁶ UGARTE, L., *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, pág. 140

³⁴⁷ YRIZAR, I., *La Estatua, el Muro y el Frontón*, pág. 150

³⁴⁸ Sobre el proyecto de Aránzazu en general, véase: MONFORTE GARCÍA, I., *Aránzazu. Arquitectura para una vanguardia*, págs. 269-303

³⁴⁹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 45

³⁵⁰ UGARTE, L., *op. cit.*, pág. 139

realización del proyecto, quería hacer de Aránzazu la renovada capital religiosa y popular del País Vasco, donde la devoción cristiana de los vascos pudiera converger con su innegable sustrato cultural pagano. Según comenta el propio Oteiza, Aránzazu era el «gran ascensor cultural soñado por el P. Lete para nuestro pueblo, entre la tierra y el cielo».³⁵¹ La trágica muerte del P. Lete en 1952, en un accidente de avión camino de Cuba, será determinante en los acontecimientos posteriores, ya que el proyecto pierde a su principal valedor. Muchos críticos han destacado la importancia que este proyecto tuvo, en plena época franquista, en términos político-culturales. Para E. Kortadi, «Aránzazu es la obra de todo un pueblo; supuso un hito de renovación y modernidad, de resistencia y persistencia en medio de una época bárbara y oscura del tardofranquismo»,³⁵² mientras que, por su parte, L. Ugarte señala que «la verdadera recuperación artística vasca comienza con la restauración de la basílica de Aránzazu».³⁵³ Pero es P. Manterola quien mejor sintetiza el significado que adquiere este proyecto en el momento histórico de su realización: «El renombre de Aránzazu nace de la excepcional capacidad que tiene el arte para suscitar la convergencia, en un tiempo y un lugar determinados, de las tradiciones populares más antiguas del país, la devoción religiosa y ciertas aspiraciones políticas, con un bellissimo e imponente paisaje natural».³⁵⁴

Hay unanimidad al señalar que esta obra representa un hito trascendental en la obra y en la vida de Jorge Oteiza. Nosotros nos atrevemos incluso a sugerir que sin el proyecto de Aránzazu, el «personaje Oteiza», polemista, agitador político, profeta cultural... y todas las denominaciones tras las cuales se ocultaba el Oteiza escultor –el único que nos interesa aquí- no hubiera quizá existido, pues en Aránzazu Oteiza adquiere una dimensión pública que supera ampliamente el marco estrictamente artístico en el que puede enmarcarse un proyecto de estas características. Es cierto que Oteiza reivindica la dimensión pública del artista desde sus primeros textos, pero Aránzazu y todas las controversias y vicisitudes que rodean al proyecto le sirven de privilegiado altavoz, al poco de regresar de Sudamérica, para poder reclamar para sí mismo una dimensión pública que excede en algunos momentos lo reivindicado anteriormente en sus textos. Logra de este modo situarse en el centro de muchas de las polémicas culturales que

³⁵¹ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 267

³⁵² KORTADI, E., «Oteiza y Aránzazu. Lo sagrado y el arte contemporáneo», *Oteiza* Fundación Kutxa, pág. 79

³⁵³ UGARTE, L., *op. cit.*, pág. 83

³⁵⁴ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, págs. 15-16

tienen lugar en el País Vasco en los siguientes decenios. Aquí comienza labrarse a la imagen de polemista de Oteiza, que será la que prevalecerá sobre otras en el contexto cultural vasco. Así describe N. Binns al «personaje Oteiza» al que nos referimos: «Gran polemista deslenguado e intransigente, que voceaba su inconformismo en los medios de comunicación».³⁵⁵

La polémica envuelve al proyecto casi desde sus inicios, aunque alcanza su punto álgido cuando en 1955 la Comisión Pontificia para el Arte Sacro ordena la paralización de las obras. Esta Comisión argumenta, para justificar su decisión, que el proyecto, especialmente por las pinturas y la estatuaria del friso, no se adecua a las características iconográficas y formales que han de cumplir las obras de arte sacras. Cuando la basílica se inaugura la arquitectura se muestra desnuda, sin pinturas ni esculturas. Únicamente la intervención de Chillida en las puertas se salva del veto impuesto. Esta prohibición y los motivos argumentados parecen afectar directamente a uno de los objetivos que Oteiza se plantea en esta estatuaria en consonancia con su empeño de renovar los lenguajes artísticos que hemos destacado a propósito del hiperboloide, la estructura formal sobre la que se basa esta estatuaria: «Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la cual se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa».³⁵⁶ Las obras no pudieron reanudarse hasta 1968.

Aránzazu representa, en definitiva, una oportunidad única e irrepetible para impulsar el «Renacimiento cultural vasco» que, como hemos visto, Oteiza anhela desde el comienzo de su actividad artística. La necesidad de elaborar, investigando las culturas precolombinas, una «teoría de los renacimientos» que una vez de regreso contribuyera al «Renacimiento cultural vasco» es lo que justifica su viaje a Sudamérica. En muchos aspectos, estos propósitos, que se inscriben dentro de sus planteamientos sobre el «arte nuevo» que hemos resumido en el apartado anterior, se intentan materializar en Aránzazu. Oteiza explica así sus propósitos:

Puede ser la gran expresión actual de nuestra arquitectura religiosa. Ambientados frente a los ensayos europeos de un nuevo arte religioso, aportar un coherente y avanzado pensamiento formal, toda carga contenida de nuestra personalidad humana y de nuestra fe, que jamás ha tenido

³⁵⁵ BINNS, N., «Chile 1935: La prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 53. Para este autor, las agrias polémicas entre P. de Rokha, V. Huidobro y P. Neruda de las que Oteiza fue testigo durante su estancia en Chile fueron su «primer aprendizaje» en estas lides.

³⁵⁶ «Informe de Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea, Carlos Lara. Dirigida a la Comisión Romana de Arte Sacro», recopilado en ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 328

oportunidad histórica para expresarse, o no lo ha sabido aprovechar. Esta vez tenemos verdadera necesidad de expresarnos, sabemos cómo hacerlo y para qué.³⁵⁷

Esta referencia a un nuevo arte religioso se suma a la anterior mención sobre el replanteamiento de una nueva imagen religiosa. Esta insistencia nos hace alejarnos de todas aquellas interpretaciones, algunas arriba mencionadas, que toman en cuenta *únicamente* el contexto político-cultural vasco en que se enmarca este proyecto y su prohibición, sin atender a los propósitos que expone el propio Oteiza; esto nos lleva a preguntarnos si esa «teoría de los renacimientos» que intenta elaborar en Sudamérica, estrechamente vinculada con sus reflexiones sobre el «arte nuevo» y que parece querer poner en la práctica en Aránzazu no estarán relacionados también con esta búsqueda de una nueva imagen religiosa, y no exclusivamente con lo «vasco» y su cultura, aunque este aspecto nunca podrá dejarse de lado cuando se trate de Aránzazu.

Hasta junio de 1953 Oteiza trabaja en su taller de Madrid, pero a partir de esta fecha instala su taller en Aránzazu, donde elabora un sinfín de bocetos y de pruebas y ensaya diferentes soluciones para la estatuaria. Ésta ha de responder a tres problemas que plantea la propia arquitectura: la horizontalidad del friso, de 12 metros de largo y que encaja entre las dos torres verticales, el gran muro de la fachada, de 12 metros de altura, y la imagen principal en su parte superior. Estos tres problemas se abordan conjuntamente y no a través de soluciones particulares, yendo de lo general a lo particular. El friso se resuelve con un conjunto escultórico de 14 apóstoles, de 2,70 metros de altura y medio metro de espesor, que se reparten horizontalmente a lo largo del friso y que encajan entre las dos torres. Oteiza concibe y organiza este friso para que cumpla una función mediadora: «El Friso integrado en la fachada participa de su naturaleza intermedia, limite vivo, entre el interior-iglesia o difusor espiritual de la luz y el exterior-Naturaleza».³⁵⁸ Una Piedad corona en lo alto la fachada. Entre ambas intervenciones, el gran espacio vacío de la fachada actúa como el elemento aglutinador que da unidad al conjunto.

Los apóstoles reciben un doble tratamiento: verticalmente, cada uno de ellos se compone por la fusión de dos unidades que crean, del mismo modo que en **Figura para regreso de la muerte**, una gran apertura que recorre de arriba abajo los cuerpos. Este vacío central se corona con una contundente cabeza, donde los ojos desaparecen para

³⁵⁷ ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, pág. 44; ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 300

³⁵⁸ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 152

dejar paso a unas grandes concavidades. Hay pues en estas figuras una reiteración del vacío y una doble actitud receptiva, la del cuerpo y la de los sentidos. Resulta llamativo, a pesar de que sabemos que son un desarrollo posterior a **Figura para regreso de la muerte**, cómo estas figuras se parecen a algunas de las piedras que pueden verse en el paisaje que rodea a la basílica, llenas de oquedades y de erosiones milenarias, como una réplica milenaria de la estatuaria.³⁵⁹

Horizontalmente, los apóstoles se relacionan entre ellos gracias a la organización gesticulante de sus manos, sus rodillas y sus cabezas. Únicamente son reconocibles las dos figuras del centro, que Oteiza identifica como Pedro y Pablo: «El abrazo de Pablo y Pedro en el centro del Friso de los Apóstoles (traté de acercarme a Juan 23 en el retrato de Pedro)». ³⁶⁰ Estos dos apóstoles se miran entre sí, queriendo captar parte de la atención del espectador, mientras que el resto dirige su mirada hacia lo alto. Las diferentes posiciones y direcciones con que se unen cada uno de estos elementos y su repetición a lo largo del friso contribuyen a la creación de trayectorias y ritmos múltiples, que dotan a la obra de un gran dinamismo. Tal y como señala T. Badiola, «el tratamiento horizontal del conjunto, que mantiene unido el friso, y el tratamiento vertical de cada unidad, que lo disgrega, permiten una síntesis abierta, múltiple y cambiante». ³⁶¹

«El acento que poseen individualmente estos apóstoles –explica Oteiza- lo pierden al integrarse en la serie», ³⁶² lo cual significa que tanto las soluciones verticales como las horizontales son el resultado de una planificación general que busca ese efecto determinado, lo que se evidencia en las sutiles relaciones entre las partes y en los contrastes entre materia y vacío que fomentan las relaciones espaciales del conjunto. A pesar de que los apóstoles parten del planteamiento formal de **Figura para regreso de la muerte**, esto no significa que el friso sea una mera repetición de 14 figuras, sino que como hemos destacado, la problemática del friso se plantea como una totalidad. A este respecto, Oteiza señala que «sin ella [se refiere a la idea de totalidad] sería incorrecto y precipitado, estéticamente, anormal, el que yo pretendiera definir el sentido y la forma de una cualquiera de las partes de la escultura. Cada estatua debe conocer desde su sitio el sitio de la estatua más lejana. Sólo entonces se distribuyen las formas y se concreta el

³⁵⁹ Véanse las imágenes de estas piedras en: PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 116

³⁶⁰ *Ibid.*, pág. 277

³⁶¹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 47

³⁶² PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 279

estilo».³⁶³ La estatuaria adquiere así una gran expresividad, reforzada gracias a la confrontación entre el contundente volumen de la piedra caliza y el vacío cóncavo que las atraviesa y de los contrastes de luces y de sombras que estos huecos generan. Los apóstoles se colocan en la parte baja del pórtico, a la que se accede bajando unas escaleras. De este modo, la estatuaria queda a la misma altura que el suelo, y por consiguiente, también del espectador que se sitúa fuera de la basílica. Esta ubicación permite a uno identificarse con los apóstoles, lo que da a la obra un carácter emotivo y participativo.³⁶⁴

En 1953, Oteiza realiza varios ensayos de gran interés para las cabezas de los apóstoles. Se caracterizan por la contundencia de su volumen redondo, la dureza de su aspecto y su fuerza expresiva, a lo que contribuyen la posición ascendente en las que se colocan y la abertura de su boca, «entre el grito desgarrado de un rostro suplicante y el gesto de amenaza del puño erguido».³⁶⁵ Al igual que sucede en la estatuaria, a excepción hecha de las dos figuras centrales, no hay en estas cabezas ninguna referencia que las individualice y sus rasgos fisonómicos se reducen en casi todos los ensayos a los volúmenes de la nariz y del mentón. Es evidente que hay una intención por identificar estas cabezas anónimas con los rasgos diferenciales de lo vasco. En un comentario que Oteiza añade a la imagen de una de estas cabezas, leemos lo siguiente: «Cabeza destinada para el primer Apóstol del friso, funcionaba como retrato de Iñasio Sarasúa, patrón de la trainera de Orió».³⁶⁶ La dureza de los contornos de estas cabezas nos lleva a vincularlas con el retrato de **Paulino Uzkudun**, de 1935. Pero lo más importante y destacado de estas cabezas son las concavidades que sustituyen a los ojos y a los pómulos. Oteiza explica del siguiente modo la razón de ser de estos huecos:

Cabeza de Apóstol, 1953, comprobé que los apóstoles, con ojos, apenas penetraban el cielo, pensé que es en la oración que se cierran los ojos –los suprimí todos, solamente a Pablo le señalé dos pequeños huecos –es en la oración que se borra el rostro, en el apóstol número 4 se lo borré todo, puede cada uno ponerle el suyo, descubrí que es la mirada la que ve, la que recibe a Dios.³⁶⁷

³⁶³ OTEIZA, J., «Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada», pág. 267

³⁶⁴ UGARTE, L., *op. cit.*, pág. 153

³⁶⁵ ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 110

³⁶⁶ PELAY OROZCO, *op. cit.*, pág. 273. Las traineras se componen de 13 remeros y el patrón. Oteiza solía afirmar que sus apóstoles de Aránzazu, que coincidían en número con los miembros de una trainera, eran los remeros de la trainera que tiraba del pueblo vasco. Véase: AMEZAGA, E. (edit.), *Jorge Oteiza. Ahora tengo que irme*, págs. 160 y ss.

³⁶⁷ PELAY OROZCO, *op. cit.*, pág. 288

Se percibe en estas palabras una voluntad de relacionar la vacuidad de los ojos con la mirada interior que, evitando el mundo fenoménico de las apariencias que enmarañan la mirada de los ojos externos, garantizan el paso desde una experiencia de lo visible a otra de lo invisible. Estas cabezas y la mirada que dirigen al mundo sensible / inteligible encuentran su mejor descripción en las siguientes palabras de M. Heidegger, que a propósito del «ser-en-el-mundo» que distingue al hombre del resto de objetos que ocupan un espacio, explica lo siguiente:

Una cabeza no es un cuerpo dotado de ojos y oídos, sino un fenómeno de la vida corporal acuñado por el ser-en-el-mundo que mira y escucha. Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar las superficies visibles, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que ella mora en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitada por hombres y cosas. El artista lleva a figura lo invisible conforme a esencia, y deja en cada caso, cuando él corresponde a la esencia del arte, que algo hasta ahora nunca visto salte a la vista.³⁶⁸

El friso se corona en lo alto con la escultura de una Piedad. Se repite la misma estrategia ya planteada en el friso: la Piedad traza el eje vertical, mientras que el cuerpo acostado del niño delimita el horizontal. Por este motivo, T. Badiola define esta Piedad como el «desglose» del comportamiento del friso: «Un elemento horizontal, estático y contenido, más otro vertical ascendente y centrífugo».³⁶⁹ La colocación de esta Piedad en lo alto del muro es la modificación más significativa que sufre el proyecto entre su paralización en 1955 y su definitiva realización en 1968. En los primeros esbozos del proyecto Oteiza plantea diferentes versiones iconográficas de la Virgen («Andra-Mari»), entre ellas una gran imagen de María en actitud de ofrecer al peregrino el Niño que sujeta entre sus brazos, y otras muy próximas a sus obras con el hiperboloide, como la **Andra Mari** de 1953. Este mismo año se decide por una Asunción, tema que considera adecuado para simbolizar el traslado ascendente de la fuerza religiosa del apostolado del friso, ya que plantea la totalidad del proyecto como una lucha antagónica entre pesos: «lo que pesa hacia abajo y lo pesa hacia arriba, que se resuelve a favor del espíritu».³⁷⁰

³⁶⁸ HEIDEGGER, M., *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio / El arte y el espacio*, pág. 85-87; Recojo esta relación entre estas palabras de Heidegger y las cabezas de apóstol de: VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 71. Véase también del mismo autor: *Arte y santidad*, pág. 156

³⁶⁹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, Pág.49

³⁷⁰ «Informe de Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea, Carlos Lara. Dirigida a la Comisión Romana de Arte Sacro», recopilado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 328

Cuando en noviembre de 1968 Oteiza regresa a Aránzazu para terminar el proyecto, decide sustituir la Asunción por una Piedad.³⁷¹ Este cambio se debe a la gran conmoción que causa en Oteiza la muerte de Txabi Etxebarrieta el 7 de junio de 1968, en el primer incidente en el que un miembro de ETA empuña un arma. La consecuencia, la muerte del propio Txabi Etxebarrieta y la del Guardia Civil José Pardines. Txabi Etxebarrieta era un joven intelectual con quien Oteiza estaba redactando en ese momento un manifiesto a favor del «Renacimiento cultural» vasco. Tras su muerte, Oteiza se replantea parte del proyecto y transforma la anterior imagen puramente religiosa por la que actualmente corona la estatuaría, con mayores connotaciones políticas, recordatorio de la tensa situación política que se vive en aquellos años en el País Vasco. La Piedad es ahora «la Madre con su hijo muerto a sus pies».³⁷² Una madre que mira al cielo con gesto suplicante y que representa, desde lo alto del muro, a una comunidad malograda por culpa del uso de la violencia.³⁷³

Al igual que sucede con los apóstoles, son de especial interés los pequeños bocetos que Oteiza elabora tanto para la Piedad como para la Asunción, algunos en escayola y otros vaciados en bronce. Entre estos ensayos destacamos **Estudio para la Piedad de Aránzazu** (1969, varias versiones), y **Madres en silencio**, una pieza de marcado carácter expresivo, una confusa maraña de concavidades y siluetas que según cuenta el propio Oteiza fue «creciendo en barro, modelando madres».³⁷⁴ Nunca de modo tan evidente como en estas pequeñas piezas se percibe el trabajo del escultor, de aquel que trabaja la materia con sus manos, modelándola y logrando que el gesto de los dedos deje impreso en la forma la sensualidad y el placer del tacto. Este hecho da cuenta de la urgencia expresiva del escultor, que si bien se contiene en las grandes formas finales del conjunto de la estatuaría, que son trabajadas por canteros, se muestra en los ensayos que elabora el propio Oteiza con sus manos. Lo mismo se percibe en otras pequeñas obras realizadas a la par que el proyecto de Aránzazu y que participan también de su particular comprensión de la temática y de la iconografía de la religión cristiana, por ejemplo, en **San Antonio**, de 1954. Resulta también interesante otra pequeña pieza de piedra, **San Francisco**, de 1953: toda ella es una profunda concavidad, de modo aún más radical que el resto de obras que son atravesadas por huecos o concavidades.

³⁷¹ Cf. YRIZAR, I., *op. cit.*, pág. 152; ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, págs. 113-114

³⁷² PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 292

³⁷³ UGARTE, L., «A Txabi Etxebarrieta», *Gara*, 10 de abril de 2003; PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 516

³⁷⁴ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 292

El conjunto de los apóstoles y la Piedad se relacionan a través del gran muro. En los primeros bocetos que realiza hasta 1953, Oteiza introduce en el muro relieves hundidos con forma de medallones arrítmicos, representando la historia de Aránzazu, o símbolos que expresaran la espiritualidad franciscana del lugar.³⁷⁵ Uno de estos bocetos se componía de siete fragmentos. Oteiza dedica un verso del séptimo canto de «Androcanto y sigo», poema de 1954 escrito en plena polémica de Aránzazu, a cada uno de estos fragmentos. En una nota al pie a este poema Oteiza explica lo siguiente:

El muro contenía un relieve hundido distribuido en fragmentos, con una imagen saliente en lo alto de la Asunción de la Virgen. La fachada sólo expresaba una situación abstracta en el estudio del trabajo para los relieves que relacionaban simbólicamente la vida del pueblo vasco con su guerra civil, entre gamboinos y oñacianos, apaciguada en los días de la santa Aparición. Con siete relieves que se dominan en un solo golpe de vista como la luz de un relámpago. Luego vaciado el muro y con una Piedad en lo alto.³⁷⁶

El muro no es, por este motivo, un simple lugar intermedio, neutro y sin significado entre las dos intervenciones escultóricas, sino que es el desenlace de varios ensayos formales que lo transforman en un espacio liso y vacío, receptivo, resultado de un proceso de desocupación. Este proceso, según explica L. Ugarte en una interpretación en nuestra opinión un poco forzada, tiene como objetivo transformar el muro en un «no-muro», es decir, en un espacio transparente e inmaterial para que el espectador, con su «visión estético-espiritual» –cabe preguntarse ¿la mirada interior de los apóstoles?– pueda ver lo invisible, esto es, el interior de la basílica, su retablo y la Virgen.

Oteiza consigue así reproducir, siempre según L. Ugarte, uno de los fundamentos de la espiritualidad cristiana, la transformación espiritual de la materia, o en otras palabras, la conversión de lo visible en invisible y lo invisible en visible. Oteiza lograría esta transformación gracias a que consigue que la Virgen del interior aparezca ante la mirada del espectador, estableciéndose una unión entre la concepción laica de la obra –el friso exterior– y la concepción religiosa del interior de la basílica y del espacio sacralizado que la circunda, produciéndose la imbricación de dos percepciones dispares del mundo en un todo de base estética.³⁷⁷ Aunque la idea de la espiritualización de la materia está

³⁷⁵ YRIZAR, I., *op. cit.*, pág. 152; véase también PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 297

³⁷⁶ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 31, nota al pie.

³⁷⁷ UGARTE, L., *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, pág. 144

muy presente en Oteiza, así como la intención de hacer visible lo invisible, no creemos que el muro «desocupado» de Aránzazu sea la mejor muestra de ello.³⁷⁸

Esta organización de estos apóstoles como una totalidad es un buen ejemplo de lo que Oteiza entiende por lo dinámico en arte. Como hemos señalado en el apartado anterior, una escultura es dinámica desde su propia organización estructural abierta e inestable, ya que busca fuera de sí misma aquello que la completa. Lo dinámico en escultura remite pues a una relación, con el espectador, con el espacio circundante, o, como sucede con los apóstoles, con el resto de las figuras que componen la totalidad del friso. En el escrito «Escultura dinámica» nos encontramos con una referencia directa a este proyecto:

La cuarta dimensión abriéndose en cadena se inmoviliza al cerrarse en el circuito funcional de la totalidad (Es el planteo de las esculturas de mis apóstoles en la fachada de Aránzazu. Cada una es un fragmento dinámico que se completa con la siguiente. Como un círculo de fichas de dominó puestas en pie y donde perdiendo una el equilibrio, todas participan del movimiento dentro del círculo inmóvil).³⁷⁹

Aránzazu sirve también como ejemplo para aclarar, al menos en parte, las ideas de lo público y monumental. Ambas ideas son formuladas por vez primera en *Carta* y logran su expresión más clara en el friso de los apóstoles.³⁸⁰ Lo monumental y lo público – Oteiza utiliza normalmente ambos términos juntos-, que guardan estrecha relación con su idea de *muro*, no tienen nada que ver el tamaño ni con la grandiosidad de un objeto artístico, como parece sugerir el término «monumental», sino que una vez más, nos remite a la estructura inestable y abierta que busca su solución fuera de ella misma, logrando así atrapar al espectador. Estas ideas sobre lo público y monumental de Oteiza guardan relación con T. van Doesburg, autor al que el escultor cita cuando trata sobre lo dinámico en arte. T. van Doesburg diferencia dos modos de expresión: lo *monumental*, que califica como arte del «presente», se opone al arte ornamental, el arte del pasado. Mientras que este último apunta a la *centralización*, lo monumental apunta a la *descentralización*.³⁸¹

³⁷⁸ Véanse en este sentido: OTEIZA, J., *Megalítica*; OTEIZA, J., *Goya mañana*.

³⁷⁹ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 5

³⁸⁰ OTEIZA, J., *Carta*, págs. 91 y ss; 102-103

³⁸¹ DOESBURG, T. V., «Formación elemental», de 1923, recopilado en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, pág. 264

En esta prioridad de lo estructural ha de buscarse una de las posibles respuestas a la pregunta del porqué catorce apóstoles en vez de los doce de una representación ortodoxa, respetuosa con el motivo. En el espacio disponible entre las dos torres, y teniendo en cuenta los planteamientos expresivos y dinámicos con que Oteiza organiza cada uno de los apóstoles en su relación con la totalidad, simplemente no entran más: «El número es lo de menos. Me dieron un espacio y yo tenía que llenarlo de apóstoles. Si el espacio hubiera sido mayor, hubiera puesto cincuenta».³⁸² A este motivo «técnico» se le añade el carácter simbólico que Oteiza pretende dar al conjunto: «[Lo arquitectos] no le han dado un sitio con las medidas para doce, sino un sitio para el tema. El escultor no ha deshumanizado apóstoles, sino que ha humanizado piedras, de modo que, la idea de un apóstol se repite 14 veces, como podían haber sido 6 o hasta 50».³⁸³ En el friso se expone la idea de lo apostólico y se ensaya, desde su organización formal, un nuevo símbolo de la santidad, un sentimiento de lo religioso que es independiente del carácter concreto e histórico de las figuras de los apóstoles representados:

Desaparecieron los nombres de los Apóstoles, y sus símbolos personales, su forma material y su número. Lo que queda y se intenta expresar ahora en el Friso, es la idea simbólica, la imagen, de la curación del sentimiento trágico de la existencia por la fe [...] Ese sentimiento activo de santidad se define en cada imagen, abriéndose su figura a los demás, perdiendo sentido y peso materiales y adquiriendo un impulso hacia lo alto, donde la Madre de Cristo es la Imagen como atracción y mediación espirituales. Si fueran Apóstoles, los 12 Apóstoles, se podrían contar. Se han contado 14 figuras, y se ha discutido si eran 12 o eran 14, los Apóstoles. Pero aquí cada figura es expresión simbólica de lo mismo, de este genio o resolución amorosa de santidad que, porque hemos olvidado, aquí se repite 14 veces.³⁸⁴

Aunque el número de apóstoles parece ser circunstancial, resultado de las exigencias estructurales, el número catorce tiene un valor simbólico que ha sido destacado por J. A. Ascunce: el número catorce se divide en dos números simples y análogos (7+7) que encierran en sí mismos las figuras del triángulo y del cuadrilátero. El número siete, base por partida doble del número catorce, simboliza el orden completo y la armonía. Por este motivo, el catorce es, a su vez, el símbolo de la fusión y de la organización, de la cual se derivan las ideas de creación y arte. De este modo, con sus catorce apóstoles Oteiza

³⁸² Citado por MANTEROLA, P., *op. cit.*, pág. 15

³⁸³ «Informe de Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea, Carlos Lara. Dirigida a la Comisión Romana de Arte Sacro», recopilado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 328

³⁸⁴ Carta enviada por Oteiza al Sr. Obispo de Guipúzcoa, Irún, 14 de julio de 1964, recopilado en OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 151

parece relacionar creación artística con la expresión de la perfección y de la trascendencia. Desde un planteamiento simbólico, y habida cuenta del universo espiritual en el que se inscriben, los catorce apóstoles parecen revelar la idea de la doble perfección: la perfección artística y la perfección espiritual. En el símbolo numérico se fusionan como una realidad única el arte y el espíritu con un indiscutible sentido de perfección y de trascendencia.³⁸⁵

A pesar de las afirmaciones de Oteiza sobre el carácter anónimo de los apóstoles, un documento mecanografiado que se encuentra en el Archivo de la Fundación-Museo Jorge Oteiza revela que el escultor estuvo tentado, al menos una vez, de adjudicar una identidad concreta a cada figura del apostolario. En una lista, Oteiza enumera los doce apóstoles junto a pasajes de la Biblia donde se les cita. El decimotercero es Matías, que substituyó a Judas Iscariote tras su suicidio, mientras que el decimocuarto es Pablo.³⁸⁶

P. Manterola propone una interpretación que va más allá de esta idea de «apostolicidad» que se deduce de las palabras de Oteiza. En su opinión, los apóstoles vaciados serían «las imágenes del sacrificio ritual», lugar donde debe dirimirse la supremacía del espíritu sobre la materia y el cuerpo. Es el sacrificio necesario para la restauración del valor que representa la idea de «comunidad», que es lo que se expresa, en su opinión, en Aránzazu.³⁸⁷ Esta idea le lleva a la siguiente afirmación:

Una escultura inspirada en el doble sacrificio que implica, de una parte, los apóstoles innumerables colgados para ser ensalzados como símbolo de una comunidad fraterna y de la otra, el escultor que trabaja con esfuerzo y sacrificio en complicidad y contacto con una materia que desprecia. Una escultura que respira por el vientre vacío de los apóstoles la espiritualidad que el escenario requiere.³⁸⁸

Si bien estamos de acuerdo con que la idea de comunidad está presente en Aránzazu debido a las circunstancias que envuelven al proyecto y al simbolismo del lugar, no estamos del todo de acuerdo, ya lo hemos dicho con anterioridad, con la opinión sobre el desprecio hacia el material. Las pequeñas figuras que elabora con sus propias manos parecen indicar que Oteiza podía llegar a disfrutar del contacto con la materia, aunque en la gran mayoría de los casos y debido a los presupuestos que guían su labor como

³⁸⁵ ASCUNCE, J. A., «Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra», en OTEIZA, J., *Poesía (EC)*, pág. 152. Véase también: CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, pág. 337

³⁸⁶ OTEIZA, J., «Sin título», documento inédito.

³⁸⁷ MANTEROLA, P., *op. cit.*, pág. 15

³⁸⁸ *Ibidem.*

escultor según se desarrolla su lenguaje plástico hacen que este rasgo quede oculto tras una escultura cada vez más inexpresiva.

En 1951, es decir, casi desde el inicio del proyecto de Aránzazu, comienzan a escucharse las primeras voces en contra de los bocetos y de las propuestas planteadas, al considerar que eran «demasiado abstractos y no correspondían en absoluto al espíritu tradicional de la religiosidad vasca».³⁸⁹ Algunos no dudaban al calificar de «revolucionaria» la propuesta de Oteiza, aunque para otros, dicho término, más que un halago, adquiriría todo el sentido peyorativo que puede llegar a tener en un contexto cultural conservador.³⁹⁰ Esta polémica, limitada aún a los márgenes del País Vasco y a una «religiosidad tradicional vasca», coincide con otra de similares características pero con una mayor repercusión: en julio de 1951, la revista *Correo Literario* de Madrid reproduce el artículo «Arte sagrado que deforma» del Monseñor Constantini, publicado anteriormente, el 10 de junio, en *L'Observatore Romano*. El Monseñor Constantini era miembro de la Pontificia Comisión Central de Arte Sagrado y en dicho artículo denuncia las desviaciones modernistas del arte sagrado.³⁹¹

En 1953, las autoridades eclesiásticas de Guipúzcoa visitan las obras, y lo que allí se encuentran motiva las primeras discrepancias serias entre dichas autoridades y los artistas que toman parte en el proyecto. En 1954 se crea una Comisión para el Arte Sacro, que rechaza las propuestas para el apostolario y los murales al considerar inapropiada y heterodoxa la iconografía planteada. El proyecto se paraliza el 6 de junio de 1955, cuando la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro en Italia emite su decisión, firmada precisamente por el cardenal Constantini, de no aprobar los proyectos de Oteiza y de los pintores al considerar que dicha comisión «no puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio».³⁹² Los términos utilizados en este fallo son especialmente duros, señal inequívoca de que el tema causa un gran malestar en ciertos estamentos eclesiásticos. Después de una introducción donde abundan adjetivos como «capricho, abuso, grotesco, espectral o macabro», se lee lo siguiente:

³⁸⁹ Esta era la opinión del pintor donostiarra Vicente Cobreros Uranga, quien firmaba sus artículos bajo el seudónimo de J. Arramale. Citado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 306; véase también GUASCH, A. M., *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, pág. 100

³⁹⁰ Cf. CLAVERÍA, A., «El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu», entrevista a Jorge Oteiza, *La voz de España*, 2 de octubre de 1951.

³⁹¹ MUÑOZA, P., *op. cit.*, pág. 109

³⁹² Sin firma, «La ornamentación de la Basílica de Aránzazu. Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro», *El Diario Vasco*, 6 de Julio de 1955.

Esta retórica modernista, imbuida de falso medieval, no responde en modo alguno a la insuperable necesidad de relatar cosas sagradas con sencillez y que hablen por sí mismas a los peregrinos devotos, los cuales quedarían más turbados que persuadidos, más distraídos que recogidos en la pura contemplación. Estos muros de prisión y de fortaleza, esos clavos de cobre antiguo, esas intencionadas deformaciones no son, en último término, sino estériles esfuerzos pseudo-intelectuales para encubrir una absoluta carencia de auténtica fantasía y de operante fe. Teniendo presentes estos principios, la fachada de la iglesia y las figuraciones plásticas o pictóricas no pueden ser aprobadas [...] No podemos menos, por nuestro deber de conciencia que deplorar y reprobar las imágenes y formas introducidas recientemente por algunos, que parecen ser depravaciones y deformaciones del verdadero arte, y que a veces repugnan abiertamente al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana, y ofenden lamentablemente al genuino sentimiento religioso.³⁹³

El Monseñor Antoniutti incluso llegó a hablar de «profanaciones».³⁹⁴ Los arquitectos J. Saenz de Oiza y L. Laorga trataron infructuosamente de argumentar que las imágenes y las esculturas prohibidas no estaban destinadas al culto, sino que su función era dar prestancia, sabor religioso, ambientación al templo, por lo que sólo debían ser juzgadas bajo criterios estéticos.³⁹⁵

S. Álvarez afirma que las razones de fondo de la prohibición de los trabajos no se deben a los planteamientos formales, sino a la orientación ideológica y cultural de los artistas que trabajan en Aránzazu, vanguardistas en lo artístico e impulsores de lo vasco en lo político y en lo cultural.³⁹⁶ Teniendo en cuenta que el proyecto se lleva a cabo en pleno franquismo, la adscripción política y cultural de los artistas no podía ser de ninguna manera una ventaja a la hora de defender su propuesta. En nuestra opinión, en cambio, esta prohibición ha de situarse, además de en las características políticas específicas que envuelven al proyecto, en el contexto de un debate más amplio, habida cuenta de la virulencia del texto de la prohibición, donde se exponen únicamente razones formales, y por algunos escritos del propio Oteiza. Atendiendo a estos textos, nos parece que la prohibición tiene que ver precisamente con el carácter vanguardista de la

³⁹³ *Ibidem*

³⁹⁴ Cf. PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 242; hay quien defiende que esta prohibición no provino de la Santa Sede, sino de la propia Diócesis de San Sebastián, que decía cumplir una supuesta prohibición de Roma. Cf. ZUBIZARRETA, C., «Aránzazu: el mito de una prohibición», *El Diario Vasco*, 4 de enero de 1995, pág. 24; véase también UGARTE, L., *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, pág. 141

³⁹⁵ LAORGA, L., SAENZ DE OIZA, J., «Informe de los arquitectos autores de la obra», recopilado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, págs. 335-336

³⁹⁶ ÁLVAREZ, S., *op. cit.* pág. 26. Esta opinión es compartida también por G. Zuaznabar. Véase ZUAZNABAR, G., *Piedra en el paisaje*, nota 12, pág. 12

propuesta, y sobre todo, con la renovación formal que se plantea en ella. Las deformaciones que se mencionan en el escrito de la prohibición suponen una desautorización directa de los apóstoles de Oteiza, y con ello, implícitamente, de su pretensión de proponer con esos apóstoles una nueva imagen religiosa. No es casual en este sentido que Oteiza planteara estructuralmente esta estatuaría a partir de hiperboloide, específicamente pensado para ser «expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente a poner su corazón en el exterior».³⁹⁷

En *Quousque tandem...!*, recordando los hechos en torno a Aránzazu, Oteiza reivindica, una vez más, la necesidad de amoldar el arte, también el religioso, a las nuevas propuestas e ideas plásticas y científicas, frente a una sociedad conservadora, cómoda entre vestigios artísticos de otra época y a la que culpabiliza de la prohibición:

La crisis actual entre nosotros es porque los que creen que la vida es un conservatorio, siguen obstaculizando todavía a los que piensan lo contrario, a los que vivimos preocupados por nuestra transformación, por acercarnos a un mundo que ha cambiado y al que ahora se nos dice que tendríamos que integrarnos. Ahora carecemos de la nueva mentalidad que precisamos para enfrentar con provecho el drama presente que es toda realidad. Ni siquiera entre nosotros estamos en situación de poder colaborar en efectivo contacto con educadores cuyas ideas generales hace mucho tiempo que han dejado de servir. Seguimos indiferentes a los cambios de la cultura: me refiero al repertorio envejecido de convicciones de los hombres encargados de establecer contacto espiritual del mundo actual con el nuestro.³⁹⁸

La propuesta de Oteiza para una nueva imagen religiosa y su posterior prohibición se enmarcan en unas discusiones que superan las especificidades políticas y culturales que presenta el proyecto de Aránzazu en su conjunto, pero que tienen un claro reflejo en las polémicas que lo rodean. En torno a la década de los años 50, en la antesala del Concilio Vaticano II y ante la decadencia del arte sagrado tradicional, que sigue estancada en la iconografía del siglo XVII, en algunos círculos eclesiásticos y artísticos se comienza a debatir sobre si es pertinente hacer uso de las formas del arte abstracto –en su sentido más amplio– en el contexto litúrgico y en todo lo que atañe a la representación de lo sagrado. Lo que se discute es, en definitiva, si las nuevas tendencias del arte moderno, sean estas propiamente abstractas o, como en el caso de Aránzazu, formas figurativas muy expresivas que tienden hacia la abstracción, son convenientes o adecuadas para

³⁹⁷ OTEIZA, J., «Memoria para el proyecto del monumento al prisionero político desconocido», *op. cit.*, pág. 223

³⁹⁸ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 303 (170)

renovar el repertorio iconográfico del cristianismo y detener así la decadencia del arte sagrado. Este debate se ve reflejado en el libro *El arte abstracto y sus problemas*, donde se reúnen las ponencias del I Congreso Internacional de Arte Abstracto organizado por José Luis Fernández del Amo en el marco de la Universidad Palacio de la Magdalena, celebrado la primera semana de agosto de 1953 en Santander, y en la que participa Oteiza con su conferencia «Escultura dinámica». En varias de las ponencias, las dedicadas precisamente a las posibles relaciones entre el arte abstracto y el arte religioso, la polémica de Aránzazu se hace presente.

Este debate sobre la validez del arte moderno y de las formas abstractas para representar motivos religiosos parece alcanzar tal intensidad que F. Muñoz Hidalgo afirma que este asunto se ha convertido en la «discusión del momento». El problema es de gran relevancia, habida cuenta de la importancia que tiene el arte sagrado en el conjunto de las expresiones religiosas. Según definición de este autor, el arte sagrado es una expresión creada por el hombre para que en ella encarne, en cierto modo, la Divinidad, y para que a través de ella los otros hombres se acerquen a ella.³⁹⁹ Al hablar de arte religioso resulta pertinente diferenciar entre el arte litúrgico, destinado específicamente al culto litúrgico, y el arte religioso en un sentido más amplio, que expresa, figura o contiene un asunto religioso en cualquier forma estética, y cuyo propósito es comunicar con lo sagrado.⁴⁰⁰ El debate al que estamos aludiendo trata principalmente de este último aspecto, el mismo que se dilucida en la polémica de Aránzazu. Los motivos esgrimidos en estas ponencias sobre el declinar del arte religioso tradicional son varios y divergen entre sí. El de F. Muñoz Hidalgo es el siguiente:

En general, hay crisis de arte religioso en la actualidad, no por arte, sino por falta de religiosidad en el artista y en quienes le solicitan. El artista de hoy se ha puesto tal vez de espaldas a la Iglesia, en parte porque se ha encontrado con mucha rutina, mucha flor de trapo, mucho cromo mórbido, mucha superstición encubierta, mucha hojarasca, y tal vez porque crea haber visto un desinterés, acaso no merecido, tanto en el arte moderno como hacia este aburguesamiento de lo religioso por parte de los eclesiásticos.⁴⁰¹

Este diagnóstico no coincide con el ímpetu de artistas como Oteiza, al que si bien puede acusársele de haber dado la espalda a la Iglesia –recuérdese su crisis de juventud y

³⁹⁹ MUÑOZ HIDALGO, F., «Arte religioso y arte abstracto», en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*, pág. 251

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pág. 252

⁴⁰¹ *Ibid.*, pág. 256

su exigencia de salvación religiosa al arte-, no parece que haya sido precisamente por falta de religiosidad. L. F. Vivanco, a diferencia de F. Muñoz Hidalgo, resume la posición de aquellos que defienden la necesidad de renovar el arte religioso aceptando las contribuciones de los artistas modernos, muchos de los cuales, muy interesados en la dimensión espiritual del arte abstracto, como sucede con Oteiza, pretenden renovar la imagen del arte religioso y amoldarla a las nuevas concepciones del arte, y por extensión, también de la realidad: «En arte, a cada época le toca solucionar sus problemas. Y sólo desde los problemas de su época puede hacer también arte religioso. Se le puede pedir a un pintor que sea católico, pero no que –como pintor- sea católico del siglo XIII o del XVIII, del franciscanismo o de la Contrarreforma. Si es católico y si es pintor, que lo sea del siglo XX o del XXI».⁴⁰² A pesar de que este autor se muestra partidario de todas las nuevas corrientes artísticas, señala que el expresionismo se halla más cerca que el «abstractismo» de una posible renovación del arte religioso, ya que no renuncia a la interpretación del mundo exterior y de sus objetos.⁴⁰³

Entre los argumentos en contra de la utilización del arte abstracto en el contexto religioso y que resume J. F. Vivanco en su conferencia, destaca el que señala que tal arte puede no ser accesible para los fieles no educados, lo que podría confundirles frente al arte falsamente religioso o conducirles a error. El arte abstracto, a diferencia del capitel románico, por citar un ejemplo, no enseña, ni significa, ni cuenta nada, por lo que no puede hacer de catecismo explicativo ni cumplir con el objetivo de todo arte religioso tradicional: ser una «Teología en imágenes». En cambio para otros muchos, continúa J. F. Vivanco, el arte abstracto resulta el mejor vehículo para encontrarse con Dios: el arte abstracto desborda los sentidos y la sensualidad propia del arte figurativo, lo que impide la identificación directa entre lo representado y la realidad mundana en la que se encuentra el fiel. Se adecua por ello a la naturaleza inmaterial de Dios y logra así, de modo más efectivo, el paso de lo humano a la trascendencia de lo divino, aunque como contrapartida surge el peligro de la deshumanización y la pérdida del sentido de la encarnación de Dios.⁴⁰⁴

Esta misma polémica sobre el arte moderno y su utilización en contextos religiosos ocupa también parte de las discusiones del Concilio Vaticano II. En las conclusiones

⁴⁰² VIVANCO, J. F., «Arte abstracto y arte religioso», en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*, págs. 173-174

⁴⁰³ *Ibid.*, pág. 172

⁴⁰⁴ Cf. MUÑOZ HIDALGO, F., «Arte religioso y arte abstracto», *op. cit.*, págs. 259 y 262

redactadas en 1965, cuando el proyecto de Aránzazu aún sigue si poder terminarse, se puede leer lo siguiente:

La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados. Procuren cuidadosamente los Obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnan a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte. Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles. Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa.⁴⁰⁵

Oteiza participa activamente en esta discusión por medio de numerosos artículos, donde no sólo defiende su proyecto de Aránzazu, sino también la necesidad de renovar los presupuestos del arte religioso, utilizando para ello sus planteamientos en torno al «arte nuevo» y su reflexión sobre la nueva concepción pluridimensional y dinámica de la realidad. En este aspecto, y debido al marcado carácter espiritual que Oteiza otorga al arte, no hay ninguna diferencia para él entre «arte nuevo» y arte religioso. La gran mayoría de sus escritos tratan en algún momento sobre ese significado religioso del arte. Entre los escritos dedicados exclusivamente a las polémicas de Aránzazu, el primero se titula «El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo», publicado en 1951 en *El correo Literario*.⁴⁰⁶ Su título es suficientemente elocuente, y resume la idea que defiende también en uno de los apéndices a *Megalítica*, que lleva por título «Actualidad agustiniana». Uno de los subapartados de este apéndice se titula «Sobre lo divino en el arte religioso».⁴⁰⁷ En este último, al hilo de sus investigaciones sobre la estatuaría original de S. Agustín, y reivindicando la necesidad de superar la crisis del

⁴⁰⁵ *Const. Sacrosanctum Concilium*, 123-125, http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

⁴⁰⁶ MUÑOZ, P., *op. cit.*, pág. 109

⁴⁰⁷ OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 151-153

arte religioso –aunque en este caso utilice concretamente el término «arte cristiano»-, que pervive anclado en formas que ya no se corresponden con la nueva situación cultural ni espiritual del hombre, define de modo preciso su posición planteando la siguiente pregunta: «El arte gótico es el arte cristiano para el hombre de la Edad Media. ¿Cuál es el arte cristiano para el hombre de hoy?», a lo que él mismo responde: «Hoy, creemos, que el porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo».⁴⁰⁸ Esta idea es fundamental y resume los planteamientos estético-religiosos de Oteiza, no sólo en lo que respecta a su proyecto para Aránzazu, sino también para toda su trayectoria. De momento, nos basta con citar esta idea de Oteiza y relacionarla con la polémica de Aránzazu. En la segunda parte de esta investigación intentaremos ver su importancia para el desarrollo del lenguaje plástico de Oteiza y su significación religiosa.

En otro escrito de 1951, dirigido a los P. Franciscanos y titulado «Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu», Oteiza vincula directamente esta renovación del arte cristiano que él propone con su proyecto para la estatuaria del friso: «El oficio del escultor es una colaboración espiritual de salvación. Por esto es documento histórico toda plástica veraz. Espero que aspire a esto hoy, la renovación del arte cristiano. Nuestra Nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, puede significar estética y religiosamente algo de esta preocupación reciente y universal».⁴⁰⁹ En un escrito del año siguiente, Oteiza dice: «Partimos de ese principio, que la vida es evolución, desarrollo, y por tanto el arte debe evolucionar en sus formas, ateniéndose al tiempo en que vive. Si se ha hablado de una evolución homogénea del dogma, tanto más a favor de una evolución del arte religioso».⁴¹⁰ Una vez que la polémica en torno a Aránzazu comienza a adquirir mayores dimensiones, Oteiza defiende el planteamiento netamente estructural de su proyecto en el artículo «Renovación de la estructura en el arte actual» [*Renovación*], publicado en 1952:

Dudan muchos, aunque no tantos como alguno pretende, de la conciliación de un concepto estético, auténticamente moderno, con la adecuada expresión tradicional y religiosa. Los pueblos no dudan nunca. Los pueblos invaden con su corazón y su inteligencia la materia espiritual puesta a su alcance por el arte, hasta explicarlo, hasta vivirlo en todo lo que significa como potencia original y ejemplar. Es cuando concluye la eficacia de un estilo y tiene que renovarse. Quiero decir

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pág. 152

⁴⁰⁹ OTEIZA, J., «Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu», Bilbao, 30 de Julio de 1951, *Archivo de Aránzazu*, citado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 302

⁴¹⁰ OTEIZA, J., «Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada», pág. 266

que el arte no surge para ser entendido por todos, forzando nuestra actividad espiritual, removiendo el secreto metafísico de nuestra naturaleza religiosa, obligándonos a reanimar esa conciencia de la dificultad implicada en toda auténtica voluntad de salvación y que la costumbre, el abaratamiento de las cosas para el espíritu, la rutina, suele peligrosamente relajar.⁴¹¹

Frente al arte religioso supeditado al tema o al dogma religioso que representa, es decir, el arte que se presta al servicio de lo que se le dicta desde otros ámbitos, Oteiza defiende que el arte que se diga religioso, o al menos colabora «en su argumentación religiosa a esta salvación espiritual», ha de considerar en primer lugar su propia estructura, su propia organización formal, algo que no es de extrañar si recordamos lo dicho en apartados anteriores. En su opinión, y al hilo de sus planteamientos sobre el «arte nuevo», el poder de regeneración espiritual del arte emana de su consistir estructural y no de los posibles temas o contenidos que pueda llegar a proponer. Por este motivo, el verdadero problema reside en definir el «tejido abstracto y estructural»: «Es donde el artista imagina la hora universal del tiempo en que le ha tocado vivir, en donde la relación matemática y funcional de la obra con la arquitectura, el paisaje y la historia, y el porvenir, dan validez y consistencia al argumento religioso que van a recibir y pronunciar».⁴¹² Lo contrario da como resultado, siempre según Oteiza, un arte desnaturalizado y mostrenco que no sirve para nadie.⁴¹³ Frente a la mirada *reconocedora* que busca identificar en el tema o en el contenido de la obra aquello que lo vincula con lo religioso, Oteiza apuesta por renovar el arte religioso afrontando los problemas propios del arte. Como afirma frente a las críticas a sus apóstoles, «[...] hay una literatura de lo banal, cuando falta contenido para la profundidad. Aquí sobra contenido».⁴¹⁴ No enfatizar lo estructural significa, o bien ilustrar un contenido sujeto al dogma, o bien reproducir formas y estilos ajenos a las necesidades espirituales que, si bien siendo siempre las mismas, adquieren modos de exteriorización diferentes en cada época, en concordancia con los avances en otros ámbitos del conocimiento.

Es de resaltar que con este énfasis en lo estructural Oteiza utiliza en la defensa de sus apóstoles los mismos argumentos que plantea en su artículo «Reinvención de la estatua», de 1947, justo cuando está elaborando su propuesta de renovación formal del «arte

⁴¹¹ OTEIZA, J., *Renovación*, pág. 40

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ OTEIZA, J., «La escultura en el exterior», carta dirigida probablemente al Padre Aranguren, el 1 de diciembre de 1953, *Archivo de Aránzazu*, citado por ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 302

nuevo». La importancia de las transformaciones en la ciencia son esgrimidas una vez más para defender el desarrollo de su lenguaje, y sobre todo, la utilización de la unidad estructural del hiperboloide, reflejada en este caso en la estatuaria de los apóstoles. En uno de sus artículos de 1952, donde defiende su propuesta para los apóstoles, Oteiza dice:

Ciertamente, la evolución del hombre, la transformación de la vida, de la cultura, determinan y condicionan la transformación del arte. No por esto se rompe la línea tradicional de la escultura, ya que la fórmula de la creación estética es constante. Pero cuando alguno de sus factores sufre cambios radicales, como ha ocurrido en la época presente con la matemática y la física, digamos concretamente en el campo estético, con los conceptos geométricos, la obra experimenta una visible y hasta chocante transformación para el gusto detenido en un determinado periodo.⁴¹⁵

Lo que en este punto resulta de especial importancia es que el hiperboloide no es sólo el resultado de la acción de una cuarta dimensión sobre el cilindro, sino también la figura que sustituye la imagen del hombre que representa el cilindro de Cézanne, ya que los avances científicos no sólo transforman la imagen del mundo, sino también la propia imagen que el hombre tiene sobre sí mismo y de su lugar en el mundo. Por este motivo, el hiperboloide es también, y esto incide directamente en la interpretación de su apostolario y en su significado espiritual y religioso, la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, «el modelo formal del hombre actual en necesidad inminente de restaurarse moral y religiosamente, es el hombre (el cilindro abierto) con el corazón fuera de sí mismo».⁴¹⁶ A esta afirmación Oteiza añade una importante nota al pie donde especifica aún más el significado del hiperboloide: «Es el mismo símbolo nuevo para la imagen del mundo en la estructura y para la imagen cristiana del hombre. Es como la ecuación entre lo estético y lo teológico. Entre la inteligencia y el corazón».⁴¹⁷ Desde esta perspectiva, cabe decir que la prohibición de la estatuaria no afecta únicamente a un proyecto específico de Oteiza, sino que es una desautorización implícita de toda su reflexión en torno al «arte nuevo», que es también una reflexión sobre la «nueva imagen del hombre cristiano». Aránzazu no sería sino una primera materialización de este proyecto. En uno de los versos de «Androcanto y sigo», escrito, como recordaremos, en plena polémica de Aránzazu, Oteiza se expresa así:

⁴¹⁵ OTEIZA, J., «Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada», pág. 267

⁴¹⁶ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 3

⁴¹⁷ *Ibid.*, nota 2 pág. 9

[...] decía un arte nuevo // comenzaremos un arte vivo // funcional y habéis puesto // funcionario // efe efe efedelá // efedelario // F del A efe del amo [...] He oído quejarse a mi propio corazón // terminada la reunión me habéis quitado // me habéis escrito // a traición // y he acampado en mi campo // arte domesticado // busco su nombre // efedelado // escribiente F F // recadista efedelá // Tenía Abraham 99 años // *cuando se circuncidó la carne de su prepucio* // nunca llegaréis a tiempo // Como forastero he vivido // en tierra de filisteos.⁴¹⁸

Muchas fueron las críticas que hacían mención a la extravagancia del proyecto de los apóstoles de Aránzazu. Oteiza pretende dar por zanjada esta polémica en un artículo de 1954, «El futuro artístico de Aránzazu», aunque sus palabras rebasan el contexto concreto de esta polémica y sintetizan el proyecto artístico y vital en el que está embarcado el escultor:

Creo que extravagante es sólo lo que vaga o vive fuera de su tiempo, lo que está descolocado de su sitio, espacial o temporalmente. Aquí nada es extra-vagante. Aquí precisamente todo está en su sitio y es para lo que es. El que no lo sea, el que no lo esté y venga, hallará en su misma reacción, la prueba de su personal enfermedad espiritual y, si quiere, de su curación.⁴¹⁹

En el lapso de tiempo que dura la prohibición del proyecto, algunos de los apóstoles, los que ya están elaborados, yacen en la cuneta de la carretera que sube hasta Aránzazu. La visión de estos apóstoles postrados en el suelo y cubiertos de nieve motiva a Oteiza a escribir uno de sus poesías más conocidas, la ya citada «Androcanto y sigo», fechada entre el 29 de enero y el 12 de febrero de 1954. Ese poema se compone de catorce estrofas, una por cada apóstol. En la primera de ellas, reivindica la libertad del artista frente los «guardianes del dogma» que la subyugan:

Los cuerpos sufridos actuales // al lugar de la vida // me refiero uno a uno // 73 minutos de silencio a la realidad // ilegítima de las prohibiciones // Amo a Dios y lo demás me interesa menos // no sirvo a los grandes sacerdotes // no creo // no sé si hago bien si analizo el amor // sin la usual contabilidad sin los números // a los que arrancaron la lengua // sin la mesa de dibujo de los jardineros // y me parece grave el estado del que no ama // que puede hacer mucho mal // donde he puesto el corazón lo he perdido por esto // escribo.⁴²⁰

⁴¹⁸ OTEIZA, J., *Poesía (EC)*, pág. 251; OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 29

⁴¹⁹ OTEIZA, J., «El futuro artístico de Aránzazu», *Revista de Aránzazu*, pág. 208-9

⁴²⁰ OTEIZA, J., *Poesía (EC)*, pág. 229; OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 18

En 1962 comienza una campaña en prensa impulsada por J. de Arteche y varios amigos de Oteiza, entre otros M. Pelay Orozco.⁴²¹ En «Apóstoles en la cuneta», artículo que firma J. de Arteche el 1 de julio de 1962, se dice lo siguiente: «El arte religioso, afortunadamente, va eliminando muchos añadidos. Cada época crea su estilo. Aránzazu, en su concepción general, responde al estilo de nuestra época. Y es menester proclamar que el frontis imaginado por Oteiza es el más adecuado a su grandeza».⁴²² J. de Arteche mantiene también un intercambio epistolar con las autoridades eclesiásticas. A pesar de las reiteradas peticiones defendiendo que el proyecto de Oteiza pueda terminarse, el obispo vuelve a prohibir por segunda vez la estatuaría de los apóstoles. Ante esta segunda prohibición, que proviene, ahora sí, exclusivamente de las autoridades eclesiásticas vascas, el escultor reacciona así:

La oposición a Aránzazu es exclusivamente vasca, se comprueba en esta segunda prohibición, la constituye una minoría la más reaccionaria, la más torpe y cobarde, de nuestro País, pero también la única que cuenta con fuerza o consentimiento del régimen actual y que despótica y caprichosamente sigue reteniendo nuestro afán de vida.⁴²³

Esta prohibición llega, no obstante, con varias propuestas para que Oteiza amolde su proyecto a los «gustos» imperantes y pueda así ser autorizado. La más importante de estas propuestas de cambio invita a Oteiza borrar del friso de Aránzazu toda referencia humana. En su respuesta, por medio de una carta fechada el 12 de julio de 1964, Oteiza, tras plantearse dos nuevas soluciones para el friso, termina reafirmandose en su propuesta original: «Mi solución antigua, la que he venido a realizar. Sin ninguna duda es la solución más seria y verdadera para Aránzazu. La que está aprobada y contratada. La que yo no tengo más tiempo para discutir».⁴²⁴ Y como justificación, recurre a las conclusiones del Concilio Vaticano II: «El escultor no puede aceptar esta proposición después de la libertad devuelta al artista por su Santidad Pablo VI».⁴²⁵ El contexto de las polémicas sobre el arte religioso y el arte abstracto que se desarrollan a la par que el

⁴²¹ TALAVERA, J. M., «Otra lanza por Oteiza... y por algunos más», *La Voz de España*, San Sebastián, 4 de agosto de 1962; véase también la referencia de Oteiza a esta polémica en: OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), págs. 300-304, y notas 397 –398, pág. 709; En OTEIZA, J., *Ejercicios*, págs. 148-159, se recopila parte de la correspondencia que originó esta polémica.

⁴²² ARTECHE, J., «Apóstoles en la cuneta», *La voz de España*, 1 de julio de 1962.

⁴²³ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 140

⁴²⁴ OTEIZA, J., «Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en que hayan desaparecido las referencias humanas», x carta al Sr. Obispo de Guipúzcoa, Irún, 12 de julio de 1964, recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, pág. 69

⁴²⁵ *Ibid.*, pág. 63

proyecto de Aránzazu, y sobre todo, el hecho de que el proyecto hubiera podido haberse concluido antes si las figuras de los apóstoles hubieran desaparecido parecen confirmar que el motivo principal de la prohibición es la propuesta formal de Oteiza, más allá de cuestiones políticas y culturales. En nuestra opinión, que los mayores detractores del proyecto sean los obispos vascos, de la mano de las autoridades franquistas, no agudiza la motivación política de la prohibición, aunque insistimos en que estas razones tampoco pueden obviarse. Lo más importante para nuestra investigación es observar el modo en que Oteiza defiende sus planteamientos artísticos y reivindica una vez más la necesidad de renovar los lenguajes plásticos, también los que tienen como objetivo ser expresión de lo sagrado, para adaptarlos a los avances del conocimiento, en total sintonía con lo expuesto en el apartado anterior.

Al final, las obras pueden reanudarse en 1968 y concluyen el 21 de octubre de 1969, el mismo día que Oteiza cumple 61 años y exactamente 40 años después de su decisión de abandonar sus estudios y dedicarse en exclusiva a la escultura. Como hecho anecdótico, decir que una versión de los apóstoles se exhibe actualmente en el Museo de Arte Religioso Moderno del Vaticano.⁴²⁶

⁴²⁶ Cf. PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 242; ERASO ITURRIOZ, M., «Oteiza y vanguardia», *op. cit.*, pág. 309

4. Propósito Experimental (1956-1957)

Cuando en 1954 se interrumpen las obras de Aránzazu, Oteiza se traslada a vivir a Madrid. Su actividad creativa no se detiene, a pesar de la desazón que le provoca la interrupción de los trabajos de Aránzazu y las subsiguientes polémicas. Ese mismo año colabora en varios proyectos arquitectónicos: inspirándose en unos bocetos preparados para Aránzazu, prepara unos bajorrelieves para el proyecto de una capilla en el Camino de Santiago, de los arquitectos F.J. Sáenz de Oíza y J. L. Romaní, que al final no se lleva a cabo;⁴²⁷ además, permanece dos meses en Córdoba invitado por el arquitecto R. de la Hoz, que quiere contar con alguna escultura de Oteiza para un edificio que construye en esos momentos. Tampoco esta colaboración de Oteiza llega a materializarse.⁴²⁸ Entre todas estas colaboraciones frustradas, destaca una por su similitud con el caso de Aránzazu, aunque sin su polémica: el encargo para unas esculturas para el nuevo convento dominico de Arcas Reales de Valladolid, un edificio ideado por el arquitecto Miguel Fisac y que recibe un premio en el Concurso de Arquitectura Religiosa de Viena. De entre los bocetos que Oteiza prepara para estas esculturas y que se inscriben en el mismo estilo que la estatuaria de Aránzazu, los dominicos sólo aceptan uno, un **Santo Domingo** para el ábside del convento, y rechazan el resto.⁴²⁹

En 1955, Oteiza conoce a J. Huarte, constructor y mecenas de arte, quien le cede un espacio en un recinto de los Nuevos Ministerios para que pueda instalar allí su taller. Además de encargarse de las gestiones ante posibles compradores, J. Huarte se compromete a comprarle doce esculturas cada año y a darle una asignación mensual para que Oteiza pueda trabajar desentendiéndose de todo lo que no sea el desarrollo de su proyecto plástico.⁴³⁰

En 1957, Oteiza es seleccionado para que participe en la IV Bienal de Arte Moderno de Sao Paulo, el acontecimiento artístico internacional más importante de la época. Junto a él, y dentro de la representación española, son seleccionados artistas tan reconocidos como J. Ginovart, A. Tàpies o M. Millares. La obra que Oteiza presenta en esta Bienal es el resultado de su época más fructífera, la etapa donde su lenguaje plástico se

⁴²⁷ Sobre este proyecto, véase: SÁENZ GUERRA, J., *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954.*

⁴²⁸ Cf. MUÑOA, P., *Oteiza. La vida como experimento*, págs. 126

⁴²⁹ Cf. *ibid.*, págs. 126-127

⁴³⁰ El contrato del acuerdo entre J. Oteiza y J. Huarte, firmado el 11 de noviembre de 1956, se reproduce en: MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 28. Véase también: PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pág. 476

desarrolla de forma rápida y personal siguiendo una vía racionalista y experimental. Su proyecto de «arte nuevo» –término que desaparece de sus textos a partir de 1957- sufre aquí ciertas modificaciones formales, aunque los propósitos sigan siendo los mismos. La adhesión de Oteiza al racionalismo abstracto se consolida tras la visita a la I. Exposición Internacional de Pintura del Premio Guggenheim de París, en noviembre de 1956. En esta exposición, que conmueve a Oteiza profundamente, tiene la ocasión de ver las obras más recientes de artistas como R. Mortensen, A. Manessier, Uzac... Ante ellas, Oteiza se da cuenta de la influencia determinante que tiene el pensamiento de W. Kandinsky en la gran variedad de estilos artísticos en el que se divide el arte de la época (informalismo, el arte cinético, el arte concreto, el arte abstracto «figurativo»...), algo que considera pernicioso, ya que en su opinión, se está haciendo un arte que se prolonga innecesariamente en una corriente informalista de repeticiones estériles, decorativas y comerciales.⁴³¹ Una vez de regreso en Madrid, comienza a ensayar diferentes variantes formales y estructurales, algunas de ellas basadas en presupuestos ya planteados con anterioridad, con el objetivo de «corregir» lo que considera una desviación de los verdaderos propósitos del arte.

La IV Bienal se ve rodeada de polémica incluso antes de comenzar, debido a que el comité que debe seleccionar a la representación brasileña modifica los criterios que habían regido las ediciones anteriores, y muchos artistas no seleccionados, mayormente figurativos, se sienten menospreciados por la «avanzada concretista», ya que consideran que el tribunal favorece a los artistas de tendencia concreta.⁴³² Esta apuesta del comité por el arte concreto evidencia que Brasil era, en aquella época, un país proclive a las tendencias concretas, lo cual facilita la buena acogida que recibe la propuesta de Oteiza.

En la Bienal Oteiza presenta un grupo de 28 esculturas agrupadas en 10 familias. Estas obras se acompañan de un texto explicativo, titulado «Propósito Experimental 1956-57» [*Propósito*], dividido en 15 principios y con el que se busca dar consistencia teórica a las obras expuestas. Este texto es sin lugar a dudas una de las aportaciones teóricas más importantes de Oteiza, que viene a completar muchas de las ideas ya planteadas en escritos anteriores. Este escrito levanta mucho interés en la Bienal ya que se agota casi de inmediato, lo que, como sugiere J. Manzanos, hubo de influir en la mirada que los miembros del jurado dedicaron a la obra de un escultor desconocido.⁴³³

⁴³¹ Citado por MUÑOZ, P., *op. cit.*, pág. 139

⁴³² MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 21

⁴³³ *Ibid.*, pág. 33

En uno de los pasajes más importantes del escrito, Oteiza dice: «Estoy tratando de ajustar mi escultura a la esencia impersonal, de la estatua, en la imaginación espiritual de nuestro tiempo».⁴³⁴ Parece que los miembros del jurado supieron comprender y valorar la importancia de esta frase, de la que nos ocuparemos con más detenimiento en la segunda parte de esta investigación.

Oteiza parece convencido de la importancia de las obras que va a enviar a Sao Paulo: «Nunca había sentido emoción semejante ante mis obras, quizá por ser ésta la primera vez que he trabajado con cierto orden y serenidad gracias a un coleccionista de arte contemporáneo –Juan Huarte–, raro amigo al que debo el haber podido aceptar esta invitación para Brasil. Hasta ahora no había podido detenerme».⁴³⁵ Y eso que la invitación para asistir a São Paulo le llega a Oteiza, según señala él mismo en la advertencia personal que precede al catálogo de sus obras, en un momento de su investigación poco propicio para la exhibición de su obra, pues aún no ha encontrado solución para determinados problemas plásticos que se ha planteado.⁴³⁶

Oteiza sigue un peculiar método de trabajo desde que se instala en el taller de Nuevos Ministerios, que se intensifica una vez recibe la invitación para participar en la Bienal. El 11 de noviembre de 1956 Oteiza comienza la *Operación H*, la preparación de los trabajos que presentará y que el escultor concibe como si de una operación bélica –la conquista de São Paulo– se tratara.⁴³⁷ Se plantea su trabajo a modo de un *Laboratorio experimental*, lo que consiste en trabajar a pequeña escala utilizando todo tipo de materiales, cuyo único requisito es la de posibilitar una rápida manipulación (hojalata, alambre, yeso, madera, barro, tizas, vidrio, papel...). Encerrado en su taller, su trabajo adquiere también un carácter más íntimo y personal, que se aleja en cierto modo de las proclamas sobre la labor colectiva de los artistas que reivindica en sus trabajos en Sudamérica. De este modo consigue elaborar en un tiempo relativamente breve varias familias experimentales, con las que ensaya y examina diferentes problemas, desechando aquellas que no estima convenientes o adecuadas. Organiza todos estos ensayos a lo largo de una larga estantería, por lo que en todo momento tiene ante sí todas las variantes. Así comienzan a perfilarse las respuestas a los problemas espaciales y estructurales concretos que se plantea en su investigación experimental. Sólo aquellas

⁴³⁴ OTEIZA, J., *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza. Catálogo*, pág. 11. A partir de ahora citaremos este texto como *Propósito*.

⁴³⁵ Entrevista de J. R. Alfaro a Oteiza en la *Hoja del lunes* de Madrid, 1957, citado por MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 39

⁴³⁶ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 6

⁴³⁷ Cf. MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 29-31

obras destacadas dentro de esta experimentación son aumentadas en su escala y realizadas en el material definitivo, piedra o metal, con el que se exponen. Los objetivos que busca obtener en estos ensayos se resumen al comienzo de *Propósito*: «Persigo una Estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender».⁴³⁸

En las obras de 1950 y en las posteriores que Oteiza realiza basándose en la forma geométrica del hiperboloide, las relaciones entre la parte sólida de la escultura y el espacio circundante se logran recurriendo a los huecos y a las superficies cóncavas. En esta nueva etapa, Oteiza radicaliza su reflexión sobre la relación entre masa y espacio. Aunque aún son muchas las obras sólidas que guardan una evidente relación con el debilitamiento de la masa desde el exterior que ensaya por vez primera en **Unidad triple y liviana**, su verdadero interés reside en lograr una escultura exclusivamente espacial, para lo que resulta necesario incidir en la naturaleza no-material de la escultura. En la «Advertencia personal» que precede al informe del catálogo resume sus nuevos planteamientos espaciales, que suponen un paso más a lo que plantea en 1947 en su escrito *Del escultor a propósito del tránsito de la estatua-masa tradicional, pesada y cerrada, a la estatua-energía del futuro, superliviana y abierta*, que como recordaremos, denomina «Transestatua»:

El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía. Observo esta relación: a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente, o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a una escultura menos complicada, un espacio libre más activo. Justifico en parte, así, con esta simple observación, el carácter de la obra que envío. En ella me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas.⁴³⁹

El término «desocupación» que utiliza Oteiza puede conducirnos a malinterpretar sus planteamientos espaciales. Desocupar es sinónimo de desalojar, trasladar, vaciar o evacuar (RAE). Todos ellos están vinculados a la idea de ahuecar, ya que aluden a dejar

⁴³⁸ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 6. P. Manterola señala que «probablemente, la reducción a 10 familias fue el artificio que el artista utilizó para justificar, de una parte, el carácter experimental de su aportación, de otra, según algunos maliciosos aseguran, para procurarse una sala de la exposición para sí», MANTEROLA, P., «Propósito Experimental 1956-57», en VV. AA., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, São Paulo, Brasil*, pág. 96

⁴³⁹ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 6

libre un lugar donde anteriormente había algo, sacar lo que hay dentro de alguna cosa, o quitar algo material para que entre el espacio. Por este motivo y aunque sea en términos negativos, no escapan de su vinculación o de su dependencia con la materia. En obras como **Figura para regreso de la muerte** y **Unidad triple y liviana**, el espacio vacío que quiere obtener no es el resultado de la acción de quitar materia, sino de juntar diferentes unidades. Lo mismo sucede en los planteamientos que maneja Oteiza ahora, pero de modo mucho más radical: ese vacío se *construye* en el espacio. El propio escultor matiza este aspecto al diferenciar entre la desocupación física y la desocupación activa resultado de la conjunción de unidades livianas:

Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas y abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjunción. Parecerá que rechazo como ilegítimo el sistema contrario, el de la división de la masa, y así es.⁴⁴⁰

En estas esculturas, Oteiza parte del espacio neutro de la realidad y la convierte en escultura, o por decirlo de otro modo, su objetivo es *activar* el espacio vacío sin que la preceda vinculación alguna con la materia. Oteiza recurre una vez más a las teorías físicas para explicar el procedimiento que sigue en estas series: «El paralelismo entre este enfoque para la liberación de la energía estética y el de la liberación de energía en la Física nuclear, parecerá evidente. Lo es y aun con anticipación en el terreno artístico».⁴⁴¹ El uso de la idea de «fusión» es recurrente en Oteiza, sobre todo a partir de *Megalítica*. Como señala M. T. Muñoz, el uso de este término en el contexto de sus investigaciones precolombinas permite a Oteiza pasar del lenguaje abstracto de las fórmulas de la ciencia al lenguaje del mito, sin que de ello parezca desprenderse contradicción alguna. En ambos mundos, fusión significa que los elementos originales del proceso son aniquilados para dar nacimiento a una entidad nueva y distinta.⁴⁴² En el caso de la física nuclear a la que hace mención Oteiza en *Propósito*, «fusión» significa que dos núcleos de átomo ligeros se unen para formar otro más pesado, desprendiendo así una gran

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pág. 9

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² MUÑOZ, M. T., «Arte, ciencia y mito», *op. cit.*, pág. 42

cantidad de energía, a diferencia de lo que sucede en la «fisión», donde la división de un núcleo pesado da como resultado dos átomos ligeros.

El carácter inconcluso y experimental de las obras presentadas se evidencia en la diversidad de problemas y soluciones plásticas que se observan en las 28 esculturas. Pese a las diferentes soluciones, algunas incluso en apariencia antagónicas, todas ellas son necesarias ya que sirven a Oteiza para tantear y ensayar los objetivos que se plantea en esta serie: lograr una escultura radicalmente espacial. Con este propósito, comienza a ensayar definitivamente la apertura espacial de las tres figuras geométricas que, siguiendo las opiniones de D. H. Kahnweiler ya comentadas a propósito de hiperboloide, posibilitan nuestra percepción de la realidad tridimensional: el cubo, la esfera y el cilindro. En toda la serie Oteiza sólo realiza una escultura basándose en el cilindro, titulada **Desocupación del cilindro** y hecha con chapas de hierro curvos. Esta pieza es desechada en seguida como planteamiento formal, ya que Oteiza considera que la forma del hiperboloide de sus obras de 1950 es más adecuada para la desmaterialización del cilindro:

Esta apertura o desocupación del cilindro fue un ensayo aislado que rechacé. Mi verdadera y fértil apertura del cilindro me funcionaba ya como conversión del cilindro al hiperboloide, al debilitarse su masa desde el exterior como cuando uno da mordiscos, de una manzana descubrimos entre dos dedos su *sustarra* o hiperboloide, elemento de liviana densidad pero enriquecido en redondo con un activísimo potencial de energía.⁴⁴³

Descartado el cilindro, el objetivo principal de Oteiza a partir de este momento será la de ensayar la desocupación activa de la esfera y del cubo. Una parte de las obras presentadas en São Paulo son ensayos sobre la esfera, aunque no logra ninguna conclusión definitiva hasta 1958, mientras que la serie del cubo tendrá su desarrollo espacial más fértil a partir de 1958.

Desde el comienzo del escrito que acompaña a las obras presentadas queda claro que hay un cambio en las reflexiones de Oteiza, una nueva forma de encarar la realidad de la escultura:

Una estatua nueva no es la alteración de una anterior. El expresionismo es una prolongación pero no un nacimiento. Nace la Estatua por una forma nueva y necesaria de pensar el Espacio. Y antes

⁴⁴³ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 193. Estas palabras resultan ser la mejor definición de **Unidad triple y liviana**.

que la misma idea de algo nuevo que la estatua pueda traducir, la Estatua es algo, por sí mismo, capaz espacialmente de ser.⁴⁴⁴

Antes de proponer su nuevo concepto de escultura espacial, Oteiza reflexiona sobre la obra de Malévich, Mondrian, Kandinsky y la relación de todos ellos con el Cubismo. Estos tres pintores son ahora, en las consideraciones de Oteiza, los precursores del campo experimental en el que inscribe sus planteamientos. Al situarse tras la estela de estos tres artistas y reivindicar la naturaleza experimental de su trabajo, Oteiza recupera una idea planteada en *Carta*, según la cual la obligación de los artistas es examinar los resultados de los artistas anteriores para poder deducir sus próximas obligaciones, «en una rigurosa continuidad creadora».⁴⁴⁵ Si bien en *Carta* los artistas anteriores a los que prestar atención son Gauguin, Cézanne y el Cubismo, ahora da un paso adelante al tomar en consideración a artistas inmediatamente posteriores al Cubismo. En este punto, J. D. Fullaondo resalta un aspecto de capital importancia para enmarcar los propósitos de Oteiza en la etapa fase final de su escultura:

Cuando Oteiza insiste tan obsesivamente en la necesidad de conciencia experimental, no hace sino reflejar, bajo una nueva luz la localización de la misión del artista dentro de este nuevo papel, una vez agotadas, consumidas, las iniciales valencias de las vanguardias. Pero para él, no se trata de infracción de los códigos, sino de rectificación, como conclusión del sendero inconcluso de los grandes nombres del período inicial, de llevar a puerto definitivo, experimental, las intuiciones allí iniciadas.⁴⁴⁶

Como recordaremos, el Cubismo establece los fundamentos formales y conceptuales sobre los que se sustenta el «arte nuevo» que propone durante sus investigaciones en Sudamérica y los primeros años de la década de 1950, aunque los logros del Cubismo requieran, según Oteiza, una cuidadosa revisión para poder seguir profundizando en ese «arte nuevo». En este marco se inscriben sus reflexiones sobre la realidad pluridimensional que inicia en 1944, y que tienen ahora su continuación cuando analiza las obras de Malévich, Mondrian y Kandinsky. Es seguro que Oteiza no conocía la obras de estos artistas en 1944 y en los años inmediatamente posteriores, precisamente cuando más reflexiona sobre el arte abstracto y los derroteros que ha de seguir el «arte nuevo»,

⁴⁴⁴ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 9

⁴⁴⁵ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 85

⁴⁴⁶ FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, pág. 46

ya que la primera vez que menciona a Mondrian en un escrito es en 1953, en «Escultura Dinámica», mientras que no alude a Kandinsky y Malévich hasta *Propósito*.

En un significativo comentario que Oteiza anota con fecha de 1964 en su ejemplar personal de *Carta*, tras considerar como «profético» lo afirmado en ese texto, dice: «En aquel tiempo, en el de esta *Carta*, me faltaba el conocimiento de la obra de Malévich y Kandinsky, y también otras documentaciones fundamentales».⁴⁴⁷ Estos tres artistas ocupan ahora las reflexiones espaciales de Oteiza, aunque las conclusiones que extrae de la obra de cada uno de ellos, muy determinadas por sus propias necesidades expresivas, puedan parecer a veces muy peculiares. Así sucede con Kandinsky: influenciado por la impresión que le produce lo visto en su visita a I. Exposición Internacional de Pintura del Premio Guggenheim de París, Oteiza afirma que el pensamiento de Kandinsky «ha llegado a ser guía del artista contemporáneo. Por esto, en lugar de una Estética (raíz metafísica) nos encontramos con una Psicología del Arte (destino óptico de una Física de la representación)».⁴⁴⁸ Oteiza acusa a Kandinsky de estirar, guiado por su «romanticismo» y su psicología de los colores, la mecánica formal iniciada por el Cubismo, sin asumir las razones superiores –metafísicas- que este movimiento plantea con su ruptura con la tradición.

De Mondrian opina que su concepción del espacio es inapropiada para los propósitos que él persigue con su escultura, ya que la anatomía ortogonal y estática de su pintura «no es apertura nueva del espacio sino verja independiente que no cierra ni abre nada».⁴⁴⁹ La organización en líneas verticales y horizontales de los cuadros de Mondrian, concebidas como una oposición de fuerzas antagónicas, da a sus obras un carácter plano, estático e inmóvil. Para el pintor holandés, la obra de arte debía ser una *creación plástica de relación equilibrada y determinada*,⁴⁵⁰ una opinión radicalmente alejada de las reflexiones de Oteiza sobre la naturaleza dinámica y abierta de la obra de arte. Sólo la distorsión que producen las diagonales que Van Doesburg introduce en la organización plástica de Mondrian llama la atención del escultor. En 1952, en «Escultura Dinámica», considera que esta innovación de Van Doesburg es más fruto de la «impaciencia» que de un razonamiento espacial sobre el sistema constructivo estático de

⁴⁴⁷ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 64, pág. 465

⁴⁴⁸ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 12

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pág. 10

⁴⁵⁰ MONDRIAN, P., «El neoplasticismo en pintura», en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, pág. 254

Mondrian,⁴⁵¹ mientras que en *Propósito* considera que el agente dinámico de Van Doesburg es una «traición», no a Mondrian como cabría esperar, sino a Malévich.⁴⁵²

Su opinión sobre Malévich es bien distinta: «El vacío Malévich puso al Cubismo en el pasado. De Kandinsky y Mondrian y de Mondrian y Doesburg –de un Doesburg que sin Malévich no es más que Mondrian-, se llega por el Bauhaus a Max Bill. Pero no a mí, pues yo llego de Malévich directamente».⁴⁵³ La pintura suprematista de Malévich, que está precedida por una etapa cubista y otra cubo-futurista, se caracteriza por las figuras geométricas planas que parecen flotar en el espacio del lienzo. Debido a que estas figuras nunca tienen dos lados paralelos, Malévich logra producir, con unos elementos mínimos, una gran inestabilidad en la composición, ampliando el espacio pictórico hasta el infinito. Así lo explica Oteiza: «Malévich significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance».⁴⁵⁴ Malévich, en sintonía con las teorías de P. D. Ouspensky, busca la creación de un hiperespacio en cuarta dimensión: las formas básicas, los colores primarios y el original uso de las diagonales logran crear en sus lienzos un dinamismo y una vitalidad que diferencia radicalmente la obra de Malévich de la Mondrian y Kandinsky. La energía generada por estas líneas sugiere una velocidad que es capaz de transformar la sucesión temporal, característica de las tres dimensiones, a la simultaneidad de la cuarta realidad.⁴⁵⁵

Estas «superficies-plano» independientes son para Malévich los primeros elementos de un nuevo alfabeto pictórico puramente espacial. Con su uso persigue un doble propósito: por un lado, romper con la relación forma-sentido que caracteriza a la pintura tradicional, y por otro, proponer una nueva realidad espacial que destruya definitivamente la autoridad del punto de fuga único sobre la que se fundamenta la perspectiva del Renacimiento. Como ya se ha dicho, en el sistema del Renacimiento el espacio que ocupan los elementos pictóricos es predeterminado y limitado por la construcción geométrica, cerrada y estática, de la perspectiva. Frente a esto, la gran innovación de las superficies-plano de Malévich radica en su función constructiva, ya que son estas superficies-plano y sus múltiples combinaciones las que definen la propia

⁴⁵¹ OTEIZA, J., «Escultura dinámica», pág. 1

⁴⁵² OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 12

⁴⁵³ *Ibid.*, pág. 13

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pág. 10

⁴⁵⁵ TAYLOR, M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, pág. 82

existencia del espacio. En sus pinturas suprematistas el espacio pictórico, que es siempre la representación de una idea del mundo, no está dado ni estructurado, como sucede en el Renacimiento, sino que se genera organizando diferentes planos. Así lo explica Malévich: «Cada forma es libre e individual. Cada forma es un mundo [...] La superficie-plano es viviente, ha nacido».⁴⁵⁶

Por este motivo, estos planos no son banales figuras geométricas, sino que responden a una intención y a una actitud analítica muy precisa. Para A. Nakov, hay en estos planos geométricos «una voluntad por producir un nuevo sistema de símbolos puramente pictóricos (bidimensionales), a partir de los que se construye un espacio inventado en todas sus piezas».⁴⁵⁷ M. Rowell señala, también a propósito de las pinturas suprematistas de Malévich, que «eran las infinitas posibilidades de crear (no de vaciar sino de generar) un espacio cósmico –y, por extensión, metafísico- lo que constituiría la sustancia y esencia temáticas de esas pinturas».⁴⁵⁸ Es evidente que a Oteiza le interesa la obra de Malévich por su capacidad de generar espacio con un repertorio mínimo de elementos, procedimiento que se asemeja mucho a su intención, expresada por vez primera en *Del escultor* y retomada en *Propósito*, de construir esculturas a partir de la conjunción de unidades livianas. Tampoco es de olvidar que Oteiza comparte el sentido místico y trascendente que el pintor ruso otorga al arte.

En esta pretensión por crear un espacio –un mundo- radicalmente nuevo, la obra de Malévich alcanza su cenit en la primera exposición del Suprematismo de 1915, donde coloca su **Cuadrado negro sobre fondo blanco** colgado como un icono. Poco después pinta su **Cuadrado blanco sobre fondo blanco**. Ambos cuadros simbolizan para el pintor ruso el final de un mundo y las primeras manifestaciones de otro nuevo. Oteiza se refiere a ambas obras de modo escueto, pero a la vez muy significativo, reflejo de la importancia que tienen estas pinturas para él: primero las define como «el espacio, conciencia metafísica»; poco más adelante y relacionándolas directamente con su propia escultura, añade: «Y aquí, del **Cuadrado negro sobre fondo blanco** al **Cuadrado blanco sobre fondo blanco**, a la metafísica de la Estatua y curación del vacío».⁴⁵⁹ En otro momento del escrito, refiriéndose a esos planos de las obras de Malévich, afirma

⁴⁵⁶ MALÉVICH, K., «Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico», en MALÉVICH, K., *Escritos*, pág. 253

⁴⁵⁷ NAKOV, A., «El cuadrado negro: afirmación de la superficie-plano como concepto instrumental», *op. cit.*, pág. 130

⁴⁵⁸ ROWELL, M., «Una modernidad intemporal», *op. cit.*, pág. 19

⁴⁵⁹ OTEIZA, J., *Propósito*, págs. 12 y 14

que «si el pintor creyó producirla con su intuición, ya es hora de razonarla».⁴⁶⁰ Estos razonamientos sobre la pintura de Malévich son en realidad una continuación de las reflexiones sobre lo dinámico y la ampliación del *muro* a la realidad pluridimensional que Oteiza inicia en *Carta*. Para que estas reflexiones no se queden en un nivel puramente teórico, Oteiza diseña unas maquetas con láminas rectas y curvas de vidrio, que denomina «pared-luz». Sobre estas maquetas de vidrio va colocando pequeñas unidades geométricas, similares a las formas geométricas de las pinturas de Malévich. Los cambios de iluminación hacen que estas formas parezcan flotar en el espacio:

Un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. Toda pintura plana sobre el vacío, desde Malévich se nos revela de una rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topológica. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial respirable por las formas.⁴⁶¹

Para lograr *producir* ese espacio vacío respirable por las formas Oteiza define la «Unidad Malévich». Esta unidad pasa a ser el nuevo agente formal, la nueva unidad liviana con la que Oteiza irá construyendo sus esculturas:

La Unidad Malévich es un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie vacía mural, en trayectos diagonales. ¿De dónde le viene a esta forma su cualidad dinámica? Sencillamente, desde su exterior, donde un desarrollo previamente planteado, en diagonales, como función dinámica del muro total, ha salido en busca de lo que era una representación estática en cualquier lugar elegido en el plano por el pintor, para conformarla a su nueva función.⁴⁶²

El procedimiento es relativamente sencillo: Oteiza traslada las superficies-plano de Malévich desde el espacio ideal de la pintura suprematista, que en su opinión no logra escapar al ilusionismo que impone la bidimensionalidad del lienzo, al espacio de la realidad, al mismo espacio donde «yo –dice Oteiza- como escultor y como hombre me afirmo».⁴⁶³ Es cierto que el propio Malévich realiza ese mismo tránsito del espacio ilusorio al espacio real cuando convierte algunos de los cuadrados de sus pinturas suprematistas en los cubos con que elabora sus *ArkHITEKTONEN* y *PLANITEN*. La diferencia

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pág. 10

⁴⁶¹ *Ibid.*, pág. 11

⁴⁶² *Ibid.*, pág. 10

⁴⁶³ J. Oteiza, citado por FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, pág. 60

estriba en que Oteiza concibe la «Unidad Malévich» como un generador espacial mientras que Malévich construye objetos sólidos de naturaleza arquitectónica, un «nuevo arte arquitectónico»,⁴⁶⁴ que no generan las relaciones espaciales y dinámicas que persigue Oteiza.

La «Unidad Malévich» de Oteiza es un cuadrado que pierde dos de sus ángulos rectos. Así se obtiene un cuerpo geométrico irregular que puede trazar, desde su propia naturaleza estructural, líneas horizontales y diagonales a un mismo tiempo. Su carácter incompleto, «insatisfecho», además de destrozar toda perspectiva, hace posible establecer relaciones y confluencias espaciales entre varias de estas unidades, en un proceso similar al que hemos visto en los apóstoles de Aránzazu, donde cada apóstol se une al siguiente con la intención de generar relaciones dinámicas. Ahora se pierde el referente figurativo presente en los apóstoles, ya que las «Unidades Malévich» se definen como las unidades lingüísticas y materiales mínimas - finas chapas de hierro- que por su carácter dinámico son «capaces de conjunción». Están diseñadas específicamente para suprimir toda autorreferencia material y expresiva, ya que si bien estas unidades son tridimensionales, es decir, objetos reales y materiales, Oteiza parece querer llevar esa tridimensionalidad al límite, rozando la bidimensionalidad. Es ahora, una vez planteados los objetivos espaciales que busca alcanzar con las obras de este periodo, cuando Oteiza afirma: «Desprecio el material, fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales».⁴⁶⁵ En realidad, estas unidades pueden calificarse como «antimateria», debido a su capacidad de referenciar el espacio sin ocuparlo.⁴⁶⁶ A este carácter alude Oteiza cuando explica que «con chapa no se deben definir volúmenes cerrados. Yo lo que defino con mis chapas, con mis planos, son espacios vacíos y abiertos, es por esta necesidad que las utilizo».⁴⁶⁷ Por último, y no por ello menos importante, estas unidades permiten sistematizar la producción artística, algo que ya ha ensayado Oteiza anteriormente, primero en 1935, cuando adopta la pirámide invertida sobre el vértice como unidad básica, y después, en 1950, con el hiperboloide. Como señala P. Manterola, la «Unidad Malévich» sustituye como *deus ex machina* al hiperboloide como la forma estructural básica.⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ MALÉVICH, K., *El mundo no objetivo*, pág. 108

⁴⁶⁵ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 6

⁴⁶⁶ ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 141

⁴⁶⁷ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 441

⁴⁶⁸ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, pág. 21

A partir de esta «Unidad Malévich» plana, Oteiza desarrolla, de modo muy libre, todo un repertorio de unidades: «Unidad Malévich» curva, «Unidad Malévich» vaciada por otra, «Unidad Malévich» creando una unidad positivo-negativo, «Unidad Malévich» con apertura curva, unidades más complejas fruto del encuentro de otras vacías...,⁴⁶⁹ cuyo diseño específico responde a las necesidades funcionales de cada obra, lo que significa que ni son convencionales ni pretenden ser neutrales. Oteiza conjuga estas unidades como si se tratara de hacer un collage escultórico, siguiendo el mismo procedimiento de los collage de papel con los que ensaya algunas de estas esculturas pero en el espacio de la realidad.⁴⁷⁰ Este juego combinatorio y racional, que Oteiza bien pudo haber adaptado del *Ars combinatoria* de Ramon Llull, uno de los autores cuyas lecturas más le impresionaron en su adolescencia,⁴⁷¹ se supedita únicamente al objetivo de obtener y mostrar el espacio vacío, de hacerlo respirable por la organización estructural de las formas. Esto no significa que todas las obras presentadas sean obras puramente espaciales, o que su presencia material –aunque no expresiva- no sea destacable. El gran interés de este grupo de esculturas que presenta en São Paulo reside precisamente en que en ellas es posible observar varias de las fases de ese proceso de desocupación que Oteiza plantea en su escrito *Propósito*.

Esta libertad creativa y el carácter experimental de estas obras se muestra, en toda su evidencia, en la pieza más importante de este grupo, si tomamos en cuenta al menos su influencia en el desarrollo espacial de sus obras posteriores más significativas: **Teorema de la desocupación cúbica**, de 1956. Esta escultura es el resultado directo de sus reflexiones sobre el *muro*. Se trata de una pieza sólida de forma cúbica que en su mayor parte es de piedra negra. A este cubo se le cortan dos esquinas, una en forma de cara triangular, que es de color gris, y otra incurvada, que es de piedra blanca. La piedra negra representa lo físico de la escultura, lo gris es una representación dinámica del espacio tridimensional euclidiano, mientras que la piedra blanca representa la incurvación del hiperespacio en cuarta dimensión.⁴⁷² Por este motivo, podemos decir que esta obra es un resumen de todas sus intuiciones sobre la tercera dimensión, la cuarta dimensión y lo curvo.

⁴⁶⁹ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 53

⁴⁷⁰ Sobre los dibujos y los collages, hasta hace bien poco desconocidos, que realizaba Oteiza, véase: SAN MARTÍN, F. J., MORAZA, J. L. (edits.), *Oteiza. Laboratorio de papeles / Paper laborategia*.

⁴⁷¹ Cf. PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, págs. 67-68

⁴⁷² ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 135

La importancia de esta obra sólida radica en ser el ensayo que sirve de antesala a las obras cúbicas y verticales puramente espaciales con las que en 1958 Oteiza comienza a dar por concluido su proceso experimental. Por este motivo, define mejor que ninguna otra el tránsito de lo material al espacio vacío. Oteiza lo explica del siguiente modo: «Intenté también, antes de construir mis Cajas de chapa de hierro, realizarlas (cajas, poliedros abiertos) en piedra, combinando piedra negra como parte plana y física de la escultura, y piedra blanca como espacio vacío (1958). Trabajé así dos piedras [...] suspendí el ensayo y ya no dudé en utilizar las planchas metálicas».⁴⁷³

Respuesta triple de un sólido al Espacio exterior, de 1956, es también una escultura sólida de mármol negro, deformada por varias concavidades causadas, como indica el propio título, por la presión que el espacio exterior ejerce sobre la materia. Logra así representar la acción dinámica e incurvada de un hiperespacio en cuatro dimensiones que actúa sobre un cuerpo sólido de tres dimensiones, que por esta acción sufre un corte curvo y abierto. Esta escultura es también una buena muestra del modo en que Oteiza transita en este proceso experimental desde la solidez material del espacio vacío: de las tres caras curvas de este sólido Oteiza extrae las tres «Unidades Malévich» con las cuales construye **Prueba de desocupación activa del espacio con la Unidad plana abierta en tres fases** (también denominada **Expansión espiral vacía**), de 1957. De una pieza sólida, cuya dialéctica espacio exterior-materia matriz remite en cierto modo a **Unidad triple y liviana**, se pasa a una pieza donde la materialidad desaparece casi por completo. **Expansión espiral vacía** se construye uniendo tres «Unidades Malévich» que presentan un corte curvo en su perfil, lo que crea un espacio vacío circular entre ellas. En *Propósito*, Oteiza se refiere así a esta pieza: «La nueva Unidad formal plana y abierta, en tres fases distintas (tres caras del sólido resultante en la experiencia anterior), iniciando una expansión vacía en espiral».⁴⁷⁴

Junto a la anterior, **Rotación espacial con la Unidad Malévich abierta (Homenaje a Malévich)** de 1957, es de las obras donde con más claridad se cumplen los presupuestos espaciales planteados en el texto y donde mejor se puede observar el método de conjuntar «Unidades Malévich» livianas. Esta pieza se compone de tres «Unidades Malévich» curvas, que al unirse crean una estructura cuya organización remite a una rotación espacial en su seno. La explicación que acompaña la imagen de esta pieza en *Propósito* es la siguiente: «Sometida la Unidad plana Malévich a la acción de un

⁴⁷³ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 201

⁴⁷⁴ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 17

espacio curvo, reacciona, en una primera derivación elemental, permaneciendo entera, pero toda ella incurvada. Aquí se prueba su desplazamiento por fusión, en un giro completo».⁴⁷⁵

Entre las obras presentadas en São Paulo hay varias que, a pesar de no estar elaboradas con «Unidades Malévich», se caracterizan por su gran capacidad de activar el espacio. Son las obras que prefiguran el desarrollo posterior de la desocupación de la esfera. Oteiza razona del siguiente modo la apertura de este cuerpo geométrico: «La esfera es el cuerpo redondo euclideamente satisfecho y perfecto por dentro, pero inestable y ciego por fuera, su sensibilidad extraordinaria para el exterior (sin solución de apertura) hace de su peligrosidad (para la estructura de la movilidad en la estatua) inútil. Abrir la esfera es por corregir su ceguera».⁴⁷⁶ Varias de estas obras se componen de barras de hierro que se organizan dinámicamente circundando un espacio central vacío. Debido a que estas barras no llegan nunca a unirse ni cerrarse del todo, el espacio central se define como un núcleo vacío activado que se relaciona con el espacio exterior que rodea a la escultura. Este es el caso de **Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos**, de 1957, **Núcleo en contracción**, de 1957, y **Desocupación de la esfera** (también denominada **De la serie de la desocupación de la esfera**), de 1957.

Otra escultura reseñable es **Suspensión vacía (Homenaje a Couzinet)**, de 1957 y de la que realiza otra versión en 1958. Es una obra muy simple en términos formales: se compone de una única lámina recortada con forma cóncava, cuyos dos extremos no se cierran. Al elevarse sobre un eje, esta lámina abierta logra abrazar y suspender en su centro un núcleo de espacio vacío. A esta expansión espacial de la lámina se le añade el efecto que produce su suspensión-elevación sobre la barra que la sujeta firme al suelo. Para C. Areán, la sutil flexibilidad y el temblor sugerido por las incurvaciones remite a una subida a la gracilidad, pero sometida a número y norma.⁴⁷⁷

La versatilidad y la libertad con la que Oteiza maneja la «Unidad Malévich» se pone en evidencia cuando define una vertiente sólida y tridimensional de esta unidad, denominada «Cuboide Malévich», que tiene los mismos desarrollos y las mismas variantes que la unidad plana. Esto puede parecer contradictorio con las categóricas afirmaciones sobre el espacio y la materia que plantea en las justificaciones teóricas de su propósito. Esta contradicción desaparece en el momento en que nos hacemos cargo de

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ OTEIZA, J., «Estética del huevo (huevo y laberinto)», en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, pág. 83

⁴⁷⁷ AREAN, C., «Obra abstracta de Oteiza», en VV. AA., *Oteiza. Esteta y mitologizador vasco*, pág. 211

que estas obras sólidas son necesarias, al igual que sucede con **Teorema de la desocupación cúbica**, para ensayar el tránsito de lo sólido al espacio vacío. **Concurrencia vacía** (también denominada **Construcción vacía**), de 1957, es una de estas esculturas. Es una pieza cúbica de mármol negro, compuesta por la unión de varios «Cuboides Malévich», donde se investigan las relaciones entre el espacio vacío interno y la luz. Es el propio Oteiza quien aclara la importancia de esta obra: «Hago aquí visible el tránsito de mis construcciones vacías en piedra a mis Cajas Metafísicas, concepción estética conclusiva en chapa de hierro».⁴⁷⁸

De la circulación orbital. Fusión de dos poliedros abiertos, definiendo 3 vacío divergentes, Fusión con tres sólidos abiertos (Estela funeraria para España), y Fusión con tres sólidos abiertos y núcleo vacío (también denominada **Fusión de sólidos abiertos con núcleo vacío**), todas realizadas en piedra negra en 1957, son otros de los ejemplos de esculturas elaboradas a partir de la fusión de varios «Cuboides Malévich». Estas piezas, todas ellas muy rotundas, se agrupan dentro de la serie de las «Maclas», una serie con múltiples ramificaciones («Maclas cerradas», «Maclas abiertas», «Maclas por fusión», «Maclas por fisión»...) cuyos resultados más interesantes son de los años 1958 y 1959. «Macla» es un término científico: en cristalografía una macla es un cuerpo formado por dos o más cristales gemelos, orientados simétricamente respecto a un eje o plano. A diferencia de estos cristales, los «Cuboides Malévich» con los que se elaboran estas «Maclas» se conjugan asimétricamente: normalmente, varios planos rectos, orientados entre sí diagonalmente, se combinan a su vez con otros planos incurvados. Esta disposición formal dota a estas obras de un gran dinamismo, que se adecua además al propósito específico que Oteiza busca obtener con esta serie: crear núcleos sólidos con una gran capacidad para generar actividad espacial a su alrededor. En un comentario que anota bajo una fotografía de **De la circulación orbital**, Oteiza da la siguiente explicación, que sirve para la gran mayoría de las obras de esta serie: «Aquí la estatua verdadera se produce fuera de lo que es aquí núcleo material abierto como, digamos, raíz *sustarra* [raíz en euskera] de la escultura energía, por la pregnancia de sus tres campos en el exterior como vacíos distintos y claramente definidos y conjugados».⁴⁷⁹ A diferencia de estas esculturas sólidas, donde el espacio es exterior, las obras que se elaboran con la versión liviana de la «Unidad Malévich» delimitan un espacio interior, aunque abierto al continuo espacial. Así recuperamos el matiz sobre el espacio interior y

⁴⁷⁸ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 197

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pág. 153

el exterior que hemos señalado al analizar las piezas **Figura para regreso de la muerte**, que genera «espacio interior», y **Unidad triple y liviana**, que activa «espacio exterior».

A pesar de que Oteiza niega la validez de la idea del espacio que Mondrian plantea en sus obras, es notorio que el método que el escultor sigue para la elaboración de las obras presentadas en São Paulo debe mucho a Mondrian, y de modo más general, al Neoplasticismo. Este movimiento artístico se caracteriza, desde un afán normativo, por definir unidades lingüísticas que han de funcionar dentro de un entramado sintáctico específico. El Suprematismo también se inscribe en esta tendencia racionalista del arte moderno, aunque desde un polo menos reglamentarista y más trascendental. Oteiza se sitúa en medio de ambos polos.⁴⁸⁰ Esto nos permite destacar otro rasgo importante en la obra y el pensamiento de Oteiza: el recurso a procedimientos racionales, como la terminología y las formulaciones científicas, para definir ámbitos de la realidad que escapan a toda posible delimitación y fijación racional. Un solo vistazo a la bibliografía más importante sobre Oteiza evidencia que los principales estudiosos de su obra han tenido siempre presente esta dicotomía entre lo racional y aquello que es costumbre englobar bajo el término «irracional».⁴⁸¹ Oteiza logra así ensanchar, cuando no dinamitar, los estrechos márgenes que encorsetan la «razón moderna». P. Manterola recuerda que Oteiza nunca perdía la oportunidad de decir que los límites de la razón constituyen la prueba incontestable del fracaso del proyecto moderno.⁴⁸² En una de las cuartillas inéditas en las que Oteiza mecanografiaba sus ideas, nos encontramos con la siguiente reflexión, más que significativa para lo que intentamos aclarar: «Creo que debo operar como un materialista, racionalmente, pero con la más abierta libertad de orden espiritual, como conciencia individual».⁴⁸³

Este doble carácter racional-espiritual del pensamiento de Oteiza se hace también evidente en los títulos de estas esculturas: todas ellas tienen una evidente similitud con los enunciados de las formulaciones científicas y dan cuenta de modo claro y preciso de cómo se componen y el tipo de relaciones que se establecen en ellas. En este sentido, es muy esclarecedora la reacción de Oteiza contra C. Ribera, que en una crítica de una exposición con varias de sus obras, las califica como «obras de intrigantes

⁴⁸⁰ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 51. Véase también: ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 30; MENNA, F., *La opción analítica en el arte moderno*, págs. 53-75

⁴⁸¹ Ejemplo de lo que decimos son los títulos de varias obras dedicadas a la obra de Oteiza, como *Oteiza. Pasión y razón*, de S. Álvarez, o el catálogo *Oteiza. Mito y modernidad*.

⁴⁸² MANTEROLA, P., «Propósito experimental 1956-1957», *op. cit.*, pág. 116

⁴⁸³ OTEIZA, J., «Contra la naturaleza», documento inédito, fechado en Madrid en diciembre de 1957.

titulaciones».⁴⁸⁴ Ante esta crítica, Oteiza responde lo siguiente: «Si algunos títulos pueden considerarse ejemplo de claridad y corrección son los que yo pongo siempre a mis obras, pues con ellos trato de explicar lo que me estoy proponiendo experimentar».⁴⁸⁵ Puede decirse que cada escultura contribuye a la búsqueda de una ley invisible de la estructura del espacio y que se formula a modo de título. Como señala P. Manterola, este tipo de títulos dotan a estas obras de una necesaria imagen de precisión, y les otorgan la clase de valor que sólo detentan las verdades empíricas.⁴⁸⁶ A pesar de esta voluntad que recorre su trayectoria, S. Álvarez nos recuerda que «Oteiza es un artista, no un científico», lo que explica que sus resultados sean muchas veces contradictorios, que las experiencias se yuxtapongan, que no se respeten los logros dentro de un proceso supuestamente evolutivo, y en definitiva, que Oteiza avance según procedimientos creativos que, si bien trazan un hilo argumental definido, se liberan más de una vez del rigor metodológico y normativo característicos de las ciencias.⁴⁸⁷ Muchas de estas obras se basan en fórmulas y en principios de la física nuclear, aunque el objetivo de Oteiza sea generar espacios vacíos de carácter espiritual. Por este motivo, M. Rowell acierta al señalar que estas obras son una síntesis de principios científicos con una visión metafísica.⁴⁸⁸ Esto reafirma su carácter contradictorio, pues si bien las formulaciones científicas reducen las indeterminaciones y el carácter polisémico connatural a las obras de arte, la interpretación espiritual del espacio que generan impide que estas piezas se conciban como meras estructuras, cuyo significado se limita a sí mismas. A través de esta dimensión metafísica, estas obras reconstruyen la estratificación del sentido que el uso de las formulaciones científicas en el arte persigue eliminar.⁴⁸⁹

Reunido el día 16 de septiembre de 1957, el Jurado Internacional de la IV Bienal decide otorgar el premio al mejor escultor extranjero a Jorge Oteiza. El día anterior, se adjudica a G. Morandi el Gran Premio São Paulo.⁴⁹⁰ Si la Bienal comienza con una polémica, desatada por los artistas figurativos brasileños que se sienten despreciados por no seguir las tendencias concretas, termina con otra, aunque esta vez protagonizada por el propio Oteiza. Éste se muestra disconforme con la decisión de otorgar el primer premio de la Bienal a G. Morandi, en su opinión un «artista notable y pasado, que ya pertenece a

⁴⁸⁴ RIBERA, C., «La I Exposición de Arte Actual», *La voz de España*, 23 de agosto de 1961.

⁴⁸⁵ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 299

⁴⁸⁶ MANTEROLA, P., «Propósito experimental 1956-1957», *op. cit.*, pág. 115

⁴⁸⁷ ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 83

⁴⁸⁸ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 39

⁴⁸⁹ A este respecto, véase: Cf. MENNA, F., *op. cit.*, págs. 72-73

⁴⁹⁰ MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, págs. 50-51

la historia», y no a B. Nicholson, pintor de tendencia racionalista y al que «sólo» se le concede el premio al mejor pintor extranjero. Oteiza amenaza con rechazar su premio como acto de protesta, lo que genera una gran polémica los días posteriores a la publicación del fallo, tanto dentro de la Bienal como en los medios de comunicación brasileños y españoles. Finalmente, Oteiza acata la decisión del jurado.⁴⁹¹

Con este premio, Oteiza pasa de ser un artista desconocido a nivel internacional a triunfar en una Bienal donde la presencia de artistas consagrados da idea de la importancia del galardón: J. Albers, W. Kandinsky, P. Klee, Moholy-Nagy, E. Schiele, Magritte, J. Pollock, P. Guston o M. Chagall son sólo algunos de los artistas que toman parte en esa edición de la Bienal. Con este premio Oteiza entra en la historia del arte,⁴⁹² triunfa donde antes lo habían hecho Max Bill (en la I. Bienal de 1951) y Henry Moore (en la II Bienal), y ahora comparte honores con Giorgio Morandi y Ben Nicholson. Por este motivo, no deja de llamar la atención lo que Oteiza escribe inmediatamente después de regresar de São Paulo en una nota inédita, también fechada en Madrid en diciembre de 1957. Esta nota define bien, en nuestra opinión, su peculiar personalidad: «Obtuve sin ninguna sorpresa por mi parte, el premio internacional de escultura, en septiembre».⁴⁹³

A raíz de este éxito, Oteiza comienza a recibir ofertas realmente tentadoras para cualquier artista. Por ejemplo, la Gres Gallery de Washington quiere tener el honor de exponer por primera vez sus obras en Estados Unidos, por lo que planea una exposición en Nueva York. Aunque al final esta exposición no tiene lugar, Oteiza envía cinco esculturas para una exposición en la Gres Gallery en Washington, que después formarán parte de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, organizada por Museo de Arte Moderno de Nueva York y que entre los años 1960 y 1962 recorre diversos museos de Estados Unidos y Canadá. No obstante, la proyección internacional hubiera sido mayor si Oteiza hubiera transigido con las normas de los circuitos internacionales del mercado de arte. En este sentido, el premio parece no haber variado su parecer sobre el panorama artístico y que ya manifiesta al final de *Propósito*: «Personalmente confieso que estoy harto de lo próximo, del escándalo vital de lo móvil y cambiante, del Arte, al fin de cuentas, como espectáculo y exhibición».⁴⁹⁴ Esta defensa de su libertad creativa frente a las exigencias del mercado y al arte de exhibición, así como una actitud nada

⁴⁹¹ Sobre esta polémica, así como la repercusión que tuvo tanto en la prensa brasileña como en la española, véase: MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, págs. 54-87

⁴⁹² *Ibid.*, pág. 91

⁴⁹³ OTEIZA, J., «Propósito Experimental Irún», documento inédito, fechado en Madrid en diciembre de 1957.

⁴⁹⁴ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 14

condescendiente con las galerías y las instituciones del arte frenan las ofertas para exponer su obra,⁴⁹⁵ aunque por otro lado, dan a su proyecto estético una coherencia y una autenticidad poco habitual en el mundo del arte, que se verá confirmada además cuando, dos años después del galardón de São Paulo, decide abandonar su carrera como escultor. En el siguiente apartado nos ocuparemos de sus últimas obras.

⁴⁹⁵ Cf. MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 91; ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, pág. 30; OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 112 y nota 49, pág. 674

5. Obras conclusivas (1958-1959)

Oteiza regresa de São Paulo el 15 de octubre y poco después se instala en el País Vasco, concretamente en Irún, en una casa-taller que compartirá junto a Nestor Basterretxea. El premio conseguido y la posibilidad de continuar su trabajo en mejores condiciones de las acostumbradas generan en Oteiza un gran optimismo, aunque también cierta responsabilidad, sabedor del importante momento en el que se encuentra su lenguaje plástico. En otra de las notas inéditas, fechada en Madrid en diciembre de 1957, así lo expresa: «Voy a comenzar el 1958, el periodo creador más importante de mi vida. Por primera vez voy a contar con un taller y voy a vivir en él».⁴⁹⁶

En las mismas notas, y al hilo de algunas afirmaciones ya contenidas en *Propósito*, podemos llegar a conocer también su opinión sobre el arte más avanzado que se está haciendo en esos años a nivel internacional y que ha tenido oportunidad de conocer de primera mano durante los dos últimos años, primero en su visita a la I. Exposición Internacional de Pintura del Premio Guggenheim de París, en noviembre de 1956, y después en São Paulo:

Quizá toda la búsqueda de mi vida de escultor ha sido la justificación del propósito creador en los términos estéticos de la creación. Ahora la tengo y no veo con los mismos ojos, pues lo que antes veía en mí y en los demás, reconozco que eran aspectos técnicos y problemas secundarios de la creación. Ahora yo sé nuevamente para qué se ha de hacer la obra hoy y con qué. Ahora yo soy este espectador que sabe. Y veo mis cosas y las de los demás. Y nada de todo esto apruebo. Tengo que hacer esta confesión: ni una sola escultura o pintura contemporánea –me refiero al único arte actual, el abstracto en cualquiera de sus direcciones- está propuesta y mucho menos lograda, como para que un espectador actual verdadero la soporte o pueda utilizar espiritualmente, ante su vista. Yo no aguanto este espectáculo de vaciedad.⁴⁹⁷

A esta pésima opinión sobre el arte, e incluso, parece entenderse, sobre su propia obra, se le une otro acontecimiento importante, que ayuda a comprender mejor los derroteros que adquiere su trayectoria a lo largo de los años 1958 y 1959. El 16 de noviembre de 1956 Oteiza acepta participar junto al arquitecto L. Vallet, el mismo que

⁴⁹⁶ OTEIZA, J., «Propósito Experimental Irún», documento inédito, fechado en Madrid en diciembre de 1957.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

acabará firmando los planos de su casa-taller,⁴⁹⁸ en el proyecto para el Memorial a Aita Donosti (José Gonzalo Zulaika Arregui, San Sebastián, 1886-1956), un importante compositor y musicólogo fallecido poco antes.⁴⁹⁹ Este proyecto se ubica en lo alto del monte Aguiña, en Lesaka (Navarra), un enclave fronterizo entre Lapurdi (País vasco-francés) Navarra y Guipúzcoa, un lugar de gran simbolismo pues en su cima se encuentran gran cantidad de pequeños crónlechs (exactamente 107) del período neolítico.⁵⁰⁰ Estos crónlechs, a diferencia de las espectaculares construcciones que pueden encontrarse en otras latitudes, son modestos monumentos de reducido tamaño: se componen de unas pequeñas piedras semienterradas que dibujan un pequeño círculo de espacio vacío, de dos a cinco metros de diámetro.

En la memoria de este proyecto, Oteiza y L. Vallet explican que han planteado una propuesta para ser emplazada en el Alto de Biandiz, «zona de ancestrales supervivencias y que quisiéramos forme un grupo homogéneo de formas aliadas a las naturales y reminiscentes». Con este objetivo, proyectan para este «paisaje circular, fuertemente religioso» una estela funeraria, una humilde capilla – con una forma que remite a la Eucaristía-⁵⁰¹ y unos bancos líticos, «todo ello abrazado y reunido por los crónlech allí existentes».⁵⁰² Oteiza selecciona para este proyecto una obra de la serie de las estelas funerarias, varias de ellas presentadas en *Propósito*, realizada primero en yeso en su taller de Madrid y ampliada después en piedra, y a la que pone por título **Estela funeraria, en paisaje vasco con cromlechs. Recuerdo al Padre Donosti**, de 1957.⁵⁰³ Se trata de una escultura cuadrada de piedra caliza negra, apoyada perpendicularmente y ligeramente descentrada sobre una base de piedra caliza blanca. En el centro del cuadrado, un círculo redondo también descentrado da cierta inestabilidad al conjunto. En la memoria, Oteiza la describe así:

⁴⁹⁸ Sobre el proyecto de la casa-taller de Irún, véase ZUAZNABAR, G., *Jorge Oteiza. Animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-58*.

⁴⁹⁹ Sobre este proyecto, véase: Véase: OTEIZA, J., VALLET, J., «Memorial al Padre Donosti», *Munibe*, IX, 3, 1957, págs. 186-193; ZUAZNABAR, G., *Piedra en el paisaje*; PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, págs. 84-86; ARNAIZ, A., «Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Aguiña del escultor Jorge Oteiza», en *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales*, págs. 305-325

⁵⁰⁰ F. Maraña explica que «la Sociedad Aranzadi –promotora del proyecto- valoraba el lugar como referencia a una civilización prehistórica y su conjunción con la modernidad de las nuevas creaciones (Oteiza, Vallet, así como el Padre Donosti), pues en ese momento trataban de ligar la necesidad de recordar el pasado sin olvidar el presente», en MARAÑA, F., *Elogio del descontento*, pág. 110

⁵⁰¹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 355

⁵⁰² OTEIZA, J., VALLET, L., «Memorial al Padre Donosti», *op. cit.*, págs. 188-189

⁵⁰³ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 22. Entre las obras presentadas, además de la que comentamos, hay otras tres esculturas a las que Oteiza llama «estelas funerarias».

La Estela- Es una piedra negra, cuadrangular, separada, flotante del suelo de crónlechs. Con una cara hendida por un círculo perforado, la que da frente a la entrada de la Capilla, orientada al Poniente. El círculo vacío, ligeramente descentrado, lleva dos perforaciones, por las que, en determinados momentos, la mañana y la tarde, depositarán puñados de luz [...] Esta piedra debe producir una impresión de gravedad, de soledad también, de una presencia distante, irremisible, como las de las piedras que desde nuestra prehistoria la acompañarán, la acompañarán mucho más, ciertamente, que nosotros. El simbolismo geométrico del círculo y el cuadrado, levemente desviado en ese señalado lugar, como un ancla de rotación incesante del paisaje, se quisiera que lo desocupe todo, que nos ignore con la indiferencia de todo lo que es Bueno y Eterno, que nos haga rezar y sentir lo poco que somos.⁵⁰⁴

Aunque las características que Oteiza destaca de esta escultura –la soledad, la distancia, la gravedad– son esenciales en todas las esculturas que trataremos en este apartado, nos interesa más ahora destacar la importancia simbólica que adquiere esta escultura, y en general todo el proyecto, en la trayectoria plástica del escultor, pues Oteiza *llega a la conclusión de que / interpreta que el vacío de* estos crónlech coincide con los propósitos de su proceso de desocupación material que inicia con las esculturas que presenta a São Paulo. La opinión más extendida entre los investigadores dice que estos crónlechs, caracterizados además de por su pequeña escala por no haberse encontrado nada dentro, eran lugares funerarios.⁵⁰⁵ Una vez más, al igual que sucede con la interpretación de los antropólogos y los etnólogos sobre la estatuaria megalítica de S. Agustín, Oteiza no está de acuerdo con la opinión de los especialistas y la interpretación que proponen sobre estos pequeños monumentos de piedra le parece equivocada. Según él, estas construcciones no son más que «vacíos receptivos», refugios espirituales sin ninguna misión práctica, lugares sagrados para la trascendencia, «construcción estética (estatua vacía) de protección espiritual».⁵⁰⁶ A modo de comentario a la foto de un crónlech, Oteiza resume su interpretación: «Desnudez absoluta de la expresión. Nada. Como si proyectáramos a lo lejos, hasta callarse, hasta vaciarse, un mecanismo expresivo. Y lo recuperáramos, a nuestro lado, sin perder ninguna de las propiedades (su pura receptividad) adquiridas en lo lejos».⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ OTEIZA, J., VALLET, L., «Memorial al Padre Donosti», *op. cit.*, págs. 189-190

⁵⁰⁵ Cf. OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, págs. 209 y 353-354, y notas 261-262, pág. 697; véase también: PELAY OROZCO, *op. cit.*, pág. 81

⁵⁰⁶ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 135 (36). Véase también: PELAY OROZCO, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, págs. 122-123

⁵⁰⁷ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 353

Ese vacío receptivo sería, de modo similar a lo que pretende en sus esculturas a partir de 1956, un vacío voluntariamente construido, aunque en el caso del crónlech, he aquí lo importante, «claramente conclusivo».⁵⁰⁸ De esta supuesta igualdad entre el vacío «presente de su escultura» y «el vacío sagrado» de la prehistoria, de esta «seducción primordial» que siente Oteiza,⁵⁰⁹ parte toda la reconstrucción mítica sobre la cultura vasca que Oteiza elabora a partir de 1959 y que participa en parte de la misma estructura que hemos destacado en su interpretación de la cultura de S. Agustín, aunque en el caso de crónlech, Oteiza traicione varios de los presupuestos de su «método estético». Así recuerda Oteiza cómo «comprendió» en 1958 el significado de estas construcciones de piedra:

Delante, un día, de uno de estos pequeños cromlechs en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidió con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos cromlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio.⁵¹⁰

Con el «descubrimiento de Aguiña» da inicio la última etapa de la escultura de Oteiza. Los años 1958 y 1959 son especialmente intensos y fructíferos, pues desarrolla paralelamente las variantes y los ensayos más importantes que inicia en la serie de *Propósito*: las «Maclas», la serie de la desocupación de la esfera y la serie de la desocupación del cubo. De esta última serie se originan las «Cajas vacías» y las «Cajas metafísicas», tras las cuales Oteiza decide abandonar su actividad creativa como escultor.

La serie de la desocupación de la esfera iniciada en las esculturas enviadas a São Paulo concluye con la obra **Desocupación de la esfera (A). Conclusión experimental Nº 2**, de 1958, de la cual existen varias versiones. A diferencia de los ensayos anteriores sobre la esfera, donde el espacio se define a través de curvas múltiples y con barras de hierro divergentes que generan rotaciones, expansiones o flotaciones espaciales abiertas al exterior, en esta pieza se contiene el dinamismo y la inestabilidad, obteniendo un

⁵⁰⁸ PELAY OROZCO, M., *op. cit.* pág. 443

⁵⁰⁹ Nos apropiamos de un término de J. Zulaika: ZULAIKA, J., «Oteiza y el espacio estético vasco», *op. cit.*, pág. 23

⁵¹⁰ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 202

espacio vacío y redondo. Las barras de hierro curvas generan tres círculos que delimitan un espacio vacío redondo en su interior, estabilizado sobre una barra metálica que contiene el carácter dinámico inherente a toda forma geométrica redonda. Los propósitos que persigue Oteiza con esta serie de la esfera se resumen en un comentario a la obra que precede formalmente a la que estamos analizando, y que se titula **Definición linear de poliedro vacío**, de 1956: «Es uno de los ejercicios de mi reflexión sobre el tiempo, que al hacerlo en redondo lo convertimos en Espacio».⁵¹¹ La importancia que el descubrimiento de Aguiña tiene a la hora de identificar y establecer el carácter conclusivo de las esculturas de esta última etapa se evidencia en el comentario que Oteiza escribe bajo una foto de **Desocupación de la esfera (A). Conclusión N° 2**: «Desocupación de la esfera, 1958, primera conclusión experimental. Identificación con nuestro crónlech microlítico por su comprensión repentina trabajando en Aguiña en el Monumento a P. Donosti».⁵¹²

Esta pieza es además un buen ejemplo de la pretensión de Oteiza de recoger los logros de artistas anteriores y radicalizarlos formalmente: las láminas curvas y oblicuas entre sí que conforman la escultura son la incurvación de los ejes octogonales y diagonales de la pintura neoplasticista de Mondrian, con lo que consigue «corregir» el espacio plano y cerrado de estas pinturas. Oteiza explica este procedimiento con las siguientes palabras: «Si operando con el Mondrian ortogonal, tratamos de incurvar en un espacio de 3 dimensiones, sus ejes de separación espacial, hasta juntarse sus extremos, obtendríamos la unión de los distintos espacios en uno solo, redondo y vacío: ésta es exactamente mi escultura de la apertura de la esfera en un vacío».⁵¹³

La serie de las «Maclas» tiene su desarrollo más destacado en obras de estructura prismática como **De la circulación orbital**, de 1957, **Fusión de dos cuboides abiertos**, de 1957, o **Macla disyuntiva para vacíos divergentes (estela para Aresti)**, realizada en 1973 a partir de una maqueta de 1957. Como señala M. Rowell, en estas obras «los volúmenes geométricos atenuados, las curvas y las aberturas cóncavas, los bordes redondeados o biselados y las esquinas truncadas estaban concebidos para borrar los límites entre las masas sólidas y las formas vacías contiguas que debían ser vistas como parte integrante de las formas escultóricas».⁵¹⁴ En opinión de M. Rowell, estas obras

⁵¹¹ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 165

⁵¹² *Ibid.*, pág. 216

⁵¹³ OTEIZA, J., *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*, pág. 49; véase también: OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 10

⁵¹⁴ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 37

pueden interpretarse como variantes sólidas de la pintura, aunque su carácter orgánico cercano a la biología y a la creación de cristales también los hace próximos al paisaje natural:

Esas esculturas –sólidas, volumétricas, espaciales- son verdadera escultura en el sentido más auténtico del término. Su peculiaridad está en que remiten a la pintura (o a un proceso conceptual) y al paisaje (como proceso biológico orgánico). Esta contradicción aparente ya estaba sugerida en las pinturas de Cézanne, en sus tentativas de representar la permanente estructura cristalina de la naturaleza, no la naturaleza tal cual la vemos. Las esculturas en piedra de Oteiza materializan la esencia abstracta de la naturaleza interpretada por una inteligencia humana: son físicas, tangibles y sensuales, y al mismo tiempo metafísicas, abstractas, ideales.⁵¹⁵

El procedimiento de actuar por desocupación se hace muy evidente en varias de las esculturas de esta serie, que son aquellas que tienen un carácter arquitectónico más marcado, como **Las Meninas, lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo (versión A)**, de 1958, o en **Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura (versión A)**, de 1958. La primera se trata de un triedro irregular de ángulos distintos, donde se generan múltiples perspectivas y variaciones de luz y de sombra. En cuanto a la segunda, la unión de las dos unidades que componen esta obra es menos dinámica que las anteriores, ya que el predominio de las incurvaciones y la organización en diagonales decrece a favor de un uso más frecuente de los ángulos rectos, lo que imprime un carácter más estático al conjunto de la pieza. Esto hace que en la parte superior de la pieza se genere un gran espacio vacío desocupado, que el escultor define como espacio «en ángulo recto, en frontón vasco», que se complementa con el «vacío-crónlech, intermitente y en redondo» de la serie de la desocupación de la esfera. Este espacio desocupado en ángulo recto prefigura la espacialidad de sus obras conclusivas, donde la materialidad arquitectónica y la contundencia física de estas obras se vacía para dejar paso a obras radicalmente espaciales, resultado de la conjunción de unidades livianas mínimas que se adecuan mejor a los propósitos que Oteiza plantea en *Propósito*.

Esta serie de las «Maclas» resume muchas de los contrastes que observamos en la obra de Oteiza. Una vez más, con un repertorio mínimo de unidades, en este caso unidades sólidas, Oteiza logra una rica variedad de resultados con efectos orgánicos y espaciales distintos, así como sensaciones diferentes en el espectador; y todo ello sin que

⁵¹⁵ *Ibid.*, pág. 23

las obras pierdan su aire de familia, su pregnancia material y un mismo carácter monumental, además de una evidente correspondencia con la arquitectura. Son obras sólidas, resultado de la unión de diferentes partes, que si bien forman una unidad, nunca pierden el carácter fragmentario que las constituye, ya que las relaciones entre las partes no son estables o simétricas sino dinámicas e inestables, de modo que la obra actúa como un eje o matriz que genera actividad espacial y zonas desocupadas en su entorno.

L. Hurtado, en su estudio sobre el tiempo y el espacio en el arte, vincula este sentido de la totalidad que se logra por adición de las unidades con aquellas formas artísticas que generan discontinuidades espaciales, como por ejemplo en el Cubismo.⁵¹⁶ La influencia de este estudio en Oteiza es evidente en algunas etapas de su pensamiento. Esta idea sobre las discontinuidades espaciales está en la base de lo que en *Carta* Oteiza define como el «Tiempo formal» de la obra y que deduce de sus reflexiones sobre la cuarta dimensión y lo dinámico. Si bien este «Tiempo formal» de Oteiza es una propuesta general que ha de servir para el análisis de cualquier forma artística, es en esta serie de las «Maclas» donde mejor se refleja esta idea sobre el tiempo interno e «inmanente» de las formas.

Este tiempo, de igual modo que la idea de lo dinámico, surge de la estructuración de las formas y de los espacios, del ritmo con el que se organizan las partes, motivo por el cual Oteiza utiliza conceptos como la «morfología del tiempo plástico».⁵¹⁷ Mientras que la representación fiel del movimiento requiere de un espacio continuo, el tiempo formal que propone Oteiza, vinculado con lo dinámico y no con el movimiento, es consecuencia del espacio discontinuo, es decir, de las rupturas, las incurvaciones y de los intervalos espaciales que se generan por la peculiar ordenación de las partes. El friso de Aránzazu, cuyo carácter dinámico ya hemos destacado anteriormente, participa también de esta idea sobre la temporalidad de las formas. En resumen, para Oteiza el tiempo formal no depende de la percepción temporal de una conciencia subjetiva ni está sujeta al decurso lineal del tiempo natural, tal como ocurre en las concepciones temporales de los autores a los que se confronta en estas disquisiciones sobre el tiempo, como S. Agustín, Plotino, Simmel o Bergson:

Con S. Agustín, antiguos y modernos, sin ninguna excepción que yo conozca, se obstinan en el concepto de un tiempo solo existente y medible paralelamente a nuestra propia y singular

⁵¹⁶ HURTADO, L., *Espacio y tiempo en el arte actual*, pág. 38

⁵¹⁷ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 103

duración. Y se sigue repitiendo que el tiempo no es en sí ni por sí, que ha de menester de una conciencia que dure y de hechos que estén en su decurso irreversible.⁵¹⁸

El espacio continuo es percibido como esencialmente uno y homogéneo, y sirve a H. Bergson para explicar cómo, proyectando la multiplicidad de nuestros estados de conciencia sobre dicho espacio, captamos la sucesión temporal.⁵¹⁹ Es por ello un espacio abstracto y sin cualidad, donde «el tiempo sigue la dirección única del acontecer causal, y el movimiento que las impulsa es unilateral e irreversible».⁵²⁰ El concepto de tiempo formal, por el contrario, surge cuando este carácter homogéneo y continuo es interrumpido por la organización inestable y fragmentaria de una forma artística:

*El Tiempo surge –y concretamos así fijamente nuestro personal concepto de tiempo en arte– cuando la continuidad del espacio se interrumpe. [...] El tiempo rompe la continuidad o el estado amorfo del espacio. En la superficie aislada de un solo color, no hay tiempo. En todo espacio discontinuo hay un tiempo inalterable. El tiempo es un elemento, un cuerpo simple que no se encuentra en la naturaleza artística sino en combinación con el espacio, constituyendo un compuesto químico, una duración estética. Toda obra que obedece a un planteo de espacios, contiene en el fondo un riguroso teorema plástico temporal.*⁵²¹

Este tiempo está esencialmente referido a la organización espacial y estructural con la que se consolida una forma plástica, debido a que éstas ya no reproducen la realidad tal y como se nos da a nuestra experiencia, sino que reivindican una existencia propia. Este tiempo formal *es* y se muestra siempre en un presente que se determina por la propia *presencia* de la forma, sin que haya una sucesión cuantitativa del tiempo que nos lleve a diferenciar en todo momento entre un tiempo anterior y posterior, un antes y un después, como sucede en la captación del momento fugaz del Impresionismo, ejemplo paradigmático del tiempo continuo. En el tiempo formal hay *fusión*, no sucesión:

El pasado y el futuro de una forma están sucediendo en el presente mismo de ella, expresando el ritmo temporal impuesto por el artista. El espacio es la materia corporal y el punto de partida de la creación artística. El alma, la vida de la obra, es alojar en ella un tiempo, en cuyos problemas reside la verdadera invención del artista.⁵²²

⁵¹⁸ *Ibid.*, pág. 104. Sobre las diferencias entre espacio continuo y espacio discontinuo, y las distintas temporalidades que corresponden a cada una de ellas, véase: HURTADO, L., *op. cit.*, pág. 25 y ss.

⁵¹⁹ BERGSON, H., *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pág. 77

⁵²⁰ HURTADO, L., *op. cit.*, pág. 53

⁵²¹ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 105. Cursivas en el original.

⁵²² *Ibidem.*

Oteiza denomina «duración estética» a ese presente del arte, adaptando una de las ideas clave de H. Bergson cuando reflexiona sobre el tiempo y la conciencia. Duración es para Bergson el «tiempo percibido como indivisible», un tiempo cualitativo sin sucesión cuantitativa ni relación con el espacio y que se sitúa en las capas más profundas de nuestra conciencia.⁵²³ Para Oteiza, en cambio, la duración del tiempo formal es un concepto espacial sin vinculación con la conciencia, pero que mantiene el carácter cualitativo e indivisible de la *durée* de Bergson. La forma, lejos de dejarse ver por el espectador, le impone su propio ritmo interno.

El tiempo formal que plantea Oteiza es, en el caso de las «Maclas», resultado de que los planos de los «Cuboides Malévich» están en un estado de constante fluidez y flotabilidad, variando sus direcciones y los juegos de luces y sombras en concordancia a los cambios de posición de la mirada del espectador, lo que impide que pueda proponerse una única interpretación espacial sobre estas obras. Este carácter hace que sean, de todas las esculturas de Oteiza, las que más vínculos tienen con el Cubismo, ya que no es descabellado interpretarlas como una interpretación tridimensional y escultórica de algunas obras de J. Gris, que como ya se ha dicho, influye sobremanera en Oteiza cuando éste reflexiona sobre la cuarta dimensión y lo dinámico en arte.

El paso de lo material a lo espacial que Oteiza ensaya una y otra vez se muestra claramente en las «Cajas vacías», pertenecientes a la serie de la desocupación del cubo, la más importante de las series de las desocupaciones y donde con más precisión se alcanzan los objetivos espaciales planteados en *Propósito*. A diferencia de las «Maclas», que M. Rowell califica como «esculturas verdaderas», estas «Cajas vacías» y la serie posterior de las «Cajas metafísicas» nos sitúan ante un escenario radicalmente diferente, a pesar de que son en parte consecuencia de lo ensayado en las «Maclas», ya que en la mayoría de ellas el componente material y la complejidad formal se reduce al mínimo.

La última obra de la serie «Cajas vacías» es **Caja vacía. Conclusión experimental Nº 1**, de 1958. Es un cubo vacío demarcado por «Unidades Malévich» livianas que se eleva del suelo gracias a un pequeño eje sujeto a una fina peana, lo que favorece la distinción entre espacio exterior e interior. El verdadero material de estas esculturas es el

⁵²³ Cf. BERGSON, H., *Memoria y vida*, pág. 27 y BERGSON, H., *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pág. 77. Cf. También el estudio preliminar de Jorge Martín a BERGSON, H., *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*, págs. 21-22

espacio vacío que es delimitado y activado, *desocupado*, por las «Unidades Malévich», confinado de la realidad exterior y que emerge ante nosotros como un vacío esencial.

Los planteamientos formales de esta pieza conclusiva se anticipan en las obras anteriores que se agrupan en esta serie, como por ejemplo en **Caja vacía con color desocupante**, de 1958, o en varias esculturas tituladas genéricamente como **Caja vacía**, todas ellas de 1958. Estas cajas son obras austeras, inexpresivas, misteriosas, separadas del suelo –elevadas sobre la realidad material- por un corto pie que apenas es visible, sin ningún vínculo con la mano del escultor que las realizó, simples cubos metálicos que varían por los diferentes cortes en los planos de chapa, todas ellas cortadas de forma que generan relaciones de positivo-negativo, o de sólido-vacío. De este modo, se logra delimitar el contorno preciso del cubo, pero también los límites invisibles del espacio vacío de su interior. Este espacio vacío se relaciona con el espacio exterior a través del aire y la luz que discurre entre los límites de la obra. Más que en ninguna otra anterior, en estas «Cajas vacías» se evidencia que el espacio vacío que persigue como *materia* de su escultura no es el resultado de una ausencia de masa, sino como una *presencia vacía creada o generada por el escultor*: estas esculturas son de *vacío*. Oteiza es tajante en este sentido:

Mi pensamiento es éste: Espacio es lugar, sitio y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal [...] En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío, ya que el vacío es un espacio que ha sido aislado.⁵²⁴

A diferencia de la gran mayoría de las esculturas más significativas que Oteiza realiza desde 1950, es decir, desde las obras planteadas como apertura del hiperboloide, estas «Cajas vacías» se basan en una geometría rectilínea estable donde desaparecen las incurvaciones y la organización dinámica de las partes. Este carácter estático, formalmente inmóvil, parece determinar la naturaleza conclusiva que Oteiza otorga a

⁵²⁴ J. Oteiza, citado en FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, págs. 21-22

Caja vacía o conclusión experimental N° 1. En esta escultura reconoce haber cumplido por vez primera los objetivos propuestos en el escrito de *Propósito*:

En mi propósito experimental, impreso en el catálogo de mi aportación, hoy entenderíamos claramente lo cerca que me hallaba, teórica y experimentalmente, de esta nada final, la que no llegué a intuir enteramente ni a aislarla, hasta el año siguiente en 1958 (*Caja metafísica. número 1*) en que tuve que reconocer que había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor.⁵²⁵

A pesar de estas afirmaciones, realizadas en 1963, Oteiza continúa trabajando y reduciendo la expresividad de su lenguaje, lo que dará lugar a la serie de las «Cajas metafísicas», las obras verdaderamente conclusivas y con las que da por finalizada su actividad como escultor, mientras que los ensayos con los cuerpos sólidos se dejan sin concluir.⁵²⁶

La diferencia entre las «Cajas vacías» y las «Cajas metafísicas» es que estas últimas no son cuadradas, sino que se componen uniendo estructuras diédricas y triédricas, conjunto de dos o tres semiplanos en el espacio que se cortan originando un ángulo recto o bien un ángulo poliedro, uno de cuyos ángulos es recto. Estos semiplanos son «Unidades Malévich» cuadradas en las que se prescinde de los cortes en negativo. La economía formal, la casi desaparición del material y la radicalidad espacial de estas obras hacen de ellas obras límite, puro espacio vacío.

Las esculturas que se plantean a partir del diedro son estructuras abiertas. **Oposición de dos diedros**, de 1959, se compone de dos diedros de acero cuya posición recuerda a dos manos que, cruzándose en acto de bendición, «atrapan» el espacio que queda entre ellas. Oteiza explica esta obra con las siguientes palabras: «Creo que como sentimiento espacial es lo más puro que he logrado (para un parque o un espacio-iglesia) como dos manos sembrando, o como partiendo el pan, sí, podría simbolizar la última Cena, Cristo pariendo el pan».⁵²⁷ **Unidad mínima**, de 1959, es la unión en ángulo recto de dos cuadrados de hierro sobre una pequeña peana.

Si bien no es estrictamente una escultura, podemos considerar que el proyecto que Oteiza propone, en colaboración con R. Puig, para el concurso para el Monumento a Batlle y Ordóñez, convocado en 1957 en Montevideo, es una continuación o una

⁵²⁵ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 187 (85)

⁵²⁶ En 1972, Oteiza retorna momentáneamente a su taller, y engrandece algunas de las pequeñas maquetas con las que ensayó diferentes soluciones formales para la serie de las «Maclas».

⁵²⁷ PELAY OROZCO, *op. cit.*, pág. 368

consecuencia de las «Cajas Metafísicas». Oteiza prepara este proyecto a lo largo de 1958, en paralelo a las «Cajas vacías» y las «Cajas metafísicas». Lo más significativo de este proyecto arquitectónico es que se compone de una única «Unidad Malévich». La radicalidad que implica el recurso a un único elemento hace que sólo pueda utilizarse en un proyecto arquitectónico, donde es posible *usar* –literalmente- o *pisar* el espacio que dicho elemento delimita. A diferencia de otros proyectos arquitectónicos donde participa, en éste Oteiza no colabora con una obra, sino que diseña un espacio, un *lugar* o *sitio vacío*, en correspondencia con las pretensiones escultóricas de sus obras conclusivas.

El proyecto presentado se divide en cinco puntos fundamentales: el edificio, la viga volada, las conexiones con la ciudad, el tratamiento dado a la colina sobre la que ha de situarse el proyecto y un gran cuadrado negro que se ubica en la parte baja de la colina. Es éste último el elemento que nos interesa especialmente, ya que su vinculación con las «Cajas vacías» y las «Cajas metafísicas» resulta evidente. Este cuadrado de hormigón chapado con piedra caliza negra es una gran «Unidad Malévich» de 54 metros de lado, que se eleva sobre el suelo con una separación de 1,5 metros. En la memoria del proyecto, tras describir la estructura interior del prisma irregular que define el edificio, se dice lo siguiente: «En los pilotis se inicia la estructura exterior, ya anclada espiritualmente en el cuadrado que plásticamente concretamos: plano oscuro de piedra, levemente separado del suelo, sobre placa de hormigón, como base de un gran prisma recto, soledad vacía y monumental, que es necesario integrar en el paisaje, contra la misma Naturaleza y desde la arquitectura».⁵²⁸ A partir de las maquetas del proyecto, vemos cómo este gran espacio se diseña, al igual que las esculturas, siguiendo el procedimiento de la desocupación, ya que como señala E. López-Bahut, este espacio «es una marca en el suelo, un plano como único vestigio del invisible prisma vertical, vacío y desocupado».⁵²⁹ La misma autora resalta otro detalle importante en este proyecto: la disposición de sus elementos se organiza como los cuadros suprematistas, de tal modo que si observamos la planta general del proyecto tendríamos ciertas dificultades para diferenciarla de una obra de Malévich.⁵³⁰

⁵²⁸ OTEIZA, J., PUIG, R., «Memoria para el concurso de monumento a José Batlle en Montevideo», recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, pág. 31

⁵²⁹ LÓPEZ BAHUT, E., *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, pág. 18

⁵³⁰ *Ibid.*, pág. 23

La colaboración entre artistas y arquitectos y la integración entre el arte y la arquitectura ha sido un hecho muy común en el arte moderno, principalmente en aquellas tendencias cercanas a los postulados del grupo *De Stijl*. Pero a diferencia de las propuestas de estos grupos, Oteiza y R. Puig no pretenden integrar el arte con la arquitectura:

Para Mondrian, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio de la arquitectura como creación espiritual, sin obra de arte. Para nosotros, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese espacio espiritual, pero con un arte igual a cero (cero como expresión formal).⁵³¹

Desaparece el objeto escultórico pero no la obra de arte, que en su adecuación a la arquitectura se define como un cero puramente espacial, como una simple peana desplegada en la realidad y que es habitable para el hombre como una «zona de aparcamiento espiritual».⁵³² En una nota al pie de una de las fotografías de la maqueta, Oteiza añade: «Aquí el Vacío es por desocupación del Espacio [...] Posteriormente ha sido considerada esta escultura como anticipación ejemplar de la tendencia minimalista».⁵³³

A pesar de que este proyecto resulta ganador en el concurso nunca llega a materializarse, debido a los cambios políticos que se producen en Uruguay entre el concurso y la fecha de ejecución del proyecto. Oteiza viaja a Uruguay en 1959, justo después de abandonar la escultura, para intentar sacar adelante el proyecto, aunque finalmente desiste de su empeño. Esto produce en Oteiza una gran desazón, como se evidencia en varios de sus escritos,⁵³⁴ ya que este proyecto, de haberse llevado a cabo, podría ser considerado como la conclusión lógica, en el espacio habitable de la arquitectura, de todo el desarrollo de su lenguaje desde 1950.

Volviendo otra vez a la escultura, en las obras que se componen de triedros la variedad y la complejidad –mínima de todos modos- es mayor. **Homenaje al estilema vacío del Cubismo**, de 1959, es un triedro con forma de frontón que se eleva del suelo gracias a una peana que no es visible para el espectador, por lo que se sugiere una especie de receptáculo abierto con pretensiones de funcionar como un altar. En dicho

⁵³¹ OTEIZA, J., PUIG, R., «Memoria para el concurso de monumento a José Batlle en Montevideo», *op. cit.*, pág. 30

⁵³² OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 354

⁵³³ PELAY OROZCO, *op. cit.*, pág. 365

⁵³⁴ Cf. OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, págs. 143 (45), 196-197 (90) y nota 121, pág. 682

altar, la presencia convocada es un espacio vacío que difiere del espacio que lo circunda. **Homenaje a Velázquez**, de 1959, se compone de un triedro de hierro, dos de cuyos planos son cuadrados de igual tamaño, uno colocado horizontalmente y el otro verticalmente, mientras que el tercero es un rectángulo colocado verticalmente, lo que da a la pieza forma de frontón. La escultura se asienta sobre una peana de mármol negro del mismo tamaño que el plano rectangular, lo que hace que la mitad de la peana quede a la vista como un cuadrado negro, que remite directamente a una «Unidad Malévich». Este cuadrado negro cumple una función espacial intermedia, ya que si bien es parte de la obra parece extenderse al exterior, más allá del espacio delimitado propiamente por la escultura, hacia el espacio ocupado por el espectador.

Oteiza relaciona esta escultura con el cuadro **Las Meninas**: «Homenaje a Velázquez, relaciono Las Lanzas con Las Meninas y me dieron frontón vasco».⁵³⁵ A partir de esta vinculación, I. de Yrizar propone una interesante interpretación. En **Las Meninas**, Velázquez consigue crear un espacio-receptáculo delante del cuadro gracias a su peculiar composición, a los juegos de espejos y al cruce de miradas entre los personajes entre sí y entre ellos y el espacio que ocupa el espectador. Esto permite al espectador compartir virtualmente con los personajes del cuadro el espacio de representación.⁵³⁶ El espectador se incluye en la composición, y en cierta forma la concluye. Ésta es para I. de Yrizar la genial intuición de Velázquez:

Al dar un paso adelante y traspasar la línea imaginaria e infranqueable que separa al cuadro del observador, cambia también la perspectiva del espectador que pasa de observador a ser observado y, por ello, a convertirse en «contenido» de la obra de arte. El espectador del cuadro, al ser mirado por el pintor, queda absorbido por la obra de arte, atrapado e incluido en ella.⁵³⁷

Esta inclusión del espectador en la obra es precisamente la base de la teoría del muro –ampliación del muro del Renacimiento al exterior– que Oteiza desarrolla a partir de *Carta* y que I. de Yrizar, aún sin nombrarlo, resume a la perfección en su análisis de esta escultura de Oteiza y su vinculación con el cuadro de Velázquez.

A diferencia de las obras diédricas y de **Homenaje a Velázquez**, **Homenaje a Leonardo**, de 1958, y **Retrato del Espíritu Santo**, de 1959, son obras cerradas,

⁵³⁵ PELAY OROZCO, M., *op. cit.*, pág. 367

⁵³⁶ YRIZAR, I., *La Estatua, el Muro y el Frontón*, págs. 64 y ss

⁵³⁷ *Ibid.*, pág. 68-69

«muebles metafísicos».⁵³⁸ En ambas obras el espacio interior es misterioso, oscuro y silencioso, casi inaccesible. **Homenaje a Leonardo** se compone de dos triedros negros unidos que forman una caja, dejando varios pequeños resquicios por donde sólo se intuye un oscuro y misterioso espacio interior. El contraste entre el espacio abierto de **Homenaje a Velázquez** y el espacio cerrado y hermético de **Homenaje a Leonardo** se debe a la peculiar interpretación que hace Oteiza sobre la obra de ambos artistas en un escrito de 1952: la pintura de Leonardo es, en su opinión, «un armario o una vitrina hermética sin aire pero con luz», encerrado aún en los «límites platónicos de Renacimiento». Velázquez, por el contrario, al «desatornillar y abrir los armarios» y ensayar por vez primera la apertura del muro cerrado del Renacimiento hacia el espacio exterior donde se ubica el espectador, señala el límite final del Renacimiento.⁵³⁹ En *Quousque Tandem...!*, Oteiza afirma que, en su pintura final, Velázquez «había creado un sitio de habitable soledad», donde es posible sentir el borde frío del vacío, del cero-cromlech-sin-expresión.⁵⁴⁰ Lo mismo podemos decir de la escultura que Oteiza elabora como homenaje a su pintura.

Retrato del Espíritu Santo es una obra casi idéntica a la anterior, aunque varía la pátina del acero, que es de color cobre, y la unión entre los dos triedros es menos cerrada, lo que hace que el espacio interior respire un poco más hacia el exterior. En uno de sus escritos inéditos, Oteiza describe esta pieza del siguiente modo:

El espacio incompletamente cerrado, como para poder entrar y para no quedar encerrado, limitado y abierto, parece dilatarse por la presencia de la Nada que contiene. Es el espacio absoluto, separado del tiempo, hallo esta presencia, sin expresión, lógicamente. Me recuerda que en la interpretación de la expansión del universo, derivada de la teoría de la relatividad, no se produce por la fuga de las galaxias, sino que independientemente es el espacio que las contiene el que se dilata [...] En esta escultura, que contiene NADA, el espacio, abierto, se dilata solo.⁵⁴¹

M. Rowell relaciona el espacio interior de esta obra, y en general, el misterioso espacio de las obras que se componen de triedros, con la plenitud espiritual de un santuario, que los apartan del mundo laico y les infunde un halo divino propio de una función religiosa; actuarían como receptáculos, sepulcros para la vida eterna del alma. A

⁵³⁸ OTEIZA, J., «Hacia un arte receptivo», pág. 1

⁵³⁹ Cf. OTEIZA, J., «V. Centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual», *Revista de Lecaroz*, 1952. Véase también: OTEIZA, J., *Ejercicios*, págs 283-287

⁵⁴⁰ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 130 (31)

⁵⁴¹ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, sin numeración (s / n)

esta interpretación en términos exclusivamente espirituales contribuye el significado del número tres, número sagrado en muchos contextos religiosos, como sucede con la Trinidad cristiana,⁵⁴² a la que alude el propio Oteiza con el título de la obra.

Para destacar carácter conclusivo de las obras que Oteiza realiza en los años 1958 y 1959, resulta de especial importancia el escrito «Hacia un arte receptivo», de 1958 y fechado en Montevideo, ya que da cuenta de ese salto cualitativo que se produce en estas obras con respecto a algunos de los presupuestos escultóricos que han guiado su lenguaje plástico hasta estos momentos. Considera que estos presupuestos no son sino aspectos técnicos y problemas secundarios que en el estado actual de su obra ya no puede aprobar como justificación de la creación artística. Pasa así de la desocupación del espacio, que se realiza en el espacio exterior de la naturaleza, al cálculo de un espacio receptivo, que al considerarse ahora vinculado al espacio de la realidad interna y espiritual del hombre, pierde su sujeción con la naturaleza. La última etapa de desocupación del espacio de la realidad exterior que aquí se plantea requiere la propia eliminación del tiempo:

Mientras la Escultura y arte actuales marchan detrás de la Naturaleza, detrás de la ciencia y de la vida, a la conquista del espacio exterior por la línea fácil y feliz de lo mecánico, en el encantamiento exterior de los conceptos de Tiempo y movilidad, con la falsa novedad de lo abstracto como figuración de lo no figurativo, por la vía de la expresión y del espectáculo, yo prefiero considerar la naturaleza receptiva de la estatua, necesito romper la conexión del Tiempo con el Espacio, esto es, transformar el espacio de la realidad exterior en espacio de realidad interna, en espacialidad inmóvil, que quiere decir viviente fuera del tiempo [...] Con esta urgencia, ya no lícito que el artista actual siga preocupándose por la apariencia, ni real ni irreal del mundo. Sencillamente, no le puede interesar más el mundo sino el hombre, y del hombre no aquello que conoce o tiene, sino aquello que le falta y que persigue en la angustia íntima de su conciencia, en la agonía existencial con su destino, en su afán de libertad sobre la muerte.⁵⁴³

Esta misma idea es planteada un año después, en el texto que Oteiza escribe para el catálogo del pintor Leopoldo Novoa:

Con el ensayo de la conjunción con unidades abiertas definidas funcionalmente desde el exterior, experimenté la apertura o desocupación desde el exterior, de los cuerpos fundamentales euclideos, cuya imagen sensible y representativa del mundo tridimensional, se transforma en conciencia

⁵⁴² Cf. ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 41-43

⁵⁴³ OTEIZA, J., «Hacia un arte receptivo», pág. 1

receptiva, en actual imaginación. Ahora puedo abreviar explicaciones, señalando sencillamente esta diferencia: que no es lo mismo las 3 dimensiones (2 más una tercera) por adicción, de una vieja realidad espacial, que esas mismas 3 dimensiones (4 menos una) por reducción del nuevo concepto de tiempo como cuarta dimensión, de las cuatro de nuestra concepción actual de la realidad, y cuyo comportamiento es desde nuestra conciencia [...] El tiempo, desmaterializa, como intensidad, en la idea cuatridimensional, la naturaleza y el espacio, y este tiempo mismo, operándose esta transformación, desaparece. Se convierte así el tiempo nuevo, en la nueva cualidad instantánea de la totalidad, en el instante sin antes ni después. El artista, que huye siempre al porvenir, es ahora el fundador de estos lugares.⁵⁴⁴

Así resume Oteiza el último paso del desarrollo de su lenguaje. Si en las esculturas de 1950 resulta necesario, para hacer evolucionar el arte, introducir una cuarta dimensión en las formas, ahora, para concluir, el tiempo desmaterializa el espacio en un proceso de reducción en el que el tiempo mismo se reduce hasta desaparecer. Este espacio final no guarda relación con la realidad exterior ni con el devenir de la vida, sino que Oteiza la define como el espacio que se corresponde a la conciencia íntima del espectador.

En estas últimas obras, el resultado es elemental e inexpresivo, mientras que el espacio interior que se delimita es inmóvil y silencioso, y en el caso de **Retrato del Espíritu Santo** y **Homenaje a Leonardo**, oscuro e impenetrable. Todas ellas se sitúan en el límite de su ser obra de arte: toda obra de arte actúa siempre y en primer lugar, antes de que comiencen a operar los significados, como pura presencia, a la que no puede renunciar, pues en esa aparición se basa su plenitud ontológica. Las «Cajas metafísicas», en cambio, tienen una presencia material, que si bien es mayor que las obras compuestas a partir de diedros, pretende ser invisible ante el espectador, ya que su única función es la de señalar el tránsito a una realidad distinta cuyo ser no es material, sino un espacio «puro» y vacío. Con este vacío Oteiza logra dar con el objetivo que se propone lograr con su escultura y que expone en las últimas líneas de *Propósito*: «Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro – duro, en cierto modo hacia fuera-, desnudo, protestante –protestante, en cierto modo hacia fuera-, insoluble y trascendental».⁵⁴⁵

A lo largo de la historia del arte, el espacio de la escultura siempre ha dependido de su vinculación a la materia y a la forma. Hasta los inicios del siglo XX, el espacio se

⁵⁴⁴ OTEIZA, «Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo», *op. cit.*, págs. 3-4

⁵⁴⁵ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 14

define como resultado de quitar lo que sobra de la materia, es decir, la forma se define a partir de la ausencia de algo material. Oteiza, en *Propósito*, invierte este planteamiento, ya ensayado desde 1950 pero que ahora adquiere una fundamentación teórica más elaborada: se trata de construir y generar espacio, lo que transforma de modo radical el modo en que se ha venido definiendo la escultura, ya que ahora el *cuerpo de la escultura* no se define a partir de la materia, sino a partir del espacio que ésta genera; un espacio que se interpreta en términos estrictamente espirituales, ya que las unidades que la delimitan no están colocadas desde la realidad, sino en contra de ella, de igual modo que las piedras del crónlech.

Esta vertiente «espacial» de la escultura en la que se ha de enmarcar la obra final de Oteiza da inicio, como ya hemos señalado anteriormente, en 1912 con la **Guitarra** de Picasso. Esta escultura causa un gran impacto en su época, ya que altera fundamentos básicos sobre los que se sustenta la escultura a lo largo de la historia. En esta obra, el vacío está fabricado, resultado de una construcción a partir de un trozo de cartulina.⁵⁴⁶ Esta idea de «construir» espacio permite a la escultura liberarse de la talla y el modelado y romper de este modo con el volumen y la materia que durante siglos, también en las primeras obras de Oteiza, sirven para definirla. La escultura se libera a su dependencia al material y se aligera el objeto escultórico, alterando las relaciones entre masa y espacio. Este es el procedimiento que sigue Oteiza en las piezas planteadas con la «Unidad Malévich», reducir hasta casi su eliminación la masa sólida de la escultura. Las obras sólidas que se componen de «Cuboides Malévich» cumplen las mismas exigencias espaciales, aunque el procedimiento sea diferente: se contiene la tendencia expresiva del material y se destaca su forma, la cual se dispone para que actúe como una matriz que logre generar espacio a su alrededor. En ambos procedimientos –liviano y sólido– la *escultura es el espacio*, no la forma material.

La materia deviene el límite formal de una escultura que se define espacial, por lo cual se ha de prescindir de valorar la materia en sí, en su capacidad volumétrica, expresividad, cromatismo y texturas.⁵⁴⁷ Por este motivo, podemos calificar las últimas obras de Oteiza de «anti-esculturas», por su radical apuesta por desvincular ya no sólo las relaciones entre espacio y materia, sino también entre forma y materia. Como señala M. Rowell, este planteamiento netamente espacial puede parecer paradójico o contradictorio

⁵⁴⁶ PARIGORIS, A., «El problema de los “agujeros” en la escultura moderna», *op. cit.*, pág. 83

⁵⁴⁷ ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 73

con el hecho escultórico en sí únicamente si se desconoce la evolución de la escultura moderna desde las primeras construcciones cubistas de Picasso.⁵⁴⁸

Esto no significa que la concepción espacial de Oteiza se corresponda con la de esta evolución, ya que para Oteiza el espacio de su escultura tiene un significado muy concreto que se adecua al sentido trascendental y místico que concede al arte. Reflexionando sobre la **Guitarra** de Picasso, N. Lynton se plantea la siguiente paradoja filosófica: «¿Puede comunicarse una presencia –se pregunta- mediante la expresión de una ausencia?». ⁵⁴⁹ Esta paradoja no es válida para comprender los propósitos espaciales de las últimas obras de Oteiza, pues ese espacio, lo repetimos una vez más, no es el resultado de una ausencia ni de quitar materia. Es más, en las obras de Oteiza no «falta» nada. P. Manterola, miembro, según define él mismo, del grupo de artistas jóvenes «deseosos de saber» que se reunían en torno al escultor, recuerda cómo Oteiza se esforzaba en hacerles comprender que el vacío metafísico que constituye la sustancia misma de su escultura no se alcanza «quitando». Al contrario, «el escultor pretendía – explica P. Manterola- que aprendiéramos a percibir lo invisible». ⁵⁵⁰ Pero, ¿qué es eso invisible que Oteiza hace visible en el espacio vacío de sus esculturas?:

La creación del espacio interior que planteo en mi estatua, intenta ser el resultado de un rompimiento del muro visual ocupado por la creación formal exterior y equivale a la recuperación de un espacio absoluto, anterior a toda experiencia de la realidad, una Nada activa como pura presencia (el *apreirón* –Anaximandro?) de Dios. Como una teología de la visión, por reducción espacial de lo visible. ⁵⁵¹

A pesar de que en este fragmento Oteiza parece dudar sobre si esa Nada de su escultura es el principio ilimitado, esa masa original y originadora del universo que Anaximandro denomina *ápeiron*, ⁵⁵² Oteiza recurre en escritos posteriores al lenguaje de la mística para determinar el significado de esa Nada. Este espacio vacío y receptivo que el artista logra crear, desocupar entre la multiplicidad fenoménica de la realidad exterior es, como se desprende de las palabras de Oteiza, lugar de revelación y epifanía, donde al reducirse lo visible de la realidad y silenciar las formas se logra percibir estéticamente lo

⁵⁴⁸ ROWELL, M., «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 27

⁵⁴⁹ LYNTON, N., «Cubismo y cubismos: variaciones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX», *op. cit.*, pág. 48

⁵⁵⁰ MANTEROLA, P., «Propósito experimental 1956-1957», *op. cit.*, pág. 121

⁵⁵¹ OTEIZA, J., «Hacia un arte receptivo», pág. 1

⁵⁵² Cf. BARNES, J., *Los presocráticos*, págs. 40-50

que hasta ese momento se ha mantenido invisible: Dios como una Nada. Esta presencia señala el límite último al que Oteiza conduce su lenguaje plástico: «Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a crónlech, a cero como expresión formal».⁵⁵³

Treinta años separan **Maternidad**, su primera obra, de estas últimas, treinta años de escultura que comienzan y terminan mostrando un mismo deseo. En **Maternidad**, Oteiza recurre a uno de los modos en que la iconografía tradicional del arte religioso representa la naturaleza humano-divina de Dios. Es una obra expresiva, rebosante de «significado espiritual», de un contenido que la trasciende precisamente por sus características formales, materiales y expresivas. A diferencia de esta obra, de las últimas obras de Oteiza poco se puede decir, aparte de describir cómo se construyen; sin embargo, son obras con una innegable pregnancia, ya que el misterioso espacio interior que se desvela a través de la simplicidad, el equilibrio y la estabilidad de estas *estructuras* atraen la mirada del espectador, e incluso, debido a su escala, fomentan las relaciones entre ese espectador, como cuerpo, y ese objeto espacial. Estas obras son, en definitiva, «presencias», en el sentido que H. U. Gumbrecht da a este concepto, donde la significación del mundo de los objetos deja paso a la apertura espacial que esos mismos objetos propician. Estas «presencias» adquieren rango de epifanías, de acontecimientos revelados, porque en ellas se hace presente lo no visible. Esta formulación de la «presencia» responde, según explica H. U. Gumbrecht, al hastío que produce el exceso de interpretaciones sobre la realidad y el mundo, que se convierten, de la mano de lo «expresivo», en una cadena de significados que se alarga interminablemente en el tiempo.⁵⁵⁴ Frente a ese arte expresivo, que manifiesta, que significa, que ocupa el espacio exterior y se anuda con tiempo, el espacio vacío de las últimas obras de Oteiza es callado y silencioso, «el espacio interior en la realidad dada y exterior del mundo y de la vida»,⁵⁵⁵ capaz de neutralizar la presión espacial de las cosas del mundo exterior, pura actividad receptiva para acoger y proteger en su seno al espectador. Pero a pesar de estas diferencias entre las últimas obras y las primeras, treinta años después, por medio de un lenguaje plástico radicalmente abstracto, Oteiza afirma haber llegado al mismo punto, aunque Dios ya no se muestre como una imagen ni se someta a ningún principio de

⁵⁵³ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 203 (96)

⁵⁵⁴ GUMBRECHT, H. U., *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Véase también NANCY, J. L., *The birth to presence*.

⁵⁵⁵ OTEIZA, J., «Hacia un arte receptivo», pág. 2

representación, sino que es una Nada que se hace presencia pura en la apertura de un espacio vacío.

Propósito concluye con las siguientes palabras, que adquieren todo su sentido en estas últimas obras:

Puedo decir ahora, que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua, lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo así, de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece.⁵⁵⁶

Así es como en 1959, treinta años después de su primera obra y un mes después de inaugurar su proyecto para el alto de Aguiña, donde se reconoce en el carácter conclusivo, vacío y sagrado del crónlech, y rechazando los reconocimientos que tras su victoria en São Paulo comienzan a llegar a las puertas de su taller, Oteiza decide abandonar la práctica de la escultura, un abandono que justifica del siguiente modo: «El arte concluye, como lenguaje expresivo tradicional, en la pura intimidad receptiva de un cero espacio-temporal absoluto. Cuando el artista acepte este final, su conciencia creadora se habrá transformado radicalmente».⁵⁵⁷ Así llegamos al punto de más difícil comprensión en la trayectoria de Jorge Oteiza, su abandono del trabajo plástico, su renuncia a seguir dentro del arte. La reducción de la expresividad de las esculturas y el silencio al que son abocadas las formas parecen implicar, como un último acto creativo, el propio silencio del escultor.

⁵⁵⁶ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 14

⁵⁵⁷ OTEIZA, «Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo», *op. cit.*, pág. 3

6. De la escultura al papel

La conclusión experimental del lenguaje escultórico y su abandono del arte no lleva consigo un rechazo a otras formas de expresión creativas. El silencio envuelve sólo a la escultura: «No es que abandono mi vida creadora –explica Oteiza-, pero sí mi investigación sobre la naturaleza de la creación artística».⁵⁵⁸ Después de 1959, Oteiza se involucra en múltiples proyectos de todo tipo, educativos, teóricos, arquitectónicos...⁵⁵⁹ Pero su actividad creativa más destacada hemos de buscarla en la escritura, concretamente en la poesía, aunque también tenemos constancia de la voluntad de escribir una novela experimental (la denomina un «anti-relato»), cuyo título provisional era «La colina vacía. La montre vide» y que queda inconclusa. Oteiza inicia esta novela a finales de 1959 o a comienzos de 1960, durante los cuatro meses que permanece en Montevideo con motivo del proyecto, y la polémica, del monumento a Batlle y Ordóñez.⁵⁶⁰

En la poesía, en el papel en blanco, Oteiza se reserva un espacio personal e íntimo para sí mismo, donde sigue desarrollando aspectos importantes de su concepción estética. La importancia de esta continuidad entre escultura y poesía no ha sido destacada, en nuestra opinión, con el debido énfasis. Las primeras poesías datan de la década de los años 50 –como el ya citado «Androcanto y sigo», a propósito de los apóstoles de Aránzazu- pero su lenguaje poético se desarrolla plenamente una vez abandona la práctica de la escultura. Este paso del lenguaje de la escultura a la de la poesía ha de considerarse bajo la luz de aquel que no considera el arte como simple actividad esteticista, sino como una expresión necesaria.

La primera edición de su poesía, titulada *Existe Dios al noroeste* [*Existe Dios*], se publica en 1990, cuando el escultor cuenta ya con 82 años y la gran mayoría de los proyectos que ha intentado llevar a cabo tras su abandono de la escultura en 1959 han fracasado. En una entrevista de 1990, ante la pregunta de qué es para él la poesía, responde: «La poesía suplanta a Dios. Te saca de las cosas y te asoma a algo en lo que tú estabas ya y te acerca más a ti mismo, alejándote de lo que te rodea. Con ella me siento

⁵⁵⁸ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁵⁵⁹ Sobre los proyectos educativos emprendidos por Oteiza, véase: VADILLO, M., MAKAZAGA, L., *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*.

⁵⁶⁰ Cf. OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), nota 2, pág. 667

protegido totalmente».⁵⁶¹ El título del libro tiene una explicación muy importante para lo que intentaremos en la segunda parte de nuestra investigación: si bien Dios habría muerto «para la cabeza», esto es, para el pensamiento racional, aún existe, al menos como necesidad y como sentimiento, «al noroeste», según la orientación inclinada del corazón.⁵⁶² El libro comienza con dos breves pero muy significativas introducciones. En la primera, «Quiero justificar este libro», dice:

Esto que hace bastantes años dije de abandonos ahora trato entre la realidad y la escritura, de abandonarme a mí mismo [...] escribir para escapar de este escombros aquí de hombre,irme de mí [...] y si el arte ha sido para estar más cerca o para estar más lejos de los demás, siento que no es hora para ser artista, es hora de haberlo sido, la de haber intentado ser artista todos, me avergüenzo de tanta fe en el arte y en el hombre para nada.⁵⁶³

En la segunda, «Esta otra y vieja justificación», escribe:

El poeta tiene que justificarse, el sitio para la poesía es el hombre, no el libro. Los resultados para el hombre se comprueban en el hombre. En el arte el pensamiento elabora fórmulas para la acción. El artista no se pasa de libro en libro, el artista renace de niño en niño cuando sus resultados llegan a la escuela. Si el arte, la poesía, no está en los ejercicios y libros nuevos de la escuela, si el arte no ha terminado en el maestro nuevo, el niño no será un hombre integrado en la vida. El artista habrá fracasado. El arte es injustificable cuando el poeta es para la librería. No me dirijo a nadie, no creo en nadie, ahora que mi fracaso me obliga (me obligan) a caer en una librería [...] Solamente trato de decir que lo que da verdaderamente grandeza a nuestra muerte es lo que produce esto que debemos de entender por poesía.⁵⁶⁴

En su poesía, Oteiza procede del mismo modo a como lo hace en la escultura: si en esta última transgrede las normas de la perspectiva tridimensional, en aquella sus objetivos son las leyes de la gramática y la sucesión lógica del poema. En muchos casos, el poema se elabora uniendo pequeñas frases independientes, de modo análogo a como sus esculturas finales se realizan juntando «Unidades Malévich». J. M. Caballero Bonald ha destacado este carácter de la poesía de Oteiza que guarda, como decimos, estrecha relación con las particularidades formales de su escultura:

⁵⁶¹ Entrevista de Juan Cruz a Oteiza, «Confesiones de un poeta», *El País*, Madrid, 3 de octubre de 1990, pág. 32-33, citado por MUÑOZA, P., *Oteiza. La vida como experimento*, pág. 228

⁵⁶² Cf. notas explicativas de G. Insausti a OTEIZA, J., *Poesía (EC)*, pág. 748

⁵⁶³ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 8

⁵⁶⁴ *Ibid.*, págs 9-10

Esa tendencia al irracionalismo, a descoyuntar la secuencia lógica del poema (y en su caso de la materia escultórica), queda mitigada con no escasa frecuencia por quiebros, desvíos verbales que enlazan con otros moldes expresivos de uso común. Me refiero, sobre todo, a la alternancia entre la propensión más o menos surrealista y la tendencia al empleo de un lenguaje simple, directo, acorde con el tono de confidencia de muchos poemas.⁵⁶⁵

A esto se le añade la importancia que lo visual adquiere en la organización de los textos, así como la confrontación de algunas poesías con imágenes de sus propias esculturas que Oteiza introduce en la composición; en algún caso, es posible hablar incluso de poemas visuales, como sucede por ejemplo en «El pájaro», «Para ALBERS con la vaca en el CUADRADO», o en «Concierto nocturno en el río (cri-cri opus Fitero 81)», los dos últimos escritos en 1981.⁵⁶⁶ En todos ellos, Oteiza juega con la indisoluble relación que se establece entre la palabra escrita y su imagen visual: varía la tipografía en su forma, tamaño y entintado, al tiempo que establece relaciones dinámicas entre las estrofas, que abren espacios en blanco que remiten inevitablemente al vacío desocupado de sus esculturas.⁵⁶⁷

Mas allá de un análisis desde una perspectiva estrictamente poética o literaria, de las influencias de poetas chilenos como V. Huidobro, P. de Rohka o P. Neruda, que conoció durante su estancia en Chile,⁵⁶⁸ de los vínculos de su lenguaje poético con Unamuno, Baroja, León Felipe, Blas de Otero o W. Whitman,⁵⁶⁹ su amistad con el más importante poeta en euskera de la década de los años 60, G. Aresti,⁵⁷⁰ o el interés mostrado por el propio Oteiza por Maiakovski o Mallarmé, nos interesa destacar otro aspecto esencial que caracteriza su poesía y la vincula con su anterior trayectoria como escultor. Oteiza traslada el espacio vacío de sus esculturas finales al papel en blanco, «desocupado», que le ofrece la máxima libertad para continuar expresando y calmando sus inquietudes espirituales. Oteiza menciona este paso desde la escultura a la poesía en varios fragmentos de sus «Teomaquías»:

Dios no sería si no existiese más que en una región // pero éste es mi Dios regional [...] Como en el Cubismo en que los distintos // fragmentos de un frutero sabiamente rotoabierto //

⁵⁶⁵ CABALLERO BONALD, J. M., «El espacio poético de Oteiza», en *Oteiza*, cat. de exposición, pág. 59

⁵⁶⁶ OTEIZA, J., *Existe Dios*, págs. 82-87

⁵⁶⁷ Cf. ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 182

⁵⁶⁸ Cf. BINNS, N., «Chile 1935: La prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», *op. cit.*, págs. 43-71

⁵⁶⁹ Cf. MARAÑA, F., «Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano», en OTEIZA, J., *Poesía. (EC)*, págs.73-120; véase también: INSAUSTI, G., «El cielo del profeta: una constante en la poesía de Jorge Oteiza», en OTEIZA, J., *Poesía. (EC)*, págs. 167-209

⁵⁷⁰ KORTAZAR, J., «Jorge Oteiza eta gaurko euskal poesía», OTEIZA, J., *Poesía. (EC)*, págs. 121-138

descompuesto explicaría nuestro frutero-dios // regional mejor que frutero entero de una y cerrada // monoteísta perspectiva [...] No hay nadie en ese papel en blanco // no hay nadie // pero llamo en ese papel // pongo unas palabras en este papel // y espero [...] Noté que de mis esculturas / salían palabras // sentí que era el final // así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro // a esta economía de lenguaje más feliz más seguro // más práctico // encendiendo palabras en un papel [...] hace años dije // me paso de la escultura a la ciudad // más adelante abandono la ciudad // busco la naturaleza.⁵⁷¹

Si bien hay en su poesía múltiples referencias a los acontecimientos sociales y políticos de la época, Dios es el verdadero interlocutor al que Oteiza dirige su palabra poética, ese mismo Dios que en 1959 ve alojado en su escultura conclusiva y que ahora convoca al vacío de su papel en blanco. En un apartado denominado «Anotación final. De una especie irregular de Diario del escultor», escrito originariamente en Buenos Aires el 19 de junio de 1948 y que Oteiza inserta en la parte primera de *Existe Dios*, se refleja la idea, esencial para comprender el desarrollo de su lenguaje plástico y el sentido de su búsqueda espiritual, del escultor que *crea* la imagen o el lugar de Dios. Esta anotación coincide en el tiempo con la redacción de su interpretación de la cultura de S. Agustín, que concluye cuando el escultor agustiniano crea sobre la piedra al «Hombre-jaguar», lo que hace que esta anotación sea aún más significativa:

El solo planteamiento de la ocupación divina del hombre en este salvamento prodigioso renueva la conciencia religiosa del artista [...] Querido Dios mío: quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que tú hiciste; ahora esta pequeña piedra rompe tu soledad, lo único que la rompe como a un gran vidrio en el que dibujaste todos los planetas y todas las especies de chucherías que creaste en el Universo y que fueron incapaces jamás de decirte una sola palabra [...] Pero he aquí que yo, desde esta pequeña piedra, te entiendo, te descubro y te reconozco y te agrego y te acompaño. Ahora sí que estás contento. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío, soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra. ¿Dónde está el río ahora, ese desesperado río que me empujaba hacia la muerte porque podía desocuparme de Ti? Ahora que venga ese río y que mueva esta pequeña piedra, y no podrá.⁵⁷²

Que el tema de su poesía es Dios, o mejor dicho, y tal como sucede en su escultura, la búsqueda de Dios, lo explica el propio Oteiza en una nota al pie de la segunda justificación de su libro que acabamos de citar al comienzo: «El tema de este libro puede

⁵⁷¹ OTEIZA, J., *Existe Dios*, págs. 7-8

⁵⁷² *Ibid.*, pág. 46

considerarse como un compuesto molecular ternario, 3 temas, inseparables: el político, rechazo del político encarnación de la mediocridad y el sufrimiento, responsable de mis fracasos y que me han dejado interesado al final únicamente con dos temas, atracción de la muerte y curiosidad, búsqueda de Dios». ⁵⁷³ Ahora busca sobre el papel en blanco aquello a lo que hasta 1959 intenta poner cerco desocupando la escultura: «Dios en mi corazón/ en esta cuartilla blanca noroeste/ dina 4 raíz cuadrada de 2/ 30 centímetros por 21 cabe el universo». ⁵⁷⁴

El conjunto de poesías agrupadas bajo el nombre de «Teomaquias» es probablemente la que presenta una religiosidad más acentuada. Así lo cree Caballero Bonald, que tras destacar los elementos satíricos, el tono de osadía y la tendencia a la crítica de la sociedad y la cultura de este poema, extensibles también al resto de su producción poética, afirma que «lo que quizá destaque de un modo más palmario es esa religiosidad, entre lírica y épica, perceptible en la mayoría de los poemas de “Teomaquias” y en muchas otras esquinas de su obra». ⁵⁷⁵ J. A. Ascunce, que recalca en gran calado simbólico de la poesía de Oteiza, añade que «la poesía es, al mismo tiempo, dependiendo de circunstancias y receptores, imprecación, comunicación y, muy especialmente, oración». ⁵⁷⁶

Ese Dios al que Oteiza impele es, como aclara A. Vega, un Dios que adquiere el carácter de un dios ausente, el *Deus absconditus* de los místicos, que habita la eternidad anterior a la creación y al tiempo, o el *Deus otiosus* de muchas culturas primitivas, el Dios que abandona su creación y que permanece oculto y retirado: «Esta “escritura vacía lenguaje” recorre la poética de Oteiza queriendo convocar junto a sí al Dios que ha abandonado su creación [...] Hay una doble soledad y un sufrimiento, de Dios y del hombre, a causa de su desencuentro verbal». ⁵⁷⁷ Esta idea del Dios ausente o ocioso, un Dios que no tiene ni figura ni imagen, no implica un empobrecimiento de la vida religiosa; más bien al contrario, como se expresa claramente en la poesía de Oteiza, la necesidad religiosa aparece *después* de dicha desaparición, como búsqueda de aquello que nos falta. ⁵⁷⁸

⁵⁷³ *Ibid.*, pág. 9, nota 1

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pág. 151

⁵⁷⁵ CABALLERO BONALD, J. M., «El espacio poético de Oteiza», *op. cit.*, pág. 63

⁵⁷⁶ ASCUNCE, J. A., «Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra», *op. cit.*, pág. 159

⁵⁷⁷ VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 77

⁵⁷⁸ Cf. ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 96

Buen ejemplo de lo dicho lo encontramos en su poema «Yo soy Acteón»,⁵⁷⁹ fechado en 1961 y probablemente el poema más complejo de todos. En su primera estrofa hallamos una referencia a Mallarmé, uno de los artistas que más interés suscitan en Oteiza y al que dedica una de sus últimas obras, **Homenaje a Mallarme**, de 1958: «La locura de Acteón, con la mano vacía // explico Mallarmé (Yo soy la locura de Igitur) explico Dédalo, Acteón y Aquiles».⁵⁸⁰ El desencuentro verbal al que alude A. Vega y que se resuelve en el vacío –de la escultura, del papel en blanco- se refleja en diferentes estrofas y fragmentos de este largo poema: «En la operación de la expresión la herramienta de la palabra oculta la palabra // descargada de su expresión hablante la palabra se da vuelta con su no-expresión // recipiente y callada // dejar que la palabra entre en este vacío para que sea toda la palabra, el ente // el ser de la palabra [...]»; o en: «Porque el poeta que ilumina la palabra pierde parte de la palabra».⁵⁸¹ A. Vega añade que en el mismo poema asistimos también a una cosmogonía que relata el acontecimiento fundador a partir del cual se construye toda gramática de significados del mundo. Para ello recurre al simbolismo cósmico de la noche, atestiguado en tantas tradiciones místicas.⁵⁸² Sirvan como ejemplo los siguientes extractos:

Cuando la parte iluminada de la palabra cae en la noche, la otra parte de la palabra // que no estaba iluminada flota en la noche, se comunica con el // poeta en la noche [...] Oscuridad en el Igitur porque el poeta emplea la materia oscura de la luz, porque // es oscura la luz, la luz vacía cuando está sola, sola antes de que el choque con las // significaciones de la expresión la descompongan en el color y su sombra, el blanco // y el negro los 2 no-colores de la luz entera que es gris y vive desnuda en la // oscuridad en la que nacen las palabras con su lenta, blanda y cóncava desnudez.⁵⁸³

El poema concluye con esta significativa frase, con la que podemos hacernos cargo de la negatividad sobre la que se sostiene el lenguaje poético de Oteiza: «*Sólo yo, (Sólo yo, escribe en su locura Igitur) voy a conocer la nada, vosotros // volveréis a vuestra mezcla*».⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ Oteiza siente cierta fascinación por el tema del laberinto y la figura del minotauro, por lo que no es difícil entrever las razones de su identificación con Acteón. Desde su personal interpretación, el cazador Acteón anticipa al artista moderno en cuanto éste persigue y da caza al ser. Cf. notas explicativas de G. Insausti a OTEIZA, J., *Poesía (EC)*, pág. 725

⁵⁸⁰ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 50

⁵⁸¹ *Ibid.*, págs. 50-51

⁵⁸² VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, págs. 77-79

⁵⁸³ OTEIZA, J., *Existe Dios*, págs. 50-51

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pág. 51

En muchos de sus poemas, Oteiza se compadece de esta soledad de Dios, causada, paradójicamente, por la creación y la irrupción del tiempo:

En la eternidad no existía el Tiempo // no existe el Tiempo en Dios no existía // Dios mismo en su infinito inmóvil de lo Eterno // Él mismo no sabe que es Dios // crea sin entender // no precisa saber ni entender // porque es Dios // era Dios // hasta el momento que algo se le cae de la mano // es el tiempo [...] Dios ha creado el Tiempo // el tiempo se opone a la eternidad // es cuando Dios descubre que está solo // (aquí Dios da su vuelta preocupado // con un reloj de arena en las manos.⁵⁸⁵

Con esta idea sobre la soledad de Dios Oteiza enlaza con sus esculturas finales, ya que sólo cuando logra desalojar el tiempo del espacio que se abre en sus cajas percibe Oteiza la presencia de Dios: la eternidad es espacial, mientras que la creación y sus desarrollos forman parte de lo temporal. Pero a esta soledad de Dios se une a la propia soledad del escultor, según avanza el tiempo y sus únicos logros tienen forma de fracaso. Como señala F. Maraña:

Oteiza, digámoslo, ha sido arrojado a una soledad, aquella que provocan los profesionales de la dirección de las conciencias, que hoy toman la forma de políticos para manifestarse. Pero esa soledad no es tal. Harto de enfrentarse a seres capados de inteligencia, Oteiza ha decidido echarle un pulso a Dios. En estos poemas (...) Dios tiene un nombre claro, y por momentos, llega a personificarse.⁵⁸⁶

Esta soledad se percibe especialmente en sus últimos poemas, fechados en la década de los 80. Sirva como ejemplo el siguiente, titulado «Soledad de Dios» (introducción a «Teomaquias»), de 1985, donde esta soledad se relaciona con esa idea del Dios ausente tan presente en toda su poesía:

El amor es para Dios un descubrimiento del hombre, que sorprende a Dios. Es Cristo, un hijo del hombre, el que atribuye a Dios el amor y le nombra Padre. Desconcertante situación para un Dios que descubre el amor en un proceso avanzado de su mundo en descomposición y tarde. Esta teológica basura, el hombre en el mundo (Dios se esconde), el hombre arrojado del Paraíso pone en esta basura un poco de luz, un poco de amor en esta basura de un poco de hombre, de un hombre cualquiera, en un momento, basta un momento, en un siglo o en un milenio cualquiera (y

⁵⁸⁵ *Ibid.*, pág. 124

⁵⁸⁶ MARAÑA, F., «Jorge Oteiza desde (en) la poesía», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, pág. 224

Dios se esconde). Una teología primera de la soledad, luego una teología del hombre, una antropología del amor, una bonita lección en esta basura en el mundo del hombre (qué dices, Dios, Dios mío ¿por qué te escondes?).⁵⁸⁷

La idea de un Dios ausente se repite en otro poema, también de 1985 y titulado «Me llega un poco de isla a mis zapatos (de cómo volví de la muerte)». En el verso segundo dice: «Veo esto y veo a Dios retirado // a una isla lejana // yo asimétrico inestable desembarco // en tus vacaciones de archipiélago eterno en archipiélago // de Ti // estoy ya cerca // y un poco de tierra me llega // me llega archipiélago // un poco de isla // a mis zapatos // me descalzo // es mi cama // penetro en el sueño // de mi navegación abierta // hacia Ti».⁵⁸⁸ Este optimismo sobre el encuentro con Dios se contrapone a otros poemas donde Oteiza parece haber interiorizado sus fracasos. Haciendo suya la máxima de Unamuno según la cual los que reniegan de Dios es por desesperación de no encontrarlo,⁵⁸⁹ Oteiza parece querer exigir cuentas a esa ausencia a la que busca con ahínco. En otro poema de 1985 Oteiza se describe a sí mismo como un ciclista, símbolo del sufrimiento y de la impotencia pero al que se le vence con cada nueva pedalada.⁵⁹⁰ Su título es suficientemente elocuente, «(Este escrito sobre la impotencia)»:

Me he vestido de ciclista // y esta vez me oirás // te buscaré en las más altas cumbres // gritaré // en todas las playas he preguntado // nadie te ha visto [...] quisiste dejarme ciego cagado por los pájaros // un día que mirando el cielo // te encontré // me reconoces por mi obstinación // tengo que devolverte todo lo que me hiciste // y para qué yo en este camino para nada // averiguaré sobre Ti // que no lleva a ninguna parte // he estado contigo equivocado // buscándote // como un bacalao en línea recta sufriendo // graves riesgos hasta Terranova // hasta el origen te he buscado // y aún he osado llegar más allá // pues he sido muchos años escultor // para identificarme contigo y que me oirías // he seguido arqueologías con D. José Miguel Barandiarán // y pesados ficheros con D. Julio // y he conocido también // y he perdido el tiempo // he vomitado // con Oteiza [...] tendrás que explicarme por qué estoy aquí // perifrástico de trampas asomado // de palabras para nada.⁵⁹¹

En uno de sus últimos poemas, este pesimismo se hace ya evidente. En «La apuesta», escrito en 1985, dice: «Dios también se oculta esto no marcha no tiene sentido».⁵⁹² Ya

⁵⁸⁷ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 115

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pág. 131

⁵⁸⁹ UNAMUNO, M., *El sentimiento trágico de la vida*, pág. 180

⁵⁹⁰ ITURBIDE, J., «Las “verdades” de Oteiza», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, pág. 229

⁵⁹¹ OTEIZA, J., *Existe Dios*, pág. 117

⁵⁹² *Ibid.*, pág. 186

sólo falta esperar a la muerte, como expresa en el poema del mismo año titulado «Breve oración por la pérdida de la fe»:

No me importa dios que este mundo y este hombre / os han salido mal // aunque nada poderoso // aunque no existas // si no existo contigo yo no existo // cuando muera desapareceremos juntos // nos iremos // era yo muy joven cuando os pedí me quitarais la fe // tardasteis pero me concedisteis esta gracia // ahora que no tengo fe y que fuera de Ti // no tengo nada más ni quiero // oh Dios mío // soy mil veces más fuerte lujoso y soberbio que el Titanic // y sin Ti me hundiré lo mismo o más profundo.⁵⁹³

Esta pérdida de fe, que recorre su trayectoria vital desde su crisis religiosa de juventud hasta el desánimo del final de la vida, es el motor de su lenguaje plástico, y también, como vemos, del lenguaje poético. Todo parece responder a una necesidad religiosa que surge después de esa pérdida de la fe, es decir, de ese sentir la *ausencia* de Dios. De esto nos ocuparemos en nuestra investigación a partir de ahora.

⁵⁹³ *Ibid.*, pág.153

III. SEGUNDA PARTE: La finalidad del arte

1. Explicando su conclusión: los escritos posteriores a 1959

En la trayectoria de Oteiza, la cuestión de más difícil comprensión es su abandono del arte, y sobre todo, su afirmación de que el arte contemporáneo había concluido al quedarse sus «manos vacías de escultura». Consciente de que dicho abandono pudiera considerarse resultado de una decisión arbitraria, y sobre todo, que su anuncio sobre el fin del arte fuera considerado como uno más de los finales que la Modernidad, desde Hegel a Malévich, ha visto anunciar periódicamente en su nombre, Oteiza dedica partes de su producción escrita posterior a 1959 a explicar y justificar los motivos que le llevan a tomar dicha decisión.

Estas partes, en algunos casos textos enteros, en otros, fragmentos de textos más extensos, son sin lugar a duda lo más interesante e importante de sus reflexiones posteriores a 1959, al menos desde la perspectiva del arte. Estos escritos, algunos de los cuales ya hemos citado, adquieren para el estudioso de su obra un importancia nada desdeñable, ya que dichas explicaciones son, a un mismo tiempo, esfuerzos para comprender su propia trayectoria como escultor, y sobre todo, y para facilitar dicha comprensión, un intento de definir una estructura profunda que dé cuenta de los motivos que hacen que su lenguaje plástico se precipite a su propia extinción. A lo largo de la Historia del Arte ha sido usual entre muchos artistas –Durerro, Leonardo, Vasari o Kandinsky- explicar sus propósitos y presupuestos artísticos, y al mismo tiempo, comunicar a otros estas explicaciones. Oteiza, y aquí hemos de englobar la mayor parte de su corpus escrito, tanto los anteriores a 1959 como los inmediatamente posteriores a esta fecha, participa también de estos propósitos, aunque éstos queden a veces empañados, sobre todo después de 1959, por sus excesos y por algunas de sus afirmaciones, que escaparían, a nuestro entender, del ámbito estrictamente artístico y que pueden resultar desconcertantes para un lector contemporáneo que se aproxime a sus escritos una vez haya disfrutado de sus esculturas.

Por este motivo, y una vez que ya hemos analizado el conjunto de la obra escultórica de Oteiza y las reflexiones que acompañan en el tiempo al desarrollo completo de su lenguaje (1929-1959), estos escritos posteriores a su abandono tienen un valor añadido para nuestra investigación, pues nos permitirán proponer una interpretación de su obra, no sólo a partir de los elementos que hemos destacado en la primera parte, sino también de la propia comprensión que Oteiza hace de su obra con posterioridad a su conclusión.

En uno de estos escritos, cuyo título es ya suficientemente significativo, «El final del arte contemporáneo», de 1960, Oteiza afirma lo siguiente:

Se nos acaba la escultura y comenzamos a recordar, hacia adelante, a vivir de un modo distinto. El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente, tiene verdaderamente un fin. Me refiero estéticamente. Como teoría y experimentación. Desde una poética, como refería Valery, continuará. Esto es, como ejercicio romántico y popular, como prolongación secundaria, que ya es esto el arte contemporáneo.⁵⁹⁴

En agosto de 1987 Oteiza añade una nota a este escrito, donde hace referencia a una anécdota. Durante una visita con dos amigos al sótano donde se amontonan sus esculturas, a Oteiza le sorprende que uno de ellos le pregunte cuáles de aquellas son de su última fase. Esta es su respuesta: «Yo no hablaría de mi evolución. Puedo afirmar que mi obra es un razonamiento experimental para la conclusión del AC [Arte Contemporáneo] [...] Con mis herramientas auxiliares sabía que mi trabajo en escultura era cumplir la fase última del AC, la fase final del arte de las vanguardias históricas. Mi escultura, pues, es la fase conclusiva del AC».⁵⁹⁵ En este razonamiento, Oteiza retoma una idea que plantea por vez primera en 1944 en *Carta*, cuando intenta determinar los antecedentes formales del «arte nuevo» que su generación debería de atender. Según esta idea, los estilos artísticos se desarrollan en una «rigurosa continuidad creadora», recogiendo los logros de los artistas anteriores y dándoles continuidad. Entonces, al igual que en esta nota de 1987, Oteiza señala a Cézanne como el artista que da inicio a la etapa del «arte nuevo», al que ahora se refiere como «arte contemporáneo», etapa al que, según Oteiza, él mismo logra dar una conclusión experimental en 1959. Esta idea está también presente en *Propósito*, aunque en este escrito, que precipita el desenlace del proceso, más que una continuidad que la prolongara innecesariamente, lo que Oteiza pretende es dar una conclusión experimental y razonada a los logros de Mondrian, Kandinsky y Malévich. Estos tres artistas son los que tras el Cubismo dan continuidad a lo iniciado por Cézanne. La obra de este último se caracteriza por reintroducir los volúmenes geométricos en la pintura, después de que el propósito del Impresionismo de captar el instante fugaz de la luz había abocado a la pintura a una profunda desmaterialización de las formas. En el otro extremo, vemos como el proceso entero

⁵⁹⁴ OTEIZA, J., «El final del arte contemporáneo», en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 230

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

concluye cuando Oteiza desocupa esas figuras geométricas y logra elaborar esculturas radicalmente espaciales y desmaterializadas. Si consideramos la conclusión de Oteiza desde esta perspectiva formal, o como dice P. Manterola, si reducimos el problema a este punto, la afirmación de Oteiza no resulta tan disparatada como a veces se piensa.⁵⁹⁶

Pero la obra y el proyecto entero de Oteiza se resisten a un análisis meramente formal. Nada le podría producir un rechazo mayor que el «arte por el arte» o un análisis exclusivamente formal de su obra. En la «Memoria para el proyecto del monumento al prisionero político desconocido», de 1952, es decir, justo cuando la forma geométrica del hiperboloide y todas sus implicaciones sobre la representación pluridimensional ocupan la gran parte de sus reflexiones formales, Oteiza nos advierte en este sentido: «Pero si no es posible el arte sin geometría, tampoco lo concebimos como pura y exclusiva geometría. Un monumento no será más que un montón de piedra (o un carrete de alambre) si no acierta a contribuir al misterio de un hombre superior, si no es la explicación dinámica o la plástica clave de un nuevo tipo de hombres».⁵⁹⁷ Oteiza, muy próximo en esto a los primeros artistas abstractos, cree que la obra de arte es un objeto funcional. En *Propósito*, y tras citar unas palabras de Maurice Denis, que dice que «antes que nada la pintura es una organización plana de colores», Oteiza añade: «Lo que señalo como error posicional inadmisibles es ese “antes que nada” cuando se trata de definir algo formalmente, puesto que formalmente algo, es siempre “después de”, después de deducir funcionalmente ese algo».⁵⁹⁸ Algunos años antes, en su interpretación sobre la estatuaria megalítica también incide en este aspecto, al rechazar que sea la mera fantasía la que guía el desarrollo del estilo del escultor agustiniano.⁵⁹⁹

En *Ejercicios*, de 1965, su abandono del arte parece adquirir un sentido que excede lo meramente formal:

Sospechaba que me acercaba a algo que espiritualmente sentía como una necesidad. Estaba cansado de muchos años de trabajo, renovando preguntas y anotando respuestas, en reclusión con mi estatua, sin verdadera libertad. Seguí en esta situación y un día, al año siguiente encontré que mi estatua me había dejado con un espacio solo y vacío en la mano. Comprendí (no fue inmediatamente), comprendí que me quedaba sin estatua, pero estrenando vida.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ MANTEROLA, P., «Propósito Experimental 1956-57», *op. cit.*, pág. 113

⁵⁹⁷ OTEIZA, J., «Memoria para el proyecto del monumento al prisionero político desconocido», *op. cit.*, pág. 223

⁵⁹⁸ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 10

⁵⁹⁹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 90

⁶⁰⁰ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 166

Esta mención al «estreno de la vida», que Oteiza vincula con la conclusión experimental del desarrollo formal de su lenguaje plástico nos hace volver a su interpretación de la cultura de S. Agustín. Como hemos señalado, la importancia de dicha interpretación radica, más allá de los desacuerdos con otros investigadores, en la estructura de los comportamientos de los escultores y de los procesos del arte que aplica en ella, aunque no sabríamos concretar si la estructura es causa o consecuencia de las conclusiones de su interpretación. Lo importante ahora es destacar que Oteiza cree que esa estructura se repite a modo de ley en cada ciclo histórico y en cada contexto cultural, y por ello, también en el desarrollo del «arte nuevo» que en aquellos años de estancia en Sudamérica intenta postular. Si bien es cierto que muchos de los elementos de esta estructura casi desaparecen del pensamiento de Oteiza, como por ejemplo sus referencias a las fases del naturalismo, surrealismo y el superrealismo (que corresponden a las tres estaciones arqueológicas, S. Andrés, Illumbe y S. Agustín de las que se divide la cultura agustiniana), tampoco es menos cierto que otras, como la importancia del hueco, perviven.

Ahora nos interesa destacar otro aspecto de esta interpretación. Más allá de las características del arte monumental de S. Agustín, que por otro lado son radicalmente diferentes de las últimas esculturas de Oteiza, hay un hecho que se repite: ambas concluyen como proceso y experimentación al lograr el desarrollo completo de su estilo artístico. En el caso de S. Agustín, este desarrollo finaliza cuando el escultor es capaz de *dar imagen* al «Hombre-jaguar», símbolo sobre el que se fundamenta el mito andino del «Hombre-jaguar», y con ello, el modo con el que estos hombres se integran en su «paisaje». Esto no significa que ya no se realicen más esculturas, sino que su estilo ya no se desarrolla: es el período clásico, poético y popular, que se prolonga hasta que, al debilitarse la potencia de sus símbolos, este estilo comienza poco a poco a decaer. En este punto se hará preciso comenzar a buscar un nuevo estilo artístico. Recordemos que frente a la escultura del «Hombre-jaguar», y siempre según la interpretación de Oteiza, el escultor de S. Agustín «se pone frente, cara a cara, con la divinidad», es decir, lo divino se hace presencia en esas piedras.⁶⁰¹ Este ponerse «cara a cara» con la divinidad tiene una consecuencia sobre el escultor: «Añadir esta observación: entra el agustiniano en la segunda parte de su programa creador: en la acción».⁶⁰² Este paso a la acción se

⁶⁰¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 15

⁶⁰² *Ibid.*, pág. 95

debe a que el escultor se transforma en un «hombre libre, fuerte y suficiente sobre la tierra».⁶⁰³ Como colofón a estas ideas, Oteiza añade:

Un escultor no es más ni menos –no es otra cosa- que la formal inicial y dramática de un tipo universal de hombre. Una estatua es una solución política. Cuando no se da esta necesidad o habiéndola no se la descubre, como en la actualidad sucede, no debieran los pueblos tener escultores. Desgraciados los que por inercia se dan en épocas en que no se les necesite.⁶⁰⁴

No nos conviene sacar conclusiones precipitadas de estas palabras hasta que no hayamos considerado con más detalle otros elementos importantes que encontramos en los escritos de Oteiza posteriores a 1959, pero de entrada, parece que hay un cierto paralelismo entre ese «hombre libre y fuerte» que «pasa a la acción» en S. Agustín y el «paso a la vida» de Oteiza. En ambas circunstancias, ese paso del arte a la vida y a la acción es precedido por la presencia de Dios, bien en la imagen del «Hombre-jaguar» de la piedra megalítica, bien como la Nada de Dios que el escultor desoculta en el vacío de su escultura.

En torno a 1961, Oteiza trata de organizar y dar un cuerpo coherente a sus reflexiones sobre el arte, y de modo muy especial, a aquellos aspectos que atañen a su etapa conclusiva y a su posterior paso desde la escultura a «la vida». Se propone formular una teoría general del arte, fruto definitivo de su experiencia artística. Tenemos noticias de este intento gracias a unas primeras pruebas mecanografiadas, inéditas aún, que incluyen un índice y varias partes, agrupadas bajo el nombre genérico de «Arte cromlech».⁶⁰⁵ En el prefacio número uno nos encontramos con las siguientes palabras:

Este libro puede parecer un tanto extraño. Es un tratado del arte, una Estética fundamental y realista elaborada desde la situación misma que el artista crea su obra. Trata de la existencia de la obra como respuesta a las preguntas que el artista se hace sobre qué es el hombre, qué es el mundo, qué es su tiempo y el sentido de estas preguntas para la vida.⁶⁰⁶

Es probable que la frustración que le supuso la no realización del proyecto del Monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo –uno más de sus proyectos

⁶⁰³ *Ibid.*, págs. 32, 80 y 95

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pág. 125

⁶⁰⁵ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, nota 60, pág. 676

⁶⁰⁶ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

arquitectónicos fracasados- le llevara a abandonar la preparación de este libro.⁶⁰⁷ O quizás fuera por la necesidad de dejar atrás lo ya concluido plásticamente, aunque la explicación de esta conclusión se resista:

Tengo todo el material escrito aquí delante de mí. Terminarlo no representa para mí nada más que ordenar el material. Ordenar ya no significa lo mismo que antes para mí. Cada vez que lo intento terminar, como es desde el momento que estoy viviendo, lo comienzo de un modo distinto, de modo que nunca termino de comenzarlo. No lo puedo acabar.⁶⁰⁸

En la página siguiente, con fecha del 3 de noviembre de 1961, Oteiza desiste de su intento:

Es el momento en que decido apartarme de este libro. He reunido sobre la mesa el material escrito. Como ahora lo comienzo, así lo dejo. Iré apartando lo que ahora me parezca que debo apartar. Las repeticiones que consiento, las dejo como insistencias necesarias, que quizá el lector no necesitare, pero las considero yo y me abrevian el trabajo que no puedo ya rehacer. Desde la vida nada se rehace, nada se repite, o si se rehace y se repite, para nosotros es distinto siempre.⁶⁰⁹

Inmediatamente comienza a preparar la edición de *Quousque Tandem...!*, que lleva el subtítulo de *Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, publicado por vez primera en 1963 y que se convierte inmediatamente en el libro más conocido del escultor. En el libro se recopilan varios escritos independientes, desde artículos en prensa a conferencias, todas con fecha entre 1959 y 1962, a excepción de «Grandeza y miseria de Zuloaga», publicada originariamente en 1946 en la *Revista América* de Bogotá. *Quousque Tandem...!* no es un libro de fácil lectura, ya que se mezclan muchos temas e ideas, muchas de ellas ciertamente estrambóticas para un lector que desconozca la trayectoria y la personalidad del que escribe. Por este motivo, resulta crucial diferenciar, dentro de *Quousque Tandem...!*, entre dos aspectos o dos tipos de reflexiones, que sirven además para dividir la propia trayectoria vital de Oteiza. Por un lado, recoge lúcidas reflexiones sobre el arte y la estética, que enlazan directamente con las de sus escritos anteriores, y sobre todo, con su propia experiencia como escultor. Muchas de estas reflexiones son las que poco antes trata de sintetizar en *Arte cromlech*. Pero por otro, y basándose en su «descubrimiento» del vacío del crónlech en el alto de

⁶⁰⁷ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 196-197 (90)

⁶⁰⁸ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

Aguiña, comienza a elaborar toda una interpretación sobre la cultura y el «alma vasca», situando el origen de ese «alma vasca» en el neolítico. Esta segunda vertiente, si bien recoge algunos de los aspectos que han sido importantes en su escultura, y guarda también cierta relación con el modo con que interpreta la cultura megalítica de S. Agustín, escapa en la mayor parte de su desarrollo a los límites que el propio escultor traza en su «estética objetiva». A pesar de esto, el propio Oteiza nos advierte de que sus afirmaciones sobre el «alma vasca» han de interpretarse dentro de los márgenes de su estética:

Ninguna afirmación por ser parcial, por caer en la porción especial de otras investigaciones que no me pertenecen, debe ser juzgada como herética o atrevida, por el especialista de la correspondiente investigación a su cuidado, puesto que parto de una región del conocimiento, el estético (que es mi dominio) y que está situado en la convergencia de los demás conocimientos [...] En esta reflexión pues, debo advertir (como no se acostumbra a hacerlo con todos sus relatos en la novela y el cine) que todo parecido que aquí se encuentre con la verdad es verdad, puesto que es estéticamente verdad. Nada debe parecer error pues todo aquí está estéticamente relacionado.⁶¹⁰

A pesar de las advertencias, Oteiza es plenamente consciente de que sus «afirmaciones estéticas» sobre la cultura vasca corrían el peligro de ser malinterpretadas:

Relacionamos la creación del crónlech con la formación de los rasgos más íntimos que conserva el vasco en su manera de enfrentarse con la realidad y la vida. Conocemos la dificultad y los peligros de esta clase de afirmaciones. Es de buen tono científico el advertirlo. Ahora deseo únicamente ensayar, exponiéndome, con algunas consideraciones. Ya dejé anotado mi contacto inicial, mi primera intuición, con el cromlech vasco. Ahora me apasionan estas preguntas: Cómo ha sido el vasco, si se ha hecho a sí mismo; qué conservamos de lo que hemos hecho, de lo que hemos sido, y si este conocimiento sería oportuno, si nos ayudaría para una nueva toma de conciencia con el mundo contemporáneo, para nuestra resolución en volver a participar, activa y popularmente, en la vida y en el pensamiento actuales.⁶¹¹

Por este desbordamiento de los límites de lo estético, a lo que el propio escultor contribuye decididamente con sus afirmaciones excesivas, lo propiamente estético de Oteiza, que hasta este momento tiene una evidente dimensión universal, convive no sin

⁶¹⁰ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), págs. 121-122 (24)

⁶¹¹ *Ibid.*, pág. 205 (96)

tensión con una deriva hacia la exaltación, casi étnica, de unas formas enquistadas en la tradición y reducidas al ámbito de lo autóctono. Olvida así la premisa básica de su estética y de su teoría sobre los renacimientos: el arte ha de *crear* mitos nuevos, con formas y comportamientos innovadores que hacen que la humanidad se proyecte hacia el futuro, como sucede en S. Agustín. Resulta evidente en este punto de su interpretación que Oteiza busca reconocer que su escultura es parte de un contexto cultural concreto, reivindicar que de su escultura final, al igual que de la estatuaria megalítica de los escultores de S. Agustín, surge un estilo artístico y una visión del mundo específica, aunque en su caso, paradójicamente, el origen del «estilo vasco» que surge de su escultura haya que ir a buscarlo al pasado, al espacio vacío del crónlech neolítico. Es cierto en las últimas páginas de la interpretación de la cultura de S. Agustín, como antes en *Carta*, Oteiza alude a las pinturas de Altamira para situar allí, y no en el arte griego, la matriz de una tradición cultural –europea- que llega hasta nuestros días, pero estas afirmaciones no tienen el mismo cariz ni el mismo significado que las que realiza una vez concluye su escultura.⁶¹²

A diferencia de lo que sucede en la interpretación de cultura de S. Agustín, donde el artista, cumpliendo la función que Oteiza le atribuye en *Carta*, *crea* su estilo y su mitología, en el caso del espacio vacío del crónlech y su pervivencia en el presente estaríamos ante la *recreación* de un estilo creado tiempo atrás por el escultor del crónlech neolítico y que perduraría en la memoria y en las formas de comportamiento de los vascos. En este punto, Oteiza parece renunciar a aquello que ha impulsado todo su proyecto plástico, la necesidad de dar forma e imagen plástica a la nueva imagen del mundo, ya en vez de relacionar los resultados de su escultura con el presente, los redirige hacia el pasado. Por este motivo, la reconstrucción de la identidad cultural vasca que emprende Oteiza con el objetivo de adaptarla a la modernidad ha de cargar con esta contradicción. Esta reconstrucción queda así atada a formas y a modos de comportamiento del pasado, o a ideas peligrosamente cercanas a lo étnico.⁶¹³ Aunque en este punto convendría matizar sobre lo que Oteiza entiende realmente por «estilo vasco», quizá uno de sus ideas que más confusión han podido causar. A. Vega lo explica del siguiente modo:

⁶¹² Cf. OTEIZA, J., *Carta*, págs. 107-109; OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 155-156, y OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, nota 71 pág. 677

⁶¹³ Sobre este asunto puede consultarse: UGARTE, L., *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*.

Otra de las dificultades de la lectura de *Quousque tandem...!* reside en conciliar en su autor una voluntad universal, fruto de su experiencia personal de encuentro con el vacío (formulado después como desocupación) y el empeño por dotar a ese espíritu universal de un estilo étnico. Y aun así ¿qué habría que entender por étnico en Oteiza? Aquí no es un término técnico, o no sólo, dado que para él el estilo vasco, al modo en que Miguel Ángel hablaba de pintura italiana refiriéndose a pintores españoles, alberga lo más universal, de manera que aquellos espíritus geniales, como Velázquez, participan también de este «nuevo hacer» del estilo vasco que, sin embargo, es un «estilo-no estilo».⁶¹⁴

A pesar de que ese «estilo vasco» no tenga quizá, en un primer momento, ninguna connotación ni voluntad localista, Oteiza logra que dicho «estilo vasco» quede enredado en la tela de araña que va construyendo en su acercamiento a expresiones tradicionales del folclore y de la cultura vasca. Este giro, que va desde la pretensión de una cultura americana de dimensión universal, como reivindica en su etapa americana, a una exaltación de comportamientos y a expresiones culturales específicamente vascas, como sucede en el caso del *bertsolari* o el *korrikalari*, sólo puede entenderse si nos hacemos cargo de los acontecimientos culturales, políticos y sociales de la época, especialmente tensa en el País Vasco por el surgimiento de movimientos nacionalistas y de oposición al franquismo. Como dice Oteiza en otro de sus escritos, concretamente de 1969, «hace años que he comprendido que el artista debe identificar su suerte con la de su país», en un contexto, añade, «de una sociedad concretamente interesada en nuestra represión cultural, en nuestra desaparición».⁶¹⁵ Por todos estos ingredientes, *Quousque Tandem...!* es, para muchos, el inicio del «proyecto» de Oteiza, un proyecto que se ve reducido, eso sí, al ámbito de la cultura vasca y a su interpretación, obviando así todo su trabajo previo, su obra escultórica y sus reflexiones sobre el arte. Desde esta perspectiva, *Quousque Tandem...!* se convierte para muchos en el nuevo catecismo cultural vasco, debido a su influencia sobre las nuevas corrientes del nacionalismo vasco que, alejados del nacionalismo ortodoxo y conservador que procede de las tesis de S. Arana, buscan otros referentes:

Quousque Tandem...! es acogido, en ese momento histórico, por el nacionalismo como modelo guía [...] En este libro marca el camino para la recuperación estética del alma vasca y del estilo original vasco. Sus fundamentos se basan en que la reconstrucción cultural vasca de índole

⁶¹⁴ VEGA, A., «La «Estética Negativa» de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», en OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 28

⁶¹⁵ OTEIZA, J., «La destrucción de los lenguajes en el A. C.», en Oteiza. *Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 254

histórico-mítica es posible y necesaria. Con este fin, «funda» un nuevo estilo de arte denominado «arte vasco», basado en componentes culturales y estéticos «originales».⁶¹⁶

C. Martínez Gorriarán también se ha interesado en esta faceta de la obra de Oteiza: «Es Oteiza uno de los que más lejos llevan el discurso político-cultural nacionalista, hasta llegar, de hecho, a convertirlo en otra cosa: en una reflexión sobre los límites cognitivos de la estética, y en una teoría de la cultura».⁶¹⁷ Con todas estas lecturas, que sólo parecen interesarse en los aspectos que conciernen a la relación de Oteiza con la cultura vasca, se pierde la dimensión universal que encontramos en el proyecto original de Oteiza, en su idea del «arte nuevo» y su contribución en el renacimiento de una nueva cultura, y la opinión que durante demasiado tiempo se ha impuesto señala que todo el empeño de Oteiza se reduce a una voluntad de desarrollar una «estética nacional vasca»,⁶¹⁸ cuando su voluntad original es la de dar forma a los nuevos «mitos internacionales» o «mitos americanos», idea que repite incluso, como hemos citado ya, en 1957, cuando tras ganar en São Paulo, afirma que el «hombre americano» es el hombre que camina hacia el futuro porque ha olvidado aquellos postulados del pasado que no funcionan en una época de bombas atómicas, de investigaciones científicas, de expansión de los horizontes del hombre.⁶¹⁹ Esto último casa mal con su reivindicación de que el «estilo vasco», el que él quiere recuperar, proviene del Neolítico. Esta recepción de *Quousque Tandem...!* y su larga influencia en los acontecimientos políticos posteriores choca con el informe que redacta el 23 de marzo de 1963 el funcionario franquista encargado de la censura:

Vindicación literaria del pretendido credo estético de un escultor desafortunado, puesto al empeño de autorizarlo invocando a trochemoche los nombres de los más ilustres representantes de las tendencias existencialistas. Este ejemplo de confusión mental, difícilmente superable, desacreditaría por sí solo la presunción racista de superioridad vasca en que el autor se complace con inocente confianza. Así como en la versión plástica de su concepción del «vacío arquitectónico receptivo» estuvo por lo visto desacertado, tampoco es de tener que haga escuela en la literaria. Por consiguiente, la obra, que no ataca a la moral, no acusa tendencia política reprobable, no ostenta –

⁶¹⁶ UGARTE, L., *op. cit.*, pág. XXVII

⁶¹⁷ MARTINEZ GORRIARAN, C., *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*, pág. 53

⁶¹⁸ Esta idea es expuesta, entre otros muchos, por J. Azcona en «Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional», en: AZCONA, J., *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*, págs. 173-224

⁶¹⁹ Citado en MANZANOS, J., «Viaje a São Paulo», *op. cit.*, pág. 69

por desgracia- asomo alguno de mérito literario, puede autorizarse como un inocuo desahogo personal.⁶²⁰

Por esta senda «vasquista» transitan los principales escritos posteriores a *Quousque Tandem...!*, como *Ejercicios Espirituales por un túnel [Ejercicios]*, continuación de *Quousque Tandem...!*, escrita en 1965 y publicada en un primer momento sólo en Francia, ya que en España no logra superar la censura. A raíz de las referencias de Oteiza al separatismo, a la política antivasca de los obispos vascos o a la necesidad de formar un Frente Cultural Vasco, el censor ya no permite su publicación: «Es evidente que por las razones obvias de un separatismo a ultranza, de un remover aguas tranquilas, de un querer agitar a los jóvenes sacerdotes, y de tratarse de algo sin pies ni cabeza, la opinión del Lector es de que la obra NO DEBE AUTORIZARSE».⁶²¹ *Ejercicios* no llega a publicarse en España hasta 1983. Oteiza enlaza estos escritos con sus investigaciones específicas sobre los orígenes del euskera, ya anticipadas en *Quousque Tandem...!* y en *Ejercicios*, y que el escultor relaciona con el vacío del crónlech, publicadas en 1995 bajo el título de *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*. En estas investigaciones sobre el euskera Oteiza parece recuperar, al menos en parte las opiniones de Florencio de Basaldúa que repite en su conferencia *Raza vasca*, de 1935. Como recordaremos, para este autor todas las claves de las creencias adquiridas por los ancestros «vascos» han de buscarse el euskera, en el «Verbo sagrado». No le falta razón a B. Atxaga cuando afirma que Oteiza –en su etapa posterior al abandono de la escultura y con los nuevos derroteros que adquiere de su pensamiento, matizaríamos nosotros- ha influido más que el pensamiento de S. Arana en la consolidación y divulgación de un nacionalismo vasco de corte esencialista. Un tipo de nacionalismo que da una peligrosa posibilidad al fundamentalismo político.⁶²²

No es nuestra intención afirmar que estas interpretaciones que tratan sobre las relaciones del pensamiento de Oteiza con la cultura vasca están equivocadas o no sean importantes, ya que son también parte de la trayectoria del escultor y de muchos de los acontecimientos a los que contribuye con sus palabras y con sus hechos, pero creemos que se reducen a un aspecto muy concreto de Oteiza, que parten de la recepción que tienen sus trabajos posteriores al abandono del arte y al papel casi profético que el

⁶²⁰ Informe reproducido en: OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 60

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² Citado por KORTAZAR, J., «Jorge Oteiza eta gaurko euskal poesia», *op. cit.*, pág. 138

escultor se arroga entonces dentro de la cultura vasca. La constante presencia del escultor en todas y cada una de las polémicas culturales que se desatan en el País Vasco a partir de la década de 1960, sus enfrentamientos con otros artistas o con las autoridades políticas hacen que su figura suscite, como hemos destacado en la introducción de esta investigación, la incondicional admiración de unos, pero también, y como contrapartida, el injusto menosprecio de otros, que llega, en algunos de los casos, al menosprecio de su obra plástica, cuya validez debería estar a salvo siempre, no sólo en el caso que nos ocupa, de las conductas personales de sus autores.

En nuestra opinión, un lector actual que se acerque a *Quousque tandem...!*, y en general, a todos sus escritos, debería saber que dicho libro es en sus fragmentos más destacados, además de una aproximación «estética» al «alma vasca», una reflexión en torno a la propia experiencia de su autor, resultado de su práctica como escultor. Estas reflexiones son, en su mayor parte, resultado de la necesidad que siente el propio Oteiza de explicarse y dar sentido a esa conclusión final a la que llega en 1959. En un escrito inédito, redactado entre 1959 y 1961, Oteiza, resumiendo una conversación con su amigo L. Vallet, dice que «procuraba comunicarle las explicaciones que para mí mismo buscaba, sorprendido yo mismo sinceramente, de que había dado con una rigurosa conclusión».⁶²³

Este aspecto, fundamental para contextualizar las ideas de Oteiza que trataremos a partir de ahora, ha sido destacado por A. Vega: «El legado escrito de Oteiza, y muy especialmente su obra mayor, *Quousque tandem...!* (1963), constituye un ejemplo excepcional de cómo la práctica artística inspira los modelos de la vida teórica».⁶²⁴ Si se olvida este aspecto y se lee este libro, y también los que le suceden, como si sólo se trataran de un estudio antropológico o etnológico sobre la cultura vasca, se puede perder de vista el fundamento real, la escultura, sobre las que se levantan las múltiples teorías que ahí se proponen. Estas teorías obedecen a su necesidad de comprender su propia obra, y por este motivo, estas teorías se han de enmarcar dentro del contexto estético que Oteiza perfila en sus escritos anteriores, aunque demasiadas veces queden sepultadas bajo los excesos con las que comparten espacio sobre el papel. Como dice A. Vega: «Sin duda los contados momentos fulgurantes de su pensamiento tendrán que cargar sobre sus espaldas también con la desmesura y la precipitación de sus apreciaciones sobre amplios aspectos de la cultura vasca, olvidando su propia máxima

⁶²³ OTEIZA, J., «Contactos y diferencias del AC y Oriente», pág. 4

⁶²⁴ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 20

de permanecer fiel sólo a lo estético». ⁶²⁵ En definitiva, se olvidaría que Oteiza es un escultor con una obra plástica de primer nivel que, además, como valor añadido, reflexiona sobre su propia obra, siendo ésta su mayor contribución a la cultura, no sólo a la vasca, sino también a la universal. Si atendemos más de cerca esta relación entre la escultura y las reflexiones que ésta suscita en Oteiza, dejando un poco al margen sus teorías sobre la cultura vasca, es posible interpretar *Quousque tandem...!* y sus escritos posteriores desde otro ángulo. Así resulta posible destacar aquellos elementos, poco atendidos hasta hoy, que resultan esenciales para comprender la obra y la trayectoria de Oteiza, ahora que los condicionamientos políticos y culturales que parecen haber motivado el intento de Oteiza de remitologizar la cultura vasca han desaparecido en su mayor parte. Este nuevo enfoque que proponemos para leer *Quousque tandem...!* parte de la siguiente suposición de A. Vega:

No sabríamos decir si Oteiza consigue elaborar un sistema estético para la vida, pero su tendencia natural a comprenderlo todo a partir de estructuras contribuye poderosamente en la construcción de una hermenéutica, es decir, de un modo de comprensión (*modus intelligendi*) que es deudor de un modo de ser (*modus essendi*). *Quousque tandem...!* es un modelo de esa hermenéutica, un modelo no cerrado, sino con múltiples entradas que van trazando círculos en torno a un centro vacío. Se diría que todos los temas que aparecen en ese escenario (la antropología, la lingüística, la política, el arte...) no son sino máscaras que encubren su verdadero afán: comprender su propio abandono del arte. ⁶²⁶

Es preciso insistir en la importancia que tiene esta pretensión de Oteiza de comprender el desenlace final de su obra, y por extensión, su propia experiencia como escultor, ya que esta comprensión de la experiencia es también en sí una experiencia, la experiencia de la comprensión. Ambos momentos, que se corresponden a lo artístico y a lo biográfico, se configuran de este modo como un único momento hermenéutico. ⁶²⁷ La búsqueda de un sentido da comienzo cuando ya se ha alcanzado una respuesta a modo de conclusión. Esta es la idea que subyace a las significativas palabras con las que Oteiza da comienzo a *Quousque tandem...!*:

⁶²⁵ *Ibid.*, pág. 43

⁶²⁶ *Ibid.*, pág. 24

⁶²⁷ Este es el modelo hermenéutico que A. Vega propone para una aproximación al pensamiento de R. Llull. Creemos que también puede aplicarse al caso de Oteiza. Cf. VEGA, A., *Ramón Llull y el secreto de la vida*, especialmente págs. 131-134

Primero he terminado el libro y ahora estoy en el principio. Cuando ya se tiene el libro es cuando se escribe: primero se termina y luego se empieza. Como hay muchas más formas de comenzar un libro que de terminarlo, la probabilidad de completarlo se hace, con cada nuevo intento, más improbable. Pues entre el final y el comienzo no cesa la vida en seguir aconteciendo, interviniendo activamente en lo que no está acabado (que es el comienzo), desviándolo del final, hasta apartarlo hacia otras conclusiones (hacia otro libro), si no se termina pronto de comenzar. Así he sufrido varios libros que no he podido acabar y que es el mismo que estoy incesantemente comenzando.⁶²⁸

Sostiene A. Vega, refiriéndose a este fragmento, que «Oteiza se presta a leer el libro por escribir, su propio libro, como la obra plástica ya acabada»,⁶²⁹ lo que evidencia la predisposición de Oteiza de comprenderlo todo a partir de ciclos temporales que no son ni históricos ni lineales: «En este fragmento del prólogo, de aquello que precede a lo que ha de ser dicho, nos muestra Oteiza su convicción de que inicio y final son dos modos de una única realidad. Y verdaderamente el artista no deja de recorrer, en tiempos discontinuos, el camino entre esos dos puntos, pero que en realidad sólo son uno».⁶³⁰ Este es el motivo por el cual es importante señalar que todo el elaboración conceptual que Oteiza despliega en sus escritos una vez da por concluida su actividad como escultor no constituye una teoría sobre el arte en el sentido usual que utilizamos este término, sino una aproximación muy biográfica y personal hacia su propia experiencia dentro de la escultura, y más en general, a algunas experiencias de su infancia que, al final, Oteiza acaba vinculando con su escultura.

El modelo hermenéutico que Oteiza elabora en los años posteriores a 1959 se compone de dos piezas esenciales, dos estructuras de la máxima importancia dentro de su pensamiento y que él denomina sus «herramientas auxiliares».⁶³¹ Ambas giran en torno a su abandono del arte, que a su vez gira sobre el vacío metafísico obtenido por la «desocupación del espacio», final de todo el desarrollo de su lenguaje desde 1929 a 1959. Así es como desde el vacío desocupado de su escultura final surgen la «Estética Negativa» y la «Ley de los Cambios en el Arte», ambas íntimamente relacionadas entre sí, con las que Oteiza somete a la necesidad de una ley su abandono de la escultura, intentando evitar de esta forma toda acusación de arbitrariedad o de capricho, actitudes que, junto con la mera fantasía, Oteiza rechaza tajantemente en el artista «verdadero».

⁶²⁸ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 95 (3)

⁶²⁹ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 22

⁶³⁰ *Ibid.*, pág. 23

⁶³¹ OTEIZA, J., «El final del arte contemporáneo», en *Oteiza. Propósito Experimental*, cat. de exposición, pág. 230

Si dispusiéramos de una gran estantería donde poder colocar primero **Unidad triple y liviana**, y después, una detrás de otra más o menos en el mismo orden en que fueron realizadas, las esculturas más importantes de Oteiza, el friso de Aránzazu, **Expansión espiral vacía**, **Rotación espacial con la Unidad Malévich abierta (Homenaje a Malévich)**, **Caja vacía o conclusión experimental Nº 1**, **Homenaje al estilema vacío del Cubismo**, **Homenaje a Velázquez** o **Retrato del Espíritu Santo**, del mismo modo que el escultor organizaba sus pequeñas maquetas en la gran estantería de su taller en Madrid cuando preparaba su participación en la Bienal de São Paulo, tendríamos ante nosotros una fascinante serie de esculturas donde el componente expresivo y material va desapareciendo, de tal modo que el hueco de las obras de 1950 y de la estatuaria de Aránzazu pasa a convertirse en una sucesión de espacios vacíos. Con esta imagen de la progresión sucesiva desde el hueco al vacío resulta fácil comprender el significado de la «Estética Negativa», estrechamente relacionada con la Teología negativa de los místicos y con la que Oteiza resume su proceder creativo. Lo explica del siguiente modo:

Aquí el término *negativo* (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nada, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios. El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser.⁶³²

Este párrafo resume de una forma concisa y clara el procedimiento con el que Oteiza va elaborando sus esculturas desde 1950, y lo hace además, vinculándolo con el método de la Fenomenología, lo cual, como enseguida veremos, dota a su programa de una gran racionalidad, aspecto muy presente en toda su trayectoria pero que ahora adquiere una evidente relevancia, ya que este racionalismo se pone al servicio de ese proceso de eliminaciones con el que avanza su lenguaje plástico. Como explica A. Vega, «esta experiencia de negación individual no se debe a una tendencia irracionalista, pues a ella le sigue la puesta entre paréntesis de la realidad objetiva del mundo, cumpliendo así con

⁶³² OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), págs. 171-172 (63)

la intención del método fenomenológico, y dotando al programa de Oteiza de una coherencia y racionalidad sorprendentes».⁶³³

Esta eliminación progresiva de elementos a través de la negación sistemática, que Oteiza relaciona con el lenguaje místico de san Juan de la Cruz, no implica un rechazo al mundo, sino que es un modo de eliminar lo superfluo y lo accesorio para desnudar la imagen con la que se representa la realidad: negar es crear las condiciones para que emerja una realidad más simple y esencial, libre de las adiciones materiales que impiden el acceso experiencial a esa simplicidad originaria. La mística recurre a términos como Nada y vacío para destacar que la Divinidad está más allá de todo lenguaje y toda determinación. Desde una perspectiva ontológica, la realidad se concibe a partir del vacío y no del ser, ya que la realidad se yergue sobre un principio que carece de fundamento. Heidegger, cuyo pensamiento debe mucho a los autores místicos medievales,⁶³⁴ señala, a propósito de unos versos de Ángelus Silesius que llevan por título «Sin porqué», que el ser que abre su esencia como fundamento, no tiene él ningún fundamento, por lo que el ser se queda como ser-carente-de-fundamento. Ser, dice Heidegger, es el fondo-y-abismo. Jugando con el doble sentido, concluye que «*Nada es sin fundamento*».⁶³⁵

Esta aproximación de Oteiza al lenguaje y al vocabulario de los místicos hace que el modo de comprensión que aplica a su obra adquiera un carácter netamente negativo: «Lo profundo de su pensamiento reside precisamente en esa hermenéutica negativa, fruto de la propia vida y que halla su mejor formulación en la estética. Y es que la profundidad de su modo de comprender estéticamente reside, muy especialmente, en el ritmo de la negatividad, y en la dimensión místico-religiosa que subyace en dicha actitud».⁶³⁶ Esa Nada en la que, dice Oteiza, el hombre se afirma en su ser al entrar en comunión con Dios es, en la mística, consecuencia de esa negación sistemática con la que Oteiza procede en su escultura: «En la tradición de la “teología negativa” que menciona Oteiza, la negación sistemática conducente a la *mors mystica* halla su significación completa en la unión con la Nada de Dios».⁶³⁷ El encadenamiento de nada que menciona Oteiza es para san Juan de la Cruz un método de purificación

⁶³³ VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 67

⁶³⁴ Cf. CAPUTO, J. D., *The Mystical element in Heidegger's thought*

⁶³⁵ HEIDEGGER, M., *La proposición del fundamento*, especialmente págs. 61-156

⁶³⁶ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 25

⁶³⁷ VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 67

espiritual, que concluye con el nacimiento de un alma vacía y desnuda. Sólo entonces es posible la unión con la Nada de Dios:

Y así es menester que el camino y subida para Dios sea un ordinario cuidado de hacer cesar y mortificar los apetitos; y tanto más presto llegará el alma, cuanto más priesa en esto se diere. Más hasta que cesen, no hay llegar, aunque más virtudes ejercite, porque le falta el conseguirlas en perfección, la cual consiste en tener el alma vacía y desnuda y purificada de todo apetito.⁶³⁸

Un buen ejemplo de este proceso de negaciones que Oteiza vincula con su escultura lo encontramos en un dibujo que san Juan de la Cruz realiza para la «Subida al Monte Carmelo». A través de este dibujo, el santo pretende mostrar el camino de perfección que el creyente ha de recorrer para su unión con Dios. Se trata pues de una topología espiritual, una sucesión de lugares vacíos, que busca acercarse a la trascendencia por medio de proposiciones negativas. Al dibujo se le añaden varios versos y frases con las que san Juan de la Cruz pretende hacer accesible el significado del dibujo, y con ello, el modo de alcanzar la Nada de Dios. En uno de dichos versos, «Senda del Monte Carmelo espíritu de perfección», escribe: «nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada».⁶³⁹ En otro de los versos se ve con claridad cómo avanza paulatinamente el ritmo de esta negación sistemática:

Para venir a gustarlo todo, // no quieras tener gusto a nada. // Para venir a saberlo todo, // no quieras saber algo en nada. // Para venir a poseerlo todo, // no quieras poseer algo en nada. // Para venir a serlo todo, no quieras ser algo en nada. // Para venir a lo que gustas // has de ir por donde no gustas.⁶⁴⁰

Es importante destacar, por lo que nos atañe en esta investigación, que este modelo místico de san Juan de la Cruz es, a un mismo tiempo, *estético* y *espiritual*, ya que sus poemas son el resultado de la necesidad de expresar en canciones lo que su alma experimenta en sus arrebatos místicos. A su vez, sus escritos místicos no son otra cosa que explicaciones posteriores de sus inmediatas expresiones poéticas.⁶⁴¹ Aunque las diferencias son demasiado evidentes como para atreverse a señalar similitudes, esta relación entre experiencia y comprensión-explicación nos recuerda la propia lógica de los

⁶³⁸ JUAN DE LA CRUZ, «Monte de perfección», en *Obras completas*, pág. 179

⁶³⁹ *Ibid.*, pág. 138

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pág. 136

⁶⁴¹ STEIN, E., *Ciencia de la Cruz*, pág. 34

escritos de Oteiza una vez que abandona la escultura, escritos en que trata de comprender-explicar su propia experiencia como escultor.

Cuando Oteiza reconoce en san Juan de la Cruz el modelo de este acto creativo que se da con el lenguaje de la negatividad, da un paso importante en la comprensión de su obra, ya que mientras en 1959, en su escrito «Arte receptivo», aún se interroga sobre la naturaleza de esa Nada, que entonces parece vincular con el *ápeiron* de Anaximandro, en 1961, cuando formula su «Estética Negativa», esa Nada adquiere un sentido y una coherencia mayor, propia de toda una tradición espiritual que utiliza el lenguaje de la negatividad para referirse a Dios. Este lenguaje o modo de expresión goza además de plena actualidad en concepciones como las del «nihilismo religioso» que, tras el anuncio nietzscheano sobre la muerte de Dios, dan cuenta de la ausencia de lo divino en el mundo, idea que, como hemos visto, es recurrente en la poesía de Oteiza.⁶⁴²

El alma vacía y desnuda de todo apetito y de toda imagen es, para san Juan de la Cruz, y junto a él, para todo el pensamiento místico, el altar vacío donde el alma entiende a Dios en Dios, donde ama a Dios en Dios. Esta idea de la desnudez del alma vacía es la que Oteiza proyecta al vacío de su escultura final. Todo el desarrollo de su lenguaje plástico, que parte desde el hueco de **Figura para regreso de la muerte** y avanza al ritmo del apagamiento de la expresión y de la reducción del componente material de la escultura hasta llegar hasta sus esculturas vacías, sería, además de una topología, un proceso paralelo a la mortificación de los sentidos, y da muestra de la voluntad de Oteiza por comprender el arte como «una vía de ascesis espiritual».⁶⁴³

La necesidad de Oteiza de hallar un lenguaje para dar cuenta del desarrollo final de su escultura se evidencia en un hecho muy significativo. Oteiza conservaba en su biblioteca personal dos ediciones diferentes de las obras de san Juan de la Cruz, una del año 1954 y otra de 1982.⁶⁴⁴ Lo más probable es que Oteiza leyera la edición de 1954 una vez concluida su escultura, hacia el año 1960 o 1961, ya que como hemos mencionado, en 1959 no vincula esa Nada de su escultura con san Juan de la Cruz. Sea como sea, lo que nos interesa destacar es que a pesar del tiempo que separa la lectura de estas dos ediciones, muchas de la veces los subrayados coinciden. Llama además la

⁶⁴² VEGA, A., «Nihilismo de Oriente, nihilismo de Occidente», en *Zen, mística y abstracción*, págs. 49-64. Véase también: VATTIMO, G., *Después de la cristiandad*.

⁶⁴³ VEGA, A., «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», *op. cit.*, pág. 65

⁶⁴⁴ Estas dos ediciones, que se conservan en la biblioteca personal de Oteiza, ubicada en el Archivo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, son las siguientes: *Obras de san Juan de la Cruz*, 6ª edición con nuevas cartas al santo, editado por el Apostolado de la prensa en 1954; y *Poesía y prosa*, editado por Alianza en 1982 en una edición dirigida por M. Ballesterro.

atención la frecuencia con la que subraya palabras como «desnudez», «vacío» o «negación». En opinión de A. Vega, «todo ello muestra el empeño de su lector por hacerse con todo un vocabulario místico».⁶⁴⁵ Sirva de ejemplo una anotación manuscrita al final de la página 96 de la última edición que hemos mencionado, en la que escribe: «desnudez»=desocupación, acompañado del gráfico de la «Ley de los cambios».

Aunque en los escritos posteriores a su abandono del arte Oteiza se identifique plenamente con su lenguaje, en los escritos elaborados en su etapa americana tiene una opinión bien distinta de la mística. En *Goya mañana*, por ejemplo, dice: «El misticismo gótico enseña la fe en la Otra vida, da a la muerte una solución religiosa, se impacienta por ella para sobrevivir. La solución estética es contramística y trágica porque la impaciencia es por añadir a la vida el producto que habrá de inutilizar a la muerte».⁶⁴⁶ En este período americano Oteiza vincula la mística con una actitud conservadora, ligada a la institución religiosa, y por este motivo, opina que «toda mística es herencia sobrante y desviadora».⁶⁴⁷ También dice que «la mística es la forma arqueológica individual que sobrevive del mundo formalmente concluido del arte de las colectividades europeas medievales. La mística es la forma epigonal y renacentista de la sensibilidad cristiana».⁶⁴⁸ Parece evidente que en esta época Oteiza tiene una opinión muy sesgada y parcial de la mística:

Oteiza no es un romántico y, aunque a él mismo hubiera podido parecerle un «disparate», está más cerca del tipo místico que se da en la cultura hispánica. El caso es que cuando se manifiesta acerca de la naturaleza y características de la mística, como en *Goya mañana* (1949) es víctima de una concepción casi exclusivamente religiosa o eclesiástica de la mística, que hoy ya es difícil de sostener.⁶⁴⁹

La mística difiere del arte, según Oteiza, porque mientras la primera recibe, de modo pasivo, las respuestas elaboradas desde otras instancias –teólogos, miembros de la Iglesia institucional...-, esta última busca, con su práctica crear, cada vez, una «solución estética» a ese sentimiento trágico ante la muerte. Mientras que el artista busca, tiene una actitud activa que le empuja al arte y a la creación, el místico, acorde con su actitud

⁶⁴⁵ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, nota 42, pág. 37

⁶⁴⁶ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 31

⁶⁴⁷ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 36

⁶⁴⁸ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 121

⁶⁴⁹ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, nota 42, pág. 27

pasiva ante la realidad, recibe. Oteiza denomina «disparate estético» a esa solución que obtiene el artista, que define como «la Inmortalidad en acto contra la nadedad estética de las falsas soluciones morales de los misticismos políticos y religiosos».⁶⁵⁰ Por este motivo, y estrechamente relacionado con el «arte nuevo» que trata de definir durante su estancia en Sudamérica, Oteiza afirma que «faltan los nuevos mitos, la nueva contramística (el Sentimiento trágico original), los fundamentos religiosos de una nueva pasión colectiva por una vida mejor o por lo menos distinta, acomodada a nuestro verdadero tiempo».⁶⁵¹

Entre todas estas opiniones negativas sobre la mística, hay también, en el mismo periodo sudamericano, alguna referencia positiva, como cuando en su interpretación de la estatuaria megalítica cita al padre franciscano san Juan de los Ángeles, del que le llaman la atención sus referencias a las «tretas que se ha de aprovechar el alma para rendir a Dios en esta lucha».⁶⁵² Estas tretas se refieren al vaciamiento del alma, idea también muy presente, como hemos visto, en san Juan de la Cruz y otros muchos místicos, para que Dios entre y habite en ella. Oteiza recupera esta idea de modo muy significativo en el «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo» que encontramos al final de *Quousque Tandem...!*. En la entrada «Trampa», podemos leer: «Toda construcción estética contiene vida, es religiosa estéticamente [...] Nada-crónlech, Dios en la trampa neolítica del vasco».⁶⁵³ Así podemos hacernos cargo del significado místico que Oteiza da a sus esculturas finales vacías, que son, podemos decirlo así, las trampas que el escultor pone a Dios.

La actitud fenomenológica con la que Oteiza vincula su proceso de eliminaciones progresivas hasta esa Nada final nos remite a la suspensión del juicio (*epoché*) con la que en el método fenomenológico se rechazan las condiciones objetivas del mundo. Con ello, se busca un retorno a lo esencial al grito de «¡a las cosas mismas!». La Fenomenología nace, de la mano de E. Husserl, como reacción al Naturalismo y al Historicismo imperantes en la época, y coincide con el surgimiento de las primeras vanguardias artísticas, que también reaccionan contra la pintura académica y el dictado del Naturalismo. Tanto la Fenomenología como estos artistas sospechan de la fragilidad de una realidad que se muestra a través de las apariencias y buscan dar con una verdad

⁶⁵⁰ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 28

⁶⁵¹ *Ibid.*, pág. 29

⁶⁵² Cf. OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 113

⁶⁵³ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, págs. 379-380

más profunda que sirva de fundamento sólido.⁶⁵⁴ Para E. Husserl, la Fenomenología «designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero, a un tiempo, y ante todo, Fenomenología designa un método y una actitud intelectual: la *actitud intelectual* específicamente *filosófica*; el *método* específicamente *filosófico*».⁶⁵⁵ Sólo así, añade Husserl, se llega a la verdad de las cosas: «*El dato de un fenómeno reducido es, en general, un dato absoluto e indudable*».⁶⁵⁶

M. Heidegger, en uno de los pasajes de *Ser y tiempo*, se pregunta: «¿Qué es eso que la Fenomenología debe “hacer ver”?». Su respuesta es la siguiente: «Evidentemente, aquello que de un modo inmediato y regular precisamente *no* se muestra, aquello que queda *oculto* en lo que inmediata y regularmente se muestra, pero que al mismo tiempo es algo que pertenece esencialmente a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento».⁶⁵⁷ Para acceder a este fundamento, que puede estar *encubierto* o *recubierto*, se ha de penetrar metódicamente a través de todo aquello que lo oculta. Para Oteiza, aquello esencial que emerge cuando se ha desocupado el espacio son el vacío y la Nada. Así, Oteiza hace converger el método fenomenológico con el lenguaje de la tradición mística y con su definición de la Nada de Dios como origen y fundamento último, lo que da a su proceso de «desocupación del espacio» la coherencia y la racionalidad que hemos mencionado anteriormente. Como aclara el escultor, «la actual desocupación del espacio [es] la eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios».⁶⁵⁸ La *epojé* fenomenológica, como rechazo a las condiciones objetivas del mundo, encuentra una expresión estéticamente precisa en ese espacio que delimitan las «Unidades Malévich» con una encomiable economía de medios expresivos y materiales. Así, en ese espacio que el escultor desocupa desde el espacio, se hacen visibles ese vacío y esa Nada sobre la que se estructura la realidad pero que quedarían ocultos si el artista no crea las condiciones para su «percepción».

Como un complemento necesario de esta «Estética Negativa» Oteiza formula, entre los años 1961 y 1964, su «Ley de los Cambios en el arte», con la que trata de explicar el desarrollo lógico de los lenguajes en el arte. Esta ley, que Oteiza expone con pequeñas variantes en varios de sus escritos, consta de dos momentos o fases, una expresiva y otra receptiva. La idea de una escultura receptiva es planteada por Oteiza por vez primera en

⁶⁵⁴ Cf. SEPP, H. R., «Annäherungen an die Wirklichkeit Phänomenologie und Malerei nach 1900», en *Edmund Husserl und die Phänomenologische Bewegung Zeugnisse in Text und Bild*, págs. 77-93

⁶⁵⁵ HUSSERL, E., *La idea de la Fenomenología*, pág. 33. Cursivas en el original.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, pág. 63. Cursivas en el original.

⁶⁵⁷ HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, pág. 58

⁶⁵⁸ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 143 (46)

1958, en un escrito ya citado, «Hacia una arte receptivo». Ahora, esta idea entra a formar parte de una ley. La primera fase de dicha ley es la siguiente:

En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista. Se cree corrientemente, entre los mismos artistas, que el arte no es más que esta fase de creciente comunicación. Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1) El arte es expresión, comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza.⁶⁵⁹

Esta primera fase se completa con una segunda, en la que a través de una «Estética Negativa» se introduce el ritmo de la negatividad que avanza negando todo lo que caracteriza la primera etapa del desarrollo del lenguaje:

Pero, ¿qué sucede hoy que esta primera fase se está acabando? Que se cree que se está acabando un arte, para comenzar otro, más nuevo, con idénticos postulados de partida. Pero no, lo que sucede es esto: que toda la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear. Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los 3 principios que hemos referido se oponen estos 3 postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión, no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte -ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio – formalista o informal-, en una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad (lógicamente de una sensibilidad que ya debiera estar formada en parte por el arte anterior, para sentir ahora la necesidad de protección de un arte actual).⁶⁶⁰

En su escultura conclusiva de 1958 y 1959 se cumpliría, para Oteiza, esta parte última y difícil de esta ley, la fase receptiva, ya que según esta ley «el proceso entero (que rara vez ocurre) concluye estéticamente con la definición de un signo vacío».⁶⁶¹ De modo más general, es evidente que la formulación de la segunda fase de la ley coincide

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pág. 178 (72)

⁶⁶⁰ *Ibid.*, págs. 178-179 (73-74)

⁶⁶¹ *Ibid.*, pág. 102 (8)

con el desarrollo del lenguaje plástico de Oteiza desde 1950 a 1959, tal y como han destacado la mayoría de los estudiosos cuando han hecho mención de esta ley.

En *Quousque tandem...!* esta ley sirve a Oteiza para explicar el desarrollo de su propio lenguaje, lo que tiene una gran importancia ya que nos permite hacernos cargo del modo en que Oteiza va construyendo ese modelo hermenéutico que aplica a su obra. En *Ejercicios*, en cambio, comienza a aplicar esta ley como un modelo de análisis historiográfico, más exactamente, «como un modelo o una herramienta operativa de análisis para los procesos artísticos en la historia».⁶⁶² Esto le permite sostener que el Partenón, los jardines de Kyoto, la catedral gótica, las Meninas, o el Igitur de Mallarmé coinciden en su significado conclusivo con el vacío final de su escultura. Para mostrar la validez de esta ley que determina los procesos enteros en el arte, Oteiza divide la historia del arte en varias épocas, al final de las cuales se ubica alguna de las obras o de las construcciones que acabamos de citar.

La primera de estas etapas históricas, la de la prehistoria, se inicia con el Auriñaciense y concluye con el crónlech vacío del neolítico vasco. La segunda comienza en Sumeria y concluye en Grecia con la construcción del Partenón, que en palabras de Oteiza, «no es otra cosa que el vacío sagrado y simbólico de nuestro círculo crónlech, pero como expresión figurativa».⁶⁶³ La tercera es la etapa del arte cristiano, que se inicia con el Románico y concluye con el espacio vacío de la cúpula de la catedral gótica; el Renacimiento, la etapa siguiente, comienza con la pintura de Giotto y Cuello y concluye con Las Meninas de Velázquez. La única etapa que no logra un final definido en su segunda fase es, según Oteiza, la del Impresionismo. Esta etapa se inicia con Goya, al que en los escritos del periodo sudamericano señala como uno de los precursores, junto al Greco, del «arte nuevo». El final impreciso de esta etapa se debe, según Oteiza, a la falta de una conciencia sobre la segunda fase de la ley: «En realidad, falta conciencia de la significación y de la importancia experimental de estos cambios, de la existencia de esta segunda fase, de las obras y los propósitos de un emocionante acercamiento a este final trascendente, se nos revelan en pintura, en música, en poesía, en Monet, en Debussy, en el Igitur de Mallarmé».⁶⁶⁴

A pesar de que Oteiza sitúa al final de cada etapa –excepto en esta última que acabamos de citar– una obra vacía, esto no significa, nos advierte, que en su tiempo

⁶⁶² OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 78; OTEIZA, J., *Ley de los Cambios*, pág. 37

⁶⁶³ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 79; OTEIZA, J., *Ley de los Cambios*, pág. 38

⁶⁶⁴ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 80; OTEIZA, J., *Ley de los Cambios*, pág. 38

estas obras fueran reconocidas por sus contemporáneos como las conclusiones del desarrollo de un estilo artístico: «Lo que ahora debo de señalar es que después de Grecia hasta el Impresionismo del siglo 19, la historia artística se produce en continuidad dentro de la 1ª fase de los cambios, es la tradición latina, monofásica y continua. La hazaña de Velázquez se produce tardíamente y nadie se entera».⁶⁶⁵ El último periodo histórico, que corresponde al arte contemporáneo, da inicio con Cézanne y finaliza en el vacío de su escultura final. Esta idea de que él concluye, dentro del arte contemporáneo, lo iniciado por Cézanne es ya expuesta en 1960, en varios de los escritos que hemos analizado. Ahora, en cambio, adquiere todo un revestimiento lógico, de modo que su abandono del arte pasa a ser una conclusión lógica dentro de la ley que rige los procesos artísticos a lo largo de la historia del arte. Así, Oteiza logra dar coherencia no sólo a su lenguaje plástico sino también a las reflexiones sobre el desarrollo del arte que va planteando en sus escritos a partir de *Carta*, en 1944. Si al comienzo defendía la necesidad de dar continuidad a los planteamientos de Cézanne y el Cubismo, a partir de 1956 insiste en dar conclusión a esos mismos planteamientos. De este modo, se proclama a sí mismo como el artista que da conclusión al arte contemporáneo: «Examino mi situación en los últimos años. Compruebo que he trabajado en descontar la expresión, en apagarla. El resultado lógico era mi conclusión final».⁶⁶⁶ A esta conclusión le sigue, inexorablemente y dentro de la misma ley, el abandono del arte:

Cumplida esta ley, el artista había cumplido con su trabajo interno, experimental, dentro del Laboratorio del arte. El arte pues, tenía que interrumpirse, tenía que morir, para que una nueva sensibilidad de hombre para la vida, pudiera nacer. En cada cambio histórico, en cada cambio profundo del medio cultural, el arte tendría que volver a entrar en actividad, a buscar una recuperación del equilibrio del hombre con su nueva realidad, del espíritu al medio, para elaborar una nueva sensibilidad existencial, capaz de protegerlo, de permitirle percibir libremente la nueva realidad y dominarla.⁶⁶⁷

Así queda explicado su paso desde el arte a la vida. Pero además, esta lógica le permite vincular el vacío de su escultura conclusiva con el vacío que, en su opinión, se delimita en el pequeño círculo del crónlech. Según dice la «Ley de los Cambios», el vacío desocupado de su escultura es el mismo vacío conclusivo del crónlech neolítico

⁶⁶⁵ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 80; OTEIZA, J., *Ley de los Cambios*, pág. 39

⁶⁶⁶ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 77

⁶⁶⁷ *Ibid.*, págs. 77-78

vasco: ambos vacíos participan de una misma realidad primordial y sagrada, ya que este vacío último es una repetición-actualización de aquel vacío originario: lo desocupado por Oteiza ya *fue* desocupado por el artista neolítico en el crónlech. Así se cierra el círculo que va desde que en 1958 Oteiza se sitúa frente a los crónlechs de Aguiña y «comprende» lo que ese pequeño círculo de piedras significa hasta su abandono del arte en 1959, lo que le permite reivindicarse a sí mismo como parte integrante del estilo artístico de aquellos que construyeron ese pequeño monumento. Fundamentándose en ese «vacío-crónlech», Oteiza comienza a desarrollar su interpretación del «alma vasca» y el origen neolítico de la cultura vasca: «Recurso al testimonio artístico nuestro más remoto en el que se define el estilo propio de nuestra conducta tradicional, la acción personal histórica y fabuladora de nuestra sensibilidad existencial que hoy hemos borrado de nuestra memoria y muerto, confundiendo nuestra vocación responsable de ser con el oficio funcionario de vivir».⁶⁶⁸

El «vacío-crónlech» es la constante o el arquetipo que permite a Oteiza, gracias a la «Ley de los Cambios», extrapolar acontecimientos históricos o significados de formas artísticas desde unas épocas a otras. S. Álvarez ha vinculado esta ley con los procesos naturales de nacimiento, crecimiento y decadencia que tanta influencia tienen en la concepción temporal cíclica de muchas culturas primitivas.⁶⁶⁹ Estas culturas participan, a través de los mitos del eterno retorno, de una concepción circular del tiempo, basada en la creencia de que los actos paradigmáticos son repetibles en cada una de las edades que conforman la totalidad del «cosmos». Se define, como explica M. Eliade, «una edad de oro, al principio del ciclo, cerca del *illud tempos* paradigmático»,⁶⁷⁰ y se actúa guiado por la creencia de que esa edad de oro es recuperable a través de gestos, hechos o señales paradigmáticas. Estas señales, estéticas y sagradas a un mismo tiempo, son los centros simbólicos donde se suspende la duración del tiempo profano y se entra en contacto con el tiempo mítico unitario del origen.⁶⁷¹

Con la repetición o actualización de tales hechos arquetípicos se recupera una verdad originaria no contaminada por el tiempo y el devenir. En muchas culturas, la memoria juega un papel esencial en dicha recuperación, ya que en ella se conserva, sin que llegue a ser afectada por el tiempo, esa verdad que la repetición del acto paradigmático hará emerger otra vez a la superficie. La capacidad de *recordar* lo

⁶⁶⁸ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 97 (4)

⁶⁶⁹ ÁLVAREZ, S., *Oteiza. Pasión y razón*, pág. 74

⁶⁷⁰ ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, pág. 111

⁶⁷¹ *Ibid.*, pág. 42 y ss.

originario es el resultado de una fuerza mágico-religiosa que sólo unos pocos tienen.⁶⁷² Oteiza se apropia claramente de este modelo cuando, revestido de esa «fuerza estética» que emerge de su vacío desocupado, reivindica la necesidad de atender a esa primigenia sensibilidad existencial del hombre del crónlech, que pervive aún, según su interpretación, sepultada en la memoria de los vascos. Esta sensibilidad se muestra, a ojos de Oteiza, en el euskera y en algunas expresiones folclóricas y culturales, como por ejemplo, en el *bertsolari*, el último reducto vivo del «estilo vasco» original:

El *bertsolari* lo dice todo (lo decía), hoy casi no le entendemos. Tomamos por incoherencia (y no entendemos) lo que es profunda y difícil cohesión de su estilo-de-su-viaje-interior. Cuando queda inmóvil y se sumerge en el río de su memoria y reaparecen las cosas (él sigue sumergido) y vuelven a nuestra memoria (que apenas reconocemos). Pero la incompreensión del *bertsolari* y su actual incultura (cultura es sitio, es extensión y riqueza de su memoria) se nos aparece el *bertsolari* en su actual abandono, como un nadador de profundidad (su estilo río-monólogo de visión interior) en un charco que le moja (o le ensucia) hasta las rodillas.⁶⁷³

Así es como esta ley se convierte en el instrumento más eficaz de Oteiza para lograr su propósito de situar en el Neolítico el origen de muchas de las expresiones de la cultura vasca, y hacerlo además vinculándolo con el «fin» del arte contemporáneo. Como consecuencia, lo que en los escritos de la década de los años 50 se inicia con una clara vocación universal de la mano de la reivindicación de nuevos mitos internacionales, que debían ser el resultado del desarrollo de las propuestas del «arte nuevo», que no es sino el término que Oteiza utiliza entonces para referirse al arte contemporáneo, termina por estar al servicio de lo más particular:

El par polar de conceptos [las dos fases de Ley de los Cambios], que puede hacer girar el mundo de nuestra actividad política actual: este separatismo abierto al porvenir de una federación europea de los pueblos, y este racismo espiritualista que nos conviene culturalmente al definirnos como primer alma europea y al facilitarnos como reconocimiento y recuperación en la cultura contemporánea. El Arte Contemporáneo, al revivirnos, al explicarnos, nos ha quitado a los vascos siglos de encima, de vejez, de inactividad, de inconciencia.⁶⁷⁴

⁶⁷² ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 90

⁶⁷³ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 104 (9)

⁶⁷⁴ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 144

La «Ley de los Cambios» es, por todos estos motivos, la clave para comprender muchas de las afirmaciones de Oteiza sobre la cultura vasca, aunque esto no debería de hacernos olvidar que esta ley surge a partir de una reflexión de Oteiza sobre su propia obra. Y es que esta ley debe ser cumplida por partida doble: antes de que cada época histórica y el estilo artístico con ella vinculada consuma su proceso entero, esta ley la ha de cumplir cada artista con su propio lenguaje, dentro de su «laboratorio del arte». Por este motivo, y más allá de que sirva a Oteiza como un modelo de análisis historiográfico, cuya validez y alcance real habría que medir siempre desde los propios «presupuestos estéticos» de Oteiza y nunca desde la historia del arte, es posible analizar esta ley desde una perspectiva más cercana a la propia obra de Oteiza. Para esto habría que tomar en cuenta no sólo cómo se desarrolla su lenguaje y su pensamiento en la segunda fase, en el de la «Estética Negativa», sino también en su primera fase, que abarca su escultura y su pensamiento desde 1929 a 1950. En este periodo, sus obras más significativas se caracterizan por su contundencia material y su expresividad, mientras que sus opiniones sobre el arte y sus aspectos simbólicos se reflejan sobre todo en sus reflexiones del «arte nuevo» y en su interpretación de la estatuaria megalítica.

En este punto, iniciamos propiamente nuestra interpretación de Oteiza. Hasta ahora ha sido preciso dar cuenta, en diálogo con los estudiosos que han atendido su obra, de los materiales plásticos y textuales sobre la que ha de basarse firmemente nuestra interpretación. Sólo una vez analizados estos materiales podremos intentar ser fieles al espíritu del legado de Oteiza. *Quousque tandem...!* da inicio con las siguientes palabras: «Escribo hacia atrás. Miro adelante, pero voy retrocediendo, caminando hacia atrás».⁶⁷⁵ Nosotros también procederemos así, retrocediendo hacia atrás hasta dar otra vez con el comienzo, en el año 1929, para desde allí ir recogiendo cada uno de las piezas que nos permitan formular la pregunta cuya respuesta, en forma de vacío final, ya conocemos. La «Estética Negativa» y la «Ley de los Cambios» que Oteiza formula para hacer comprensible el significado de este vacío nos servirán, junto con las obras más importantes destacadas en la parte analítica de esta investigación, para proponer nuestra propia interpretación de la obra y el pensamiento de Oteiza.

⁶⁷⁵ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 95 (3)

2. Las relaciones entre el arte y la religión

El origen del pensamiento estético de Oteiza, y con ello, también de la comprensión posterior de su obra hay que ir a buscarlo al comienzo de su trayectoria como escultor. En este caso, comienzo, como referencia temporal, y origen, en el sentido de causa, coinciden, lo cual nos indica la extraordinaria coherencia de la obra de Oteiza y de su proyecto estético entero. Su primera obra, **Maternidad**, contiene en sus formas muchos de los problemas que se irán desplegando y resolviendo en su obra. La opción de Oteiza por esta figura, consciente o no, nos provee ya desde el inicio de varios de elementos que han de formar parte de una hermenéutica de la obra de Oteiza. Las maternidades, dentro del repertorio iconográfico del arte cristiano medieval, nos presentan una imagen de Dios hecho hombre, poniendo su énfasis en su niñez, es decir, en la naturaleza humana de Cristo. Esta es una de las maneras con el que el arte medieval logra plantear una imagen visual de Dios.

Esta utilización de la iconografía tradicional cristiana, una de las características fundamentales de la obra de Oteiza desde 1929 a 1935, choca con lo expuesto en la conferencia que imparte en la Galería Wittcomb de Buenos Aires en 1935, el primer texto importante al que tenemos acceso. Como recordaremos, en dicha conferencia Oteiza afirma que «la función específica del arte no es la idolatría, sino desobjetivar, desentrañar el mito y dar expresión plástica actual y con la forma nuestra a sus valores universales y humanos».⁶⁷⁶ Lo que en esta breve frase se afirma es determinante, como intentaremos explicar a partir de ahora, en la gran mayoría de las decisiones posteriores de Oteiza, ya que asienta las bases de toda su trayectoria artística y teórica, y podríamos decir que lo hace, además, negando implícitamente lo que plantea en **Maternidad**. Al rechazar de modo tan claro cualquier relación entre arte e idolatría, Oteiza nos obliga a considerar toda su trayectoria desde un perfil muy determinado, que coincide no obstante con las características más importantes que hemos venido señalando en la primera parte de la investigación y que tienen que ver con el ímpetu reformador y espiritual que recorre toda la obra del escultor.

Si atendemos a la historia, el peligro a la idolatría ha sido motivo de una larga serie de disputas y querellas en torno a las relaciones entre imagen y religión, o más concretamente, entre las imágenes y la representación de lo sagrado. El núcleo de estas

⁶⁷⁶ OTEIZA, J., *Raza vasca*, pág. 4

polémicas, que en varios periodos históricos adquieren cierta virulencia, como en Bizancio (siglos V-VIII) o en la época de la Reforma (siglo XVI), es resolver la duda sobre la idoneidad del uso de imágenes en el ámbito del culto, e íntimamente vinculado con lo anterior, sobre la capacidad de las imágenes de dar forma y manifestar lo sagrado.

En un escrito sobre la permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo, M. Eliade afirma que lo que caracteriza a muchos de los artistas del siglo XX es su rechazo a las formas con las que tradicionalmente se han venido reflejando los contenidos religiosos. Según explica este estudioso de las religiones, esto se debe a que «los artistas no aceptan ya exaltar a “ídolos”. No se interesan por la imaginería ni por el simbolismo religiosos tradicionales». ⁶⁷⁷ Este es el motivo por el cual en nuestra época ya no reconocemos un arte religioso que dé cuenta de las necesidades y de las particularidades espirituales del hombre moderno, no al menos con el significado que «arte religioso» tiene en la Edad Media o en el periodo de la Contrarreforma. En opinión de M. Eliade, este no reconocimiento de un arte religioso en los términos históricos tradicionales tiene una causa clara que no sólo afecta al arte, sino también a la Filosofía y a la Teología:

Existe una cierta simetría entre la perspectiva del filósofo y teólogo, y la del artista moderno: para unos y para otro la «muerte de Dios» significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional, por ejemplo, en el lenguaje medieval o en el de la Contrarreforma. Desde un cierto punto de vista, la «muerte de Dios» no sería otra cosa que la destrucción de un ídolo. ⁶⁷⁸

Esta «muerte de Dios» que anuncia Nietzsche se ha de entender como un rechazo a los modelos seculares del Cristianismo y a su olvido del Dios vivo de la experiencia religiosa, para convertirlo en una forma de poder absolutamente terrenal. ⁶⁷⁹ Su crítica se dirige, en este sentido, contra un modo de relación con Dios, la de los teólogos y los filósofos, quienes han acabado por reducir todo lo que concierne a lo divino a una determinación teórica que no está al servicio de la vida. La Filosofía sitúa por ello a Dios más allá de toda subjetividad, en una posición teórica absoluta, causa de todas las cosas, esto es, como prolongación del esquema de nuestras explicaciones y

⁶⁷⁷ ELIADE, M., «La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo», recopilado en *El vuelo mágico*, pág. 140

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 139

⁶⁷⁹ Cf. VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 52

simplificaciones sobre el mundo, en la que se reduce todo a leyes.⁶⁸⁰ Así, Dios deja de ser Dios y se convierte en un ídolo.

Todo ídolo se caracteriza esencialmente por su autorreferencialidad, por su carácter autónomo. Desde su autosuficiencia, la imagen devenida ídolo –aunque también podríamos hablar de lenguaje idolátrico– logra retener la mirada y la atención del creyente en sus formas y límites materiales, y no en lo sagrado que la trasciende. Fija nuestra mirada en lo visible de la imagen, y nos impide ver lo invisible que, como un velo traslúcido, se superpone a lo visible. Así, la imagen deja de ser un medio de acceso a aquello que no tiene imagen y se convierte en un fin en sí mismo: ya no remite a nada que no sea ella misma. Queda así eliminada la radical alteridad de un dios que R. Otto describe como *árreton*: inefable, numinoso, completamente inaccesible a la comprensión por conceptos, y por extensión, también inaccesible por las imágenes.⁶⁸¹ Siguiendo con esta idea de la inefabilidad, J. L. Marion señala que nadie puede arrostrar la naturaleza divina.⁶⁸² El término *arrostrar* se ha de entender aquí tanto en su sentido convencional, «ponerse o enfrente cara a cara con alguien», como en su sentido etimológico, «darle a algo / alguien un rostro». En su opinión, lo que se denomina «muerte de Dios» no significa que Dios quede fuera de juego sino que, desde la ausencia, indica el rostro *moderno* de su fidelidad insistente y eterna.⁶⁸³ En este rostro moderno se recuperaría la «distancia» entre el hombre y lo divino, disminuida por todos los discursos probatorios de la Filosofía y la Teología que han pretendido identificar su último concepto con Dios:

La proximidad del ídolo enmascara y marca la huida de lo divino y de la separación que lo autentifica. Al apoderarse excesivamente de «Dios» por medio de pruebas, el pensamiento se separa de la separación, pasa por alto la distancia y se descubre un buen día rodeado de ídolos, de conceptos y de pruebas, pero abandonado por parte de lo divino: ateo.⁶⁸⁴

Ser ateo no significa en su contexto bíblico original negar la existencia de Dios, sino sentirse abandonado por Dios. Por este motivo no hay, como pudiera parecer,

⁶⁸⁰ Cf. MUÑOZ, J., «Nihilismo y crítica de la religión en Nietzsche», en FRAIJÓ, M. (edit.), *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, págs. 345-367

⁶⁸¹ OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, pág. 13

⁶⁸² MARION, J. L., *El ídolo y la distancia*, pág. 21

⁶⁸³ *Ibid.*, pág. 11

⁶⁸⁴ *Ibid.*, pág. 25

contradicción en Oteiza cuando se declara un «ateo religioso».⁶⁸⁵ Si interpretamos debidamente esta declaración y huimos de definiciones más burdas, que relacionan el ateísmo con la negación de la existencia de Dios, deducimos que Oteiza se siente «abandonado por los dioses», algo que queda patente en su poesía cuando recurre a la figura del *Deus absconditus* o el del *Deus otiosus*. Esta última figura es, en opinión de M. Eliade, el precedente de la «muerte de Dios» nietzscheano con la que se inician los procesos de secularización.⁶⁸⁶

M. Heidegger incluye la desdivinización y la pérdida de los dioses en su catalogación de los fenómenos que definen la era moderna y el fin de la metafísica: el anuncio de Nietzsche significa que «el Dios cristiano» ha perdido su poder sobre el ente y sobre el destino del hombre, lo que indica el fin del dominio de lo suprasensible.⁶⁸⁷ En su opinión, «es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad, la pérdida de los dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huido».⁶⁸⁸ En otro de sus escritos, «¿Y para qué poetas?», donde reflexiona sobre la poesía de Hölderlin y de R. M. Rilke, Heidegger habla del poeta y de su «poetizar» [*Dichten*] como el último recurso del hombre para seguir el rastro de los dioses que han huido del mundo: «Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es que por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo».⁶⁸⁹

G. Vattimo vincula el anuncio nietzscheano de la muerte de Dios con el final de la metafísica en Heidegger: ambos vaticinios determinan la experiencia de la Modernidad tardía.⁶⁹⁰ Esta nueva época se caracteriza, paradójicamente, por un renacimiento de lo sagrado, por una renovada experiencia de lo religioso que se expresa de formas muy diversas. Esta liquidación de la trascendencia, más que una pérdida de lo sagrado, supone por ello la posibilidad de una religiosidad revitalizada, de inspiración antimetafísica y basada en la experiencia, desapegada de fundamentos absolutos y liberada de imposiciones institucionales que constriñen su riqueza y su variedad a la hora de manifestarse. En nuestra opinión, es necesario no olvidar que la obra de Oteiza

⁶⁸⁵ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 33

⁶⁸⁶ ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 94

⁶⁸⁷ HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, pág. 550

⁶⁸⁸ HEIDEGGER, M., *Caminos del bosque*, pág. 64

⁶⁸⁹ *Ibid.*, pág. 201

⁶⁹⁰ VATTIMO, G., *Después de la cristiandad*, pág. 22

surge en este contexto epocal, donde los procesos de la secularización que dan inicio con la «muerte de Dios» y el fin de la metafísica abren un ámbito nuevo, donde lenguajes como el del arte pueden hacerse cargo, desde su plena autonomía y debido a su carácter creativo, de aquello que los lenguajes tradicionales han dejado de poder atender. Con ello volvemos al rechazo de los artistas modernos, entre ellos Oteiza, a exaltar ídolos y a su desinterés por la imaginería y el simbolismo tradicionales.

En opinión de L. Duch, lo que caracteriza a las sociedades modernas es estar inmersas en una «crisis gramatical»: «La crisis de nuestro tiempo es, por encima de cualquier consideración, una crisis gramatical».⁶⁹¹ Esta ruptura de las correspondencias entre palabra y significado afecta de modo muy especial, como señala A. Vega, a los lenguajes religiosos tradicionales:

[Los lenguajes religiosos tradicionales] se muestran incapaces de contribuir a desocultar lo sagrado, como característica fundamental de nuestro tiempo, debido a la escasa energía que conservan para reavivar los ídolos de las religiones históricas, derribados por la crítica nietzscheana de las teologías. Con ello se apunta al hecho de que su capacidad de representación simbólica entrara también en crisis, bien por la pérdida histórica de los modos de comprensión del símbolo, que los lenguajes tradicionales sin duda poseían, bien por la degradación misma de los discursos simbólicos, cada vez más próximos a los vicios de representación iconodúlica.⁶⁹²

Pero que la Modernidad carezca de un arte religioso en el sentido tradicional del término no significa que lo sagrado haya desaparecido del arte, sino que se manifiesta a través de los lenguajes «profanos» del arte moderno:

Esto no quiere decir que lo «sagrado» haya desaparecido completamente del arte moderno. Pero se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente «profanas». Lo sagrado ya no es evidente, como lo era, por ejemplo, en las artes de la Edad Media. No se le reconoce de un modo inmediato ni fácil, pues no se expresa ya en un lenguaje religioso convencional.⁶⁹³

Lo que desaparece con la Modernidad no es tanto lo sagrado como su representación religiosa.⁶⁹⁴ La liberación revitalizadora que menciona G. Vattimo permite a lo sagrado

⁶⁹¹ DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, pág. 232

⁶⁹² VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 23

⁶⁹³ ELIADE, M., «La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo», recopilado en *El vuelo mágico*, pág. 140

⁶⁹⁴ VEGA, A., *op. cit.*, pág. 23

manifestarse bajo múltiples modalidades, lo que tiene su reflejo directo en el arte moderno, en cuyas expresiones más significativas cabe reconocer, sin excluir el contexto secularizado de las que nacen, una dimensión profundamente religiosa, aunque sus imágenes ya no participen del carácter cultural del arte religioso de otras épocas. Durante demasiado tiempo, y a consecuencia de los numerosos prejuicios que perviven cuando se habla de lo sagrado y de lo religioso, muchos estudiosos del arte han ignorado este aspecto al tratar sobre los primeros artistas de vanguardia. Como R. Lypsey se encarga de señalar, si atendemos a los trabajos, a los escritos y al significado que dan a su arte artistas como Mondrian, Malévich o Kandinsky, por citar sólo a los más destacados, habremos de concluir que el arte abstracto no es únicamente el lenguaje plástico al que han recurrido los artistas modernos más predispuestos a lo espiritual, sino que sus protagonistas definen el arte abstracto como un arte religioso.⁶⁹⁵ Esto es evidente incluso en el Cubismo, como reivindica el propio G. Apollinaire:

[Los jóvenes pintores] se alejan cada vez más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. Por ello es por lo que el arte actual, sin ser emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta, sin embargo, varios rasgos del gran arte, es decir, del Arte religioso.⁶⁹⁶

El proyecto de los primeros artistas abstractos, así como del Cubismo, está influenciado de modo determinante por las corrientes teosóficas, esotéricas y místicas que a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX gozan de una enorme popularidad, como hemos visto al tratar el tema de la cuarta dimensión en el arte. Como sucede con Oteiza, todos ellos sienten que la cultura occidental está experimentando un cambio radical en todos sus aspectos, debido a las nuevas teorías físicas que transforman profundamente la anterior cosmovisión, así como por las nuevas corrientes espirituales que proliferan a raíz de la «muerte de Dios».⁶⁹⁷ Por este motivo, la actitud iconoclasta y el novedoso repertorio de imágenes y de símbolos que proponen estos artistas pueden analizarse como parte de las valoraciones y revaloraciones del proceso de manifestación de lo sagrado con cuya cadencia avanza la historia de las religiones.

La idolatría y la iconoclastia, explica M. Eliade, son actitudes naturales del espíritu ante el fenómeno de la «hierofanía», ante la manifestación de lo sagrado. Ante una

⁶⁹⁵ LIPSEY, R., *The Spiritual in Twentieth-century Art*, pág. 21

⁶⁹⁶ APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, pág. 23

⁶⁹⁷ Cf. NAKOV, A., «El furor iconoclasta», introducción a MALEVICH, K., *Escritos*, pág. 65

nueva revelación -la «muerte de Dios» lo es también, aunque se presente como una ausencia- las antiguas hierofanías y sus modos de expresión y representación no sólo pierden su sentido original y su capacidad de manifestar una modalidad de lo sagrado, sino que además se convierten en obstáculos para la perfección de la experiencia religiosa. Todo iconoclasta está justificado tanto por su propia experiencia religiosa como por el momento histórico en el que la experiencia tiene lugar, ya que es contemporáneo de una revelación «más completa» o más adecuada a sus facultades espirituales y culturales. Ya *no puede creer* lo que anteriormente se acepta como un modo de manifestación de lo sagrado. La idolatría es la actitud opuesta, ya que consiste en conservar y revalorizar permanentemente las antiguas hierofanías, aunque se les atribuya funciones diferentes o se las sitúen en planos religiosos diferentes.⁶⁹⁸

Esta tensión dialéctica entre idolatría e iconoclastia contribuye a la renovación del lenguaje y de los sistemas de representación y de simbolización en épocas de crisis espiritual, como en Bizancio, la Reforma o a comienzos del siglo XX, dando así paso a nuevos estilos, procedimientos y formas expresivas. En este sentido, dicha tensión puede considerarse como un acicate que fomenta la creatividad en el ámbito de las imágenes. Desde esta perspectiva, el arte de los primeros artistas abstractos puede ser considerado como el resultado de una tendencia reformista, en cierta analogía a los movimientos de reforma religiosa que están en los orígenes de la Europa moderna.⁶⁹⁹

En este punto, la extraordinaria y temprana intuición de Oteiza sobre las relaciones entre el arte y la idolatría adquiere luz propia, ya que cuando afirma que la función del arte no ha de ser el de representar plásticamente el «mito objetivado» cabe entender que se refiere precisamente a lo que acabamos de exponer. El «mito objetivado» es el mito ya consolidado en sus formas e imágenes, una forma de situarse en el mundo que se estructura sobre un sistema simbólico que da cuenta de las necesidades espirituales de aquellos que participan de esa «imagen del mundo». Así sucede con la cultura de S. Agustín, su estatuaría y el mito del «Hombre-jaguar». Pero ¿qué sucede cuando ese mito objetivado y sus símbolos se desgastan con el uso y el transcurso del tiempo, agotándose de este modo su capacidad de simbolización, o cuando sus formas e imágenes quedan estancadas, sin poder dar cuenta de los cambios que se producen en el entorno o por el desarrollo de la cultura, la ciencia o el conocimiento, como sucede al comienzo del siglo XX? El artista moderno no reconoce como suyos los símbolos anteriores, al igual que le

⁶⁹⁸ ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, págs. 95-96

⁶⁹⁹ VEGA, A., *Arte y santidad*, págs. 61-62

sucede al hombre posterior a S. Agustín. Para ambos, reproducir estas formas heredadas significa reproducir ídolos, imágenes incapaces de dar cuenta o de reflejar sus necesidades espirituales.

La incapacidad que muestran los lenguajes religiosos tradicionales para contribuir a desocultar lo sagrado, así como la permanencia de lo sagrado en las formas «profanas» del arte moderno nos llevan a considerar varios aspectos más. Por un lado, parecería lógico pensar que la crisis religiosa que sufre Oteiza justo antes de dar inicio a su trayectoria escultórica guarda cierta relación con el contexto epocal que vamos dibujando. Más que de crisis religiosa, sería más propio hablar de una crisis con los lenguajes tradicionales, y sobre todo, con el *modo* en que éstos afrontan la relación con Dios. Las respuestas ya «elaboradas» que proponen los lenguajes tradicionales podrían ser el motivo de ese sentimiento de abandono, de esa «ausencia de Dios», que padece Oteiza durante su crisis religiosa, y con ello, la necesidad de iniciar una búsqueda de carácter religioso, aunque ésta se encauce a través de lenguajes «profanos».

Al final de la interpretación de la estatuaría de S. Agustín, Oteiza señala que «Religión, Metafísica y Estética son, técnicamente, tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre».⁷⁰⁰ A pesar de decir esto, durante toda la interpretación de la estatuaría Oteiza insiste en señalar la anterioridad de lo estético con respecto a la religión: cuando hay un verdadero impulso creativo, lo religioso se deduce de lo estético. El arte no representa ni ilustra las creencias y los valores religiosos ya establecidos, sino que los *crea*. La crisis religiosa de Oteiza puede interpretarse también como un rechazo a aceptar como válidas las respuestas ya «elaboradas» que le proporciona la religión, más concretamente, el Cristianismo. Su rechazo a la idolatría sería pues no sólo un rechazo frente a las formas y las imágenes heredadas, sino también al modo en que operan los lenguajes religiosos tradicionales, ya que en su opinión, dichos lenguajes no son creativos: mientras que la religión, con el lenguaje de la Teología, trata de *demostrar* la existencia de Dios, que es el primer principio, la estética, con el lenguaje del arte, *crea* a través del desarrollo de los estilos artísticos las condiciones para que esa existencia se haga presente en el mundo. Así lo explica Oteiza en *Ejercicios*: «El artista es al final que encuentra a Dios, en un largo y

⁷⁰⁰ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 151

lógico proceso de pequeñas ganancias y desocultaciones. La teología nace en Oriente, en el supuesto conocimiento primero de Dios». ⁷⁰¹

En un escrito inédito, titulado «Contactos y diferencias del AC y Oriente», redactado entre los años 1958 y 1961, Oteiza retoma el problema de las relaciones entre arte y religión. En esta ocasión, compara el concepto de vacío de su escultura, conclusión del arte en la tradición occidental, con el vacío del arte oriental. El vacío en Oriente es un concepto de origen filosófico-religioso, y por ello, dice Oteiza, el vacío del arte oriental no resulta de un proceso experimental, sino que expresa algo ajeno a su propio proceder: es un arte «de servicio, posterior». Frente a esto, es el vacío de su escultura conclusiva el que produce conclusiones filosóficas y religiosas, que son siempre derivadas del arte, resultados de un proceso experimental. Debido a estas diferencias de fondo, concluye: «El Oriente el arte procede de la filosofía religiosa, en Occidente es del arte del que procede una filosofía religiosa libre de las trabas de la religión». ⁷⁰²

En el mismo escrito Oteiza dedica un apartado específico a las relaciones entre el arte y la religión en Occidente, o más concretamente, entre el arte y el Cristianismo, lo que nos permite profundizar en la idea oteiziana de la «salvación espiritual», esencial en su estética, y las diferentes soluciones que para esa salvación ofrecen el arte y la religión. Al comienzo de este apartado dice:

Solamente en lo artístico y en lo religioso se da este anhelo metafísico [de salvación espiritual] en toda su dramática realidad y cuyo sentimiento –sentimiento trágico- se busca solucionar. Pero así como la solución en el campo religioso se apoya en una tradición y es una solución heredada que se aplica a la vida, es una academia aplicada, en el campo estético se tiene que extraer la solución original desde la misma vida y desde la situación actual de los conocimientos. ⁷⁰³

Este párrafo resume la idea principal que venimos analizando, aunque le sigue un comentario todavía más esclarecedor. Dice Oteiza: «La religión cree que tiene el monopolio de Dios». ⁷⁰⁴ Pues bien, el esfuerzo por preservar este monopolio va en

⁷⁰¹ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 387

⁷⁰² OTEIZA, J., «Contactos y diferencias del AC y Oriente», pág. 6. A. Vega hace un análisis de esta conclusión de Oteiza a la luz de la filosofía de K. Nishitani y las diferencias que este último establece entre la «nada relativa» de Occidente y «nada absoluta» de Oriente. Cf. VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, págs. 31-33; Véase también: NISHITANI, K., *La religión y la nada*.

⁷⁰³ OTEIZA, J., «Contactos y diferencias del AC y Oriente», pág. 12

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

paralelo a la incapacidad que la religión católica tiene para amoldarse a los nuevos tiempos:

En religión, la vieja concepción del mundo que llevan dentro, la detiene, e incapacita una nueva comprensión política de la vida, que las hace reaccionarias. COPÉRNICO acabó con la Edad Media. COPÉRNICO acabó con la vieja concepción del mundo en la que está fundado el Catolicismo. Y el Catolicismo sigue creando dogmas hoy, como el de la Asunción de la Virgen al cielo, que sigue dentro de la vieja concepción medieval del mundo.⁷⁰⁵

Como es sabido, las ideas de Copérnico representan una ruptura con el pensamiento y la cosmovisión religiosa medieval, ya que frente a un cosmos cerrado y jerarquizado, con el hombre en el centro, defiende que el universo es homogéneo e infinito. El párrafo citado es con casi total seguridad uno de los momentos principales del apartado, ya que Oteiza muestra aquí una total sintonía con los movimientos filosóficos y secularizadores que nacen de la «muerte de Dios». Es a causa de la secularización que Oteiza puede reivindicar, con plena autonomía y desde el propio arte, una filosofía religiosa libre de dogmas, es decir, libre de aquello que ha muerto precisamente con la Modernidad, aunque el Catolicismo siga aún anclado a ellos. Estos dogmas y el simbolismo que llevan aparejado son los «ídolos» que el artista moderno rechaza exaltar. Según podemos concluir, la religión, al menos en sus formas tradicionales, se convierte en un obstáculo por seguir anclado en modos y en lenguajes que ya no son capaces de dar cuenta de las necesidades espirituales del hombre moderno y del mundo en el que vive: «La religión –explica Oteiza-, por fundar sus garantías en conceptos del mundo ya superados acaba por privar al hombre de su libertad, precisamente de una libertad religiosa que el arte pone en libertad [...] Cayó en herejía, dicen del artista los religiosos, yo suelo contestarles que no es caer sino subir en herejía».⁷⁰⁶ Para Oteiza la religión mantiene su influencia debido a que el arte, en la gran mayoría de los casos, es incapaz de concluir el desarrollo de su lenguaje, y con ello, es incapaz de proponer una «solución estética», que es lo que posibilita que el arte concluya:

Aquí la solución estética se traduce en libertad religiosa. El atraso con que el arte se producen sus conclusiones, me refiero a las conclusiones finales, no a los resultados de las etapas de experimentación, permiten actuar a la religión, pues toda herencia religiosa es estética y

⁷⁰⁵ *Ibid.*, pág. 13

⁷⁰⁶ *Ibidem*. Subrayado en el original.

políticamente reaccionaria, y solamente en el orden moral podrían manifestarse con su tiempo, sintiendo los problemas de su tiempo, pero aun esto les resulta imposible, ya que instalados tradicionalmente como poder político, interesados en la conservación de una parte de la realidad, se privan de la comprensión general de las realidad[es] y por tanto de su proyección revolucionaria.⁷⁰⁷

Esta comprensión de la realidad se lleva a cabo, en el arte, a través de lo que Oteiza llama «metafísica estética». Obviamente, no hemos de confundir esta «metafísica estética» con el trascendentalismo de corte platónico sobre la que se fundamenta el Catolicismo, que es precisamente lo que con el arte concluye. Como explica A. Vega, se trata de una metafísica encarnada en el descenso a lo sensible, de carácter no substancialista porque se funda en nociones como vacío y nada y que tiene en la «Estética Negativa» su modo de expresión.⁷⁰⁸ Esta «metafísica estética», que por momentos adquiere connotaciones casi-ontológicas, tiene una vocación horizontal que no tiende, como sucede con la metafísica platónica, a la verticalidad de un mundo supra-real.⁷⁰⁹ Esta «metafísica estética» no responde por un mundo de esencias inmutables o anteriores a través del cual fundamentar la existencia, como sucede con la Teología, sino que surge únicamente cuando al arte ha logrado concluir en un vacío:

Nuestro error en metafísica es partir de la teología [...] La teología nace en los pueblos que viven el verano. La metafísica vive en el invierno. Nuestro concepto religioso de Vacío [h]Uts y el de nuestro pequeño vacío cromlech que lo reflejará más tarde para nuestra alerta religiosa en conducta política, nacen al aplicarse, cuando el artista ha concluido [...] Sin una metafísica vasca, que es una Estética metafísica, no teológica (una metafísica negativa, una teología negativa, una estética negativa y ¿por qué no una lógica negativa?) no podremos intentar desde nosotros científicamente nada.⁷¹⁰

Este descenso a lo sensible que diferencia a la «metafísica estética» de la metafísica platónica, que es a la que alude cuando se refiere a la Teología, se hace evidente cuando Oteiza comenta el libro *Sobre la esencia* de X. Zubiri, publicado por vez primera en 1962. Ante las opiniones sobre la dificultad de este libro, Oteiza contesta que lo verdaderamente difícil es encontrar interés que justifique su lectura, y todo porque, dice Oteiza, no se nombra «ni una vez la estética, o estéticamente la estructura, estéticamente la metafísica, la esencia estética». Y añade: «Se trata nada más que en parte las

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pág. 12

⁷⁰⁸ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 33

⁷⁰⁹ *Ibid.*, págs. 33-34

⁷¹⁰ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 387

relaciones entre esencia y sustancia, y la conclusión es esclarecedora: la esencia es la infraestructura de sustancia». ⁷¹¹ Para X. Zubiri, sólo tienen esencia en sentido estricto las cosas reales, y dicha esencia no constituye una realidad que estuviera en el «interior» de la cosa, sino que se identifica con la cosa misma, entendida como una sustancia. Por esto, la esencia es un momento de la cosa real, un momento constitutivo y no meramente lógico de la cosa. Resumiendo, Zubiri entiende la esencia «como aquello por lo cual la realidad es tal cual es, es decir, como constituyendo la “talidad” de la cosa y como aquello por lo cual la realidad es real, es decir, como la “trascendentalidad” de la cosa». ⁷¹² El desacuerdo de Oteiza con esta teoría se basa en lo siguiente:

Pero si esta sustancia no es estética, si la metafísica no responde estéticamente no responde de verdad, no concluye visualmente de pie en la vida. Su infraestructura es una intención de suspensión imposible, un repliegue, un paso atrás en una cuestión cuya cuestión territorial es que no la tiene. Su problemática desde lo humano es precisamente lo que de humano pone en todas las ciencias, por su provisional ingravidez, lo que hace de ella la más sensata y práctica de todas. Pues se apoya en la tierra, salta, vive en un instante (el metafísico) no se puede quedar en el aire, es territorialmente inestable. No se puede hacer de la metafísica todo lo contrario de lo que es y para lo que sirve: es una iluminación orbital de comprobación instantánea *para* la conducta entera, que es donde ha sido propuesta. ⁷¹³

El «final del arte contemporáneo» que Oteiza reivindica para su escultura conclusiva sería, en este sentido, una suerte de traducción del fin de la metafísica de Heidegger, lo que a su vez habría sido, según Vattimo, una traducción de la muerte de Dios. ⁷¹⁴ Con la disolución de la metafísica renace la apertura a la experiencia religiosa por parte del pensamiento filosófico y de otros ámbitos de la cultura y de la mentalidad colectiva de las sociedades modernas. Esta renovada sensibilidad religiosa, libre de dogmas y de presupuestos metafísicos y que Vattimo señala como característica fundamental de la Modernidad tardía, es precisamente la que ha matado a la metafísica. Oteiza, poco dispuesto a hacer alguna concesión a aquello que no nazca directamente de su escultura, parece decir que ese derribo del mundo supra-inteligible sobre la que se fundamenta la concepción metafísica de la realidad en el Catolicismo no será definitivo hasta que se reconozca el fin del arte contemporáneo.

⁷¹¹ *Ibid.*, pág. 309

⁷¹² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F. J., *Metafísica*, págs. 179-180; véase también: ZUBIRI, X., *Sobre la esencia*.

⁷¹³ OTEIZA, J., *Ejercicios*, nota al pie, pág. 309

⁷¹⁴ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 33

Para Oteiza, esto significa que las respuestas se han de buscar en el arte, nunca más en la religión tradicional. En 1976, en el texto que prepara para el catálogo de una exposición de Faustino Aizkorbe, Oteiza dice lo siguiente: «La madurez del arte contemporáneo no coincide por azar con la crisis religiosa del hombre y su alejamiento de las religiones, porque lo que el hombre busca y trata de renovar no es la religión sino sensibilidad religiosa que es de raíz estética y se fabrica y repara desde arte. La religión no construye, no tiene, sensibilidad religiosa».⁷¹⁵

En este punto, y tomando en cuenta lo que hemos venido exponiendo en este apartado sobre las relaciones entre el arte y la religión, convendría matizar las acusaciones que tildan de reaccionaria la personalidad de Oteiza. Ante estas acusaciones, P. Manterola destaca, no sin razón, que «Oteiza no fue un reaccionario al uso (por cierto, Oteiza no fue nunca nada “al uso”), aunque fuera eso y también lo contrario».⁷¹⁶ Pudiera ser, como dice P. Manterola, que Oteiza fuera «un encarnizado enemigo de los componentes secularizadores de la Modernidad», e incluso, que el pensamiento estético de Oteiza tenga algunos componentes que puedan hacerle parecer «antimoderno».⁷¹⁷ Pero aunque fuera enemigo de los procesos secularizadores, no nos cabe duda de que un proyecto estético como el de Oteiza nace precisamente porque dichos componentes secularizadores permiten al arte y al artista penetrar creativamente en ámbitos que hasta poco antes estaban supeditados a ciertos poderes, como los de la religión institucional o la Teología, y dar cuenta así, desde su propia autonomía y sin someterse a la simbolización y representación impuesta, como ha sucedido en gran parte de la Historia, a las necesidades espirituales de la nueva época que se abre ante ellos. Es decir, su obra y su pensamiento son el resultado directo de los procesos de secularización, y muestran además una plena sintonía con los problemas culturales y espirituales de las sociedades de la Modernidad tardía. Es ahora que el arte recupera su autonomía para acercarse a los fenómenos de lo sagrado y reivindicar la naturaleza religiosa de su actividad sin tener que servir a intereses ajenos a su propia actividad creadora. Aquí han de situarse su rechazo a la idolatría y las críticas de Oteiza al Cristianismo y a su aferrarse a los dogmas, sin percibir que su lenguaje es ya incapaz de reavivar los símbolos en que se exteriorizan esos dogmas ni que sus respuestas, ancladas

⁷¹⁵ OTEIZA, J., «Aizkorbe, nuevo escultor en escuela vasca. Carta de Oteiza al escultor navarro», en ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco 1937-1977*, pág. 139

⁷¹⁶ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, pág. 12

⁷¹⁷ *Ibid.*, págs. 13

en la Edad Media en opinión de Oteiza, no sirven a las necesidades espirituales del hombre moderno.

Es cierto que a partir de un momento, cuando se produce la «conversión a lo vasco» de Oteiza y éste comienza a rastrear el pasado más remoto para buscar ahí el fundamento sagrado de la cultura vasca, su pensamiento se ve inundado de elementos que ciertamente podemos calificar de antimodernos. Aquí habría que diferenciar una vez más entre el pensamiento primero de Oteiza hasta 1959 y la posterior reinterpretación que el propio escultor hace de su obra desde esa perspectiva «vasquista», eliminando de esta forma muchos de los elementos que daban a su estética una dimensión universal para ponerla al servicio de una continuidad de fórmulas y comportamientos enquistados. Esto no significa que despreciemos las expresiones folclóricas, la lengua y la tradición en la que, según Oteiza, pervive el estilo vasco, sino que «el verdadero gesto del artista sabe partir de la tradición no para desecharla sino para renovarla, por eso el artista es también un reformador, alguien que señala los límites de la degradación de la forma».⁷¹⁸

Hasta este giro «vasquista», todo su lenguaje plástico se proyecta hacia delante, como sucede en S. Agustín, nunca hacia atrás, hacia formas y estilos ya consolidados o que provengan de una tradición: el fundamento religioso o sagrado sobre la que se fundamenta toda imagen del mundo, y con ello, también los modos de comportamiento dentro de él, están, en opinión de Oteiza, estrechamente ligados al desarrollo completo de los estilos artísticos. Estos estilos son siempre nuevos, se han creado cada vez porque las peculiaridades del contexto son también nuevas cada vez, lo que impediría, como el propio Oteiza defiende más de una vez, recuperar estilos desde el pasado o desde contextos culturales diferentes. Si algo caracteriza a Oteiza hasta el descubrimiento de Aguiña es su reivindicación, al hilo de las nuevas teorías físicas de Planck o Einstein —a los que califica de precursores de «las nuevas e invencibles realidades»-,⁷¹⁹ de que el «arte nuevo» ha de reflejar y dar respuesta a la nueva conciencia religiosa del «hombre de la era atómica».⁷²⁰ En su opinión, y esto resulta evidente si se atiende a su interpretación de la cultura de S. Agustín y a las conclusiones que extrae de la misma, cada cultura plástica y cada periodo histórico constituyen recintos cerrados e

⁷¹⁸ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 43

⁷¹⁹ Cf. OTEIZA, J., «Reinvención de la estatua», pág. 23; OTEIZA, J., *Mito de Dédalo*, pág. 133

⁷²⁰ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 104

históricamente intransmisibles, lo que choca en gran medida con su pretensión de igualar formas y estilos del Neolítico con las del hombre «vasco» del siglo XX.⁷²¹

Hay en Oteiza, ciertamente, una intención de *resacralizar* el mundo que participa de una voluntad antimoderna, debido a esa búsqueda del fundamento remoto. Siendo esto cierto, no deberíamos de dejar que ese «giro vasquista» de Oteiza empañe otros aspectos muy importantes de su obra, que sin una debida contextualización podrían ser calificadas de antimodernas, cuando son justamente lo contrario. Atendiendo a los varios elementos que hemos ido considerando para delimitar el contexto espiritual y cultural en el que se desarrolla la obra de Oteiza, cabe también interpretar esa búsqueda de lo sagrado en Oteiza como uno de los modos en que la nueva religiosidad se manifiesta en la Modernidad tardía. Así, podríamos vincular esta resacralización con la nueva sensibilidad religiosa definida por G. Vattimo, que revitaliza lo sagrado y la experiencia religiosa a través de lo que el filósofo italiano denomina «la liberación de la metáfora»,⁷²² múltiples relatos sin centro, sin jerarquización, sin ninguna directriz ni ningún metalenguaje normativo que los deslegitime. Esta liberación abre ante el arte múltiples posibilidades para abordar lo religioso, con lo que llegaríamos a esa idea de la permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo planteada por M. Eliade. Para Oteiza, y esto queda claro ya desde su interpretación de la estatuaria megalítica, el artista es un manipulador de lo sagrado, de modo similar al chamán o al hechicero de las culturas primitivas, revestido por su propia actividad de una especie de capacidad mágico-religiosa. A. Vega afirma que «Oteiza busca el modo de comprender al artista contemporáneo como un tipo muy especial de sacerdote»,⁷²³ mientras que J. Zulaika observa una vocación chamánica en Oteiza.⁷²⁴ Sólo desde aquí es posible comprender en su justa dimensión el concepto que Oteiza tiene de la figura del artista y su función social en cuanto *artista-sacerdote*, tal y como queda patente en la interpretación de la cultura de S. Agustín.⁷²⁵ Esta característica no es específica de Oteiza, ya que como Levi-Strauss ha señalado, el autor de vanguardia se ve a sí mismo como el hechicero de las sociedades primitivas.⁷²⁶

⁷²¹ Cf. OTEIZA, J., *Carta*, pág. 87

⁷²² VATTIMO, G., *Después de la cristiandad*, pág. 26

⁷²³ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 39

⁷²⁴ ZULAIKA, J., «Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas», *op. cit.*, pág. 85

⁷²⁵ Recogemos este término de *artista-sacerdote* para referirnos a Oteiza de: VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 35

⁷²⁶ Citado en FULLAONDO, J. D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, pág. 45. Véase también: ELIADE, M. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, pág. 21

En este aspecto, el proyecto de Oteiza enlaza con la de otros muchos artistas, algunos de ellos ya citados, como Malévich, Kandinsky y Mondrian, o artistas que desarrollan su trabajo en las mismas décadas que Oteiza, como M. Rothko, A. Reinhardt o J. Beuys: «Un aire místico –dice T. Badiola- flota entre las cabezas y las manos de estos compañeros de generación».⁷²⁷ Todos ellos comparten una misma vocación espiritual, aunque cada uno recorra su propio camino sin adscribirse a ningún grupo artístico ni adherirse formalmente a una religión o a sus formas, aunque su obra no pueda entenderse sin la influencia del contexto cultural y religioso del que proceden, como sucede con Mondrian y A Reinhardt y el Luteranismo, el Judaísmo y la tradición ortodoxa rusa en el caso de Rothko, o el Catolicismo y la cultura vasca en Oteiza.⁷²⁸

En opinión de P. Manterola, uno de los motivos que ocasiona la confusión que padece a menudo la evocación pública de la figura de Oteiza se debe a la resistencia a aceptar, por un estúpido prejuicio, que su pensamiento es «antimoderno».⁷²⁹ Es cierto que aquellos que han adoptado a Oteiza como referente para revitalizar lo que de «esencialmente vasco» habría en la cultura vasca lo han hecho, principalmente, desde posiciones progresistas o incluso revolucionarias (recuérdese la influencia de Oteiza en los movimientos políticos que son el origen de ETA, por ejemplo). Para estos, el propio Oteiza y su pensamiento «vasquista» encarnarían sus mismos valores, sin ver, como dice P. Manterola, que el giro «vasquista» de Oteiza se basa en un fundamento remoto que, al menos en principio, poco tiene que ver con lo que ellos dicen defender. Pero no sería este ni el único ni el principal prejuicio que rodea a Oteiza, ya que si dejamos de lado su «giro vasquista» y analizamos el significado religioso que el propio Oteiza da a su obra, vemos que el verdadero prejuicio consiste en no tomar en consideración o no mencionar la verdadera importancia de esa dimensión espiritual y religiosa, que poco tiene que ver con la reivindicación de ese fundamento remoto. Esta dimensión religiosa de la obra de Oteiza es muy similar a la de otros muchos artistas del siglo XX, aunque pocos han querido entrar en este aspecto, quizá ante el temor de que ser tachados, justamente, de antimodernos.

⁷²⁷ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 31

⁷²⁸ Sobre este aspecto hay varias referencias bibliográficas ineludibles, todas ya citadas: TAYLOR, M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*; el catálogo de la exposición *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*; GOLDING, J., *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*; LIPSEY, R., *The Spiritual in Twentieth-century Art*; VEGA, A., «Pasión, meditación y contemplación: sobre la desfiguración ritual en el arte de Mark Rothko», en *Zen, mística y abstracción*, págs. 109-129

⁷²⁹ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, págs. 13

Pero como venimos diciendo, son precisamente los condicionamientos sociales, culturales y espirituales de la Modernidad tardía los que permiten que este tipo de expresiones artísticas puedan llevarse a cabo sin rendir cuentas ante ninguna institución o creencia dogmática, como sucedía en épocas anteriores, o como sucede aún, para gran desesperación de Oteiza, en Aránzazu. Dice T. Lipsey que a pesar de que los artistas que acabamos de mencionar –Mondrian, Kandinsky, Malévich, Rothko...- son universalmente conocidos, la comprensión de su obra será siempre parcial, y aquí podemos nombrar también a Oteiza, si no logramos penetrar en la historia espiritual del arte moderno. Estos artistas, explica T. Lipsey, se han hecho cargo, cada uno a su modo, «de las cosas del espíritu». ⁷³⁰ Enfocamos aquí lo religioso y lo espiritual no desde una perspectiva institucional o dogmática, sino, como parece más adecuado en nuestra época secularizada, desde una perspectiva más existencial, donde «lo religioso» se define como la estructura básica de la experiencia humana, o incluso, como señala J. D. Caputo, como «la propia esencia que constituye principalmente la experiencia humana como experiencia, como algo que realmente ocurre». ⁷³¹ Desde esta perspectiva, cabe sostener, sin grandes dificultades y teniendo en mente también la «crisis religiosa» que empuja a Oteiza al arte, que «las crisis del hombre moderno son en gran parte crisis religiosas en la medida en que son expresiones de la toma de conciencia de una falta de sentido». ⁷³² Así, este prejuicio debería de quedar anulado.

Dentro del contexto general que hemos ido trazando en las páginas anteriores, el contraste entre **Maternidad** y las obras realizadas justo después de volver de Sudamérica como **Figura para regreso de la muerte** y **Unidad triple y liviana** es aún mayor. Ahora estamos en condiciones de ver cómo esta iconografía tradicional no casa bien con sus reflexiones inmediatamente posteriores en torno a la idolatría, a la libertad del arte con respecto a la religión y sus dogmas y la necesidad de dar expresión plástica siempre actual a las necesidades espirituales. Estas necesidades han de buscar un sistema de representación capaz de dar expresión simbólica a una «era atómica y secularizada».

⁷³⁰ LIPSEY, R., *op. cit.*, pág. 2

⁷³¹ CAPUTO, J. D., *Sobre la religión*, pág. 20

⁷³² Introducción de J. Martín Velasco a: ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, pág. 25

3. El arte cristiano hoy

Como venimos señalando durante toda nuestra investigación, 1950 es una fecha clave en la trayectoria de Oteiza. **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte**, las dos esculturas principales realizadas ese año, son las primeras obras donde comienza a reflejarse el lenguaje plástico personal de Oteiza. Las innovaciones formales que Oteiza introduce en estas piezas, ya lo hemos analizado, son resultados de las reflexiones sobre la nueva imagen de la realidad pluridimensional propuestas por las teorías físicas. Ahora, quedará por ver cómo el contexto espiritual y las relaciones entre arte y religión que hemos ido desgranando en las páginas anteriores permiten ampliar nuestra interpretación. Una vez mencionado el rechazo de los artistas a exaltar «ídolos», su desinterés por la imaginería y el simbolismo religioso tradicional y en términos generales, la reivindicación de la libertad del artista para intentar un acercamiento a lo sagrado sin supeditarse a los dictados de la «religión», el contraste entre **Maternidad** y el resto de obras hasta 1935, donde Oteiza respeta en gran medida la iconografía y la temática religiosa tradicional, con ciertas influencias de las figuras medievales, y obras como **Unidad triple y liviana** y **Figura para regreso de la muerte** resulta aún más acentuado. En el hueco de estas obras comienza a percibirse una nueva respiración espiritual, de la que resulta su proyecto para Aránzazu, y poco después, y tras dejar de lado la figuración, toda su escultura abstracta.

El proyecto de Aránzazu y las polémicas que lo rodean tienen mucho que ver con la crisis de los lenguajes religiosos tradicionales, y sobre todo, con la necesidad de adecuar el arte religioso a las nuevas propuestas estéticas. Fiel a su opinión de que cada época ha de dar sus propias respuestas, parece claro que Oteiza comparte la opinión, defendida por varios de los ponentes al I. Congreso Internacional de Arte Abstracto de 1953, de que el arte religioso del siglo XX no puede ser planteado partiendo de los presupuestos formales de un artista del siglo XIII o del siglo XVIII. Este nuevo arte religioso no está sujeto a los mismos condicionamientos que el arte religioso de la Edad Media o de la Contrarreforma. En el arte de estas épocas la vinculación entre lo sagrado y los modos de representación y simbolización son claramente identificables. En nuestra época, en cambio, cualquier propuesta para un nuevo «arte religioso» ha de lidiar con el problema de la falta de correspondencia entre lo sagrado y las formas tradicionales de simbolización. El hecho de que dicha simbolización ya no sea identificable no quiere decir, como hemos visto en el apartado anterior, que los artistas modernos se

desentiendan de lo sagrado. En el caso de Oteiza, Aránzazu es el primer ejemplo de esta no identificación inmediata entre un motivo religioso y su representación simbólica tradicional.

Los argumentos utilizados para prohibir la obras de ejecución del proyecto, como que las características iconográficas y formales propuestas por Oteiza no se adecuan a las del arte religioso tradicional, que las figuras con el vientre abierto son «profanaciones» (es decir, que lo sagrado es tratado sin el debido respeto), que el número de apóstoles no es el adecuado, que las tendencias modernistas desvirtúan el arte sagrado, que esas formas repugnan a la piedad cristiana o que ofenden al genuino sentimiento religioso, hacen de Aránzazu un ejemplo paradigmático de la tensión entre la libertad del artista moderno con vocación espiritual y aquellos que siguen, como dice Oteiza, anclados a un «repertorio envejecido» que, por haber perdido su eficacia y su capacidad de simbolización, tiene que renovarse y amoldarse a la nueva situación espiritual de la época.⁷³³ En una carta que J. de Arteche envía en 1964 al obispo D. Lorenzo Bereciartua con el objetivo de interceder a favor de que Oteiza pueda reanudar sus trabajos en Aránzazu, nos encontramos con unas palabras que en nuestra opinión resumen de modo impecable la esencia del problema de Aránzazu. El autor de la carta argumenta así: «Por eso me atrevo a sugerirle que permita rezar a Oteiza como él quiere rezar en la piedra de la fachada de Aránzazu. No desea otra cosa que rezar. Rezar en la piedra. Cada cual reza a su manera».⁷³⁴

No es nuestro propósito repetir lo ya dicho en el capítulo específico dedicado a Aránzazu, sino profundizar en algunos aspectos ya destacados en él una vez establecidas las relaciones entre arte, idolatría y la actitud reformista de Oteiza. En este punto, resulta crucial una vez más la forma del hiperboloide, que es para Oteiza, además de la forma geométrica que da estructura a la nueva realidad pluridimensional, la «nueva imagen cristiana del hombre», obligado moralmente a poner su corazón en el exterior.⁷³⁵ Sobre esta nueva imagen cristiana del hombre, cuya mejor expresión plástica es **Figura para regreso de la muerte**, se fundamenta el proyecto de Aránzazu y su voluntad de proponer un nuevo arte religioso. Por este motivo, **Figura para regreso de la muerte** será a partir de ahora la obra a la que más atención prestaremos. En el apartado dedicado a Aránzazu hemos visto cómo Oteiza relaciona el «nuevo arte cristiano» con el «arte

⁷³³ Cf. OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 303; OTEIZA, J., *Renovación*, pág. 40

⁷³⁴ ARTECHE, J., Carta enviada al obispo D. Lorenzo Bereciartua, San Sebastián, 13 de Julio de 1964.

⁷³⁵ OTEIZA, J., «Memoria para el proyecto del monumento al prisionero político desconocido», *op. cit.*, pág. 223; OTEIZA, J., «Escultura dinámica», nota 2 pág. 9

nuevo» que intenta desarrollar en esa época. Esta idea es la que intentaremos analizar a partir de este momento.

En el apartado del apéndice a *Megalítica* que se titula «Sobre lo divino en el arte religioso», Oteiza vincula sus investigaciones sobre la cultura agustiniana con su voluntad de proponer un nuevo «arte cristiano»:

Quizá no sea propio, literalmente en términos religiosos, hablar del poder de salvación de la obra de arte. En términos estéticos, sí es lícito, y aún más: habremos de determinar las relaciones entre el consistir estético y el Ser divino [...] En este momento, no tratamos más que de comparar la trascendencia religiosa de esta estatuaría con el porvenir de nuestro arte cristiano.⁷³⁶

Es casi seguro que Oteiza añadió este apéndice en 1950, ya que la «Advertencia personal» que hace las veces de introducción a la edición lleva fecha de mayo de 1950. Hay además algunos matices, pequeñas diferencias entre la interpretación propiamente dicha, que Oteiza termina de escribir en 1947, y este apéndice, que nos llevan a pensar que efectivamente este añadido es posterior. De este modo, lo dicho en este apéndice, donde Oteiza plantea por vez primera su idea de proponer un nuevo arte cristiano, coincide en el tiempo con **Figura para regreso de la muerte**. Resulta importante recordar que en la parte analítica de esta investigación hemos señalado que en **Figura para regreso de la muerte** no hay, en nuestra opinión, un desinterés por la representación de la figura humana, sino más bien una eliminación de elementos expresivos innecesarios para resaltar la tensa relación entre lo esencial de la figura humana y el vacío interior que la recorre. Por este motivo, insistíamos, esta obra debe considerarse como una *figura humana vacía*.

Trataremos de demostrar que esta figura humana vacía está estrechamente relacionada con el nuevo arte cristiano, de cuyo «porvenir» Oteiza comienza a hacerse cargo una vez vuelve de su estancia en Sudamérica. En el apartado sobre Aranzazu hemos visto cómo, al defender su propuesta para los apóstoles, Oteiza vincula el futuro del «arte cristiano» y la nueva «imagen del hombre cristiano» con el del «arte nuevo». Es ahora que intentaremos aclarar qué significa esto, y cómo afecta esta idea al desarrollo posterior de su lenguaje plástico. Un largo párrafo del apartado «Sobre lo divino en el arte religioso» resulta fundamental en este sentido:

⁷³⁶ OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 151-152

El arte gótico es el arte cristiano para el hombre de la Edad Media. ¿Cuál es el arte cristiano para el hombre de hoy? Religión y Metafísica se mezclaron en el arte anterior a Grecia. El nacimiento científico de la Filosofía, de la Metafísica griega, hace del arte griego un arte demasiado humano. Es precisamente en este arte desdivinizado, religiosamente aséptico, donde el hombre de la Edad Media cimienta el arte cristiano. Aquí está la personalidad del arte gótico y también su limitación divina. Su naturaleza excesivamente naturalista, cargada en la anécdota, delimitada para el hombre de hoy, pasada en su naturaleza estructural, en su trascendencia objetiva. Hoy, creemos, que el porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo. Antes, nuestra disposición griega, digamos pagana, no nos permitió más que el arte gótico. Hoy, nuestra disposición, digamos cristiana, facilitará nuestra empresa creadora. Necesitamos intentar un arte capaz de expresar al hombre en comunión con Dios, no la anécdota gótica del hombre arrodillado, no al hombre unido a Dios por la naturaleza humana que nos separa de Él, sino un arte capaz de intentar la expresión de la transfiguración, la conversión divina del hombre.⁷³⁷

Este párrafo es uno de los momentos más interesantes de toda la producción escrita de Oteiza. Lo que en primer lugar llama la atención en este párrafo es que Oteiza señala al arte medieval, más concretamente al arte gótico, como el último arte cristiano original. En el capítulo anterior hemos visto que, en opinión de Oteiza, el Catolicismo se basa en la concepción del mundo medieval, una visión de mundo cerrada y jerarquizada que Copérnico se encarga de echar abajo. A partir de ese momento, el Catolicismo, y con él, los lenguajes en el que se expresa habrían quedado sujetos a una concepción del mundo que ya no es la actual, incapaces de comprender las nuevas realidades. De aquí que, en su opinión, sea necesario proponer un nuevo arte cristiano para el hombre del siglo XX, que dé cuenta además de las nuevas concepciones abiertas y dinámicas.

Oteiza comienza el párrafo que estamos analizando haciendo referencia al arte griego y al nacimiento de la Filosofía. El arte griego es el primer estilo artístico que representa a los dioses como figuras humanas. En culturas anteriores, como la egipcia, los dioses se representan generalmente a través de formas animales, o bien como figuras híbridas y dobles, mitad humanas mitad animales. El «hombre-jaguar» de la cultura de S. Agustín también participa de estas características. Esta innovación del arte griego está estrechamente relacionada, como señala Oteiza, con el nacimiento de la Filosofía. La Filosofía proporciona por vez primera al hombre una *imagen de sí mismo*, y con ello, la *Idea* específica del hombre en cuanto tal. Esta autoafirmación del hombre griego resulta, en términos de W. Worringer, de su empatía [*Einfühlung*] con el entorno natural: «El hombre se sentía en el mundo como en su casa y se sentía a sí mismo como

⁷³⁷ *Ibid.*, págs. 152

centro del mundo. Hombre y mundo no eran contrastes y, llevado por esta fe en la realidad de la apariencia se llegaba a un amplio dominio sensible-espiritual del panorama universal». ⁷³⁸ Esto hace que el arte griego tenga una belleza viviente y orgánica, al tiempo que se supedita a una idea de lo «Bello» que se deduce de la Filosofía.

El hecho de que con la Filosofía el hombre pase a ser el centro del mundo, como aquel que contempla y reflexiona sobre la estructura de la superficie del mundo visible, hace que las relaciones entre los dioses y los hombres pasen a definirse a partir del tipo de relaciones que se establecen entre los propios hombres. Esto afecta decisivamente al arte y a sus imágenes. Es, además, causa y motivo de la crisis de la conciencia mitológica: «La plástica griega es la que da el paso decisivo: en la conformación de la figura puramente humana llega a una nueva forma de lo divino y de su relación con el hombre». ⁷³⁹ De aquí nace el «panteísmo devoto al mundo» de los griegos, y se da el primer paso hacia la concepción racionalista de la realidad que llega hasta nuestro días, pasando, obviamente, por la Edad Media: «Todo nuestro pensar y conceptuar se halla todavía bajo el influjo de la Filosofía griega y de su continuación, la escolástica o, para mencionar los representantes de estos sistemas, bajo el influjo de una concepción del mundo aristotélico-tomista». ⁷⁴⁰

Aunque en la «Ley de los Cambios» Oteiza señala a la catedral gótica como la conclusión del desarrollo del arte de la Edad Media, parece evidente que en el párrafo que venimos comentando, que es unos 10 años anterior a la formulación de esta ley, se refiere la escultura y a la pintura gótica. En términos generales, en el Gótico, en correspondencia con las nuevas tendencias filosóficas y religiosas (recuperación de la filosofía de Aristóteles a través del averroísmo, humanismo de San Francisco de Asís) se tiende a aproximar la representación de los personajes religiosos a un plano más humano que divino. La escultura gótica evoluciona desde un estilo alargado y rígido, aún en parte románico, hacia un sentimiento espacial y naturalista, donde se perciben ciertas influencias de la escultura grecorromana. La pintura gótica, por su parte, y a diferencia del idealismo y las simplificaciones del Románico, tiende a aumentar el realismo y el naturalismo de sus motivos, aproximándose así a la imitación de la naturaleza que acabará siendo el ideal del Renacimiento, la época del redescubrimiento

⁷³⁸ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, pág. 106

⁷³⁹ CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas. Vol. II.*, pág. 244. Véase también la página anterior y posterior.

⁷⁴⁰ WORRINGER, W., *op. cit.*, págs. 106-107

de la Antigüedad. Es muy significativa, aunque también lógica, la opinión que en *Carta* le merecen a Oteiza el Renacimiento y sus artistas, debido a la importancia que en su estética tiene el ser *creador* de un estilo propio adecuado a cada época: «En el Renacimiento, el artista instalado en la biblioteca de los palacios, reconsidera la naturaleza artística y civil de una herencia de mitos ruinosos».⁷⁴¹ He aquí el motivo, parcial de todos modos, por el cual Oteiza no menciona el Renacimiento y pasa directamente de la Edad Media a la actualidad cuando se pregunta por el porvenir del arte cristiano.

Esta empatía [*Einführung*] con el entorno natural que caracteriza a la cultura griega y que da como resultado un arte basado en la figura humana se contrapone, como explica W. Worringer, con el temperamento espiritual de los pueblos nórdicos, que perciben su entorno natural como una amenaza. Esto se traduce en un estilo artístico abstracto, separado del devenir de la naturaleza y de la arbitrariedad de lo orgánico, frente a la cual la obra de arte reivindica su autonomía y rechaza las representaciones antropomorfas o relacionadas con la realidad: «Es obvio que las representaciones trascendentales en la esfera religiosa y el afán de abstracción en el campo del arte son manifestaciones de una misma actitud anímica frente al cosmos».⁷⁴² Oteiza enlaza con estas ideas de Worringer cuando diferencia entre estilos geométricos o deshumanizados y los estilos figurativos o humanizados. La diferencia entre ambos estilos es, evidentemente, el tema de la figura humana, aunque no se debería de creer, dice Oteiza, que únicamente un arte donde hay una presencia de la figura humana se ocupa del hombre. Todo arte, sea figurativo, sea abstracto, tiene como tema y como motivo al hombre.⁷⁴³ Unos párrafos más adelante, y refiriéndose concretamente al desarrollo del estilo artístico de S. Agustín, señala que todo periodo artístico comienza por una etapa previa de deshumanización de las formas, que tienden hacia lo geométrico, para dar paso después a una etapa creadora a base de una «vigilancia religiosa de la naturaleza exterior», que culmina, en S. Agustín, con un arte donde la figura humana se combina con el jaguar.⁷⁴⁴ El escultor agustiniano recupera así la empatía y la confianza con el entorno, que Oteiza señala como su «reingreso al paisaje».

Nos interesa especialmente destacar la idea de que la presencia de la figura humana en el arte da cuenta de dos temperamentos diferentes ante la realidad. En opinión de A.

⁷⁴¹ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 81

⁷⁴² WORRINGER, W., *op. cit.*, pág. 107

⁷⁴³ Cf. OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 35

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pág. 37

Vega, estos dos estados anímicos también definen de modo general dos actitudes contrapuestas ante las imágenes:

Podríamos decir que, en cierto sentido, una concepción antropomórfica de la divinidad da lugar a una actitud iconodúlica en el arte, mientras que la actitud claramente mística de los pueblos nórdicos, que huyen de la realidad objetiva y de las representaciones figurativas, pone las bases para una concepción iconoclasta del mundo.⁷⁴⁵

La interpretación de Oteiza sobre la cultura de S. Agustín está, en gran medida, determinada por la propia naturaleza de las imágenes y de las formas que se encuentra cuando viaja hasta los yacimientos de esa cultura. En ellas, la figura humana y la representación zoo-antropomórfica de su divinidad son fundamentales. Falta por ver cuál es la actitud de Oteiza sobre la figura humana y sobre la deshumanización de las formas cuando se trata de desarrollar su propio lenguaje y hacer avanzar el «arte nuevo». Las críticas de Oteiza al «arte humanizado y desdivinizado» del arte griego, basado en la fidelidad representativa de la realidad y que sirve además como canon de la estética clásica, parecen situar a Oteiza dentro de la concepción iconoclasta que menciona A. Vega. En este sentido, resulta de una enorme importancia el rechazo de Oteiza a un arte religioso que toma la naturaleza humana como medida y figura para representar la unión del hombre con Dios, tal y como se deduce de su afirmación de que el «arte nuevo» no ha de expresar al hombre unido a Dios por la naturaleza humana que nos separa de Él. Si estamos en lo cierto, con esta afirmación Oteiza tomaría partido en un debate que recorre la historia de las religiones y que tiene fuertes implicaciones en el arte: el problema de la semejanza y la desemejanza entre Dios y criatura. La representación antropomorfa de la divinidad sólo será autorizada en aquellos contextos religiosos en que impera o está aceptada la idea de la semejanza entre el hombre y Dios, mientras que en aquellos en que se destaca la desemejanza entre ambos, las representaciones de Dios quedarán prohibidas. En el Cristianismo, la afirmación de que el hombre está «hecho a imagen y semejanza de Dios» (Gén 1,26), así como el misterio de la Encarnación, la naturaleza humano-divina de Cristo, ha hecho posible una representación antropomorfa de Dios, mientras que el Judaísmo rabínico, por ejemplo,

⁷⁴⁵ VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 99

temeroso de caer en el pecado de la idolatría, rechaza este tipo de representaciones basadas en la semejanza y que muestran a un Dios personal y antropomórfico.⁷⁴⁶

Dentro de la propia tradición cristiana, no obstante, la mística ha incidido en esta idea de la desemejanza entre criatura y Dios. Éste no se define desde la perspectiva de la creación, es decir, como el Dios creador (*Deus Creator*) que se desdobra en las tres personas de la Trinidad y que, revelado en la naturaleza creada en el tiempo, es Padre, Hijo y Espíritu, sino como *Deus absconditus*, la naturaleza divina que se mantiene incomunicada en su solipsismo. A esto se debe que la tradición mística utilice términos tan paradójicos como «Nada», «vacío», «oscuridad» o «tiniebla» para referirse a esta Divinidad insondable. Todos estos términos destacan el profundo abismo que separa al hombre de la Divinidad. Esta desemejanza radica en el ser de las cosas del mundo, y por ello, el hombre que aspira a la unión con lo Divino debe superar la creación y la propia noción de un Dios creador. Aquí encontraríamos, como señala A. Vega, la primera gran dificultad respecto de una teoría de la imagen no representacional.⁷⁴⁷ Siguiendo esta idea, cabe preguntarse, ¿en qué tipo de imagen ha de basarse el nuevo arte cristiano si éste, como señala Oteiza, ha de intentar la expresión de la conversión divina del hombre sin fundamentarse en la naturaleza humana, que al ser parte de la creación, ahonda en la desemejanza? ¿No es esta idea un claro rechazo a toda representación antropomorfa en el nuevo arte cristiano, ya que es precisamente la figura humana lo que nos distancia de modo abismal de lo divino? ¿No está ya contenida en este planteamiento de un nuevo arte cristiano, aunque sea de modo intuitivo, la «Estética Negativa» que Oteiza formula en 1961 y que el propio escultor relaciona con la Teología negativa de los místicos? Si así fuera, nos encontraríamos una vez más con la extraordinaria coherencia que sustenta el proyecto plástico de Oteiza, y sobre todo, podríamos establecer los motivos que le llevan a abandonar la escultura figurativa después de Aránzazu, aunque, en realidad, habría que buscar las primeras razones de este abandono en lo que parece intuirse en el párrafo de 1950 que hemos citado.

Este abandono de la escultura antropomórfica ha suscitado diferentes opiniones. T. Badiola no está de acuerdo con aquellos críticos que han señalado el carácter transitorio de lo figurativo en Oteiza hacia una obra experimental y abstracta; para él, Aránzazu es la demostración del carácter permanente de lo temático o vital en la obra del escultor.

⁷⁴⁶ Cf. HALBERTAL, M., MARGALIT, A., *Idolatría. Guerras por las imágenes*.

⁷⁴⁷ Cf. VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 127; véase también del mismo autor: *Zen, mística y abstracción*, pág. 106

Basándose en el hecho de que Oteiza rechaza sustituir sus apóstoles por una obra sin referentes antropomorfos cuando, en 1964, se le plantea la posibilidad de poder retomar el proyecto de Aránzazu si acepta dicho cambio, T. Badiola sostiene que «en el caso de Aránzazu, la figuración no responde a un momento en el desarrollo hacia una plástica abstracta sino a una necesidad de respuesta a un problema concreto; es por esta razón por la cual el escultor después de un trabajo radicalmente puro y geométrico reinstala su estudio, a finales de 1968, en Aránzazu».⁷⁴⁸ Es cierto que los apóstoles son la respuesta a un problema concreto, que además, ocupa un lugar muy preciso en el desarrollo del lenguaje plástico de Oteiza. Por este motivo, el argumento de que aún en 1968 optara por la figuración pierde su fundamento si analizamos la estatuaria de los apóstoles desde la perspectiva de la «Ley de los Cambios». Dentro de esta ley, cada obra ocupa un lugar preciso dependiendo del momento expresivo en el que se encuentra, o como dice Oteiza, «por el estado y signo de su expresión».⁷⁴⁹ Siendo esto así, modificar en 1964 o 1968 el proyecto original de los apóstoles de 1951 significaría alterar su posición real dentro de la ley que rige el desarrollo completo de su lenguaje, que, como intentaremos explicar, guarda estrecha relación con la representación de la figura humana. Además, podría interpretarse como una licencia por parte del escultor, muy preocupado por reivindicar el carácter necesario, objetivo y cuasi-científico de los desarrollos de los lenguajes en el arte. En este sentido, lo importante no es, en nuestra opinión, la fecha en que se concluye definitivamente la estatuaria, sino qué posición ocupa el proyecto original dentro de la «Ley de los Cambios».

P. Manterola cree que no es fácil responder a la pregunta sobre los motivos que inducen a Oteiza a abandonar la escultura de referencia figurativa: «Se suele decir que Aránzazu concluye cuando el escultor repara en que la escultura antropomórfica y su tratamiento expresivo, la materia y las manos, habían agotado su capacidad para reflejar la intuición del vacío que iba abriéndose paso en su imaginación».⁷⁵⁰ En su opinión, esta intuición del vacío se contrapone al tiempo, lo que invita a abandonar todo referente humano: «La referencia a la figura humana en la escultura no puede separarse de la presencia del tiempo que nos configura».⁷⁵¹

El abandono de la figura humana por parte de Oteiza y el tránsito hacia una escultura radicalmente abstracta se ha de vincular, en nuestra opinión, con su idea de un

⁷⁴⁸ BADIOLA, T., «Oteiza. Propósito Experimental», *op. cit.*, pág. 47

⁷⁴⁹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 179 (74)

⁷⁵⁰ MANTEROLA, P., *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, pág. 17

⁷⁵¹ *Ibid.*, pág. 17

nuevo arte cristiano, y sobre todo, con su rechazo a expresar la unión del hombre con Dios «a partir de la naturaleza humana que nos separa de Él», una idea que es a su vez la primera piedra de lo que acabará definiéndose como una «Estética Negativa». Es aquí donde **Figura para regreso de la muerte** que venimos definiendo como una *figura humana vacía* adquiere una gran importancia.

San Juan de la Cruz no es el único autor místico con el que Oteiza identifica su proceder escultórico, ya que se conserva en su biblioteca personal un sermón del Maestro Eckhart titulado *Del Retiro*, editado en un mismo volumen junto a *¿Qué es metafísica?* de M. Heidegger. Que Oteiza lee con detenimiento ambos escritos se hace evidente habida cuenta de las múltiples anotaciones y subrayados que jalonan todo el texto. Aunque estas lecturas son posteriores a su formulación de la «Estética Negativa», ya que la edición es de 1963, Oteiza no deja de reconocer varios de los elementos que conforman su propuesta. Esto nos permitirá reconstruir el marco hermenéutico que Oteiza va trazando con sus lecturas y que utiliza para ir comprendiendo su propia obra. Así sucede con varias anotaciones en los márgenes de ambos textos, como cuando escribe «para Dic[cionario] Teología Negativa» junto a una afirmación del Maestro Eckhart que dice «[el hombre] en el retiro se halla desligado de toda criatura [...] el retiro está tan cerca de la pura nada». ⁷⁵²

El título original del sermón en medio-alto alemán es «Von abegescheidenheit». En la versión de Eugenio Imaz que lee Oteiza, el término alemán *abegescheidenheit* se traduce por «retiro», que tiene una clara connotación hacia la idea de «recogimiento», pero a este sentido habría que añadirle, también, el de «desasimiento» o «separación». ⁷⁵³ Una de las frases que Oteiza subraya en el sermón del Maestro Eckhart es muy significativa con respecto a su propuesta del nuevo arte cristiano que comienza a plantearse varios años antes. Así dice: «Si, pues, el hombre tiene que ser igual a Dios (en la medida en que una criatura puede alcanzar esta igualdad), esto no puede ocurrir más que por el retiro». ⁷⁵⁴ Esta idea del retiro o del desasimiento es esencial en el pensamiento del Maestro Eckhart, y de modo general y con diferentes denominaciones, en el de toda la tradición mística cristiana. Con ella se pretende evitar que se confundan las representaciones y las imágenes de Dios con Dios mismo. El «desasimiento» implica

⁷⁵² HEIDEGGER, M., *¿Qué es metafísica?*, seguido del sermón del Maestro Eckhart, *Del retiro*, pág. 60

⁷⁵³ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, nota 30, pág. 29. A. Vega, en su edición de los escritos del Maestro Eckhart, traduce este sermón con el título de «Del ser separado», cf. MAESTRO ECKHART, *El fruto de la nada*, págs. 125-136

⁷⁵⁴ HEIDEGGER, M., *¿Qué es metafísica?*, seguido del sermón del Maestro Eckhart, *Del retiro*, pág. 65

también la renuncia a la propia imagen personal, una primera muerte espiritual del ser creado como rechazo a la semejanza que aleja al hombre de Dios. Se inicia así el camino de retorno a la unidad con la Divinidad, que se define como una Nada.

Esta «separación» no significa un rechazo al mundo, sino que es, como dice V. Vitiello, un trasladarse-ser-trasladado fuera del mundo en el mundo, lo cual guarda relación con la expresión originaria del ejercicio de la Filosofía - *Meléte thanátou*-, tal y como la entiende Platón: separarse del mundo en el mundo.⁷⁵⁵ Este desasimiento implica, en el orden del pensamiento, ir más allá de lo representativo, negar las «figuras» o los «iconos» del pensar, necesarios al pensamiento para representarse algo, ya que si lo Divino se dice como una Nada, no hay nada, valga la redundancia, no hay figura, no hay una forma, no hay una idea que representar. Este es el fundamento del pensamiento negativo, que consciente de la radical alteridad de «lo otro» y de que todo conocimiento por imágenes y representaciones es siempre conocimiento en privación, no trata de definir su objeto, sino que hace su camino a través de negaciones. Este es el sentido de la «separación» en el Maestro Eckhart. Esta «separación» crea las condiciones de vacío en el alma del hombre, para que el Dios-Nada se sienta atraído por amor a lo semejante y se abisme en ese fondo vacío.⁷⁵⁶ El Maestro Eckhart resume esta idea con una frase subrayada enérgicamente por Oteiza y al que le añade, a un lado, el gráfico de su «Ley de los Cambios»: «Estar vacío de todo lo creado es tanto como estar lleno de Dios, y estar lleno de todo lo creado, tanto como estar vacío de Dios».⁷⁵⁷ Lo que subyace a este lenguaje paradójico es la experiencia kenótica (*Filipenses 2,7*) del Padre y su autovaciado en el Hijo, es decir, el rebajamiento y la humillación de la naturaleza divina a la naturaleza humana. Como contrapartida, el hombre también ha de renunciar a su ser creado, vaciar su alma de toda imagen y de todo querer, de modo que quede libre, puro y vacío, en plena disposición «receptiva», como cuando aún no era un «ser creado», para que ahí, en ese fondo vacío del alma pueda entrar Dios y nacer como «fruto de la nada»: ese vacío es el lugar de encuentro entre la nada de Dios y la nada del hombre.⁷⁵⁸

Este autovaciado conduce a la *Entbildung*, a la «deformación», que puede traducirse también como «desfiguración», «des-imaginación» o «despojamiento de la imagen». La

⁷⁵⁵ VITIELLO, V., «Abgeschiedenheit, Gelassenheit, Angst. Entre Eckhart y Heidegger», en RUTA, C. (comp.), *El Maestro Eckhart en diálogo*, págs. 99 y 101

⁷⁵⁶ VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 106

⁷⁵⁷ HEIDEGGER, M., *¿Qué es metafísica?*, seguido del sermón del Maestro Eckehart, *Del retiro*, pág. 66

⁷⁵⁸ VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 123

Entbildung se complementa con la *Bildung*, «formación», «educación». Ambos términos tienen su raíz en *Bild*, en «imagen», y el Maestro Eckhart los utiliza para referirse a las relaciones entre Dios y la existencia creada a partir de las ideas de semejanza y desemejanza. No hay oposición entre *Entbildung* y *Bildung*, sino que son parte de un único proceso: mientras que *Bildung* tiene un sentido positivo como semejanza entre el Dios creador y las criaturas, la *Entbildung* pretende realizar una desapropiación de las desemejanzas, ya que éstas radican en el ser de las cosas creadas en el mundo. Por este motivo, la experiencia de la inefabilidad divina requiere del abandono de toda imagen exterior. Así lo expone el Maestro Eckhart en el sermón «La imagen desnuda de Dios»:

Atiende a esto: por el desocultamiento de la imagen en el hombre, se asemeja el hombre a la imagen de Dios, la cual es Dios según la pureza de su esencia. Y cuanto más el hombre se desnuda, tanto más se asemeja a Dios, y cuanto más se asemeja a Dios, tanto más se hace uno con él. Y así hay que entender el nacimiento constante del hombre en Dios; el hombre brilla con su imagen en la imagen de Dios, aquella imagen que Dios es según la pureza de su esencia, y con la que el hombre es uno.⁷⁵⁹

En la teoría de la imagen que puede extraerse del Maestro Eckhart, A. Vega opta por traducir *Entbildung* como «des-imaginación» o como «desfiguración» de la imagen, lo que evita asociar este término a un uso restrictivo e iconoclasta. Más que un sentido negativo, la «des-imaginación» o «desfiguración» de la imagen supone una desapropiación en sentido ascético, que busca evitar la idolatría, cualquier forma de asociar un modo de comprensión o imagen ajena a la misma fuente divina. Esta «des-imaginación» es para A. Vega, además, el fundamento de una «estética apofática» que tiene como modelo a un *Deus absconditus*, sin rostro, lo cual no deja de tener una importancia crucial a la hora de interpretar la obra de Oteiza a partir de 1950 y la propia formulación de la «Estética Negativa» del escultor.⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ MAESTRO ECKHART, *El fruto de la nada*, pág. 68

⁷⁶⁰ VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 107; VEGA, A., *Arte y santidad*, págs. 131-132. Sobre la importancia de «Bild» en el Maestro Eckhart, véase también: HAAS, A. M., *Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, págs. 209-239; WACKERNAGEL, W., «Der trasimaginäre Blick. Bild-Abschied und Bild-Wiederkehr in Meister Eckharts beschaulichen Unterweisungen», en *Unaussprechlich Schön. Das mystische Paradoxon in der Kunst des 20. (Wege zu Meister Eckhart Mystiker, Theologe, Europeär)*, cat. de exposición, págs. 59-101; y ALBIZU, E., «Meister Eckhart y el núcleo de nuestro presente filosófico», en RUTA, C. (comp.), *El Maestro Eckhart en diálogo*, págs. 33-34. Sobre el concepto del arte en el Maestro Eckhart, véase: COOMARASWAMY, A. K., *La transformación de la naturaleza en arte*, págs. 51-78

Aunque entre la realización de **Figura para regreso de la muerte** y la posterior lectura del texto del Maestro Eckhart transcurren, por lo menos, trece años, Oteiza parece querer reconocer la relación entre la idea eckhartiana del «autovaciado del hombre» y esta escultura, que venimos insistentemente describiendo como una *figura humana vacía*: el introducir en el sermón del Maestro Eckhart el gráfico de la «Ley de los Cambios», cuya segunda fase, la de la «Estética Negativa», se inicia con esta escultura así lo indica en nuestra opinión. Pero hay una evidencia aún más clara de lo que venimos diciendo, esta vez a propósito de los apóstoles de Aranzazu. Ante la siguiente pregunta de un periodista: «¿Usted ha predicado más de una ocasión la Filosofía del Martillo?», Oteiza le responde: «*La Ley de los Cambios* tiene martillos dentro. Hay ruido, luego hay silencio. El Maestro Eckhart, a su manera, también habla del hombre cóncavo y del convexo. Todos mis apóstoles son cóncavos, sin ojos, receptivos, todo amor». ⁷⁶¹

Pero **Figura para regreso de la muerte** acepta aún otra lectura, que se superpone a la que acabamos de exponer y que guarda también una vinculación directa con la idea de la *kenosis*. La idea del «pensamiento débil» que G. Vattimo formula a propósito de ese nuevo espíritu religioso posmoderno, que hemos expuesto en el apartado anterior, se asienta en esta experiencia cristiana del auto-vaciado de Dios. Para el filósofo italiano, la *kenosis* guarda estrecha relación con idea de la muerte de Dios, la disolución de lo sagrado y la liquidación de la trascendencia. ⁷⁶² Para A. Vega, esta idea del «pensamiento débil» encuentra su mejor representación plástica en el debilitamiento del cilindro, por ejemplo, en los apóstoles de la estatuaria de Aranzazu, ⁷⁶³ o en **Figura para regreso de la muerte**. Así pues, la idea del nuevo «arte cristiano», que Oteiza comienza a ensayar en esta obra, y el «pensamiento débil» de G. Vattimo parecen compartir el mismo contexto espiritual, definido por la muerte de Dios y los procesos de secularización.

Podemos resumir diciendo que este nuevo «arte cristiano» se fundamenta en una concepción no-antropomorfa de Dios, que en términos estilísticos se traduce en un arte abstracto. De este modo, podemos ver que el Dios ausente al que implora Oteiza en varios pasajes de su poesía se corresponde con el impulso hacia la abstracción o la «deshumanización de las formas» que percibimos por vez primera en **Figura para**

⁷⁶¹ BERMEJO, A., «La cultura del cielo», entrevista a J. Oteiza, *El Diario vasco*, 10 de abril de 2003.

⁷⁶² VATTIMO, G., *Después de la cristiandad*, págs. 52-53

⁷⁶³ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 33

regreso de la muerte. En términos formales, en esta pieza se produce el paso de una realidad tridimensional a la cuarta dimensión, del triángulo al hiperboloide; ahora añadimos a esta característica una más que la completa, ya que con ella da inicio su proyecto de renovación del «arte cristiano» y señala, como un «acto de humillación y autonegación» de la figura, el tránsito de las obras figurativas a las abstractas. A pesar de lo que venimos señalando, este paso de lo figurativo a lo abstracto en el lenguaje plástico de Oteiza precisa de una matización muy importante, estrechamente relacionada con su «Estética Negativa».

La vía de la «desfiguración» es, como señala M. C. Taylor, el camino hacia la abstracción que recorren muchos artistas, y, de modo especial, aquellos que Oteiza considera como los precursores del campo experimental en el que inscribe sus planteamientos, Malévich, Kandinsky y Mondrian. Por citar a un artista más cercano a Oteiza en el tiempo, el proceso de abstracción de la pintura de M. Rothko en la década de los años cuarenta del siglo pasado también se inserta en esta vía «desfigurativa».⁷⁶⁴ La «desfiguración» [*disfiguring*] es para M. C. Taylor un dar forma que es en sí una de-formación, y una de-formación que da forma. En este proceso, lo que se revela y lo que se cancela, la presencia y la ausencia se interrelaciona de tal modo que toda representación es a un tiempo representación y «des-representación».⁷⁶⁵ Cada uno de los artistas citados llegan al lenguaje abstracto desde un punto de partida conceptual, espiritual y religioso diferente,⁷⁶⁶ pero todos tienen en común el recurso a la negación como modo de desprenderse de la realidad y de los sistemas de representativos figurativos que dan cuenta de ella. Esta «desfiguración», que avanza con sucesivas negaciones, inicia el camino hacia la abstracción en el sentido de la *aphairesis* griega, como un modo de separación y supresión de todo aquello que no sea esencial. Lo complejo procede de lo simple a partir de una suma de elementos que materializan la simplicidad originaria. Por ello, el ascenso a lo inmaterial e inteligible se realiza por la supresión de esas adiciones materializadoras. Este método presenta, por un lado, un aspecto negativo, la sustracción de las adiciones, y por otro, un aspecto positivo, la intuición de las realidades simples.⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ Cf. VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, págs. 109-129

⁷⁶⁵ Cf. TAYLOR, M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, págs. 7-9

⁷⁶⁶ Cf. GOLDING, J., *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*.

⁷⁶⁷ HADOT, P., *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, págs. 192-193

Según la variante aristotélica de la *aphairesis*, la jerarquía de las realidades parte de la tridimensionalidad espacial hasta llegar, mediante sucesivas negaciones, a la inmaterialidad de la unidad primera. A partir de Plotino, este método adquirirá un carácter supraintelectual que desemboca en la posterior Teología negativa del cristianismo.⁷⁶⁸ En la versión plástica de este método de abstracción, se parte de la negación y reducción metódica de la realidad tridimensional, aunque la conclusión varía dependiendo de las concepciones de cada artista. Pero a pesar de sus evidentes diferencias, Malévich, Kandinsky y Mondrian, comparten una misma idea del arte abstracto como una vía espiritual que afecta a la percepción de la realidad y del mundo. Hay en todos ellos una vocación reformista en lo que se refiere a las imágenes, que, aunque se inicie con una actitud iconoclasta no se detiene en ella. Como explica A. Vega, esta sistematización de la negación no supone una demonización del mundo material, sino una penetración y un compromiso que contribuyen a lo que el filósofo K. Nishitani denomina la actualización de la realidad.⁷⁶⁹ Así queda explicado en gran medida el proceso de esencialización de las formas y el rechazo a lo figurativo que caracteriza a artistas como Mondrian y Malévich, y en parte, también en Kandinsky, a la vez que nos permite diferenciar el concepto de abstracción que Oteiza maneja en sus obras a partir de 1956. Antes, desde sus primeras reflexiones sobre el arte abstracto, como cuando en 1935 se pregunta sobre la «pureza de lo abstracto», y hasta 1950, Oteiza participa todavía de esta misma concepción esencialista de la abstracción, deudora del Cubismo.

Aunque Oteiza participa enteramente de esta actitud reformista, su procedimiento es ostensiblemente diferente a los artistas citados, debido a que no continúa con la vía de la «desfiguración» que parecía iniciarse con **Figura para regreso de la muerte**, sino que a partir de 1956 invierte el sentido de su procedimiento. A diferencia de los artistas abstractos citados, que parten de la realidad material para abstraer desde ella lo esencial, el espacio vacío, que es de lo que se compone su escultura, nace desde lo «abstracto» y no desde la realidad. Oteiza lo explica del siguiente modo: «Porque una investigación abstracta comienza en abstracto por el vacío. Y el vacío no se ocupa, no se pinta, se piensa. Se piensa con el “no-color”. No podemos renovar el espacio si no somos capaces de desnudarlo, como operación previa, estética, de la inteligencia. Diseño, pero

⁷⁶⁸ Cf. *ibid.*, pág. 192-194

⁷⁶⁹ VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 68. Véase también: NISHITANI, K., *La religión y la nada*.

del espacio». ⁷⁷⁰ En este planteamiento se fundamenta la desocupación del espacio que Oteiza inicia a partir de sus obras de 1956 y que ya no guarda relación con la «desfiguración» ni el vaciamiento de la figura humana, como parecería indicarse en **Figura para regreso de la muerte**. Un breve párrafo de su escrito «Contactos y diferencias del AC y Oriente» es en este sentido muy esclarecedor:

El Zen o budismo japonés y el Yoga indio, tratan de que el hombre quede vacío en una situación semejante a la ascética de los místicos cristianos. El hombre se separa del tiempo, convirtiéndose en un espacio vacío cuya naturaleza puramente receptiva sirve para descubrir a Dios, para que Dios anterior al tiempo, sea atraído a esta condición neutral provocada por el hombre. Este hombre no necesita del arte a cuyas manifestaciones desprecia como a ídolos. ⁷⁷¹

Una vez más vemos cómo Oteiza rechaza toda idea que no surja de su taller, aunque resulta evidente que su concepción del vacío, como él mismo se encarga de señalar, recibe evidentes influencias de la mística cristiana. Lo que varía en sus obras a partir de 1956 es que ese espacio vacío receptivo que delimita en sus esculturas no guarda relación con la figura humana, como sucede en **Figura para regreso de la muerte**, sino que parte de lo abstracto. ¿Qué es entonces todo el proceso que se inicia en la serie de *Propósito* y que concluye en sus últimas obras, en las **Cajas metafísicas**, y que avanza además con un método de negaciones sistemáticas? Es, aunque parezca resultar paradójico, un proceso de *figuración*. En vez de partir de lo figurativo y desembocar en la abstracción gracias a la «desfiguración», Oteiza parte de lo abstracto y concluye en lo figurativo, en un «dar figura». Dos cuestiones pueden ayudarnos a comprender esta inversión conceptual y terminológica, a pesar de que toda la obra de Oteiza a partir de 1956 es, en términos usuales, de naturaleza «abstracta». Por un lado, y esto es lo más importante, el hecho de que Oteiza ya no considere que la materia sea el fundamento objetivo y estable de la realidad, sino que ésta se sustente sobre fuerzas y energías que recorren el espacio vacío y que quedarían indeterminadas, «abstractas», si no fuera por la acción «determinante», «figurativa» del escultor. Nos encontramos aquí otra vez con esa idea del tránsito desde una estatua-masa del pasado a la estatua-energía del futuro. Por otro lado, es de destacar también que a partir de 1956 Oteiza utiliza las «Unidades Malévich» para estructurar sus obras, es decir, unidades que son ya el resultado de una esencialización en la pintura suprematista de Malévich. Logra así Oteiza «dar figura»,

⁷⁷⁰ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 13

⁷⁷¹ OTEIZA, J., «Contactos y diferencias del AC y Oriente», pág. 1

no a la realidad material, sino al fundamento vacío sobre la que se yergue esa realidad, ya que como él mismo se encarga de recordarnos a lo largo de sus escritos, su objetivo no es desocupar una masa física ni quitar materia, sino crear el vacío *desde / en* el espacio. Aquí radica la diferencia con el tipo de abstracción que resulta de una reducción por esencialización o de una desmaterialización de la realidad. Este importante aspecto ha sido señalado por A. Vega. En su opinión, la metafísica plástica de Oteiza no tiene vocación abstracta, y ello porque «el silencio en que dicho proceso concluye se debe a que el camino de abstracción de formas no se ha producido por esencialización de las mismas, como sería el caso del Cubismo y de las Primeras Vanguardias Artísticas europeas, sino que más bien dicha abstracción se ha generado, ha nacido, de un encuentro inmediato con la “desocupación del vacío” como primer y único contra-modelo de su pensamiento».⁷⁷² En *Propósito*, en el apartado titulado «Naturaleza y Arte», Oteiza hace la siguiente reflexión:

Así, en la investigación abstracta no hemos terminado de desalojar lo «figurativo». Desde el principio, nuestros precursores, han seguido proporcionándose sus temas de trabajo desde la Naturaleza. No eran los mismos del período anterior al Cubismo, cosas y rostros de la Naturaleza, pero sí costumbres y sensaciones, fenómenos, igualmente naturales (el vuelo, la atracción, la ascensión de unas burbujas). Pero, en cambio, así como el Cubismo, en operación legítimamente creadora, destrozaba y recomponía, estéticamente, sus motivos, lo Abstracto se conforma en traducir sus motivos con un método mucho más directo y curiosamente naturalista y figurativo. Los avances de la técnica han contribuido a ampliar la Naturaleza, a acercarnos un mundo de tentaciones enriquecidas pero que en nada varía su condición de sensible y figurativa realidad.⁷⁷³

Para aclarar mejor lo que Oteiza entiende por abstracto y figurativo resulta imprescindible, en primer lugar, ver cómo define una obra de arte. En *Megalítica*, como ya se ha visto, propone su fórmula del Ser Estético en términos de una ecuación molecular, donde lo abstracto es el resultado de la unión de lo real con lo ideal, o en otras palabras, de la adecuación de la realidad a su componente geométrico esencial. Oteiza repite esta formulación años después en *Ejercicios*,⁷⁷⁴ aunque cabría preguntarse, qué entiende ahora, una vez concluida la escultura, por el componente «real» de su escultura, ya que si en su primera propuesta lo real se define como la materia física del

⁷⁷² VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 35

⁷⁷³ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 13

⁷⁷⁴ Cf. OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 63 y ss.

arte, el factor sensible, lo que se ve materialmente en la obra,⁷⁷⁵ en su escultura a partir de 1956 sería más adecuado vincularlo con el vacío, el «material» sobre la que trabaja en su obra final. Pero más allá de estas matizaciones, que no dejan de tener mucha importancia y que Oteiza parece pasar por alto, nos interesa lo que dice en *Quousque tandem...!* sobre la obra de arte:

Es un tema con una estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto. En cuanto esta estructura se acompaña del tema, puede parecer abstracta la obra, pero es solamente hasta su entera comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa.⁷⁷⁶

De estas palabras se deduce que no hay para Oteiza una oposición entre lo abstracto y lo figurativo, sino que ambos se han de entender como modos complementarios y necesarios para lograr dar cuenta de toda la realidad. La diferencia entre ambos radica en lo que Oteiza denomina la «comprensión del tema»:

Por el tema pues (mejor: por la comprensión del tema), dividimos las obras en *figurativas o abstractas*. El tema no tiene límites en el arte, son todos los temas, es toda la realidad [...] Cuando el artista nos acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo [...] La frontera entre lo figurativo y lo abstracto, se mueve avanzando a favor de lo figurativo, hasta que todo se haya vuelto figurativo y no queda más que como señal que todo ha concluido, lo único que por naturaleza es naturaleza abstracta, la Nada como absoluto -suelto de todo- (esto en pureza es lo abstracto) el cero final de un silencio visual vacío.⁷⁷⁷

En este párrafo se resume el proceso entero de la «Estética Negativa» de Oteiza. Éste da comienzo en el espacio, que es lo abstracto, lo indeterminado y lo impuro por estar ocupado por la realidad y el tiempo, y avanza negativamente, desocultando paulatinamente ese espacio, hasta dar con la estructura capaz de generar y aislar el vacío, el espacio receptivo: en ese lugar de máxima pureza, en esa desnudez absoluta

⁷⁷⁵ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 49 y ss.

⁷⁷⁶ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 182 (79)

⁷⁷⁷ *Ibid.*, págs. 182-183 (80)

del espacio, se hace presencia, nace, la Nada de Dios. Por este motivo, esta Nada no es resultado de una ausencia ni surge de quitar materia. Esa Nada *está* en el espacio, de modo germinal, a la espera de que el artista nos señale su lugar en el vacío: «La NADA es aquí una presencia viviente, no es la poética de la ausencia. Esta Nada es la estructura de lo que no está y que es, o de lo que está, como Nada que es. [...] En mi Caja vacía como en la estatua-crónlech, la Nada está habitando el sitio vacío».⁷⁷⁸

Cabe preguntarse si hay diferencia entre ese vacío puro y la Nada que en ella se hace presencia. Si atendemos a la teoría de la imagen que se extrae del pensamiento del Maestro Eckhart, nada y vacío mantienen, en opinión de A. Vega, una doble significación: en tanto que vía (autovaciado, anonadamiento) y realidad (Dios): la «imagen desnuda» de Dios es la imagen que trasmite la desnudez como atributo esencial de esa realidad vacía y aniquilada que es Dios. Pero, por eso mismo, es una imagen que no representa nada, sino que ella misma es un camino que coincide con la realidad a la que conduce. No hay distancia entre la imagen desnuda y la Nada, pues el modelo no es un ídolo que concentra en sí mismo una atención ajena a la realidad divina.⁷⁷⁹ Si trasladamos esto a la escultura de Oteiza, el espacio vacío es también una vía, o mejor, una topología, de lo abstracto a lo figurativo, que se va desnudando paulatinamente, hasta dar con la figura de un espacio puro que no representa nada, sino que es, a un mismo tiempo, la Nada y el silencio visual vacío: «En 1958-59, a los 30 años de entrega total al arte, me encuentro con una escultura espacialmente igual a cero, con un vacío, nada. No sin nada: concretamente *con Nada*».⁷⁸⁰ Así concluye la «Estética Negativa», que define el proceso de figuración que resulta del vaciado de la realidad, de su desocultamiento, hasta dar con la figura de esa Nada, que antes de que el artista desnudara el espacio de la realidad estaba oculta, abstraída y sin lugar para su nacimiento, como el *Deus absconditus* que sirve de modelo a la tradición mística cristiana y también a la «Estética Negativa» de Oteiza.

En este punto, parecería que hay una incongruencia entre el significado último del espacio vacío que Oteiza desoculta en su escultura, y que relacionamos con la concepción del vacío de la mística cristiana, y ese espacio que la nueva física describe como cargado de energías electromagnéticas y dinámicas, y que, como hemos visto, tanta influencia han tenido en el desarrollo de su lenguaje plástico, y de modo especial,

⁷⁷⁸ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁷⁷⁹ VEGA, A., *Arte y santidad*, pág. 135

⁷⁸⁰ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 76

a la hora de configurar la forma geométrica del hiperboloide. Pero he aquí que Oteiza, al igual que otros artistas, hace una lectura espiritual de las nuevas realidades que la física más avanzada trata de comprender. La realidad observable, y sobre todo, el espacio que nos rodea, oculta bajo su velo otras presencias, que sólo el artista es capaz de desocultar en su escultura vacía. En una carta fechada el 12 de julio de 1964 y dirigida al Obispo de San Sebastián para defender el proyecto original de la estatuaría de Aránzazu, Oteiza escribe estas esclarecedoras palabras:

En 1958, concluí una experimentación en la que trataba de silenciar la expresión con un espacio callado. Podría ilustrarlo desde lo religioso, no con la poética figurativa de San Juan de la Cruz, pero sí con su mística final, que alcanzó estéticamente (y que entonces comprendí) por el mismo sistema de exclusiones o encadenamiento de nada (de no figuraciones) como yo he procedido en mi Ley bifásica de los cambios para la expresión, pasando de una expresión física a una metafísica, de una fase hablante a una progresivamente callada, de un lenguaje que habla a un lenguaje que escucha, hasta la imagen por resonancia de Dios, en un vacío. Y bien (pienso en lo religioso: Dios creó la Luz): quizá este Vacío resonante, esta luz espiritual, sea la estructura íntima de la Materia, del Universo. «¿Qué es la Materia? Es que es la energía espiritual?» se pregunta Costa de Deauregare en su libro reciente sobre el Segundo principio de la ciencia del tiempo, explicando las últimas investigaciones sobre la estructura fundamental de la materia.⁷⁸¹

De este modo quedan unidos los dos aspectos que determinan el desarrollo de su lenguaje, y logra vincular el significado religioso-espiritual del vacío de su escultura con los campos de energía que sustentan la nueva imagen del mundo, con el nuevo «paisaje» que se abre sus ojos. Ya no caben jaguares ni serpientes como símbolos de las misteriosas fuerzas que dominan la realidad, como sucede en la estatuaría de S. Agustín. Tras el citado párrafo, Oteiza escoge varios fragmentos del «Cántico espiritual» y los reproduce como si fueran parte de una misma estrofa, forzando así el significado que pretende destacar: «Dice San Juan de la Cruz: *Su oscuridad nunca es oscurecida / y sé que toda luz de ella es venida, / aunque es de noche. / La noche sosegada / la música callada / la soledad sonora*».⁷⁸²

Así quedarían aclaradas las relaciones de la «Estética Negativa» de Oteiza y la Teología negativa de los místicos, así como el modo en que esta «Estética Negativa» se corresponde a la segunda fase de la «Ley de los Cambios». Habría, no obstante, algo más que decir, ya que Oteiza, centrando su atención en esa segunda fase que se inicia en

⁷⁸¹ *Ibid.*, pág. 153

⁷⁸² *Ibidem*. En cursiva en el original.

su lenguaje plástico en 1950, desatiende en gran medida la fase primera de esa ley, sobre todo, en lo que concierne a sus implicaciones conceptuales. En este aspecto, es importante destacar que la Teología negativa sobre la que se sustenta conceptualmente la «Estética Negativa» nunca se concibe como una única vía, sino que a toda negación le corresponde una afirmación: una niega lo que la otra afirma, logrando así un equilibrio entre una realidad más allá de toda determinación y la impotencia del lenguaje humano para dar cuenta de lo inefable.

La primera fase de la «Ley de los Cambios» es, según la describe Oteiza, de naturaleza expresiva y comunicativa. La técnica del artista es acumulativa, se parte desde la naturaleza y se le añade «más» naturaleza. La realidad del arte se identifica con la realidad de la naturaleza, y por ello, también con el tiempo. En el desarrollo del Arte Contemporáneo, la primera fase de esta ley da inicio con Cézanne y su reivindicación de la materialidad de la pintura. Si aplicamos la primera fase de esta ley a la propia obra de Oteiza y tratamos de identificar sus características, veremos cómo las primeras esculturas de Oteiza hasta aproximadamente 1935 cumplen a *grosso modo* algunas de las características de esta primera fase, especialmente la de ser expresivas, y muchas de ellas, ser objetos rebosantes de materialidad. De todos modos, y debido a que el lenguaje plástico de Oteiza aún está en ciernes durante estos años iniciales, resulta difícil ver en ellas la misma coherencia de las esculturas que, desde 1950 en adelante, se engloban en la «Estética Negativa». Como indica en su «Esquema para una expresión comparada de los ciclos en creación individual», el período de un creador en su generación es de 30 años, 15 de preparación y 15 de dominio». ⁷⁸³

Lo que quedaría por mostrar es si también su pensamiento y su comprensión del arte, que en la segunda fase participa del lenguaje negativo de la mística y se concreta en la formulación de la «Estética Negativa», se adecua en su primer periodo a la naturaleza expresiva y comunicativa de su escultura. Por decirlo de otro modo, y tomando en cuenta que desde la primera obra de Oteiza éste considera al arte como un medio de acceso a Dios, cabe preguntarse si a la «Estética Negativa» le corresponde, en la propia elaboración conceptual de Oteiza, una estética que podríamos llamar «afirmativa», vinculada a la Teología afirmativa o «simbólica». ⁷⁸⁴ Si así fuera, esta «Ley de los Cambios» participaría, desde el ámbito de la estética, del ritmo de la afirmación y de la negación -la vía afirmativa y de la vía negativa- con que la «Teología

⁷⁸³ OTEIZA, J., *Libro de los plagios*, pág. 64

⁷⁸⁴ Cf. PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, *Obras completas*, págs. 248-250

mística» de tradición dionisiaca busca agotar todos los modos para referirse a Dios, «aquél que está más allá de todo ser y conocer».⁷⁸⁵ Una posible referencia a este ritmo, que no es sino un método de conocimiento y de acceso a lo que no tiene determinación, parece desprenderse de las siguientes palabras al comienzo de *Quousque tandem...!*: «Temo no haber sido suficientemente claro y quisiera (y podría sin poderme limitar) enumerar ejemplos que documentan nuestro pasado y problemas de nuestro presente, opinando con afirmaciones y negaciones sin vacilar. Porque este es un método para interpretar, para que lo pueda utilizar cualquiera».⁷⁸⁶

La vía negativa que recorre toda la mística cristiana se inicia con el pensamiento de Dioniso Aeropagita. Este autor diferencia entre dos vías, la negativa (*apofatiké*) y la afirmativa (*katafatiké*), como modos de referirse a Dios y que guardan estrecha vinculación con el problema de la semejanza y la desemejanza entre Dios y la criatura que ya hemos expuesto. Ambas vías, importante es señalarlo, no se oponen, sino que cada una se define en relación con Dios. La Teología que practica la vía afirmativa analiza las verdades reveladas y la multiplicidad de lo creado, ya que todo forma parte de manera íntegra y absoluta de la totalidad de lo Uno, nombre con el que Dionisio Aeropagita se refiere a la Deidad considerada sobreesencialmente. Él es la causa de todos los seres, el principio creador y la medida del Ser, y por ello, dirigirse desde lo múltiple sensible a lo inteligible es un modo de acercarse a Él, aunque en última instancia, ninguna imagen o figura logre tener un parecido a Dios.⁷⁸⁷ Esta vía, como se deduce de lo anterior, considera a Dios desde la perspectiva de la creación, como Padre, Hijo y Espíritu Santo, y no como un *Deus absconditus*, como sucede con la vía negativa. Por este motivo, la «Teología catafática» (*katafatiké*) trata de utilizar todos los recursos del lenguaje –la metáfora, las analogías...– para expresar algo sobre Dios, lo que confiere a esta vía un carácter eminentemente *expresivo*. En opinión de D. Turner, la Teología, en su modo catafático, es una especie de exceso verbal, una anarquía del discurso donde todo parece tener cabida.⁷⁸⁸ En el caso de Dionisio Aeropagita, la práctica de la vía negativa es un modo de prevenir estos excesos de la Teología, evitando así su prolongación indefinida y la acumulación de atributos que puedan sepultar aquello inefable a lo que se pretende acercarse. De modo muy significativo, Oteiza atribuye una misma función a la «Estética Negativa», ya que en un momento

⁷⁸⁵ *Ibid.*, pág. 245

⁷⁸⁶ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 103 (8)

⁷⁸⁷ Cf. PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, págs. 97 y 103 y ss.

⁷⁸⁸ TURNER, D., *The darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, pág. 20

dado del desarrollo de la primera fase de la «Ley de los Cambios», sucede que «la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear».⁷⁸⁹ En este punto da inicio la segunda fase, la negativa, que «oponiéndose a la primera la completa».⁷⁹⁰

En el ámbito del arte, señala A. Vega, esta Teología afirmativa ha podido dar lugar a una «estética teológica», como una vía de acceso al conocimiento de Dios a través de las imágenes: «Si el Verbo había sido encarnado en la forma humana, sólo una teoría de la imagen hacía accesible la humanidad de Dios [...] Como mediadora entre ambas naturalezas, humana y divina, la imagen del Hijo sentó las bases para una estética que podemos denominar “simbólica” o “teofánica”».⁷⁹¹ Más que la semejanza entre Dios y la criatura, prevalece ahora la semejanza entre Dios y el hombre, «hecho a imagen y semejanza de Dios» (*Gén* 1,26), y su modelo es la Encarnación. Esta «estética teofánica» o «afirmativa» tiene su fundamento en la Teología simbólica de la Escuela de san Víctor, la mística franciscana posterior (Buenaventura y Llull) y en el pensamiento de Escoto Eurígena (siglo IX). Para todos ellos, la naturaleza es el punto de arranque y de respuesta al *Sermo* de Dios: las plantas, los animales, pero sobre todo, el alma del hombre son señales que el creador ha dispuesto para recuperar la naturaleza perdida tras el pecado de Adán. Esto no significa que el arte ha de imitar la naturaleza como sucede en los estilos naturalistas, sino que el artista imita a Dios en cuanto que él también es creador al recrear la naturaleza en su arte.⁷⁹² Como enseguida intentaremos de aclarar, muchas de estas ideas forman parte de las reflexiones americanas de Oteiza, tanto en su interpretación de la estatuaria megalítica como en los que atañen a la pintura de El Greco. En estas interpretaciones, Oteiza insiste en el carácter narrativo de las imágenes. Paradójicamente, son estas reflexiones las que anteceden el desarrollo del «arte nuevo» que, una vez de regreso, desembocarán en su «Estética Negativa» y en sus formas «desnudas y silenciosas».

Oteiza, en un apartado que en *Goya Mañana* dedica a la pintura de El Greco, menciona precisamente a varios de estos filósofos medievales que forman parte de la Teología simbólica. Lo más significativo para nuestros propósitos es que Oteiza interpreta la obra del pintor a la luz de las ideas de dichos filósofos. Ya hemos señalado

⁷⁸⁹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 178 (73)

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 104

⁷⁹² Cf. *ibid.*, págs. 102-103

algunas de las características que Oteiza destaca de la pintura de El Greco, como la importancia de las incurvaciones y el carácter dinámico de sus composiciones. Pero su interpretación va más allá de estos aspectos, ya que también vincula su pintura con toda una línea de pensamiento, que denomina «racionalismo mágico», aunque también utiliza los términos «realismo metafísico» y «realismo inmóvil», que partiendo desde Juan Escoto Eurígena, sigue con Ramón Llull para concluir en G. Bruno. El pensamiento de este último es, según Oteiza, «el motor espiritual de las últimas formas del Greco»,⁷⁹³ sobre todo debido a su concepción vital y dinámica de la naturaleza y de Dios.

G. Bruno postula una concepción inmanente de la divinidad que se manifiesta en la naturaleza infinita, lo que implica que el desarrollo de la naturaleza es a su vez el infinito expandirse de Dios. Porque Dios se refleja en la naturaleza, la naturaleza es expresión de Dios, y ambos movimientos concurren en un mismo plano de realidad. Por esto, «se comprende que en este contexto Dios y la naturaleza, forma y materia, acto y potencia, acaben por coincidir».⁷⁹⁴ La potencia es la idea, mientras que el acto es el ser, pero todo coincide en Dios. Oteiza traduce estéticamente esta idea y la proyecta a la pintura de El Greco: «Idea y Ser, para nosotros, hoy mismo (y para nuestra pintura absoluta de la madurez de El Greco) es definición exacta de Expresionismo formal, plástica absoluta».⁷⁹⁵ El significado de este expresionismo, que aquí podría resultar un tanto confuso, queda del todo claro si atendemos a las palabras con las que Oteiza resume el pensamiento de otro de los filósofos que menciona, Juan Escoto Eurígena. Siguiendo la estela neoplatónica de Dionisio el Aeropagita, la naturaleza es para este filósofo medieval irlandés reflejo de lo múltiple producido desde la luz que emana de lo Uno, una multiplicidad que en un segundo momento tiende a volver y a retornar a la unidad del Uno. A partir de esto, Oteiza dice:

El mundo viene a ser una jerarquía de seres procedentes de la divinidad, en cuyo punto más alejado de ella, aparece la Naturaleza, la Materia. Consecuencia en el pensamiento del artista: que hay que volver la Naturaleza, a su identificación con Dios. No será esto imitándola. ¿Será volviéndola a la luz? De aquí al suarismo, al brunismo, al GREQUISMO de la materia plástica ¿habría una línea de la voluntad directamente desarrollada?⁷⁹⁶

⁷⁹³ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 119

⁷⁹⁴ REALE, G., ANTISERI, D., *Hª del pensamiento filosófico y científico. II: Del Humanismo a Kant*. Pág. 152

⁷⁹⁵ OTEIZA, J., *Goya mañana*, pág. 119

⁷⁹⁶ *Ibid.*, pág. 118

Más allá de la referencia a la luz en la pintura de El Greco, que guarda relación con la influencia del neoplatonismo, lo fundamental de este párrafo es esa idea de devolver la materia creada a su creador, y sobre todo, lograr la unión de la criatura con el Creador a través de la naturaleza creada. En esto consiste precisamente el «acto expresivo» del artista. Así, a propósito de las pinturas finales de El Greco, donde figuras humanas se elevan hacia lo cielo, dice Oteiza: «El Greco ha fundido lo divino con lo humano. En su pintura final el Hombre ha tomado posesión de su Alma. El alma y el cielo han sido alcanzados por la Tierra».⁷⁹⁷

Estas ideas se repiten en el enfoque de su interpretación de la cultura de S. Agustín, donde las referencias a la naturaleza expresiva del arte son constantes. Como recordaremos, el desarrollo de esa estatuaria da comienzo cuando se rompe la unidad entre el hombre y su medio circundante. A partir de ese momento, el escultor extrae de su contorno natural las imágenes y los materiales con los que va a elaborando sus estatuas, hasta que logra dar imagen a una figura humana que se corona con una cabeza de un jaguar. Esta figura restituye la comunión con la naturaleza y el cosmos. Por este motivo, puede decirse que al menos en parte, el de S. Agustín es un «arte humanizado», que además, extrae de la naturaleza los materiales que lo componen. Se participa así del mismo panteísmo del arte griego, de una misma confianza y empatía con el entorno [*Einfühlung*], que se logra, eso sí, después de todo el desarrollo de su estilo artístico, una vez se «descubre el paisaje» y se calman las angustias vitales que hacen que dicho desarrollo se ponga en marcha: «Revela esta estatuaria la firme concatenación – grandioso acto creador- del hombre con el paisaje. Descubrir un paisaje es asegurar las operaciones fundamentales de una cultura, pero no es fácil ingresar creadoramente – victoriosamente- en el paisaje. Es preciso necesitarlo existencialmente y estar en posesión de un valor y de una voluntad creadora originales».⁷⁹⁸ De esto se deduce, según Oteiza, un «panteísmo mínimo, elemental y directo».⁷⁹⁹

El proceso entero de elaboración de este estilo agustiniano se desarrolla a base de ir aumentando la expresión formal de la estatuaria.⁸⁰⁰ Este expresionismo no imita la naturaleza, sino que el artista crea a partir de los elementos que extrae de ella:

⁷⁹⁷ *Ibid.*, pág. 31

⁷⁹⁸ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 118

⁷⁹⁹ *Ibidem.*

⁸⁰⁰ *Ibid.*, pág. 90

No hay caridad en esta estatuaria (ni en ninguna otra, en la historia breve de los grandes triunfos del arte) con los elementos naturales que la integran. Rompen violentamente el estado natural de las cosas con que la edifican, por esto no persiguen a la naturaleza para copiarla: no es su estilo un falso naturalismo, sino un auténtico realismo estético, expresivo y constructor.⁸⁰¹

Bien podría relacionarse este rompimiento del estado natural de las cosas con las técnicas alquímicas que, hasta el siglo XVII, buscan vivificar la materia como modo de desentrañar los misterios de la creación para poder reunirse así con el Creador. Estas técnicas están estrechamente vinculadas con la idea de «expresión» que recorre el Renacimiento -la *época de lo fantástico*- y que encuentra en G. Bruno uno de sus mejores exponentes, hasta que la implantación del Racionalismo y los movimientos de la Reforma consuman la abolición de la cultura de lo fantástico y de la magia.⁸⁰² Según esta concepción de la «expresión», todo lo que existe expresa la naturaleza de Dios, por lo que el retorno a Él comienza por «expresar», vivificar la materia creada.⁸⁰³ En este proceso, al igual de lo que sucede en el caso de Oteiza, la capacidad fundamental es la imaginación. «Hay que perseguir -dice Oteiza- los nuevos lugares del asombro, para instalar ahí nuestra imaginación creadora».⁸⁰⁴ Esta «imaginación creadora», como ha expuesto H. Corbin, guarda estrecha relación con lo «teofánico» y no con la imaginación reproductora reconocida por la Filosofía clásica o la Psicología y que se refiere a lo *imaginario*. «La imaginación creadora» *crea*, a partir de la realidad y sus materiales, nuevas formas y figuras que se elevan hacia lo suprasensible, hacia el *mundus imaginalis*.⁸⁰⁵ Oteiza traduce esta idea del «mundo de la imaginación» a su terminología estética. Lo explica así: «Hay idas y regresos en el paisaje. Y son incesantes estos viajes en el proceso formativo de un tipo de hombre, de una cultura. Así va imaginando el artista el sitio entre sus manos y efectúa sus descubrimientos y construye esa morada eterna: el ser estético. Podría preguntar alguien cómo hallar a Dios en el arte».⁸⁰⁶

⁸⁰¹ *Ibid.*, pág. 150

⁸⁰² Cf. CULIANU, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento*

⁸⁰³ Cf. DELEUZE, G., *Spinoza y el problema de la expresión*, especialmente págs. 9-19; KOYRE, A., *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVII alemán*; y AROLA, R., *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*.

⁸⁰⁴ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 129

⁸⁰⁵ Cf. CORBIN, H., *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabí*. Véase también: JAMBET, C., *La lógica de los orientales*; VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, págs. 65-84; y HEIDEGGER, M., *Kant y el problema de la metafísica*, págs. 112-172

⁸⁰⁶ OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 30

Hay todavía dos ejemplos más claros que nos permiten relacionar la idea de lo expresivo, en el sentido de dar expresión a la materia, con la estética afirmativa o simbólica que, en nuestra opinión, subyace a esta interpretación agustiniana. En un apartado titulado «Solución existencial», Oteiza dice: «El Ser estético, una verdadera solución existencial. El trascender de lo estético alcanza a Dios: devuelve al Creador lo creado, en acto original de creación, con lo que se justifica y se cumple la misma definición divina del hombre “imaginado a semejanza de Dios”».⁸⁰⁷ Vemos cómo Oteiza se hace aquí partícipe no sólo de la idea de la semejanza entre Dios y hombre, base de una «estética afirmativa», sino también de la idea de que el hombre –el artista– es aquel que se iguala a Dios al compartir con Él sus mismas capacidades creativas, aunque éstas se manifiesten en direcciones opuestas: «El camino hacia arriba y hacia abajo –dice Oteiza– es uno solo y el mismo».⁸⁰⁸ En el apartado siguiente al citado, que lleva por título «Correspondencia con el Creador», incide en estas ideas:

El arte como comunicación superior, vemos, es una correspondencia, una contestación que el artista halla para su salvación en Dios. Lo que considera el hombre como mensaje recibido de Dios es la materia en la que redacta su contestación superior. Si Dios nos envía al Hijo, nuestra comunión con el Hijo, será nuestra respuesta de salvación (solución religiosa). Nosotros en el arte recibimos el mensaje del Creador en la clasificación que de los mundos u objetos de la creación ontológica se determinan. Nuestra respuesta en los términos mismos de ese mensaje recibido, es la comunión con el Padre, la solución estética.⁸⁰⁹

Para R. Llull, el tercero de los autores que Oteiza vincula con el «realismo metafísico», la potencia imaginativa se encarga de crear una *figura* que sirve para pasar del conocimiento sensible a lo inteligible. Aquí juega un papel central la naturaleza mediadora de la figura de Cristo, ya que suyo es el cuerpo espiritual y simbólico que sirve de modelo para contemplar lo inteligible –Dios– a partir de lo sensible –el cuerpo de Cristo. Él es intermedio entre el Creador y su creación, entre lo terrenal y lo celestial, participando a un mismo tiempo de ambas. De este modo, el conocimiento de las cosas sensibles que se hallan en el orden natural posibilita percibir la verdad de las cosas invisibles.⁸¹⁰ La humanidad de Cristo es, además, la vía por la cual el hombre puede

⁸⁰⁷ *Ibid.*, pág. 59

⁸⁰⁸ Citado por MANTEROLA, P., «La escultura vasca en los años de la dictadura», en *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales*, pág. 82

⁸⁰⁹ *Ibidem.*

⁸¹⁰ Cf. VEGA, A., *Ramón Llull y el secreto de la vida*, págs. 54-92

acercarse a Dios. Esta idea se resume en la siguiente tesis: «Dios se hizo hombre para que el hombre se haga Dios», de la cual es fácil concluir que el motivo de la Encarnación es la deificación del hombre.⁸¹¹

Veamos ahora, y así comenzamos a exponer el segundo ejemplo, cómo esta idea de la mediación de Cristo se refleja en el modo en que Oteiza construye su interpretación del «Hombre-jaguar». Según decíamos antes, al crear la figura del «Hombre-jaguar» y situarse ante ella, el escultor agustiniano se pone cara a cara con la divinidad, y ello porque el jaguar es el símbolo del Sol, que a su vez simboliza lo Inmóvil, es decir, la imperturbabilidad de la fuerza divina. Por este motivo, Oteiza califica a ese escultor de *hombre cristiano*, haciendo suyo el modelo cristológico:

El jaguar es, pues, el salvador: el cristo de este hombre arcaico del Macizo central andino. Pueblo cristo-zoomorfista [...] De aquí en adelante, el hombre agustiniano es un *hombre cristiano*, un hombre espiritualmente *salvado*, un hombre de fe, con una profunda y original pasión religiosa que le proveerá de todas las energías necesarias para el cumplimiento individual y social de su vida.⁸¹²

Estas esculturas, al igual que la figura de Cristo, participan de una naturaleza mediadora. Ahora no resultaría difícil entender a qué se refiere Oteiza cuando menciona el *realismo metafísico* que se hace presente en la estatuaria, ya que ésta, al igual que el «mundo de la imaginación» al que hemos hecho mención, aúna la dimensión material y espiritual de la realidad, y por ello, sirve como una mediación entre ambas:

El orden universal entra en el mundo por las estatuas, y en ellas se encuentra con el hombre. En la estatua el hombre se abre paso, se traspassa a la eternidad. Por esto, una estatua, es que es una máscara, una vida en el más allá y, al mismo tiempo, un rostro o unas cosas de más acá. Por esto, el paisaje habitado por las estatuas es el país habilitado para la salvación.⁸¹³

La función mediadora de la estatua es en este caso fruto de la capacidad del escultor de hacer de la materia un cuerpo espiritual, de ser capaz de crear figuras donde lo material se identifique con Dios, como decía a propósito del pensamiento de Juan Escoto Eurígena. En esta identificación, que es, al mismo tiempo una unión, consiste precisamente su idea de la «estatua como sacramento agustiniano», conclusión última del desarrollo completo del lenguaje escultórico de este pueblo:

⁸¹¹ LIBERA, A., *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, pág. 23

⁸¹² OTEIZA, J., *Megalítica*, pág. 94

⁸¹³ *Ibid.*, pág. 123

Al situarse en presencia de sus estatuas, al comulgar con ellas, todos estos hombres se hechizaban, se divinizaban, convirtiéndose espiritualmente en hombres-jaguales, en hombres enteros, en «superhombres». Todavía se conservan indicios, pruebas alteradas y corrompidas por el tiempo, de esta invención máxima de la cultura agustiniana: la eucaristía simbólica de sus piedras o formas sagradas: sacramento de la transfiguración por la estatua.⁸¹⁴

En todos estos ejemplos nos encontramos con la idea de la «formación», de la *Bildung*, como modo de relación entre Dios y la existencia, que tiene además como modelo la figura humana de Cristo, que certifica la semejanza entre el ser creado y el Creador. En términos artísticos, esta concepción antropomorfa de la divinidad favorece una actitud iconodúlca y una valoración de la imagen y de la «imaginación creadora» en la experiencia espiritual, que se mantiene, no obstante, apegada a la realidad objetiva del mundo y a sus representaciones figurativas.⁸¹⁵ Esta semejanza se recrea también en el propio acto creador del artista, como Oteiza se encarga de recordarnos. Así se cumplen varias de las características de una «estética afirmativa», que si bien nunca es planteada como tal por Oteiza, subyace a sus reflexiones e interpretaciones en varias fases de su periodo sudamericano. Lo que resulta más fascinante es que este modelo de interpretación, basada en la idea sobre la recreación de la materia como único modo de llegar a Dios, se plantea al mismo tiempo en que comienzan a perfilarse las primeras intuiciones que darán lugar a la formulación de la «Estética Negativa», que se fundamenta en la desemejanza entre el hombre como ser creado y Dios, y donde las imágenes, a diferencia de lo que sucede en su interpretación agustiniana o en su análisis de la pintura de El Greco, se han liberado de toda narratividad.

Si retomamos en este punto la «Ley de los Cambios», y consideramos su primera fase desde la perspectiva que hemos intentado reconstruir a partir de la interpretación de la cultura de S. Agustín y la pintura de El Greco, parecería que dicha ley tiene que ver con la naturaleza de la imagen, es decir, que mientras que en la primera fase el arte «llena» de realidad la imagen o las formas, con el propósito de que el artista, junto con la naturaleza creada, logre acercarse a Dios, en la segunda fase esta la imagen o estas formas se vacían. Así, se parte de una experiencia física con la nada, sobre la que se va acumulando la realidad hasta que el proceso se invierte y se concluye en una Nada metafísica. Este proceso es, en palabras de Oteiza, una «lógica de la imaginación». De

⁸¹⁴ Cf. *ibid.*, pág. 115 y ss.

⁸¹⁵ VEGA, A., *Zen, mística y abstracción*, pág. 99

este modo, la «Ley de los Cambios» queda también relacionada con una «teoría de la imagen», entendida ésta en sentido amplio, es decir, abarcando imágenes y formas artísticas, pintura y escultura, donde a la imaginación como creadora de imágenes o formas que sirve de modo de acceso a Dios le seguiría la «desimaginación», en términos de Oteiza, la desocupación y la «desnudez». De la «expresión» de la naturaleza pasamos a la «incomunicación» con la naturaleza, aunque ambos momentos sirvan de igual modo para acceder a Dios, según se le considere desde su creación o su solipsismo. Esta misma lógica se aplicaría, según Oteiza, para la creación de los nombres en el lenguaje hablado, especialmente en el euskera, que para Oteiza no deja de ser ese «lenguaje sagrado» de los vascos «originarios». Sus investigaciones «estético-filológicas» sobre el euskera se sustentan en esta idea. Esta «lógica», bien aplicada a los nombres, bien aplicada a las imágenes y a las formas, tiene el siguiente desarrollo:

El hombre necesita para terminar de imaginarse, comenzar por imaginarse, entrar en una imaginación estética donde tiene su proceso lógico en el que se forma históricamente, artísticamente [...] Encontramos correspondencia de nuestra lógica bifásica de los cambios estéticos (estamos hablando de los cambios en la imaginación del nombre) con el ensayo de sistematización de Vico para crear una lógica de la imaginación, en la que distingue 3 edades diferentes: la edad de los dioses, la edad de los héroes y la edad del hombre. Las 2 primeras edades encajan en las 2 fases internas de nuestro razonamiento experimental del nombre (los nombres convexos en primera fase como dioses concretos, particulares, que en 2ª fase son reducidos a nada, como objetividad negativa, a nada, como suprema abstracción subjetiva de lo sagrado.⁸¹⁶

Así, esta lógica parece adecuarse al modo en que a la *Bildung*, «formación» le corresponde la *Entbilbung*, la «deformación». Pero mientras que para el Maestro Eckhart o Pseudo Dionisio Aeropagita estas actitudes no se oponen, sino que se dan simultáneamente en un mismo proceso desde dos perspectivas diferentes, en el caso de la «Ley de los Cambios» ambos momentos se oponen y son sucesivos en el tiempo, es decir, esta lógica de la imaginación se despliega horizontalmente. Por este motivo, y esto sirve, en nuestra interpretación como respuesta a la pregunta que en 1950 se plantea sobre el «nuevo arte cristiano» de hoy», Oteiza afirma que es la «Estética Negativa» – sólo la «Estética Negativa», podríamos añadir- la que corresponde al momento actual del arte.⁸¹⁷ Como dice en *Propósito*, trata de ajustar su escultura, que en el mismo texto

⁸¹⁶ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 111

⁸¹⁷ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

define como «arte religioso», «a la esencia impersonal de la estatua, en la imaginación espiritual de nuestro tiempo».⁸¹⁸ Si nuestro análisis está en lo cierto, esta «imaginación espiritual» se corresponde con la ausencia de Dios, con su indeterminación, lo que impide no sólo que podamos representarlo por medio del simbolismo tradicional, sino que incluso podamos darle un rostro. Su imagen es «desnuda», como el espacio vacío que Oteiza «desocupa».

Hasta ahora, y debido a que nos hemos limitado a comentarla desde el desarrollo del lenguaje y del pensamiento de Oteiza, es decir, desde «dentro del arte», hemos venido considerando que la «Ley de los Cambios» consta de dos fases, divididas por una frontera que determina el paso de lo expresivo a lo receptivo, de la estética positiva a la negativa. Pero si consideramos esta ley desde «la vida», ésta consta de tres «fronteras», es decir, de cuatro fases: la primera, la de la Naturaleza, es la anterior al ingreso en el Laboratorio del arte; a ésta le siguen las dos que se desarrollan en el «interior» del arte, y la última, la del regreso del artista a la vida. Aunque pudiera parecer paradójico, habida cuenta de todo lo que se ha venido diciendo hasta ahora y de la importancia de la obra plástica y teórica de Oteiza, para éste, la verdadera obra comienza en esa última fase, cuando el arte llega a su fin y la vida inunda su taller.

⁸¹⁸ OTEIZA, J., *Propósito*, pág. 11

4. El fin del arte

La labor del artista en la segunda fase de la «Ley de los Cambios» consiste en desocultar la realidad, ensayar todas las figuras posibles para que al final toda la realidad, abstracta antes de que el arte se ocupara de ella, tenga su figura. Así se hace presente lo único que por su propia naturaleza es lo abstracto, la Nada de Dios. Así podríamos resumir el sentido de la «Estética Negativa» en lo que a las formas se refiere. Pero esta «Estética Negativa» no concluye cuando toda la realidad ha sido desocultada por el artista. En una importante nota al pie que Oteiza introduce al párrafo antes citado donde explica el modo en que el artista desoculta toda la realidad, conduciendo todo lo abstracto a lo figurativo, dice lo siguiente: «Cuando el artista concluye de desocultar la realidad, desoculta su propio lenguaje, su propio mecanismo mental. Esta es la última tarea del artista responsable dentro del arte, para pasar, finalmente, a la vida».⁸¹⁹ Este paso a la vida es precedido pues por una última negación, la que atañe al propio lenguaje del artista. El arte concluye, dice Oteiza, con un gesto definitivo, con «la fantástica eliminación del propio lenguaje».⁸²⁰

Esta «destrucción del lenguaje» no es actitud exclusiva de Oteiza, a pesar de que muchas veces se ha podido ver en ella un ejemplo del carácter excéntrico del escultor. Como señala M. Eliade, desde el comienzo del siglo XX el arte ha conocido tantas transformaciones, algunas de ellas tan radicales que, en su opinión, cabe hablar incluso en términos generales de una «destrucción del lenguaje artístico». Iniciada por la pintura, esta destrucción ha alcanzado también a la poesía, a la novela y al teatro. Empujados por la misma necesidad que hemos destacado en Oteiza a lo largo de esta investigación, estos artistas, entre los que una vez más habría que citar a Malévich y al resto de artistas que tanto influyen en el escultor, pero también a Mallarmé o a Beckett, necesitan reducir a la nada los despojos de las revoluciones plásticas precedentes, y con especial urgencia, aquellos mundo formales vacuos y banalizados por el deterioro del tiempo. La influencia de Mallarmé sobre Oteiza es evidente, tanto en su poesía, de modo especial en «Yo soy Acteón», de 1961, como en general, en su estética.⁸²¹ En cuanto a S. Beckett, el propio Oteiza se encarga de señalar, aunque de modo indirecto,

⁸¹⁹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), nota al pie, pág. 183 (80)

⁸²⁰ *Ibid.*, pág. 186 (83)

⁸²¹ Cf. OTEIZA, J., *Existe dios*, págs. 50-51; OTEIZA, J., *Poesía* (EC), págs. 293-295; OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), nota 466 pág. 713

las similitudes entre el proceso de «destrucción del lenguaje» en la novela del último Beckett y la suya propia en el campo de la escultura.⁸²²

Sólo así, mediante la destrucción del lenguaje, resulta posible comenzar desde cero la historia del arte: «En muchos artistas modernos se nota que la “destrucción del lenguaje plástico” no es sino la primera fase de un proceso más complejo y que la recreación de un nuevo universo debe seguir necesariamente».⁸²³ En último término, estas demoliciones, estas actitudes iconoclastas, no tienen sino el objetivo de crear universos simbólicos más adecuados a la situación actual del hombre. M. Eliade vincula estas actitudes artísticas con la de los «primitivos», cuya concepción del tiempo cíclico implica una necesaria regeneración, donde el mundo es aniquilado para que, en segunda instancia, pueda ser renovado desde los cimientos. Al igual que los «primitivos», los artistas modernos han contribuido a la destrucción de su mundo, que se expresa a través de su lenguaje plástico, con el fin de crear otro nuevo. Esta actitud indica, para M. Eliade, una revalorización del mito del fin del mundo en el arte contemporáneo. De este modo:

Se constataría que los artistas, lejos de ser los neuróticos de los que se nos habla a veces, son, al contrario, mucho más sanos psíquicamente que muchos hombres modernos. Han comprendido que un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero. Y son los artistas los primeros de los modernos que se han dedicado a destruir realmente *su* mundo para recrear un universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar.⁸²⁴

Oteiza encaja en términos generales en este análisis, aunque la «destrucción del lenguaje» del escultor tiene algunas especificidades que la hacen única, y además, da a su proyecto, también en este aspecto, una coherencia pocas veces destacada. Tras el galardón de Sao Paulo lo más fácil hubiera sido continuar «dentro del arte», seguir produciendo objetos artísticos y sucumbir a la tentación del reconocimiento internacional y a las ganancias del mercado del arte., convirtiéndose así en uno más de esos «payasos para el circo» o esos «decoradores» que prolongan innecesariamente el

⁸²² OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 191. Parece claro que Oteiza se refiere a la obra *El innombrable*, publicada por S. Beckett en 1953. El libro comienza así: «I'm in words, made of words, others' words», y concluye con las siguientes palabras: «It will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on», en BECKETT, S., *Three Novels. Molloy, Malone dies, The unnameable*, págs. 386 y 414, respectivamente.

⁸²³ ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 75: véase también: ELIADE, M., «La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo», recopilado en *El vuelo mágico*, pág. 143

⁸²⁴ ELIADE, M., *Mito y realidad*, págs. 75-76

arte.⁸²⁵ Pero su «destrucción del lenguaje», decíamos, le empuja, a una zona de silencio: «Pero lo que estamos destruyendo ahora es el lenguaje nuevo y no por destruirlo, sino porque precisamos de esta destrucción última (experimentalmente) para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio».⁸²⁶ En *Arte cromlech* Oteiza es aún más explícito: «La misión del artista nuevo es quedarse sin trabajo, sin lenguaje».⁸²⁷

Así se cumple el proceso entero y el arte, con su silencio, desemboca en la vida. En san Juan de la Cruz, la subida al Monte Carmelo concluye con un silencio final: «El paraje se convierte en el héroe mudo de la historia. El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio», explica M. de Certeau. En ambos casos, en Oteiza y en san Juan de la Cruz, su silencio final *significa* mediante lo que *elimina, dice* con lo que *calla*.⁸²⁸ De las sucesivas negaciones, de ese encadenamientos de «nadas» que menciona Oteiza, resulta así un último acto afirmativo, en lo destructivo cabe ver lo creativo, lo que empuja al artista a dar el salto a la vida, ya que para Oteiza, la verdadera obra se da «fuera del arte», cuando el artista ha desembocado en la vida. El silencio del arte crea el lugar vacío desde donde la vida y su experiencia puede comenzar a ser realmente vivida: «Ya en mi libro *Quousque tandem...!* he tratado de explicar el sentido afirmativo de superación y conclusión estética», dirá en 1964.⁸²⁹

La verdadera creatividad se despliega en la vida y en sus avatares y no, como cabría suponer, exclusivamente en el arte. Como dice A. Vega, «el arte sacrifica sus formas peculiares gracias a una forma universal impulsada por el espíritu creativo, no exclusivamente anclado en las artes y la técnica. El destino del arte es, pues, su sacrificio».⁸³⁰ Y en esto justamente, añade, consistiría su auténtica naturaleza santa, ya que en palabras de Oteiza, «cuando se ha aprendido a ser y a vivir, el arte y la santidad, son figura de hombre natural».⁸³¹ De aquí el silencio del arte como práctica específica y su disolución en la vida. Como nos recuerda H. Blumenberg, entre el mutismo y el silencio (callarse) de los místicos tiene que ser vista una diferencia esencial. Mientras que el mutismo sería un acto pasivo, un no-decir desprovisto de cualquier intención, el silencio de la Teología negativa es un camino, una praxis, un método, para un modo de

⁸²⁵ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 101 (7)

⁸²⁶ *Ibid.*, pág. 186 (83)

⁸²⁷ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁸²⁸ CERTEAU, M., *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, págs 137 y 139. Sobre la importancia del «silencio» en distintas tradiciones místicas, véase: PUJOL, O., VEGA, A. (edits.), *Las palabras del silencio*.

⁸²⁹ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 153

⁸³⁰ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 27

⁸³¹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), pág. 109 (15)

comportamiento en la vida.⁸³² Para Oteiza, de modo similar, sólo después de que el arte haya concluido y su lenguaje se haya abocado al silencio, no al mutismo, es posible dar con ese lenguaje necesario para la vida: «El no lenguaje del arte que llega al silencio, es el del hombre en su mundo».⁸³³

La idolatría a la que se refiere Oteiza en 1935 y que determina el desarrollo entero de su lenguaje plástico y de su concepción del arte no atañe sólo a los objetos artísticos, sino también al lenguaje. Con su eliminación, el artista se sacude un último peligro, el de la idolatría del propio lenguaje, cuya excesiva prolongación corre el peligro de ocultar nuevamente aquello que contribuye a desocultar: la forma que no tiene forma, el vacío, la forma universal sobre la que se asienta la realidad. A este peligro se refiere Oteiza cuando dice: «El artista fabricante de su lenguaje manipulador de su herramienta de desalineaciones, cae así en una alineación última, en la de su propia herramienta: ¿destrucción de la herramienta, destrucción del lenguaje? No, destrucción del artista».⁸³⁴ El rechazo a la idolatría se convierte así, sólo cuando el arte ha concluido, en una actitud iconoclasta, en un menosprecio al objeto del arte: «Odio la obra de arte». «Mis Cajas Metafísicas son las latas de las que me he alimentado. El arte no está en las esculturas, está en otro sitio».⁸³⁵

Esta «vida» a la que se da inicio sólo tras el desocultamiento de esta forma universal no debe ser entendida, obviamente, desde el orden natural de las cosas, sino tal como la concibe el *homo religiosus*. Para el *homo religiosus* lo esencial precede a la existencia, es decir, la existencia real, auténtica, comienza en el momento en que recibe la comunicación de la historia primordial,⁸³⁶ o en el caso de Oteiza, que es en nuestra opinión un buen ejemplo de *homo religiosus*, cuando el artista desoculta la forma esencial. En esta forma esencial se nos hace ver, como dice el método fenomenológico con el que Oteiza relaciona su proceder, lo que de real hay en la realidad, más allá de todos los velos que lo ocultan: «TODO EL ARTE PRETENDE HACER QUE LA REALIDAD SE NOS MUESTRE REALMENTE, más que inventar su cara, lo que hace es descubrirla».⁸³⁷ A partir de este momento, no cabe hablar de *arte* ni de *artista*, sino de *hombre* y de *vida*: el hombre encarna existencialmente aquello que el artista ha

⁸³² H. Blumenberg, citado por: HAAS; A. M., «La Nada de Dios y sus imágenes explosivas», en *ER, Revista de Filosofía*, núm. 24 / 25, Barcelona-Sevilla, 1998, pág. 31

⁸³³ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁸³⁴ OTEIZA, J., «La destrucción de los lenguajes en el A. C.», *op. cit.*, pág. 255

⁸³⁵ Citado por MANTEROLA, P., «La escultura vasca en los años de la dictadura», *op. cit.*, pág. 88

⁸³⁶ ELIADE, M., *Mito y realidad*, pág. 93

⁸³⁷ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n. Con mayúsculas en el manuscrito original.

desocultado a través del arte. También la «Estética», que Oteiza denomina hasta este momento como la «ciencia objetiva e interna del arte», se completa, tras la conclusión del arte, con un segundo estadio, con una «Estética Existencial», que es definida por Oteiza como normativa, ética o política, que se refiere a sus conclusiones, en comportamiento, fuera del laboratorio del arte, en la vida.⁸³⁸

De estas palabras de Oteiza cabe pensar que el escultor interpreta este paso del arte a la vida en términos de una transformación espiritual que se concreta, de modo especial, en los sentidos y en el modo en que la realidad, toda la realidad, tanto en su dimensión sensible como espiritual, es percibida. En *Arte cromlech*, a propósito de la función de la obra de arte, dice Oteiza: «Su función es el hombre: se dirige a él y le habla. Lo hace para crear en el hombre una sensibilidad perceptiva para que sepa ver espiritualmente y domine esta percepción según sus necesidades humanas».⁸³⁹

Este nuevo tipo de «sensibilidad estética», este ver espiritualmente, se resume en las varias denominaciones que Oteiza utiliza para nombrar a la facultad imaginativa que regiría los comportamientos del hombre en la vida, es decir, «fuera del arte», y que sería el resultado de la «lógica de la imaginación» que determina, hasta su silenciamiento, el desarrollo completo de los lenguajes «dentro del arte». Las numerosas variantes de imaginación, como «imaginación activa de la existencia», la «imaginación práctica», la «imaginación instantánea» y la «imaginación existencial», que Oteiza menciona de modo especial en *Quousque tandem...!*, pero también en escritos posteriores, se deberían de entender de este modo.⁸⁴⁰ Esta idea de la «imaginación existencial» como elaboración específica del arte que rige los comportamientos en la vida es planteada por vez primera por Oteiza en su interpretación de la estatuaria de S. Agustín, aunque obviamente, entonces no resulta de la «lógica de la imaginación», tal y como ésta es planteada en la «Ley de los Cambios», sino que se desprendería únicamente de la primera fase, la frase expresiva, que cabe vincular, si estamos en lo cierto, con una «estética afirmativa».⁸⁴¹ Una vez que Oteiza abandona el arte y su concepción estética se completa en su segunda fase con la «Estética Negativa», este silencio del arte precede a esta «imaginación existencial».

⁸³⁸ OTEIZA, J., *Ejercicios*, pág. 65

⁸³⁹ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁸⁴⁰ Cf. OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, págs. 97 (4), 106 (14), 210 (103), 212 (106), 214 (108). Véase también OTEIZA, J., *Ejercicios*.

⁸⁴¹ OTEIZA, J., *Megalítica*, págs. 30-32

Varios de los párrafos más importantes de *Arte cromlech* se refieren también a esta transformación espiritual. Sirva de ejemplo el siguiente:

Hacia un arte cromlech, quiere decir que el arte contemporáneo termina en un vacío que tiene un punto de llegada en el que la expresión desaparece, en la que la obra de arte deja de hablar, convirtiéndose en un signo espacialmente desocupado. Delante de esta señal el hombre no tiene arte, ha desembocado en la vida. El hombre es una sensibilidad perceptiva, ha sido espiritualmente construido desde el arte de su tiempo para integrarse con su realidad, para posesionarse de su mundo y para dominarlo con su vida.⁸⁴²

El lenguaje del arte es un método experimental, no un valor en sí ni una práctica desinteresada, y por ello, cuando logra crear su modo, siempre nuevo, que se traduce en un estilo, es decir, en un modo de «ser en el mundo» regido por un tipo de sensibilidad de procedencia estética que logra «restablecer el equilibrio cultural perdido entre hombre y Naturaleza»,⁸⁴³ ha de ser silenciado por innecesario:

Dentro del arte es que varían los estilos, buscando, precisamente, un estilo para el hombre. El estilo del artista no es el estilo verdadero para el hombre. Corrientemente, el estilo de un hombre, el de un pueblo, suele ser un estilo vacilante como el del artista, que siempre es el estilo artístico de un momento determinado por la búsqueda de una conclusión integral que es muy raro alcanzar. Son complejas las dificultades para esta victoriosa conclusión: es preciso que se haya cumplido todo el proceso artístico entero y que en el momento final se tenga conciencia de esa conclusión.⁸⁴⁴

Este es, en realidad, el sentido del «estilo vasco», un modo de comportamiento regido por las facultades imaginativas arriba mencionadas. Para incidir en el hecho de que todas estas facultades imaginativo-espirituales son el resultado del vacío de crónlech neolítico, y que aún perduran en los comportamientos y en las expresiones de la cultura vasca, Oteiza utiliza numerosas veces la denominación de «imaginación vasca»:

La imaginación vasca (por esa tradición) está más cerca (en la formación de lengua supongo que también) de la imaginación artística que de la lógica del pensamiento racional [...] El crónlech agota el proceso estético del vasco y su universo simbólico (lengua, arte, religión) se completan y esto puede significar también que en ese momento se detiene y en esta detención (que es hazaña de

⁸⁴² OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁸⁴³ OTEIZA, J., «La destrucción de los lenguajes en el A. C.», *op. cit.*, pág. 255

⁸⁴⁴ OTEIZA, J., *Quousque tandem...! (EC)*, pág. 101 (7)

conclusión experimental) observada desde hoy nos hace confundir como inmadurez cultural lo que fue todo lo contrario como traducción a una permanente y natural madurez existencial. En este sentido, en el estilo de nuestra tradición cultural, el mundo visible y el invisible se confunden viviéndose con el mismo trato natural, se borra la frontera entre lo concreto y lo abstracto, entre naturaleza y espíritu.⁸⁴⁵

De este modo, la enorme carga significativa de estas ideas y su potencia a la hora de considerar el arte como un modo de acceso a lo real, como un espacio abierto donde concluyen lo exterior y lo interior de la realidad, lo material y lo espiritual, cae en la más triste fatalidad, ya que Oteiza olvida la vocación universal de esa voluntad por «ver lo visible y lo invisible» y se dedica a rastrear dicho comportamiento en expresiones localizadas de la cultura vasca. Es así como el mayor de sus logros, la creación de un lenguaje propio dentro del arte, que como nos recuerda él mismo, «tiene un principio, un desarrollo y un final» que desemboca en la vida,⁸⁴⁶ se convierte en el mayor de sus fracasos, quedándose encerrado en el ámbito de la cultura vasca y en su interpretación, que participaría de lo universal, qué duda cabe, si no fuera por el peligroso sesgo etnicista que adquieren muchas de estas interpretaciones. La poética de su pensamiento y de su interpretación se pierde, podríamos decir, cuando busca confirmarla con la realidad de los hechos.

Esta investigación ha comenzado aludiendo a un dato concreto de la biografía de Oteiza. Decíamos entonces que algunos hechos de su biografía determinan de modo fundamental el devenir posterior de su trayectoria. Tras su crisis religiosa de juventud, Oteiza emprende, a través del arte, la búsqueda de una respuesta a su necesidad de salvación espiritual, una cura a sus miedos existenciales que la fe perdida ya no es capaz de darle. De aquí el evidente carácter salvífico y curativo que el arte tiene para el escultor.⁸⁴⁷ Desde esta perspectiva biográfica, cabe preguntarse si todo el revestimiento religioso que Oteiza elabora para reflexionar sobre el arte, y sobre todo, sobre el fin del arte, no es un modo de dar respuesta a esa necesidad íntima y personal del propio escultor, origen de sus inicios en el arte. Así retomamos la idea de J. D. Caputo, que aboga por una religiosidad que, en nuestra época secularizada, se nutre de las «experiencias reales», de aquellas ocasiones en la que «algo» sucede de verdad, rompiendo los momentos repetitivos de la vida monótona. Este aspecto religioso de la

⁸⁴⁵ *Ibid.*, págs. 147-148 (50)

⁸⁴⁶ OTEIZA, J., *Arte cromlech*, s / n

⁸⁴⁷ VEGA, A., «La “Estética Negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», *op. cit.*, pág. 39

experiencia, la noción de la vida al límite de lo posible, en el filo de lo imposible, constituye una estructura religiosa, el lado religioso de cada uno.⁸⁴⁸ El sentido de estas experiencias genuinas se puede ir a buscar a la religión, en el sentido tradicional del término, o a esa «religión sin religión» a la que alude J. D. Caputo. En uno de los momentos más emotivos de los que se compone *Quousque tandem...!*, Oteiza se pregunta ¿De qué trata el arte? Su respuesta es la siguiente:

De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Ya sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en una de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo -como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena -ustedes habrán vivido momentos muy semejantes- era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre y nos acerca de algún modo a uno de estos 3 caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. Que son 3 disciplinas, podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios, que se mezclan y conjugan en nuestro corazón, pero que técnicamente son distintas e independientes. El que se ha decidido concretamente en la vida por una de ellas y el que no se ha decidido también, hallará en los recuerdos de su niñez, datos de una espontánea elección o inclinación, por uno de esos caminos.⁸⁴⁹

A este recuerdo le sigue otro:

Me van a permitir otro recuerdo personal de la niñez (así abrevio mucho mi explicación). Otro de los frecuentes paseos con mi abuelo, era al alto de Orio, en el camino a Zarauz. Había un bosque de hayas junto a una cantera pequeña y sin explotar de piedra arenisca. Yo jugaba a golpear pedazos de la piedra arenisca con otra distinta y más dura [...] Pues bien, la satisfacción inolvidable, que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero. Mi actividad no consistió en otra cosa que hacer agujeros en todas las piedras que podía.⁸⁵⁰

En estos recuerdos, que hacen alusión a esas «experiencias genuinas» que acabamos de mencionar, se percibe la misma estructura con la que da inicio la interpretación de la

⁸⁴⁸ CAPUTO, J. D., *Sobre la religión*, pág. 23

⁸⁴⁹ OTEIZA, J., *Quousque tandem...!* (EC), págs. 179-180 (75)

⁸⁵⁰ *Ibid.*, pág. 180 (76)

cultura de S. Agustín. En ambos casos hay una «separación» entre el sujeto que experimenta y el «cielo lejano». En *Quousque tandem...!* Oteiza denomina «angustia vertical» a esta separación, que es la que origina el arte y que concluye cuando esta angustia «se viene al suelo y el temor excesivo del hombre hacia fuera o hacia arriba se transforma en un reconocimiento horizontal en los demás. La inseguridad existencial concluye, concluye el arte, y la existencia con privilegios para la invención del artista ya no se justifica». ⁸⁵¹ Más que la veracidad o no de estos recuerdos y de estas experiencias, que siempre se van construyendo desde el presente hacia el pasado, y por ello, son reconstruidos constantemente, lo que nos importa en este momento es la profunda carga de significación que Oteiza les atribuye:

Es ahora que puedo asociar y explicarme estos dos recuerdos. Relacionar mi contemplación del cielo lejano desde el fondo de mi agujero en la arena de la playa, con la fabricación del pequeño vacío, espiritualmente respirable y liberador, del agujero, al alcance de mi mano, en la piedra. Bien: pues si no hubiera, muchos años después y por otros azares, sido escultor, y si de escultor no hubiera concluido mi actividad experimental en un solo y simple espacio vacío, yo hubiera olvidado seguramente estos recuerdos (Ustedes habrán olvidado los suyos probablemente y muy semejantes a estos míos). Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que (trabajando dentro de la elaboración contemporánea de un lenguaje, el del arte), en una difícil y costosa explicación que relacionan esos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59. Pero no solamente me ha servido para esa conclusión personal, pues puedo afirmar y afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. ⁸⁵²

El arte es para Oteiza ese espacio que hay entre la primera experiencia de desamparado espiritual y el reencuentro con la realidad, que es entonces percibida en todas sus dimensiones y plena de sentido. El arte es pues un intervalo que une dos extremos de nuestra propia existencia, transformándola. No es casual que Oteiza utilice aquí el término «religar» [*religare*], que es, precisamente, uno de los orígenes etimológicos del término «religión». *Religare* significa, desde Lactancio, «atar, ligar dos

⁸⁵¹ *Ibid.*, «Índice epigonal», letra [pr].

⁸⁵² *Ibid.*, págs. 180-181 (76)

mundos».⁸⁵³ Es más que probable que Oteiza recoja este término de sus lecturas de X. Zubiri. Para este último, «religación» se ha de considerar junto con «existencia», ya que el hombre *existe ya*, y por ello, está obligado a *tener que realizarse* como persona en la vida que se le ha dado. La religación hace patente la *fundamentalidad* de esa existencia, la causa de que *estemos* siendo, y lo hace, además, mostrando que dicha religación no afecta exclusivamente al hombre, separado de las demás cosas, sino que le afecta a una con todas ellas y con la realidad. En definitiva, la religación permite ver la realidad desde la perspectiva de su fundamentalidad última, llámesele Dios, como hace X. Zubiri,⁸⁵⁴ o llámesele, como hace Oteiza, la «nada que es Todo». He aquí la vinculación entre religación y arte, y sobre todo, entre la conclusión del arte y la «solución espiritual» a una existencia a la que somos impunemente arrojados. Así se llega al «fin» de un arte que tiene como «finalidad» al artista. Sólo así le resulta posible iniciar su verdadera aventura, la de la vida.

⁸⁵³ Desde antiguo se discute la etimología de «religión», que oscila entre *religare* y *relegare*, que significa desde Cicerón «ser escrupuloso en los negocios de Dios». ZUBIRI, X., *Naturaleza, Historia, Dios*, pág. 430, nota al pie.

⁸⁵⁴ ZUBIRI, X., *op. cit.*, págs. 419-433

IV. Conclusiones

La obra de Jorge Oteiza y sus escritos merecen ocupar por meritos propios un lugar junto a los más grandes artistas del siglo XX. Si hasta ahora no ha sido así se debe, en gran medida, a la voluntad del propio escultor, que no sólo oculta durante años su obra a la mirada crítica de los espectadores, sino que además, a partir de su abandono del arte, reviste todo su pensamiento de un sesgo «vasquista» que lo aleja de las grandes corrientes estéticas internacionales de las que había venido siendo partícipe.

Podría pensarse que esto último no es sino una forma de encubrir la verdadera naturaleza de su obra. Lo mismo puede decirse de todas esas enormes esculturas de Oteiza, traducciones de varias obras pequeñas realizadas hasta 1959, que hace unos pocos años empezaron a ocupar las plazas de muchos pueblos en el País Vasco y que no sólo contradicen la más básica de las condiciones que ha de reunir cualquier obra o monumento público, la de adecuarse al lugar de su ubicación, sino que son, como sostiene T. Badiola, un «atentado a lo que ha sido un proyecto artístico ejemplar».⁸⁵⁵ Las esculturas de Oteiza se ajustan milimétricamente, en su tamaño, en sus formas, en sus materiales y en su significado a un proyecto estético-religioso, por lo que su monumentalización implica demoler, entre otras cosas, todo lo que ha sido dicho durante esta investigación. T. Badiola, que no duda en calificar este agrandamiento de las esculturas de Oteiza de «bochornoso espectáculo», lo achaca a la senilidad del escultor y a la falta de conocimientos y escrúpulos de aquellos que lo rodean los últimos años de su vida.⁸⁵⁶ P. Manterola, en cambio, es de la opinión de que estas modificaciones en la escala de varias de sus obras, que no pocas veces se acompañan de variaciones en las fechas, en las denominaciones o incluso en las morfologías, se deben a un «ejercicio deliberado de autodestrucción».⁸⁵⁷

La compleja personalidad del escultor, la relación de amor-odio con su propia obra, que según transcurre el tiempo se hace cada vez intensa a pesar de que su lenguaje plástico se desarrolla con paso firme hasta su final en 1959, así como el resentimiento por la incomprensión que le rodea en un contexto social poco dispuesto a aceptar sus proyectos educativos y culturales, defendidos la mayoría de las veces con poca diplomacia, pueden ser algunos de los motivos que nos ayuden a comprender este

⁸⁵⁵ BADIOLA, T., «El gran fracaso de Oteiza», *El Diario Vasco*, 13 de abril de 2003.

⁸⁵⁶ *Ibidem*.

⁸⁵⁷ MANTEROLA, P., «Oteiza. Pasión de la ausencia y la nostalgia», en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, pág. 573

comportamiento suyo, que tiene bastante de actitud iconoclasta. T. Badiola recuerda cómo cuando preparaba la primera gran exposición de la obra de Oteiza, en 1988, el escultor aún dudaba profunda y sinceramente de que su escultura tuviera algún valor. Temía que el acceso directo a sus obras diera la razón a sus peores críticos, que no eran pocos.⁸⁵⁸ Aquí se asoma otra vez ese carácter inseguro y asustadizo que marca, según recuerda el propio Oteiza, toda su infancia: «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 psicoanalizarme nunca, no he querido curarme. Creo que el hombre es un enfermo, o no es un hombre».⁸⁵⁹ Parece que con Oteiza se cumple enteramente aquel tópico que dice que tras toda gran obra hay una subjetividad irrefrenable que pugna consigo misma y con el mundo. El artista, incluso aquel que «concluye dentro del arte» y «estrena vida», vive de esta tragedia.

«La gran tragedia de Jorge Oteiza». Este es el título que Elías Amézaga le pondría si tuviera que dedicar un trabajo a la obra y al carácter del escultor. Esta tragedia, dice, «no es otra que la del fracaso», y dirigiéndose a Oteiza, añade: «Porque tú has edificado el gran triunfo del fracaso. En este fracaso está la confirmación precisamente de tu ideología. Has hecho o estás haciendo o vas a hacer (ya tanta puntualización no alcanzo) un monumento imperecedero de ese fracaso».⁸⁶⁰ El término «fracaso» es recurrente a la hora de referirse a Oteiza. Como recuerda P. Manterola, Oteiza hacía exhibición de sus fracasos como si de condecoraciones o de cicatrices de un viejo luchador se tratara. Así podía proclamar la magnitud de sus aspiraciones y la grandeza de sus impulsos.⁸⁶¹ En unas de sus frases que se han hecho célebres, Oteiza dice: «Estoy contento de haber fracasado. Hubo un momento en el que pude triunfar. Pero a mí me ensuciaban mi currículum. Yo he fracasado y soy feliz».⁸⁶² Parece claro que Oteiza se refiere aquí a su rechazo a ser un artista más dentro de los circuitos internacionales del arte, lo que da a su proyecto una dignidad indiscutible, aunque este «fracaso» se acompañe de otros más dolorosos, lo reconozca Oteiza o no, como los que atañen a sus numerosos proyectos culturales y educativos. T. Badiola cree que el verdadero fracaso de Oteiza es de otra naturaleza: «Creo que el gran fracaso de Oteiza ha sido el no poder reconciliarse nunca

⁸⁵⁸ BADIOLA, T., «El gran fracaso de Oteiza», *op. cit.*

⁸⁵⁹ Jorge Oteiza, citado por ZULAIKA, J., «Oteiza y el espacio estético vasco», *op. cit.*, pg 43

⁸⁶⁰ Fragmento del epílogo, titulado «Epitafio a un muerto», que Elías Amézaga dedica a Oteiza en su libro *Consejos a un recién muerto*, de 1966, citado en PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pág. 393

⁸⁶¹ MANTEROLA, P., «Oteiza. Pasión de la ausencia y la nostalgia », *op. cit.*, pág. 570

⁸⁶² Jorge Oteiza, citado por MANTEROLA, P., «Oteiza. Pasión de la ausencia y la nostalgia», *op. cit.*, pág. 570

del todo consigo mismo y el haber creado una progenie que se identifica con determinados aspectos de su personalidad al tiempo que repudia otros». ⁸⁶³

De esta incapacidad de reconciliarse consigo mismo nacen sus excesos, sus contradicciones, sus cambios de criterio y la actitud autodestructiva que proyecta a sus obras. Esto último poco tiene que ver con el aspecto positivo o afirmativo de la negación que caracteriza al desarrollo formal de su obra. El silencio al que se ve abocado su lenguaje se ve así perturbado por el ruido de un artista que parece tener dificultades de asumir su propia obra. Por este motivo resulta esencial, como hemos intentado hacer a lo largo de esta investigación, ajustarse lo máximo al estudio de los cambios morfológicos de sus obras y a la lectura atenta de los escritos que acompañan a estos cambios, si no queremos caer en las múltiples trampas que, desde la «vida» y según se va alejando en el tiempo su conclusión del arte, Oteiza nos pone en el camino. Todo ello, creemos, para encubrir, por inseguridad, la verdadera naturaleza y el alcance de su proyecto estético hasta 1959. Este el método más adecuado en nuestra opinión para poder desmitificar su figura y dejar de lado la gran cantidad de ideas preconcebidas que acompañan al escultor y que poco tienen que ver con el núcleo de su proyecto artístico. Como certeramente dice P. Manterola, «es necesario apartar a Oteiza de delante de su obra e ir más allá del mito». ⁸⁶⁴

En un escrito de 1924, J. Gris explica que para «que una emoción pueda ser transmitida por la pintura, es necesario que esté, ante todo, formada por elementos correspondientes a un sistema estético resultante de la época. Todo sistema de estética debe ir fechado». ⁸⁶⁵ Esta idea resume una de las características esenciales de la obra de Oteiza, su voluntad de adecuar las formas plásticas a las características de la época histórica en la que vive. «Toda obra importante –continúa diciendo J. Gris- ha de corresponder a su época y al momento en que fue hecha». ⁸⁶⁶ En cada cambio profundo que sufre el contexto cultural, Oteiza cree, en sintonía con lo dicho por J. Gris, que el arte ha de buscar recuperar el equilibrio espiritual entre el hombre y su medio a través de los presupuestos de ese nuevo contexto. Del mismo modo a como la Edad Media tuvo su propio estilo artístico, que da cuenta de su cosmovisión, o la perspectiva del Renacimiento responde a las exigencias científicas de la época, el arte de la mitad del

⁸⁶³ BADIOLA, T., «El gran fracaso de Oteiza», *op. cit.*

⁸⁶⁴ «Jorge Oteiza, más allá del mito», entrevista entre P. Manterola y M. A. Alonso, en la revista *Arantzazu*, número monográfico «Jorge Oteiza Arantzazun», pág. 47

⁸⁶⁵ GRIS, J., «De las posibilidades de la pintura», en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, pág. 86

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pág. 91

siglo XX ha de dar cuenta y ser reflejo de las características epocales, determinadas, por un lado, por los avances científicos y el cambio de paradigma que se propone desde la física, y por otro, por una profunda crisis espiritual que, acentuada por la tragedia de las dos grandes guerras, hacen que el hombre se pregunte dónde está ese Dios que hasta hace bien poco parecía cuidar del mundo.

En la primera parte de este trabajo hemos analizado la obra plástica y los escritos teóricos de Oteiza hasta que en 1959 decide dar por concluida su actividad como escultor. Así terminan treinta años de intensa actividad, a las que da inicio en 1929, inmediatamente después de sufrir una fuerte crisis religiosa. A lo largo de estos treinta años, su lenguaje plástico y las características morfológicas de sus obras sufren una evidente transformación, que se acompaña de una coherente reflexión teórica sobre los nuevos fundamentos formales del arte de su tiempo. Así, de las primeras obras matéricas y expresivas se pasa a otras donde se van eliminando estas características, hasta concluir en unas obras vacías, silenciosas e impersonales.

Su primera obra, **Maternidad**, se adecua a los rasgos formales y expresivos establecidos por los primeros artistas modernos, y de modo especial, por escultores como C Brancusi o A. Derain. Esta pieza marca las características generales que tendrán sus siguientes esculturas más importantes hasta 1935, como **Adán y Eva**, **Tangente S=E/A**, **Figura comprendiendo políticamente** o **Paulino Uzkudun**. Todas ellas son formas compuestas a partir de un bloque macizo, con tendencia a la alteración de las proporciones naturales. Guardan además evidentes influencias del arte primitivo, como sucede con la gran mayoría de las propuestas plásticas de los primeros artistas modernos. Todos ellos sucumbieron ante la fuerza expresiva y simbólica de los objetos que los antropólogos traían de sus expediciones. El interés por las formas primitivas se combina en estas obras con el respeto a los géneros tradicionales del retrato y la imaginería religiosa. El material más utilizado en estas primeras obras es el cemento, a pesar de ser poco propicio para el uso que le da Oteiza. Esto le sitúa a la estela de las Primeras Vanguardias Artísticas, que amplían la gama de materiales escultóricos con el objetivo de rechazar la anterior clasificación que los ordenaba a partir de su «nobleza» y adecuarla a las nuevas necesidades expresivas. Así, el uso del cemento, con sus imperfecciones, sus rugosidades y su presencia física, las formas geometrizaras vinculadas con el Cubismo y la temática religiosa con un evidente sesgo primitivista son las características más destacables de estas primeras piezas. La combinación de estas

formas, estos motivos y su contenido espiritual dan a estas obras un carácter eminentemente *expresivo*.

El «hiperboloide» es la primera gran contribución formal de Oteiza y la que determina el cambio morfológico de las obras de 1950. Son dos las esculturas más importantes de este año, **Figura para regreso de la muerte** y **Unidad triple y liviana**. La primera es una pequeña figura antropomorfa de bronce atravesada por una gran apertura en forma de hueco. La segunda se compone a partir de tres pequeñas unidades de zinc con forma cóncava. Ambas piezas son el primer reflejo de su nuevo lenguaje formal, donde la materialidad y la naturaleza expresiva de las esculturas dejan paso a obras donde lo esencial son las interacciones entre las formas y el espacio circundante, que entra así a ser parte sustancial de la escultura. El hiperboloide es la adaptación del cilindro, la forma geométrica esencial en la pintura de Cézanne, a la cuarta dimensión de la realidad que teósofos, filósofos y científicos plantean a comienzos del siglo XX.

La suma, por parte de Cubismo, de esta dimensión «adicional» a las anteriores tres dimensiones sobre las que se fundamenta el arte desde el Renacimiento supone toda una revolución. El factor tiempo comienza ser partícipe de lo representado, lo que significa que las formas ya no son estáticas ni se organizan con estructuras cerradas. Oteiza sitúa su proyecto artístico a la estela de este «arte nuevo», aunque hace una interpretación de esta cuarta dimensión más ajustada que el Cubismo al verdadero significado que tiene para la ciencia. Esta dimensión es la curvatura que sufre la realidad tridimensional cuando se le añade el factor tiempo. Esto tiene otras importantes implicaciones en términos físicos, como una concepción dinámica de la realidad que, además, ya no se fundamenta sobre la «materia», sino en campos de energía que son atravesados por múltiples fuerzas dinámicas. Todas estas ideas confluyen en las reflexiones de Oteiza en torno al hiperboloide, que es una versión deformada del cilindro donde lo fundamental son las concavidades y los huecos, que reducen el componente material de las formas al mismo tiempo que se logra que las formas se abran al exterior e interaccionen con el espacio vacío circundante. Aplicando esta nueva concepción sobre la estructura de la realidad a las formas plásticas, Oteiza logra pasar de una «estatua-masa», que representa la antigua concepción de la realidad, a una «estatua-energía», más acorde con los avances de la ciencia y la nueva concepción dinámica que ésta propone. El hiperboloide es, por estos motivos, el primer resultado de esa voluntad de que las formas del arte se correspondan a la época y al momento en el que son realizadas.

Esta voluntad se gesta de modo muy especial en los escritos y en las investigaciones que Oteiza lleva a cabo durante su larga estancia en Sudamérica, que se prolonga entre los años 1935 y 1948. Durante estos años, Oteiza realiza una intensa reflexión sobre los derroteros que ha de transitar el «arte nuevo» que, continuando con lo iniciado por artistas como Cézanne, Gauguin y los cubistas, sea capaz de amoldarse al nuevo contexto cultural y espiritual que se perfila en las primeras décadas del siglo XX. En el marco de estas reflexiones ha de situarse también la interpretación «estética» que Oteiza lleva a cabo sobre la estatuaria de la cultura precolombina de San Agustín, en Colombia. Su interés por esta estatuaria se debe a su voluntad de entender la experiencia artístico-espiritual de los escultores que la realizaron, la naturaleza de su simbología y su capacidad de restablecer la unión del hombre agustiniano con su entorno natural y geográfico, ya que Oteiza pretende recuperar todas estas características para el «arte nuevo» y restablecer así la dimensión espiritual inherente al arte. No hay, y esto es importante destacarlo, ninguna intención por parte de Oteiza de apropiarse de las características formales de esta estatuaria, lo que iría directamente en contra de su idea de que el arte y sus formas han de corresponder siempre a su época.

La nueva concepción de la realidad no sólo afecta a las formas, sino también a la propia imagen del hombre. En este sentido, el hiperboloide es para Oteiza el fundamento de la nueva imagen del «hombre cristiano». En esta idea se basa el proyecto para el friso de la basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, que se inicia en 1951 y que acaba siendo el proyecto más emblemático del escultor, no sólo porque es su obra más ambiciosa, sino también debido a la prohibición que durante más de catorce años impide que el proyecto pueda materializarse. En este proyecto toman parte los artistas vascos más destacados de la época, cada uno con una propuesta específica para una parte de la basílica. Oteiza plantea un friso compuesto por catorce apóstoles, que formalmente se basan en la forma geométrica del hiperboloide, más concretamente en **Figura para el regreso de la muerte**. Son figuras abiertas, atravesadas por un enorme vacío en forma de hueco, coronadas en lo alto de la fachada de la basílica por una Piedad. En el conjunto de este proyecto confluyen múltiples elementos culturales, políticos y sociales, que dan cuenta de la propia situación política vasca de la década de 1950. La opinión más extendida es que esta paralización, que proviene desde altas instancias de Vaticano alentada por elementos de la Iglesia vasca se debe a la adscripción política y cultural de los artistas que participan en el proyecto, habida cuenta que casi todos ellos son miembros de grupos de la izquierda o militan en movimientos a favor de la cultura vasca. Si bien es

cierto que este aspecto no puede pasarse por alto, hemos intentado mostrar cómo Oteiza percibe esta prohibición como un ataque a su proyecto de formular un «arte nuevo», que aquí vincula estrechamente con la necesidad de un «nuevo arte religioso», debido a que el arte religioso tradicional, con sus formas aún del siglo XVII, es incapaz de dar respuestas a la situación espiritual del hombre del siglo XX.

En este punto se hace evidente que hay en Oteiza una actitud reformista en lo que se refiere a las imágenes que pretenden hacerse cargo de lo sagrado. En 1935, en la conferencia que imparte en la Galería Wittcomb de Buenos Aires, Oteiza afirma que la función del arte no es la idolatría. Como otros artistas modernos, Oteiza rechaza reproducir formas y símbolos -«ídolos»- cuya vinculación con lo sagrado ha quedado rota después de la crítica nietzscheana a la Teología y su anuncio de la muerte de Dios. La crisis de los lenguajes religiosos y sus sistemas de representación que caracterizan a nuestra época secularizada hace que lo sagrado acabe refugiándose en lo profano y expresándose en las formas y en las imágenes de aquellos artistas que, como Oteiza, tienen una concepción religiosa del arte, si bien esta «religiosidad» no se exprese por los cauces que marca la tradición ni se refleje en imágenes explícitas. La tensión entre los que guardan de los modos de representación tradicionales y el proyecto de Oteiza de proponer un «nuevo arte cristiano» tiene su reflejo en la polémica que rodea su friso de catorce apóstoles para la basílica de Aránzazu. Este «nuevo arte cristiano» de Oteiza no renuncia a su propia tradición religiosa sino que, como expone en varios de sus escritos, busca renovar aquellos elementos simbólicos que aún se hayan anclados en concepciones dogmáticas de otros tiempos.

En 1957, Oteiza participa en la IV Bienal de São Paulo, donde presenta 28 esculturas, agrupadas bajo la denominación de «Propósito Experimental 1956-1957». En estas esculturas se ensaya la «desocupación» del espacio a partir de la «apertura» de las formas geométricas tridimensionales del cilindro, la esfera y el cubo. El término «desocupación» no se refiere a quitar materia, sino que Oteiza busca *generar, construir* vacío en el espacio sin que la obra esté supeditada a su componente material, lo que implica radicalizar el anterior procedimiento, ya que en las obras de 1950 el espacio vacío se genera a través de los huecos y las concavidades que el escultor introduce en las formas materiales. Estas obras se elaboran mediante la fusión de «Unidades Malévich», que Oteiza extrae de los cuadrados irregulares que en las pinturas suprematistas de K. Malévich flotan en el espacio vacío del cuadro. Así, logra elaborar toda una serie de esculturas hechas de «vacío», la mayoría de ellas estructuras simples donde se elimina

toda autorreferencia material y expresiva. Con estas obras Oteiza obtiene en São Paulo el galardón al mejor escultor extranjero. Al considerar que sus objetivos no se cumplen enteramente en las obras premiadas, Oteiza continúa radicalizando este procedimiento. Las series de las «Cajas vacías» y las «Cajas metafísicas», de 1958 y 1959, son sus obras más radicales en términos de «vacío» y trazan el límite de su lenguaje plástico. Tras este «vacío», que define como «receptivo» y que tiene un evidente significado espiritual, y rechazando las ofertas que le llegan desde el mercado del arte, Oteiza decide abandonar su práctica artística, señalado que tras el contacto con ese «vacío» estrena «vida».

En los años inmediatamente posteriores a este abandono, y antes de que su «conversión a lo vasco» acabe ocupando todas sus reflexiones, Oteiza intenta elaborar toda una hermenéutica que *le* sirva para comprender primero y explicar después el significado profundo de este abandono. A través de esta hermenéutica, que se compone de dos elementos principales, la «Estética negativa» y la «Ley de los Cambios en el arte», aunque también tienen cabido sus experiencias de niñez, Oteiza se aproxima a los modos de comprensión de la realidad que caracterizan a la tradición mística, de modo muy especial en su concepción del «vacío» y de la «Nada». De este modo, el espacio vacío de sus esculturas finales se define como un espacio sagrado, como un «templo», donde se hace presencia la «Nada» de Dios, posibilitando que el hombre entre en contacto con lo divino. Con esta presencia se logra dar imagen a ese anhelo de un «nuevo arte cristiano» que, según hemos expuesto a lo largo de esta investigación, está en la base de todo el desarrollo del lenguaje plástico de Oteiza y que da inicio en 1935 con su rechazo a que el arte tenga como función la «idolatría». Este rechazo a los «ídolos» se expresa también en varios de sus escritos posteriores a 1959 en forma de crítica a los fundamentos platónico-metafísicos y dogmáticos sobre los que se asienta el Catolicismo. Porque estos fundamentos ya han sido derribados por la filosofía crítica de Nietzsche, Oteiza acusa al Catolicismo y a los lenguajes en los que éste se expresa de seguir anclados en una concepción del mundo y de la propia experiencia religiosa que en nada se corresponden a la nueva imagen del mundo ni a las necesidades existenciales del hombre moderno. Este «nuevo arte cristiano», que en palabras de Oteiza debe sustituir a un «arte cristiano» aún deudor de una concepción de la realidad medieval, se escribe con el lenguaje de la negatividad, en total sintonía con los movimientos filosóficos de la «muerte de Dios» que trascurren a lo largo del siglo XX y que determinan una parte importante del arte de este tiempo. La «Estética Negativa» de Oteiza es, en este sentido, expresión plástica de esa necesidad de reforma que desemboca, debido a las

particularidades de su concepción del arte, en el silencio de las formas y en el abandono del arte.

Con esta idea del arte, Oteiza participa de aquellos problemas que insistentemente recorren la historia espiritual de la humanidad. Este rasgo de su personalidad es lo que con más convicción nos ha llevado a situar esta investigación dentro del contexto de una «propuesta de estética hermenéutica de la religión». Es ahora que podemos ver qué vínculos guarda la obra de Oteiza con los principales elementos de esta hermenéutica. Decíamos en la introducción que esta «propuesta de estética hermenéutica de la religión» se adecua, en los términos de A. Vega, a una época cuya experiencia principal es la ausencia de experiencia religiosa en los anteriores términos históricos, aunque esta ausencia constituya también, como se hace evidente en Oteiza a propósito de su crisis religiosa de juventud que le lleva a buscar respuestas espirituales a través del arte, una experiencia. La negatividad, la característica fundamental del lenguaje de Oteiza pero que está también muy presente en otras manifestaciones del arte moderno es, para A. Vega, la expresión más potente de esta experiencia espiritual a que da lugar la ausencia de experiencia religiosa.⁸⁶⁷

Esta negatividad, que resulta del encuentro de una concepción mística de la realidad con el nihilismo que atraviesa el pensamiento moderno es en el caso de Oteiza el motor del desarrollo morfológico de su obra, al mismo tiempo que se aproxima en su espíritu a los procesos de creación y destrucción que en multitud de pueblos primitivos se expresan a través de la potencia de sus mitos. La propia estructura de la «Ley de los Cambios en el arte», con sus dos fases, es un buen ejemplo de esta concepción temporal en el que el mundo y sus formas son creadas y destruidas cíclicamente con el objeto de que queden libres de la corrupción del tiempo y de la historia. Además de la negatividad y de la potencia de creación y destrucción, en la obra de Oteiza se observan también los tres elementos que, en palabras de A. Vega, podrían constituir una gramática de la santidad de lo sagrado en el arte moderno: el sacrificio, que el caso de Oteiza se extiende más allá de las formas y las imágenes y llega hasta su propio lenguaje, la contemplación de aquello que se hace presencia en ese silencio espacial, y la predicación, que el silencio de las formas hace que Oteiza busque participar activamente en la «vida» a través de sus proyectos educativos y culturales.⁸⁶⁸

⁸⁶⁷ VEGA, A., *Arte y santidad*, págs. 51-52

⁸⁶⁸ Cf. *ibid.*, págs. 39-40

Se espera que toda investigación de estas características termine indicando, aunque sea de forma somera, las posibles direcciones a seguir en el futuro. Este trabajo es el resultado de una profunda admiración a la obra de Jorge Oteiza, y como tal, nos hemos ceñido a intentar proponer una interpretación posible que, más allá de las ideas preconcebidas y atendiendo de forma prioritaria a los propios materiales que nos ha dejado el escultor, ayude a desmitificar su legado y a clarificar aspectos esenciales de su proyecto, que quiere ser, además de artístico, un proyecto de vida. En este sentido, es este un trabajo incompleto por cuanto que aún faltan muchos materiales por analizar e interpretar. La ingente cantidad de documentación inédita en forma de manuscritos, cartas o imágenes que se conservan en el Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza hace que cualquier aproximación a la obra de Oteiza quede a la espera de poder completarse. Esto no quiere decir que nuestros intereses se limiten únicamente a Oteiza. El marco hermenéutico que hemos ido definiendo a partir de su obra sirve también para otros artistas que comparten con el escultor un mismo temperamento y una misma vocación a la hora de enfrentarse a la creación artística. Las obras de artistas que desarrollan su práctica en las mismas décadas que Oteiza, como Ad Reinhardt y sus «pinturas negras», mediante las cuales el pintor norteamericano, según sus propias palabras, «busca recuperar lo espiritual en una cultura secularizada»,⁸⁶⁹ M. Rohtko y sus grandes paneles, cada vez más sombríos, que responden a su voluntad de dar nacimiento a la luz desde la oscuridad, o B. Newman y su propósito de dar con una «imagen sin imagen de la plenitud» como único modo de dar expresión a lo trascendental,⁸⁷⁰ hacen que nuestra investigación tenga un campo fértil para ir avanzando. Todos ellos buscan elaborar imágenes que, haciéndose cargo de su dimensión espiritual, escapen de cualquier modelo de representación tradicional.

Un marco como el que aquí hemos dibujado no puede prescindir tampoco de A. Kapoor, un escultor anglo-indio más cercano a nuestro tiempo y que guarda vínculos con el temperamento y los propósitos de Oteiza, salvando eso sí, las diferencias culturales y epocales. También él cree profundamente que el arte cumple una especie de función religiosa.⁸⁷¹ Su concepción del arte está fuertemente influenciada por la naturaleza de los objetos sagrados de la tradición hindú y por su interés por el Maestro Eckhart. Muchas de sus obras son, al igual que las últimas de Oteiza, de «vacío». Kapoor recuerda del

⁸⁶⁹ TAYLOR, M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, pág. 85

⁸⁷⁰ *Ibid.*, pág. 88

⁸⁷¹ Entrevista de Donna de Salvo a A. Kapoor, en *Anish Kapoor. Marsyas*, cat. de exposición, pág. 61

siguiente modo cómo fue la realización de las esculturas de su serie titulada «Void Works»:

Cuando hice la primera pieza, sufrí una depresión muy fuerte y prolongada. En cierto modo tenía la impresión de que nunca podría superar esa sensación de melancolía. Entonces hice un cuenco vacío que era una especie de plato. Lo coloreé de azul; un azul muy, muy oscuro que ya había utilizado varias veces antes. Hasta ese momento mi trabajo había estado lleno de contenido. Ahora por primera vez era realmente vacío [...] Era una forma muy clara y muy vacía. Oscuro y vacío. Lo opuesto a la idea platónica de mirar la luz desde el interior oscuro de la caverna. Era la oscuridad. El único contenido necesario ya estaba allí.⁸⁷²

M. de Certeau, en su importante estudio sobre la mística de los siglos XVI y XVII, afirma que el «secreto» es la condición de toda hermenéutica. No hay interpretación si no se supone algo escondido por descifrar en el signo.⁸⁷³ Este secreto es aquello que escapa al conocimiento inmediato, y por ello, requiere de una búsqueda y de una elaboración que delimita lo que se muestra y lo que se oculta. Desde esta perspectiva, «místico» marca el límite entre la interminable descripción de lo visible y la nominación de un esencial oculto.⁸⁷⁴ En 1944, en *Carta*, cuando comienzan a cimentarse los pilares sobre los que se erige su pensamiento estético, Oteiza afirma lo siguiente, que guarda evidente relación con lo dicho por M. de Certeau:

El misterio habita los lugares que el artista no se ha sabido explicar, pero proviene como en retirada, de los lugares conocidos y de cómo han sido explicados por él. Cuando más sensible y amplio es el lugar tocado por la ignorancia, el misterio se hace más evidente y menos misterioso. La intención inteligente del artista, es desalojar al misterio totalmente. Por fortuna, sabe el artista que siempre queda algo imprevisto donde el misterio al reducirse, se violenta, se arrincona y se ilumina más misteriosamente. El misterio muere cuando no se le persigue. Sólo existe cuando no tiene lugar, para existir. Por eso es misterio. Cuanto menos misterio hay para el artista, más milagroso y rico se hace su misterio [...] En el arte nuevo, reaparece el misterio como el supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista.⁸⁷⁵

⁸⁷² Entrevista de F. Mennekes a A. Kapoor, en *Unaussprechlich Schön. Das mystische Paradoxon in der Kunst des 20. (Wege zu Meister Eckhart Mystiker, Theologe, Europeär)*, cat. de exposición, pág. 239

⁸⁷³ CERTEAU, M., *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, pág. 104

⁸⁷⁴ *Ibid.*, págs. 102-103

⁸⁷⁵ OTEIZA, J., *Carta*, pág. 101

En una anotación que añade en 1964 a este párrafo en su ejemplar de *Carta*, Oteiza escribe: «Todo esto es tan claro, muchos no logran entenderlo. He pasado luego todos estos años, trabajando por entenderlo yo mismo mejor. Ahora, leyendo esto, no podría encontrar una forma más clara de resumir lo que pienso».⁸⁷⁶ En ese lugar que el artista da al «misterio» para que éste nos muestre lo invisible reside la fe del artista en la función religiosa del arte. El arte de cada época concluye cuando el artista es capaz de desocultar su fundamento sagrado y hacerlo así accesible para el hombre. Toda existencia humana adquiere su sentido a partir de la comprensión de este misterio. Esta es, para Oteiza, la finalidad del arte.

⁸⁷⁶ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra (EC)*, nota 109, pág. 469

V. Lista de imágenes

1. Jorge Oteiza: **Maternidad**, 1929, cemento, 43 x 28 x 11 cm, Daza Aristi.
2. Jorge Oteiza: **Adán y Eva. Tangente $S = E / A$** , 1929, cemento, 42 x 47 x 15 cm, colección particular.
3. Jorge Oteiza: **Figura comprendiendo políticamente**, 1935, cemento, 43,5 x 32,5 x 25 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
4. Jorge Oteiza: **Paulino Uzkudun**, 1935, cemento, medidas desconocidas, paradero desconocido.
5. Jorge Oteiza: **Formas al borde del camino**, 1933, yeso, medidas desconocidas, paradero desconocido.
6. Jorge Oteiza: **Figura para el regreso de la muerte**, 1950, bronce, 42 x 19 x 13 cm, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra).
7. Jorge Oteiza: **Unidad triple y liviana**, 1950, zinc, 34 x 7 x 7 cm, colección particular, Madrid.
8. Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), vista de la fachada principal.
9. Jorge Oteiza: Friso de los apóstoles en la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa).
10. Jorge Oteiza: **Cabeza de apóstol**, 1953-54, bronce, 42 x 31 x 28 cm, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra).
11. Jorge Oteiza: **Madres en silencio**, 1953-1954, bronce, medidas desconocidas.
12. Kasimir Malévich: **Cuadrado negro**, 1929, óleo sobre tela, 80 x 80 cm, Galería Tretyakov, Moscú.
13. Jorge Oteiza: **Teorema de la desocupación cúbica**, 1956, piedra en blanco, gris y negro, 21 x 13 x 19 cm, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra).
14. Jorge Oteiza: **Respuesta triple de un sólido al espacio exterior**, 1956, mármol, 35 x 17 x 18 cm, colección particular, Madrid.
15. Jorge Oteiza: **Prueba de la desocupación activa del espacio con la Unidad plana abierta en tres fases** (también denominada **Expansión espiral vacía**) 1957, hierro, 40 x 27 x 32 cm, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra).
16. Jorge Oteiza: **Rotación espacial con la Unidad Malévich abierta (Homenaje a Malévich)**, 1957, hierro, 30 x 30 x 30 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

17. Jorge Oteiza: **Conjunción dinámica de dos elementos curvos y livianos**, 1957, acero forjado, 45 x 35 x 36 cm, Colección MACBA; Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donación Fundación Bertrán.
18. Jorge Oteiza: **Suspensión vacía (Homenaje a Couzinet) versión A**, 1957, hierro, 50 x 43 x 63 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
19. Jorge Oteiza: **Construcción vacía**, 1957, piedra, 34 x 23 x 26 cm, colección particular, Madrid.
20. Jorge Oteiza: **De la circulación orbital. Fusión de dos poliedros abiertos, definiendo 3 vacíos divergentes**, 1957, mármol, 27 x 40 x 28 cm, colección particular, Madrid.
21. Jorge Oteiza, Luis Vallet: **Homenaje al Padre Donosti** (estela y capilla), 1958-1959, Alto de Aguiña, Lesaka (Navarra).
22. Jorge Oteiza: **Desocupación de la esfera (A) Conclusión experimental N° 1**, 1958, acero forjado, 33 x 25 x 25 cm, colección particular, Madrid.
23. Jorge Oteiza: **Macla disyuntiva para vacíos divergentes (Estela para Aresti)**, 1973, a partir de maqueta de 1957, mármol, 28 x 48 x 36 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
24. Jorge Oteiza: **Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura (A)**, 1958, mármol, 25 x 41 x 40 cm, colección particular, Madrid.
25. Jorge Oteiza: **Caja vacía. Conclusión experimental N° 1**, 1958, acero, 40 x 40 x 40 cm, colección particular, Madrid.
26. Jorge Oteiza: **Caja vacía con color desocupante**, 1958, hierro parcialmente pintado, 47 x 41 x 40 cm, colección particular, Madrid.
27. Jorge Oteiza: **Oposición de dos diedros**, 1959, acero y madera, 27,5 x 42 x 33,5 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
28. Jorge Oteiza: **Unidad mínima**, 1959, acero, 44 x 50 x 36 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
29. Jorge Oteiza, Roberto Puig: **Monumento a Batlle**, Montevideo (maqueta), 1958-1960.
30. Jorge Oteiza: **Homenaje al estilema vacío del Cubismo**, 1959, acero, 43 x 41,5 x 41,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
31. Jorge Oteiza: **Homenaje a Velázquez**, 1958, acero y mármol, 20 x 40 x 20 cm, ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz.

32. Jorge Oteiza: **Homenaje a Leonardo**, 1958, acero, 28,5 x 25 x 26,5 cm, colección particular, Pamplona.
33. Jorge Oteiza: **Retrato del Espíritu Santo**, 1959, acero cobreado y mármol, 22 x 28,5 x 20 cm, colección particular, Madrid.
34. Jorge Oteiza: gráfico de la «Ley de los Cambios en el arte».

VI. Bibliografía citada

1. Documentos inéditos o no publicados de Jorge Oteiza

- «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo. Posibilidad de una estética científica. Del proceso dialéctico en la historia de la forma. Del arte social y del destino de las nuevas generaciones», texto de la conferencia impartida en la galería Wittcomb, Buenos Aires, 1935. Descripción del documento: fotocopia del documento original (sin localizar): 10 folios mecanografiados (27,3 x 21,3 cm.) con anotaciones manuscritas. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), signatura: [E-8 / 60. Núm. Registro 7343].
- «Sin título». Descripción del documento: 1 folio mecanografiado (27,3 x 21,3 cm.). Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, carpeta preclasificada: P81.
- «Contra la naturaleza». Descripción del documento: 1 folio mecanografiado (27,3 x 21,3 cm.), fechado en Madrid en diciembre de 1957. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), carpeta preclasificada: P124.
- «Propósito Experimental Irún». Descripción del documento: 3 folios mecanografiados (27,3 x 21,3 cm.), fechados en Madrid en diciembre de 1957, Madrid, diciembre de 1957. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), carpeta preclasificada: P124.
- «La colina vacía. La montre vide». Descripción del documento: carpetilla marrón (30 x 27 cm.), con el título «La colina vacía. La montre vide» a lápiz, que contiene folios mecanografiados, recortes de periódicos y dos cuadernos de notas: «Últimos días Montevideo. Set-60» y «LA COLINA VACIA (Cabo S. Roque)», el primero escrito con bolígrafo azul y el segundo a lápiz. Dentro de «LA COLINA VACIA (Cabo S. Roque)» se guardan un recorte de un periódico uruguayo, el sobre de una carta con la tarjeta de visita de «José María Allica Gabancho. Trasatlántico Cabo San Roque», y la publicidad de una máquina de escribir. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), carpeta preclasificada: PRE 31.
- «Contactos y diferencias del AC y Oriente». Descripción del documento: 17 folios mecanografiados (27,3 x 21,3 cm.) con anotaciones manuscritas. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), signatura: [E-8 / Núm. Registro 7344]
- «UNA ESTETICA DE LA EXISTENCIA Y HACIA UN ARTE CROMLECH. Tratamiento del Tiempo en el Arte Contemporáneo. El vacío final en el A.C. El vacío final en Velázquez. El vacío final en el neolítico europeo. El vacío en la tradición artística oriental. TRATAMIENTO DEL T. EN EL A.C. La Tauromaquia como noticia de Goya, el Informalismo y Vallejo. INTEGRACION DEL ARTE EN LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD Y EL HOMBRE. Urbanismo y Diseño. El Laboratorio de Estética comparada». Descripción del documento: carpetilla marrón (30 x 27 cm.), con el título «LIBRO 2ª, 1ª Parte», y la relación de contenido:

«Reunión con Stockhausen»; «Wittgenstein»; «Estética existencial». Contiene folios mecanografiados con anotaciones manuscritas. Centro de Documentación, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), carpeta preclasificada: PRE.12.2.

2. Bibliografía de Jorge Oteiza

- «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez», *Revista de Arquitectura*, núm. 1, Santiago de Chile, agosto de 1935.
- «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra» *Revista de la Universidad del Cauca*, núm. 5, Popayán, Colombia, octubre-diciembre, 1944.
- «Reinvención de la estatua», *Revista de Arte y Cultura Continente*, Lima, abril, 1947.
- «Del escultor Oteiza. Por él mismo», *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947.
- «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», conferencia impartida en el Nuevo Ateneo de Bilbao el 26 de noviembre de 1951, recopilado en *Espacialato. Oteiza*, catálogo de exposición, sala García Castañón, Pamplona, 24 febrero-23 abril 2000, págs. 95-112.
- «La investigación abstracta en la escultura actual», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120, Madrid, diciembre 1951.
- «Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu», Bilbao, 30 de Julio de 1951, *Archivo de Aránzazu*, citado por ERASO ITURRIOZ, Miren, «Oteiza y vanguardia», *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1990, págs. 302.
- «Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada», *Revista de Aránzazu*, núm. 331, 1952, págs. 266-267.
- «Renovación de la estructura en el arte actual», *Revista de Lekaroz*, segunda época, tomo I, núm. 1, Lekaroz, enero de 1952.
- «V. Centenario de Leonardo de Vinci. Su arte visto desde el actual», *Revista de Lekaroz*, segunda época, tomo I, núm. 2, Lekaroz, mayo-septiembre de 1952.
- *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1952.
- «Escultura dinámica», texto mecanografiado de la conferencia pronunciada en la Universidad Palacio de Magdalena, Santander, en el marco del I. Congreso Internacional de Arte Abstracto, 1953.
- «Escultura dinámica», conferencia pronunciada en la Universidad Palacio de Magdalena, Santander, en el marco del I. Congreso Internacional de Arte Abstracto, 1953, y publicada en VV. AA., *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispánica, Madrid, 1959, págs. 225-247.
- «Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al Concurso Internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado», Londres, 1952, publicado en *Revista Nacional de Arquitectura*, 138, Madrid, junio 1953.

- Recopilado en *Oteiza. Propósito Experimental*, catálogo de exposición, Fundación La Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.
- «La escultura en el exterior», carta dirigida probablemente al Padre Aranguren el 1 de diciembre de 1953, *Archivo de Aránzazu*, citado por ERASO ITURRIOZ, Miren, «Oteiza y vanguardia», *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1990, pág. 302.
 - «Informe de Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea, Carlos Lara. Dirigida a la Comisión Romana de Arte Sacro», 6 de diciembre de 1954, recopilado en ERASO ITURRIOZ, Miren, «Oteiza y vanguardia», *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1990, págs. 328-334.
 - «El futuro artístico de Aránzazu», *Revista de Aránzazu*, año XXXIV núm. 352, fasc.7, 1954, pág. 208-9.
 - «Propósito experimental 1956-1957», *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza*, catálogo, septiembre de 1957. Reeditado como *Propósito Experimental 1956-57*, edición facsímil, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.
 - «Memorial en honor del Padre Donosti, capuchino y musicólogo», *Munibe*, IX, 3, San Sebastián, 1957, págs. 186-193. Coautor: L. Vallet
 - «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», Irún, septiembre de 1958, recopilado en *Oteiza. Espacialato*, catálogo, sala García Castañón, Pamplona, 24 febrero-23 abril 2000, págs. 125-128.
 - «Hacia un arte receptivo», Montevideo, 1958, recopilado en *Oteiza. Espacialato*, catálogo, sala García Castañón, Pamplona, 24 febrero-23 abril 2000, págs. 123-124.
 - «Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo», 1959, recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, Nueva forma - Alfaguara, Madrid, 1968, págs. 29-33. Coautor: Puig, R.
 - «Hacia la pintura instante, sin espacio y sin tiempo», texto para el catálogo del pintor Novoa, 1960. Recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1968, págs. 44-45.
 - «El final del arte contemporáneo», recopilado en *Oteiza. Propósito Experimental*, catálogo de exposición, Fundación La Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, pág. 10.
 - *Quousque tandem. . .! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, Zarautz, 1963 (2ª ed., Txertoa, 1970; 3ª y 4ª ed., Hórdago, 1975 y 1983; 5ª ed., Pamiela, 1993; reimpresión, Pamiela, 1994).
 - «Contestación a la propuesta del señor obispo de borrar el friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas», 1964, recopilado en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1968, págs. 63-69.

- «Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios en el arte», ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica, 1964, recopilado en OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hórdago, San Sebastián, 1984, págs. 163-169; y en OTEIZA, Jorge, *La Ley de los cambios*, Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, págs. 11-17.
- *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1965), Hendaya 1965-66, (1ª ed. francesa), Hórdago, San Sebastián, 1983 y 1984 (1ª y 2ª edición española).
- «Estética del huevo (huevo y laberinto)», en FULLAONDO, J. D. (edit.), *Jorge Oteiza escultor. 1933-1968*, Nueva forma - Alfaguara, Madrid, 1968, págs. 75-99.
- «La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo», de 1969, recopilado en *Oteiza. Propósito experimental*, catálogo de exposición, Fundación La Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, págs. 254-255.
- «Carta de Oteiza al escultor navarro. Aizkorbe escultura, pintura», catálogo de exposición, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1976, recopilado en ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 198, págs. 134-143.
- *La Ley de los cambios*, Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990.
- *Existe dios al noroeste*, Pamiela, Pamplona, 1990.
- *Libro de los plagios*, Pamiela, Pamplona, 1991.
- *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamiela, Pamplona, 1995.
- *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*, 1ª y 2ª edición, Pamiela, Pamplona, 1995 y 1996.
- *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 1997.
- *Poesía*, edición bilingüe, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducción al euskera de Pello Zabaleta y José Luis Padrón, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza (Navarra), 2006.
- *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, edición bilingüe, edición crítica a cargo de Amador Vega, en colaboración con Jon Echeverría Plazaola, traducción al euskera de Pello Zabaleta, Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza (Navarra), 2007.
- *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América*.

Sobre el arte nuevo de la postguerra, edición bilingüe, Edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz, en colaboración con Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio, traducción al euskera de Pello Zabaleta, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2008.

3. Bibliografía crítica

- ALIX, Josefina, «Toda la escultura entre sus manos», en *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*, catálogo de exposición, Fundación Eduardo Capa – Fundación Museo Jorge Oteiza, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 2000, págs. 38-47.
- ÁLVAREZ, Soledad, *Oteiza. Pasión y razón*, Nerea Editorial- Fundación-Museo Jorge Oteiza, Madrid-Alzuza (Navarra), 2003.
- AMEZAGA, Elías (edit.) *Jorge Oteiza. Ahora tengo que irme*, Txalaparta, Pamplona, 2003.
- AREAN, Carlos, «Obra abstracta de Oteiza», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, págs. 203-212.
- ARNAIZ, Ana (en colaboración con Javi Moreno, Jabier Elorriaga y Xabier Laka), «Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza», en *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales*, 25, 1-503, San Sebastián, 2006, págs. 305-325.
- ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1984.
- ARTECHE, José, «Apóstoles en la cuneta», *La voz de España*, San Sebastián, 1 de julio de 1962.
— *Sin título*, carta enviada al obispo D. Lorenzo Bereciartua, San Sebastián, 13 de Julio de 1964.
- ASCUNCE, José Ángel, «Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra», en OTEIZA, J., *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducciones al euskera de José Luis Padrón y Pello Zabaleta, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, págs. 144-166.
- AZCONA, Jesús, «Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional», en mismo autor: *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*, Anthropos, Barcelona, 1984, págs. 173-224.
- BADIOLA, Txomin, «Oteiza. Propósito Experimental», Oteiza, propósito experimental, catálogo de exposición, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, págs. 29-63.
— «El gran fracaso de Oteiza», *El Diario Vasco*, San Sebastián, 13 de abril de 2003.
- BARAÑANO, Cosme, «La escultura de Oteiza o vivir del cuento», *El Mundo*, Madrid, 10 de abril, 2003.
- BERMEJO, Álvaro, «La cultura del cielo», entrevista a Jorge Oteiza, *El Diario vasco*, San Sebastián, 10 de abril de 2003.

- BINNS, Niall, «Chile 1935: La prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en OTEIZA, Jorge, *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducciones al euskera de José Luis Padrón y Pello Zabaleta, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, págs. 43-72.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «El espacio poético de Oteiza», en *Oteiza*, catálogo de exposición, Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2000, págs. 55-65.
- CLAVERÍA, Alberto, «El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria», entrevista a Jorge Oteiza, *La voz de España*, San Sebastián, 2 de octubre de 1951.
- ERASO ITURRIOZ, Miren, «Oteiza y vanguardia», en *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1990, págs. 299-336.
- FULLAONDO, Juan Daniel (edit.), *Jorge de Oteiza. Escultor 1933-1968*, Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1968.
— *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.
- GAZAPO, Darío, LAPAYESE, Concha, «Oteiza: Paisajes. Dimensiones», en *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*, catálogo de exposición, Fundación Eduardo Capa – Fundación Museo Jorge Oteiza, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 2000, págs. 17-35.
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, prólogo de Pedro Manterola, Akal, Madrid, 1985.
— *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital*, Cuadernos del Museo Oteiza, núm. 5, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2008.
- INSAUSTI, Gabriel, «El cielo del profeta: una constante en la poesía de Jorge Oteiza», en OTEIZA, Jorge, *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducciones al euskera de José Luis Padrón y Pello Zabaleta, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, págs. 167-209.
- ITURBIDE, J., «Las “verdades” de Oteiza», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, págs. 227-232.
- KORTADI, Edorta, «Oteiza y Aránzazu. Lo sagrado y el arte contemporáneo», en *Oteiza*, catálogo de exposición, Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2000, págs. 77-81.
- KORTAZAR, Jon, «Jorge Oteiza eta gaurko euskal poesía», en OTEIZA, J., *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducciones al euskera de José Luis

- Padrón y Pello Zabaleta, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, págs. 121-140.
- LAORGA, Luis, SAENZ DE OIZA, Javier, «Informe de los arquitectos autores de la obra», recopilado por ERASO ITURRIOZ, Miren, «Oteiza y vanguardia», *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1990, págs. 335-336.
- LÓPEZ BAHUT, Emma, *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, Cuadernos del Museo Oteiza, núm. 4, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.
- MANTEROLA, Pedro, «Oteiza. Pasión de la ausencia y la nostalgia», en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 48, 2, San Sebastián, 2003, págs. 551-576.
- *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, Cuadernos del Museo Oteiza, núm. 5, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006.
- «La escultura vasca en los años de la dictadura», *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales*, 25, 1-503, San Sebastián, 2006, págs. 77-102
- «Propósito experimental 1956-1957», en VV. AA., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007, págs. 93-126.
- «Jorge Oteiza, más allá del mito», entrevista entre Pedro Manterola y Miguel Ángel Alonso, revista *Arantzazu*, número especial monográfico «Jorge Oteiza Arantzazun», año LXXXVIII, núm. 896, Santuario de Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), 2008, págs. 36-47.
- MANZANOS, Javier, «Viaje a São Paulo», en VV. AA., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007, págs. 13-92.
- MARAÑA, Félix, «Jorge Oteiza desde (en) la poesía», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, págs. 221-225.
- *Jorge Oteiza. Elogio del descontento*, Bermingham Editores, San Sebastián, 1999.
- «Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano», en OTEIZA, J., *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, traducciones al euskera de José Luis Padrón y Pello Zabaleta, textos de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar, José Ángel Ascunce y Gabriel Insausti, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, págs. 73-120.
- MARTINEZ GORRIARAN, Carlos, *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*, Primitiva Casa Baroja, San Sebastián, 1989.
- MONFORTE GARCÍA, Isabel, *Aránzazu. Arquitectura para una vanguardia*, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1994.
- MUÑOA, Pilar, *Oteiza. La vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006.

- MUÑOZ, María Teresa, «Arte, ciencia y mito», prólogo a OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*, edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz, en colaboración con Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio, traducción al euskera de Pello Zabaleta, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007, págs. 13-68.
- PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- «Sobre Oteiza», en VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, págs. 169-189.
- RIBERA, C., «La I Exposición de Arte Actual», *La voz de España*, San Sebastián, 23 de agosto de 1961.
- ROWELL, Margit, «Una modernidad intemporal», en *Oteiza. Propósito Experimental*, catálogo de exposición, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, págs. 17-25.
- «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», en *Oteiza. Mito y modernidad*, catálogo de exposición, Museo Guggenheim-Bilbao, Bilbao, 2005, págs. 25-49.
- SÁENZ GUERRA, Javier, *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, MORAZA, Juan Luis (edits.), *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006.
- TALAVERA, J. M., «Otra lanza por Oteiza... y por algunos más», *La Voz de España*, San Sebastián, 4 de agosto de 1962.
- UGARTE, Luxio, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida, Siglo XXI*, Madrid, 1996.
- «A Txabi Etxebarrieta», *Gara*, San Sebastián, 10 de abril de 2003.
- VADILLO, Miren, MAKAZAGA, Leire, *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.
- VEGA, Amador, «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», en *Oteiza. Mito y modernidad*, catálogo de exposición, Museo Guggenheim-Bilbao, Bilbao, 2005, págs. 65-83.
- «La “estética negativa” de Oteiza: lectura de *Quousque tandem...!*», introducción a OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...!*, edición crítica a cargo de Amador Vega, en colaboración con Jon Echeverría Plazaola, traducción al euskera de Pello Zabaleta, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007, págs. 17-43.
- YRIZAR, Iñigo, *La Estatua, el Muro y el Frontón*, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (RSVAP), Madrid, 2005.

- ZUAZNABAR, Guillermo, *Jorge Oteiza. Animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-58*, Actar, Barcelona, 2001.
- *Piedra en el paisaje*, Cuadernos del Museo Oteiza, núm. 2, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006.
- ZULAIKA, Joseba, «Oteiza y el espacio estético vasco», VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, págs. 23-43.
- «Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas», en *Oteiza. Mito y modernidad*, catálogo de exposición, Museo Guggenheim-Bilbao, Bilbao, 2005, págs. 85-97.
- ZUBIZARRETA, C., «Aránzazu: el mito de una prohibición», *El Diario Vasco*, San Sebastián, 4 de enero de 1995.
- VV. AA., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián. 1986.
- VV. AA., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.
- «La ornamentación de la Basílica de Aránzazu. Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro», artículo sin firmar, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 6 de Julio de 1955.

4. Catálogos de exposiciones de Jorge Oteiza

- Catálogo de la Exposición en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 7-20 de diciembre de 1935.
- Catálogo de Exposición, Galería Wittcomb, Buenos Aires, 1935.
- *Oteiza, propósito experimental*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.
- *Oteiza. Espacialato*, sala García Castañón, Pamplona, 2000.
- *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*, Fundación Eduardo Capa – Fundación Museo Jorge Oteiza, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 2000.
- *Oteiza* Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2000.
- *Oteiza. Mito y modernidad*, catálogo de exposición, Museo- Guggenheim, Bilbao, 2005.

5. Otra bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* [Méditations esthétiques. Les peintres cubistes, 1913], traducción de Lydia Vázquez, La Balsa de Medusa, Madrid, 2001.
- ALBIZU, Edgardo., «Meister Eckhart y el núcleo de nuestro presente filosófico», en RUTA, Carlos (comp.), *El Maestro Eckhart en diálogo. Entre sombra de ser*, Universidad Nacional de San Martín / Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires, 2006, págs. 15-49.
- AROLA, Raimon, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII.*, Siruela, Madrid, 2008.
- ASIMOV, Isaac, *El universo. De la tierra plana a los quásares* [The Universe. From Flat Earth to Quasar, 1976], traducción de Miguel Paredes Larrucea, Alianza, Madrid, 2004.
- BARNES, Jonathan, *Los presocráticos* [The Presocratic Philosophers, 1979], traducción de Eugenia Martín López, Cátedra, Madrid, 1992.
- BASALDUA, Florencio de, *Prehistoria e Historia de las Civilización de América i de su Destrucción por los Bárbaros del Este*, volumen I, Buenos Aires, 1925.
- BECKETT, Samuel, *Three Novels. Molloy, Malone dies, The unnameable*, Grove Press, New York, 1991.
- BELTING, Hans, *Likeness and presence. The history of images before the Era of Art* [Bild und Kult –Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 1990], traducción de Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
— *Antropología de la imagen* [Bild-Anthropologie, 2002], traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2007.
- BERGSON, Henry, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* [Essai sur les données immédiates de la conscience, 1927], traducción de Juan Miguel Palacios, Sígueme, Salamanca, 1999.
— *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*, estudio preliminar de Jorge Martín, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004
— *Memoria y vida* [Bergson: Mémoire et vie, 1957], textos escogidos por Gilles Deleuze, traducción de Mauto Armiño, Alianza, Madrid, 2004.
- BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito* [Arbeit am Mythos, 1979], traducción de Pedro Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003.
— *El mito y el concepto de realidad* [Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, 2001], traducción de Carlota Rubies, Herder, Barcelona, 2004.
- CAPUTO, J. D., *The Mystical element in Heidegger's thought*, Fordham University Press, New York, 1986.

- *Sobre la religion* [On Religion, 2001], traducción de Marta Gálvez, Tecnos, Madrid, 2005.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas., vol II: El pensamiento mítico* [Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil, Das Mystische Denken, 1964], traducción de Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)* [La fable mytique, 1. XVI-XVII siècle, 1982], traducción de Laia Colell Aparicio, epílogo de Carlo Ossola, Siruela, Madrid, 2006.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El espíritu abstracto*, Labor, Barcelona, 1993.
— *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.
- COOMARASWAMY, Amanda K., *La transformación de la naturaleza en arte* [The transformation of Nature in Art, 1934], traducción de P. R., Kairós, Barcelona, 1997.
- CORBIN, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî* [L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn 'Arabî, 1958], traducción de María Tabuyo y Agustín López, Destino, Barcelona, 1993.
- CULIANO, I. P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas.*, traducción de Isidro Arias Pérez, Paidós, Barcelona, 1993.
— *Eros y magia en el Renacimiento* [Éros et magie à la Renaissance, 1984], prefacio de M. Eliade, traducción de Neus Clavera y Hélène Rufat, Siruela, Madrid, 1999.
- CRAVEN, Thomas Jewell, «Arte y relatividad», recopilado en WILLIAMS, L. Pearce (edit.), *La Teoría de la Relatividad. Sus orígenes e impacto en el pensamiento moderno* [Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought, 1968], versión española de Miguel Paredes Larrucea, Alianza, Madrid, 1984, págs. 152-156.
- DOESBURG, Theo van, «Formación elemental» [1923], recopilado en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, edición de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Istmo, Madrid, 1999, págs. 264-266.
- DAVIES, David, «El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit», en *El Greco*, catálogo de exposición, National Gallery, London / Yale University Press, Londres, 2003, págs. 45-71.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco* [Le pli. Leibniz et le Baroque, 1988], traducción de José Vázquez y Umbetina Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989.
— *Spinoza y el problema de la expresión* [Spinoza et le problème de l'expression, 1968], traducción de Horst Vogel, Muchnik, Barcelona, 1975.
- DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica* [Mito i cultura (1995) y Mite i interpretació (1996)], traducción de Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana, Herder, Barcelona, 2002.

- DUPRÉ, Louis, *Simbolismo religioso*, versión española de Magdalena Holguín, Herder, Barcelona, 1999.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica* [L'Imagination Symbolique, 1964], traducción de Marta Rojzman, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- EINSTEIN, Albert, «Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad», en WILLIAMS, L. Pearce (edit.), *La Teoría de la Relatividad. Sus orígenes e impacto en el pensamiento moderno* [Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought, 1968], versión española de Miguel Paredes Larrucea, Alianza, Madrid, 1984, págs. 71-94.
- «The influence of the gravitation on the propagation of Light», en *The Collected papers of Albert Einstein. Vol.3. The swiss years: writings, 1909-1911*, Anna Beck, translator, Don Howard, consultant, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993 págs. 379-387.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano* [Das Heilige und das Profane. Von Wesen des Religiösen, 1957], traducción de Luis Gil, Labor, Barcelona, 1983.
- *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, [Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase, 1968], traducción de Ernestina de Champourgin, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- *El vuelo mágico*, edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995.
- *Mito y realidad*, [Aspects du Mythe, 1962], traducción de Luis Gil, Kairós, Barcelona, 1999.
- *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* [Traité d'histoire des Religions, 1949], traducción de A. Medinaveitia, Cristiandad, Madrid, 2000.
- *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* [Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions, 1951] traducción de Ricardo Anaya. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- FRAIJÓ, Manuel (edit.), *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, Trotta, Madrid, 2001.
- FRANK, Waldo, *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1941.
- GALBREATH, Robert, «A Glosary of Spiritual and Related Terms», en *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, catálogo de exposición, edición de Maurice Truchman y Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, Abreville Press Publishers, New York, London, París, 1986, págs. 367-391.
- GARZA, Mercedes, *Rostros de lo sagrado en el mundo Maya*, Paidós / UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, México, 1998.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas* [The Interpretation of Cultures, 1973], traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2003.

- GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Sobre el cubismo* [Du Cubisme, 1912], traducción de Isabel Ramos Serna y Francisco Torres Monreal, Murcia, COAATM, 1986.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio* [The Eternal Present- The Beginnings of Art], versión española de María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 2003.
- GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still* [Paths to the Absolute. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still, 2000], traducción de Jorge Fondebrider, Turner – Fondo de Cultura Económica, Madrid – México, 2003.
- GRASSI, Ernesto, *Arte y mito* [Kunst und Mythos], traducción de Jorge Thieberger, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, edición de Félix Fanés, Siruela, Madrid, 2006.
- GRIS, Juan, «De las posibilidades de la pintura», en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, edición de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Istmo, Madrid, 1999, págs. 84-92.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir* [Production of Presence: what Meaning cannot Convey, 2004], traducción de Aldo Mazzucchelli, Universidad Iberoamericana, México D. F., 2005.
- HAAS, Alois María, *Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, Freiburg (Schweiz), 1979.
— «La Nada de Dios y sus imágenes explosivas», en *ER, Revista de Filosofía*, núm. 24/25, Barcelona-Sevilla, 1998, págs. 13-34.
- HADOT, Pierre, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* [Exercises spirituels et philosophie antique, 2003], prefacio de Arnold I. Davidson, traducción de Javier Palacio, Siruela, Madrid, 2006.
- HALBERTAL, Moshe, MARGALIT, Avishai, *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario* [Idolatry, 1992], traducción de Margarita Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2003.
- HARMAN, P. M., *Energía. Fuerza. Materia. El desarrollo conceptual de la física del siglo XIX* [Energy, Force and Matter. The Conceptual Development of nineteenth-century Physics, 1982], versión española de Pedro Campos Gómez, Alianza, Madrid, 1990.
- HARRISON, Charles, «Abstracción, figuración y representación», en VV. AA., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, traducción de Juan José Usabiaga, Akal, Madrid, 1998, págs. 189-216.

- HEIDEGGER, Martín, *¿Qué es metafísica?* [Was ist Metaphysik, 1929] versión española de Xavier Zubiri, seguido del sermón del Maestro Eckehart, *Del retiro* [Von abegescheidenheit], versión española de Eugenio Imaz, Cruz del Sol, Madrid, 1963.
- *Kant y el problema de la metafísica* [Kant und das Problem der Metaphysik, 1929], traducción de Gred Ibscher Roth, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- *Ser y tiempo* [Sein und Zeit, 1927], traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003.
- *La proposición del fundamento* [Der Satz vom Grund, 1957], traducción y nota de Félix Duque y Jorge Péres de Tudela, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- *Caminos del bosque* [Holzwege, 1984], traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2003.
- *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio / El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz / Artea eta espazioa* [Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum / Die Kunst und der Raum, 1969 y 1996], introducción y notas de Félix Duque, traducción de Mercedes Sarabia (castellano) y Pello Zabaleta (euskera), Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.
- *Nietzsche* [Nietzsche, 1961], traducción de Juan Luis Vermal, Destino, Barcelona, 2005.
- HENDERSON, Linda D., «Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension», en *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, catálogo de exposición, edición de Maurice Truchman y Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, Abreville Press Publishers, New York, London, París, 1986, págs. 219-237.
- HOFMANN, Werner, *La escultura del siglo XX*, traducción de Gabriel Ferrater, Seix Barral, Barcelona, 1960.
- HURTADO, Leopoldo, *Espacio y tiempo en el arte actual*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- HUSSERL, Edmund, *La idea de la Fenomenología. Cinco lecciones* [Die Idee der Phänomenologie, Fünf Vorlesungen, 1950], traducción de Miguel García-Baró, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 2004.
- JAMBET, Christian, *La lógica de los orientales. Henry Corbin y la ciencia de las formas* [La logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes, 1983], traducción de Humberto Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- JEFFET, William, «Una lectura de Kahnweiler y Breton: la escultura “cubista” de Picasso y los orígenes del objeto surrealista», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, págs. 103-116.
- JONAS, Hans, *La gnosis y el espíritu de la Antigüedad tardía. De la mitología a la filosofía mística* [Gnosis und Spätantiker Geist, 1993], traducción de Jorge Navarro Pérez, Institució Alfons el Magnànim- Diputació de Valencia, Valencia, 2000.
- JUAN DE LA CRUZ, *Obras de san Juan de la Cruz*, 6ª edición con nuevas cartas al santo, Apostolado de la prensa, Madrid, 1954.

- *Poesía y prosa*, edición de M. Balletero, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- *Obras completas*, edición de Eulogio Pacho, Monte Carmelo, Burgos, 2003.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *El camino hacia el Cubismo* [Der Weg zum Kubismus, 1920], traducción de Rosa Sala y Jaume Vallcorba, presentación de Jaume Vallcorba, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.
- KOYRE, Alexandre, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVII alemán*, traducción de Fernando Alonso, Akal, Madrid, 1981.
- LIBERA, Alain de, *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, traducción de Manuel Serrat Crespo, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1999.
- LIPPARD, Lucy R., *Overlay. Contemporary art and the art of prehistory*, New Press, New York, 1983.
- LIPSEY, Roger, *The spiritual in twentieth-century art*, Dover Publications, New York, 1988.
- LYNTON, Norbert, «Cubismo y cubismos: variaciones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, págs. 41-64.
- MAESTRO ECKHART, *El fruto de la nada*, edición y traducción de Amador Vega, Siruela, Madrid, 2001.
- MALÉVICH, Kasimir, *El mundo no objetivo* [Die gegenstandslose Welt, 1927], traducción de Juan Pablo Zulategui, Doble J, Sevilla, 2007.
- *Escritos* [Malevitch Ecrits, 1996], edición de Andréi Nakov, traducción de Miguel Etayo, Síntesis, Madrid, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 2000.
- MARION, Jean Luc, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios* [L'Idole et la distance, 1977], traducción de Sebastián M. Pascual y Nadia Latrille, Sígueme, Salamanca, 1999.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José, *Metafísica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1991.
- MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos* [La línea analítica dell'arte moderna. Le figure e le icone], traducción de Francesc Serra i Cantarell, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MILLER, Mary, TAUBE, Karl, *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*, Thames and Hudson, London, 1997.

- MILLER, Sanda, «Desde un punto de vista estético», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, págs. 93-102.
- MONDRIAN, Piet, «El neoplasticismo en pintura», en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, edición de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Istmo, Madrid, 1999, págs. 252-256.
- MÜLLER, Aloys, *Introducción a la Filosofía*, traducción de José Gaos, Revista de Occidente, Madrid, 1934.
- MUÑOZ, Jacobo, «Nihilismo y crítica de la religión en Nietzsche», en FRAIJÓ, Manuel (edit.), *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, Trotta, Madrid, 2001, págs. 345-367.
- MUÑOZ HIDALGO, Francisco, «Arte religioso y arte abstracto», en *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispana, Madrid, 1956, págs. 249-266.
- NAKOV, Andréi, «El cuadrado negro: afirmación de la superficie-plano como concepto instrumental», prólogo a MALÉVICH, Casimir, *Escritos* [Malevitch Ecrits, 1996], edición de Andréi Nakov, traducción de Miguel Etayo, Síntesis, Madrid, 2007, págs. 107-156.
- «El furor iconoclasta», prólogo a MALÉVICH, Casimir, *Escritos* [Malevitch Ecrits, 1996], edición de Andréi Nakov, traducción de Miguel Etayo, Síntesis, Madrid, 2007, págs. 51-106.
- NANCY, Jean Luc, *The birth to presence*, traducción del francés de Brian Holmes y otros, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* [Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus], introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001.
- NISHITANI, Keiji, *La religión y la nada* [Religion and Nothingness, 1982], introducción de James W. Heisig, traducción de Raquel Bouso García, Siruela, Madrid, 2003.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* [Das Heilige, 1963], traducción de Fernando Vela, Alianza, Madrid, 2001.
- OUSPENSKY, Piotr Demiánovich, *Tertium Organum, or the Third Canon of Thought and a Key to the Enigmas of the World*, introducción de Claude Bragdon, Kessinger, Whitefish (Massachuset), 1922.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología* [Studies in Iconology, 1962], prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 1989.
- *La perspectiva como forma simbólica* [Die Perspektive als «Symbolische Form», 1927], traducción de Virginia Careaga, Tusquets, Barcelona, 1999.

- PARIGORIS, Alexandra, «El problema de los “agujeros” en la escultura moderna», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, págs. 81-92.
- PARÍS, Jean, *El espacio y la mirada* [L'Espace et le regard, 1965], traducción de Eduardo Rincón, Taurus, Madrid, 1967.
- PATERNOSTO, Cesar, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- PERRY, Gill, «El primitivismo y lo moderno», VV. AA. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, traducción de Juan José Usabiaga, Akal, Madrid, 1998, págs. 7-89.
- POINCARÉ, Jules Henry, «Los principios de la física matemática», en WILLIAMS, L. Pearce (edit.), *La Teoría de la Relatividad. Sus orígenes e impacto en el pensamiento moderno* [Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought, 1968], versión española de Miguel Paredes Larrucea, Alianza, Madrid, 1984, págs. 51-60.
- PREUSS, Konrad Theodor, *Arte monumental prehistórico: excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia), comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*, 2ª edición, Bogota, 1931.
- PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, *Obras completas*, edición de Teodoro H. Martín, presentación de Olegario González de Cardenal, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.
- PUECH, Henry Charles, *Sobre el maniqueísmo y otros ensayos* [Sur le Manichéisme et autres essais, 1979], traducción de María Cucurella Miquel, Siruela, Madrid, 2006.
- PUJOL, Óscar, VEGA, Amador (edits.), *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, Madrid – Ávila, 2006.
- PÜTZ, Cathy, «La búsqueda del cubismo: tras la huella de arquitecturas invisibles», en *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, págs. 65-80.
- READ, Herbert, *La escultura moderna* [Modern Sculpture, 1964], traducción de Antoni Vincens, Destino / Thames and Hudson, Barcelona, 1994.
- REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario, *Hª del ensamiento filosófico y científico. II: Del Humanismo a Kant* [Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi. Tomo II, 1983], traducción de Juan Andrés Iglesias, Herder, Barcelona, 2004.
- ROSENBLUM, Robert, *Cubism and twentieth-century art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1976.
- RUTA, Carlos (comp.), *El Maestro Eckhart en diálogo. Entre sombra de ser*, Universidad Nacional de San Martín / Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires, 2006.

- SEPP, Hans Rainer, «Annäherungen an die Wirklichkeit Phänomenologie und Malerei nach 1900», en *Edmund Husserl und die Phänomenologische Bewegung Zeugnisse in Text und Bild*, Verlag Karl Alber, Freiburg Br.-München, 1988, págs. 77-93.
- STEIN, Edith, *Ciencia de la Cruz* [Kreuzeswissenschaft – Studie über Joannes a Cruce], traducción de Lino Aquésolo Olibares, Monte Carmelo, Burgos, 2000.
- TAYLOR, Mark C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*. Chicago University Press, Chicago, 1992.
- TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000.
- TURNER, Denys, *The darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, introducción de Pedro Cerezo-Galán, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- VALENTE, José Ángel., *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991.
— *Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.
- VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación* [Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione, 1974], traducción de Jorge Binaghi, con la colaboración de Edit Binaghi y Gabriel Almirante, Península, Barcelona, 2003.
— *Después de la cristiandad. Por un cristianismo no religioso* [After Christianity, 2002], traducción de Carmen Revilla, Paidós, Barcelona, 2003.
- VEGA, Amador, *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Siruela, Madrid, 2002.
— *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre nihilismo religioso* [Passió, meditació i contemplació], Trotta, Madrid, 2002.
— *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza - Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.
- VITIELLO, Vincenzo, «Abgeschiedenheit, Gelassenheit, Angst. Entre Eckhart y Heidegger», en RUTA, Carlos (comp.), *El Maestro Eckhart en diálogo. Entre sombra de ser*, Universidad Nacional de San Martín / Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires, 2006, págs. 91-105.
- VIVANCO, Luis Felipe, «Arte abstracto y arte religioso», en *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispana, Madrid, 1956, págs. 153-176.
- WACKERNAGEL, Wolfgang, «Der trasimaginäre Blick. Bild-Abschied und Bild-Wiederkehr in Meister Eckharts beschaulichen Unterweisungen», en *Unaussprechlich Schön. Das mystische Paradoxon in der Kunst des 20. Jahrhunderts / Ineffable Beauty. Mystical Paradox in 20th Century Art (Wege zu Meister Eckhart Mystiker, Theologe, Europeär)*, catálogo de exposición, Kunsthalle Erfurt, 2003, págs. 59-101.

WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo en México*, traducción de Mariana Frenk, Alianza Forma, Madrid, 1988

WILLIAMS, L. Pearce (edit.), *La Teoría de la Relatividad. Sus orígenes e impacto en el pensamiento moderno* [Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought, 1968], versión española de Miguel Paredes Larrucea, Alianza, Madrid, 1984.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza* [Abstraktion und Einfühlung, 1908], traducción, de Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

ZUBIRI, Xavier, *Sobre la esencia*, Alianza, Madrid, 1985.

— *Espacio. Tiempo. Materia*, Alianza – Fundación Xavier Zubiri, Madrid, 2001.

— *Naturaleza. Historia. Dios*, Alianza – Fundación Xavier Zubiri, Madrid, 2004.

VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, edición de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Istmo, Madrid, 1999.

VV. AA., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, Akal, Madrid, 1998.

VV. AA. en *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispana, Madrid, 1956.

— *Const. Sacrosanctum Concilium*, 123-125,
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Catálogos de exposición:

— *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, edición de Maurice Truchman y Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, Abreville Press Publishers, New York, London, París, 1986.

— *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

— *Unaussprechlich Schön. Das mystische Paradoxon in der Kunst des 20. Jahrhunderts / Ineffable Beauty. Mystical Paradox in 20th Century Art (Wege zu Meister Eckhart Mystiker, Theologe, Europeär)*, edición de Kai U. Schierz y Silke Opitz, Kunsthalle Erfurt, Berlín y Erfurt, 2003.

— *El Greco*, National Gallery, London / Yale University Press, Londres, 2003.

— *Anish Kapoor. Marsyas*, Tate Modern, Londres, 2003.