

Oteiza. Pasión de la ausencia y la nostalgia

(Oteiza. Passion of absence and nostalgia)

Manterola Armisén, Pedro

UPNA / NUP. Cátedra Jorge Oteiza. Edificio de El Sario.
Campus de Arrosadía. 31006 Pamplona
pedro.manterola@unavarra.es

BIBLID [0212-7016 (2003), 48: 2; 551-576]

El artículo tiene por objeto repensar la figura de Jorge Oteiza como creador. Considerar la significación que alcanza la oposición entre dos de sus conceptos fundamentales (materia-tiempo, espacio-vacío) en el desarrollo de su obra y su pensamiento. Introducir la perspectiva mística como una de las claves para la interpretación de su escultura.

Palabras Clave: Oteiza. Escultura. Materia. Forma. Vacío. Aránzazu. Arte. Cuerpo. Nada.

Artikulu honek Jorge Oteiza sortzaille gisa birpentsatea du helburu. Oteizaren obraren eta pentsamenduaren bilakabidean funtsezkoak diren kontzeptu biren –materia-denbora, espazioa-hutsa– arteko oposizioak erdiesten duen esanahia kontuan hartu behar. Ikuspegi mistikoa, Jorge Oteizaren eskultura interpretatzeko giltzetariko bat bezala.

Giltza-Hitzak: Oteiza. Eskultura. Materia. Forma. Hutsa. Arantzazu. Artea. gorputza. Ezereza.

L'objectif de cet article est de repenser la figure de Jorge Oteiza en tant que créateur. De considérer la signification de l'opposition entre deux de ses concepts fondamentaux (matière-temps, espace-vide) dans le développement de son œuvre et de sa pensée. D'introduire la perspective mystique comme l'une des clés pour l'interprétation de sa sculpture.

Mots Clés: Oteiza. Sculpture. Matière. Forme. Vide. Arantzazu. Art. Corps. Rien.

* Ilustraciones cedidas por Pedro Manterola.

*“sólo yo, (Sólo yo, escribe en su locura Igitur)
voy a conocer la nada, vosotros volvéis a vuestra mezcla”*

Oteiza. Yo soy Acteón.

1. COMUNIDAD Y SACRIFICIO

La materia y la mano

La vieja fotografía de la cabeza de Uzkudun, toda mentón, transpira potencia por todos sus poros, la potencia masiva, compacta, densa, que emana de la materia que la conforma y de la inimaginable mano que la hizo. Si la nobleza se atribuye, artísticamente hablando, a la materia que acuna maternalmente o exalta la forma, el cemento es un material innoBLE. El cemento es un material mortecino, oscuro, sin la indecible, legendaria oscuridad de la “tierra”, plomizo, grueso, sin “músculo”, por utilizar el mecánico criterio que emplea Chillida para ordenar materiales. Un material indiferente en su áspera insignificación o, lo que es lo mismo, en la inerme e inerte plenitud que le confieren todas las ausencias y entre ellas, la de cualquier signo de artísticidad. Hegel lo hubiera lamentado. Entre los materiales que cita el filósofo de Stuttgart (*Estética*, 3ª parte, 2ª secc., 3-2) se cuentan: la madera, el marfil combinado con el oro, las piedras preciosas, la pasta de vidrio, el bronce fundido y por encima de todos el mármol: “pues el mármol –escribe citando a Meyer– favorece, por su translucidez, la suavidad de los contornos, su dulce decurso y apacible encuentro”.

Pero ¿tiene algún sentido ordenar los materiales por su “nobleza”? Y aun aceptando una figura tan extravagante, ¿no sería la nobleza una cualidad que el hombre distribuyera entre los materiales de forma interesada? Seguramente no puede ser de otra manera. Pero lo que importa es elucidar los criterios a los que cada tiempo y lugar emplea para otorgar títulos, distinguir los valores a que cada grupo social otorga preeminencia. Noble –se dice desde Hegel– es el material apropiado. Pero apropiado a qué o a quién. Dejando a un lado intereses personales, diremos que el material de la obra debe corresponder a su concepto. Lo que si bien no aclara demasiado las cosas, representa un notable avance respecto a épocas anteriores. Por primera vez, la escultura comparece como tal, se refiere a sí misma en la integridad de los elementos que le son propios y entre ellos a la materia que la conforma. Propiedad significa ahora que la escultura toma conciencia de sus intereses específicos y reclama derechos. El principio aristotélico de la verdad como adecuación se corresponde de lejos con éste que digo de la propiedad de los materiales.

Pero, ¿cuál es el contenido de esa adecuación en la obra de arte? Veamos un ejemplo memorable: el colosal *David* de Miguel Ángel. ¿Es el mármol el material más adecuado para esta escultura? Ciertamente es que después de tanto tiempo ya no podríamos imaginar sus más de cuatro metros de altura realizados en cualquier otro. Sin embargo, quizá más que al David estatua, o a las preferencias personales de Miguel Ángel, el mármol corresponde a una

idea del material de la escultura propia del *Cinquecento*, incluso de todo el Renacimiento. El mármol sería entonces el material más característico de la escultura de una época (*der Zeitstoff*) a la que la escultura griega del periodo clásico y los mármoles que cita Plinio y los que ya bien entrado el siglo XVIII enumera Winckelmann (el paragón o piedra de toque, y los afamados mármoles de Paros, de Taso o el pentélico en las cercanías de Atenas) sirvieron de referencia y modelo.

Pero, si recordamos que el “espíritu” que recorrió Italia durante los siglos XIV a XVII y que la obra de sus artistas revela de una manera tan hermosa, se conformó en torno a la Iglesia de Roma, ¿no sería más adecuado decir que el mármol es el material que mejor refleja la *excelencia* que requiere la Iglesia romana del Renacimiento para reconocerse y presentarse a través de las obras de los artistas? Así como el arte de la escultura aparece vinculado durante la Edad Media europea al sentimiento religioso cristiano, al llegar el Renacimiento adquiere, como las demás artes, la imponente y plenitud simbólicas que la Iglesia institución alcanza. ¿Pero eso bastaría? ¿Es que estamos hablando de un material canónico? Ocioso sería enumerar los testimonios que abonan esta interpretación y difícil evitar su empleo intencionado. En todo caso, y dejando a un lado una pregunta tan sugerente, nos sirve para recordar que si bien nada ni nadie puede escapar a su momento histórico, la obra de arte no sólo guarda cada tiempo dentro de sí, sino que lo hace y lo hace visible; palpable en este caso.

Así que, como no podía ser menos, con el paso del tiempo los materiales cambiaron sus relaciones de valor aunque no tan deprisa como algunos acontecimientos históricos harían suponer. Lo que cambia más rápidamente son las razones que justifican su elección. El Romanticismo, en su pretensión de reconciliar la libertad del hombre con los derechos de la Naturaleza y los nuevos procedimientos técnicos, introdujo nuevas justificaciones para el empleo de los viejos materiales y para la asunción de los recién descubiertos. Hegel no hubiera podido imaginar los desvaríos que a partir de entonces ensaya la escultura moderna, especialmente en lo que se refiere a los materiales. Todos sirven, porque todos, hasta los más “infames”, reclaman por igual el derecho a ser tenidos por hijos de la naturaleza. ¿Y quién podría negarlo? Los materiales lo niegan (como en la historia de Agamenón y su porquero). La igualdad ante Dios, ante la Naturaleza, ante el Rey, ese sueño inalcanzable del hombre moderno, ha sido ensayado con saña justiciera en la escultura. A partir del siglo XX, todos los reinos, minerales, vegetales y animales, todas las especies y todos los estados, han sido empleados con igual propiedad y derecho en la obra de arte. Se diría incluso que los materiales tradicionales, los tenidos desde antiguo por más “nobles”, han recibido con frecuencia un trato vejatorio. Deudas cobradas a una historia de la materia, repleta de injusticias y de agravios. Y “Todavía –escribe Heine– será necesario ofrecer a la materia grandes sacrificios para que perdone las viejas ofensas”¹.

1. HEINE, Heinrich. “Religión y filosofía en Alemania”. En: *Obras*. Ed. Vergara, 1964, p. 699.



Fig. 1. Adán y Eva.

una tercera que se refiere a la condición primera del material, a su entidad física, a su corporalidad. No sólo en el retrato de *Uzkudun* antes citado, sino en la *Maternidad* (1929), el *Adán y Eva* (1931) o los retratos de *Balenciaga* (1933) *Sarriegui* (1934) y *Rezola* (1934) incluso en las imponentes *Cabeza de apóstol* de 1953, las primeras esculturas de Oteiza, *ex abundantia cordis*, son un derroche de materia indiferente. Lo masivo es característico de una escultura que acaba de despertarse en la materia, que todavía permanece sepultada en la “cosa”, en el abismo informe del que no acaba de desprenderse, incapaz de liberarse del tiempo y de la muerte y por tanto, como es propio de toda obra de arte, en abierto conflicto con ambas. Por esa condición de lo masivo, la materia de las esculturas no necesita ser ningún material en particular, a no ser el más neutro, el más oscuro, el más alejado de la elegancia (nobleza) que el desarrollo histórico de la escultura fue otorgando a los distintos materiales. A diferencia de lo que ocurre en la escultura de Chillida, el material de Oteiza se oculta en la materia, se diluye en sus atributos más genéricos. Es en este contexto donde debemos situar el cemento de sus primeras obras.

En esa actitud se contiene ya todo el “desprecio” que Oteiza siente por la materia y que antes hemos citado. Desprecio que, como veremos, el escultor acabará trasladando a la escultura misma, y que constituye un signo de identidad, acaso el más revelador, de un desarrollo intelectual que va mucho más allá de su relación con la escultura. Tal vez Oteiza encarne, como ningún otro entre los artistas vascos, la forma y la figura del encarnizado y contradictorio desprecio por la vida que puso de relieve una parte significativa del romanticismo, y que ni siquiera su inagotable recurso a la ironía lograban ocultar. “Las piedras –dice el escultor al describir su escultura de referencia, el cromlech microlítico– no están colocadas desde la realidad, sino en contra de ella”².

La presencia inmediata del material, su “fisicidad”, nos remite al trabajo del viejo escultor, al hacer y a la mano de la que habla Rodin. Rilke lo relata

2. *El Bidasoa*. 28 de junio de 1959.

al contar su primera visita al taller del escultor: “*Es una mano como ésta que tiene un trozo de arcilla...*”, dice. “Y, mostrándome la unión admirablemente profunda y misteriosa de dos cuerpos, decía: *es una creación, esto es una creación...*”. La mano está unida a la materia y al hacer, ninguna de ellas puede entenderse sin la otra. Hasta el gesto aparentemente más autónomo, el de la mano que se adelanta y señala, no es más que una llamada a la cosa, una premonición, un anhelo del estrechar y de abrazar, la necesidad del contacto fundador. El agricultor que labra la tierra es su primera imagen y Caín el genio mortal que lo alumbra. La maldición que recae sobre él se corresponde con la prohibición bíblica de hacer imágenes:

“No harás para ti imagen de escultura, ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni de las que hay en las aguas debajo de la tierra”³.



Fig. 2. Coreano.

El escultor *de las manos* trabaja en la oscuridad (con la oscuridad). No hay otro de la estirpe de Caín. Tal vez el eco de aquella prohibición que condena el reino oscuro del tacto, la hondura de la tierra; la Palabra que repudia la voz sorda y subterránea que se rebela y se resiste a la claridad, que se niega a la ligereza, a la transparencia de lo que no se puede mancillar: “*noli me tangere*”, se percibe en el desenlace de la relación que Oteiza sostiene con los materiales.

La historia de la escultura de Oteiza es la de un artista iluminado por el “silencio del ángel”, seducido por la lejanía que se abre en la materia despojada de sí, en la palabra *vacía*, en “la luz *vacía*”⁴; en la Nada que custodia la ausencia de Dios. El abismo terrígeno que Chillida hace *floreecer* –esta es la debilidad de Chillida– le aterroriza. (Chillida es un jardinero efectivamente). Oteiza nunca fue un rebelde por más que su figura se enarbole a menudo como ejemplo de rebeldía. Si en un principio se presenta como un luchador del vacío, pronto se amedrenta y esconde, como el avestruz, “maravilloso, calumniado y metafísico animal”, la cabeza en la arena. Oteiza

3. Éxodo. XX, 44.

4. “Yo soy Acteón” 4. En: *Existe Dios al Noroeste*.

es un fugitivo. La materia le amedrenta. Como a un niño le dan miedo todas las señales de la muerte: la oscuridad de las cosas, la multitud (“tú también ay de vosotros / imbécil muchedumbre”⁵), la noche. El escultor enmascara todas las sumisiones. Las pesadillas infantiles de Orio no le dejarán nunca. Itziar le consuela.

Al amparo de Aránzazu, sin embargo, el escultor todavía es capaz de ajustar sin disimulos las viejas cuentas con la materia. A su vuelta de América ya conspira contra el bulto redondo. Primero en sus esculturas perforadas, las inocentes y mágicas “esculturas catalejo” de su infancia en Orio, y más tarde, superando el “agusanamiento de la estatua heredada” de Moore, en los pequeños estudios en barro que luego traslada a los más diversos materiales. Surgen entonces las maternidades de 1949, y muy especialmente dos extraordinarias piezas de 1950: *Figura para el regreso de la muerte* y *Coreano*, que lleva por subtítulo: “Como el hombre desesperado”. La ampliación que el propio Oteiza hizo de esta última para encaramarla en una peana ante la iglesia levantada en homenaje a los Caídos de la guerra civil de Pamplona, no le hace justicia. Se diría incluso que en ella parece atentar contra su propia obra, como si en los últimos años de su vida el escultor ensayara a poner en práctica el suicidio simbólico que tan a menudo le gustaba comentar.

Aránzazu

La primera fase de este encoñado conflicto se cumple en Aránzazu y tiene por objeto el hueco y la acción de ahuecar. “El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro. De la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta”, la “*intraestatua*–almario” que escribe en otro lugar (cursivas mías). El escultor otorga voluntariosamente un carácter científico a este vaciamiento que se engen-



Fig. 3. Unidad triple y liviana.

5. “Elogio de la vaca”. En: *Existe Dios al Noroeste*.

dra en él la apertura y descarga del cilindro, para conseguir “unidades livianas”. Así surge el hiperboloide –“¿un hiperboloide?” se interroga en 1951–, como unidad estructural, y la *Unidad triple y liviana* (1950) como precedente y principal resultado. El artista dice que a partir de esa escultura se inicia el tiempo de un “silenciamiento de la expresión” que ya se insinúa en el *Informe sobre mi escultura* de 1947 y que no se detendrá hasta su desenlace final en la fase conclusiva de su “Ley de los Cambios”.

En el mismo documento Oteiza sostiene que “El hueco en escultura corresponde espiritualmente a la reaparición del sentimiento trágico”, y añade, que esto ocurre “al concluirse la herencia de un sistema tradicional”. Aunque sería necesario partir de un análisis más minucioso sobre la relación de tal sentimiento con la intensificación expresiva, lo cierto es que, en ese momento precisamente, cuando el trabajo del escultor parece enteramente dedicado a la creación de imágenes religiosas: ángeles, vírgenes y apóstoles e innumerables santos: *San Cristóbal* (1950), *San Isidro* (1953), *San Francisco* (1953), *Santo Domingo* (1953), *San Antonio* (1954), es cuando el artista comparece investido de un lenguaje más dramático. Son los tiempos de Aránzazu. Nunca la escultura de Oteiza alcanzó la intensidad expresiva de entonces. En ella, como en todas las imágenes del sacrificio querido o impuesto, la estatua, todavía antropomórfica, es el lugar donde debe dirimirse la supremacía del espíritu sobre la materia y el cuerpo, “la locura del cuerpo”, “el insensato cuerpo”⁶.

Aránzazu es el campo de batalla elegido. No hay ningún lugar mejor para derribar la arrogante exhibición que la materia hace de sí y de sus limitaciones.

“¡En qué grasa, en qué pestilencia ha venido a alojarse el espíritu! Este cuerpo –escribe Cioran– en el que cada poro elimina los suficientes efluvios como para apestar el espacio no es más que un conglomerado de basuras cruzado por una sangre apenas menos innoble, un furor que desfigura la geometría del globo”⁷.

No es raro que algunos artistas concilien un desmedido hedonismo con impulsos exacerbados de auto inmolación como los que aquí se expresan. “Buscad los verdaderos metafísicos entre los libertinos –escribe Cioran–, pues no los encontrareis en otro lado”⁸. Dicen que Prokofiev azuzaba su voluntad de trabajo apostrofándose: “Escribe, perro; escribe, cuerpo asqueroso”. Y el mismo Oteiza manifiesta en ocasiones un rencor tan acerbo hacia sí mismo que nos estremece: “no así el hombre acostado y sucio / no así el hijo puta el hombre / acostado y sucio”⁹.

6. PLATÓN. *Fedón*, 66e y 67a.

7. *La tentación de existir*. Ed. Taurus, 1989, p. 194.

8. Cioran. *O. c.* p. 194.

9. OTEIZA, Jorge. “Dios amanece con tos esta mañana. (en la peluquería del Ser)”. En: *Existe Dios al noroeste*. Ed. Pamiela, 1990, p. 143.

Testimonios como los citados nos aproximan a un aspecto de la personalidad de Oteiza no tan debatido como se debiera. Me refiero a sus actitudes políticas y sociales; actitudes que no pueden mantenerse aisladas, y mucho menos en el caso de Oteiza, de su credo estético. Se ha dicho, incluso se ha publicado, que el escultor ocultaba una personalidad reaccionaria. Notable y escandalosa resultó al respecto una carta abierta publicada en el diario *Egin*, en febrero de 1985, en la que Txomin Ziluaga acusaba a Oteiza de “militante de la CEDA, militante de la derecha fascista, (y) de la reacción española” nada menos. Recuerdo (porque fui testigo) la profunda perturbación que su lectura ocasionó en el escultor. Dejando a un lado la dificultad de entender, más allá de un empleo peyorativo, qué significado tiene el calificativo de “reaccionario”, habría que aprovechar la acusación para considerar un extremo del ideario de Oteiza sobre el que se suele pasar como sobre ascuas, pero que resulta imprescindible para adentrarse en una interpretación de su obra, más precisa de lo que se acostumbra. Para empezar habría que referirse al exabrupto de Ziluaga diciendo que pocas veces un concepto puede resultar menos adecuado a la figura de nadie como éste de reaccionario a la del escultor. Oteiza no fue un reaccionario al uso (por cierto, Oteiza no fue nunca nada “al uso”) aunque lo fuera y mucho más y también lo contrario. Con igual propiedad se ha dicho en innumerables ocasiones que el escultor era un progresista y hasta un revolucionario. Sin embargo, Oteiza fue, y de forma radical, un encarnizado enemigo de los componentes secularizadores de la Modernidad. Uno de los motivos que ocasiona la confusión que padece a menudo la evocación pública de su figura se debe precisamente a la resistencia a aceptar, por un estúpido prejuicio, que, en medio de todas sus contradicciones y ocultamientos, el pensamiento estético de Oteiza es radicalmente “antimoderno”. El proceso histórico que impulsa al mundo hacia la emancipación de un remoto fundamento sagrado, le “aterrorizaba”. Todo el revestimiento lógico histórico de su discurso, no tiene otra finalidad que la de justificar el ser del arte como instrumento para la *resacralización* del mundo. Considerando que tal esfuerzo se realiza partiendo de la experiencia de las vanguardias, su obra adquiere una extraordinaria significación.

Aunque este punto de la relación de Oteiza con las vanguardias, merece una consideración más detenida, al propósito del presente artículo le basta con apuntar que, dejando a un lado efímeras influencias juveniles, la principal presencia que se percibe en su pensamiento es la de un incierto idealismo romántico, y que su obra se desarrolla preferentemente en torno a los artistas-teósofos más imbuidos de una espiritualidad ecuménica. Aquella proclamación de Malevitch en su “manifiesto cósmico” de 1927: *El mundo no objetivo*, concluye afirmando, en aguda exaltación espiritual, que el artista, el pintor en su caso, ya no está ligado al soporte material del cuadro (la tela) sino que puede “transferir sus composiciones al espacio”, nos resulta familiar cuando repasamos las ideas de Oteiza y no sólo en el campo de la escultura. Lo que no excluye que a menudo el escultor celebrara por igual y sin mayores precisiones, la obra de Malevitch y Mondrian y la de sus opositores constructivistas. Ésta y otras muchas contradicciones aparentes y reales, ayudan a componer una imagen poliédrica del escultor, en la que sus ideas, con frecuencia ambiguas y paradójicas, resultaban además de seductoras, extraordinariamente fértiles.

El caso es que a la pregunta de San Pablo (*Rom 7, 23*) “¡Desventurado de mí! ¿Quién me librará de la carne y el cuerpo de esta muerte?”, el escultor responde: la escultura. La concepción del arte como ascesis, como camino de perfección, como refugio (“soy hijo de caballo / vivo en un friso de piedra / galopando con mi padre”¹⁰) encuentra en la escultura de Aránzazu un lugar ideal para hacerse visible. Las figuras del Friso de los Apóstoles han sido despojadas de sus entrañas, destripadas como liebres dispuestas en la cocina. El hueco ha sustituido a su organicidad y ahora se nos ofrecen abiertas en canal, cóncavas y sagradas. El maestro Eckhart escribió: “Si el ángel tuviera que buscar a Dios en Dios, no lo buscaría en ningún otro lugar más que en una criatura vacía, ...”¹¹.

Pero vaciar es un trabajo de carnicero. La Academia describe la acción de vaciar con los términos “sacar, verter, arrojar...” Pero cuando de figuras se trata (y hasta este momento, en la escultura de Oteiza siempre se trata de figuras que aman y padecen), vaciar requiere quitar, desocupar, extirpar, desentrañar, ensuciarse de vísceras y de sangre. La subversión metafísica “curadora de la muerte” que el artista ha decidido emprender y que tiene por objeto instaurar el espacio en el lugar de la materia, sustituir el tiempo de todo lo que muere, por el aroma de eternidad que exhalan los cuerpos vacíos, debe comenzar por un sacrificio ritual. Acaso ahora estemos en mejores condiciones para entender aquella condición de “conspirador” que siempre reclamó para sí el escultor de Aránzazu. Dejando a un lado el gusto del escultor por las pequeñas intrigas, Oteiza era un conspirador metafísico: “me declaro obrero metafísico –escribe–, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso”¹².

Pero ¿el Friso de Aránzazu es además un Apostolario? En 1964, en su “Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Aránzazu sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”¹³ Oteiza escribe: “No tengo fuerza ya para volver a explicar mi Friso. Se seguirá llamando de los Apóstoles, aunque solamente lo fue en un principio como tema, que me fue dado por los arquitectos de acuerdo con los PP. Franciscanos de Aránzazu”. Sin embargo, se ha comentado tantas veces lo extraordinario del número de figuras que componen los Apóstoles de Aránzazu, que no hemos insistido en buscar una interpretación más seria que la ingeniosa explicación que Oteiza solía proporcionar: “Efectivamente, son catorce –decía– Perdónenme. Es que no me cabían más”. En el documento antes citado añade un argumento técnico-estético: “Mi Friso –escribe– es esta reiteración en un sitio de 14 figuras, con las que he establecido el ritmo expresivo y ornamental que une horizontalmente las dos torres de la fachada”. Sin embargo, la interpretación más extendida es la que sostiene que en el friso no se refleja tanto a los apóstoles mismos como una idea

10. O.c. “Teomaquias” 8. “Dios amanece con tos esta mañana”.

11. “Proverbios y leyendas del maestro Eckhart” – 8. En: *El fruto de la nada*. Ed. Siruela, 1988.

12. OTEIZA, Jorge. *¡Quosque tandem..!* (150).

13. *Oteiza 1933*, 68. Ed. Alfaguara, 1967, p. 63.

política de lo apostólico. Este sentido encuentra su justificación en unas palabras del escultor publicadas en la revista *El Bidasoa*¹⁴. En ella, Oteiza responde a una pregunta sobre el número de los apóstoles diciendo:

“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. Yo quité la anécdota de cada apóstol. Quité el libro a San Juan, la espada a San Pablo (sic), las llaves a San Pedro. Los hice a todos iguales poniendo solamente lo fundamental, lo que les era común. Era ir repitiendo la esencia del Apóstol muchas veces”.

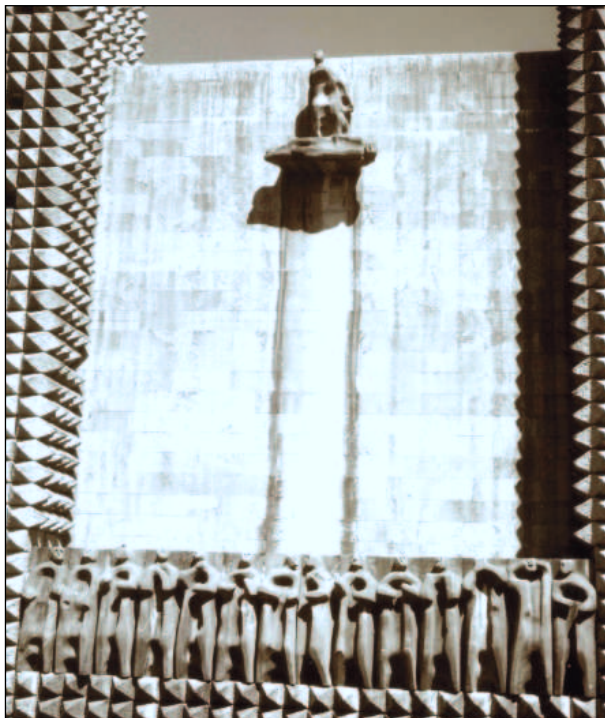


Fig. 4. Basílica de Aránzazu.

El llamado *Friso de los Apóstoles* de la basílica de Aránzazu, sus catorce figuras y más si hubieran cabido, además de cumplir una función estética, proclaman que la protección que el artista encuentra en la escultura, más que remitirnos a la imagen evangélica de los Apóstoles o a una noción tan difusa como la de “apostolicidad”, requiere la restauración del valor que representa la idea de Comunidad. Lo que se evoca en la fachada de Aránzazu es el anhelo de una Comunidad ideal. El sueño de una Comunidad fuertemente comprometida, no sólo con la tradición de lo popular y lo religioso que la historia de Aránzazu celebra, ni con las aspiraciones del padre Lete, dese-

14. *El Bidasoa*. 28 de Junio de 1958.

oso de reforzar y modernizar una tradición secular, sino con algo que Oteiza siempre defendió fervorosamente: una arte y una cultura vasca embriagadas del viejo, ancestral espíritu, severo y religioso, que se dice de un pueblo legendario; espíritu sobre el que el escultor pretendía, nada menos, asentar las bases de una estética nacional. Años más tarde, en 1961, Oteiza publicó un artículo en la revista antes citada en el que parece hacerse eco de esta interpretación. En él se refiere al vacío de la estatua crómlech como un “saber definitivo para la vida, con la que se hace desde el hombre un pueblo, todo un pueblo”.



Fig. 5. Friso de los Apóstoles.

Aránzazu es pues, la proclamación de un sueño estético, político y religioso fundado en la doble e inseparable idea de Comunidad y Sacrificio. El sacrificio es un instrumento imprescindible para abrir el abismo capaz de albergar la indecibilidad de esa idea, de ese sentimiento, de aquella evidencia.

El Friso de los Apóstoles es, todavía, el trabajo de un agricultor: una escultura de las manos, del tacto, una obra en la que el escultor debe palpar, escarbar, rastrillar, ahuecar (ahuecar proviene de la voz latina ‘occare’ que se refiere a rastrillar la tierra). 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.

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 bellísimo e imponente paisaje natural. Por si fuera poco, para llegar hasta la Basílica hay que subir, ascender “transcender” por la empinada montaña situada en un imponente paisaje. A esto hay que añadir la intrigante historia de la prohibición vaticana, el inolvidable espectáculo de los apóstoles tumbados al borde de la carretera hasta 1968 y la bárbara, fervorosa (tanto da) eliminación de las pinturas de Basterretxea de la cripta. La polémica entablada entre autoridades eclesiásticas y políticas con artistas e intelectuales, y la conmoción popular que semejantes acontecimientos produjeron otorgaron a la Basílica de Aránzazu un aura que el paso de los años no ha logrado oscurecer.

2. MISTICISMO Y VACÍO

La geometría del espacio

A la pregunta sobre los motivos que inducen a Oteiza a abandonar las esculturas de referencia figurativa, sólo puede responderse con conjeturas. Dejando a un lado el hecho de que Oteiza no zanjaba nunca de forma definitiva cualquiera de sus modos de expresión, 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. O traducido a los términos lógicos normativos del escultor: cuando la inversión de sentido que impone la *ley de los cambios* conduce su obra por un debilitamiento progresivo de la expresión hasta el vacío. En este proceso, la escultura más o menos figurativa está obligada a dejar paso a la forma geométrica. En consecuencia, los volúmenes elementales de la esfera y el cubo resultan el punto de partida de un nuevo periodo de investigación del que surgirá su “Propósito experimental 1956-57”.

Este del agotamiento de los lenguajes, o de los efectos del “imperio de la ley de los cambios”, es el argumento ortodoxo. Pero ¿en verdad se había producido tal agotamiento? ¿O es que lo agotado eran las ideas estéticas sobre las que su obra se apoyaba? Se diría que hay un momento, que Aránzazu precipita, a partir del cual el escultor llega a la conclusión de que la mano y su natural competencia para remitir lo real a lo que tiene entidad física, a la resistencia material que sólo el tacto constata, a la pesantez de los cuerpos, resultan inaceptables para el idealismo y espiritualidad que el artista había alcanzado en sus últimos años. Oteiza sabe lo mismo que sabe Valéry cuando escribe refiriéndose a la mano: “Lo que toca es *real*. Lo real no tiene, ni puede tener otra definición. Ninguna otra sensación engendra en nosotros esa seguridad singular que comunica la espiritual resistencia de un sólido. El puño que golpea la mesa parece querer imponer silencio a la metafísica”¹⁵.

Hay una hipótesis que insiste en recordar un aspecto en la personalidad del escultor de carácter religioso, iconoclasta, que los años fueron acentuando. Según ésta, el silenciamiento de la expresión, la quietud del espacio abierto, el vacío metafísico, son consecuencia, más que causa, de una interpretación mística de la escultura que se manifiesta con más propiedad en las obras abstractas que en las figurativas. De esta manera y en contra del testimonio que el escultor quiere trasladarnos, la escultura vacía (el fin de la escultura) no es tanto la lógica conclusión de un proceso experimental, sino más bien al contrario. La imposibilidad de una representación formal, la idea del vacío, el fin de la escultura, están determinados por la conciencia metafísica que se forjó en sus terrores infantiles, en los agujeros excavados en la arena de la playa de Oriu en busca de protección. Lo propio de la personali-

15. VALÉRY, Paul. “Discurso a los cirujanos”. En: *Estudios filosóficos*. Ed. Visor, 1993, p. 178.

dad mística, que no puede resignar sus sentimientos de infinitud a representación material alguna, es la iconoclasia, y más propiamente el vacío. El escultor exclama en uno de sus versos más emocionados:

“Adán pregunta a Eva si ella era su madre / Eva le señala el gran Hueco-madre del cielo / Hombre he ahí tu Madre / y pronuncia con ARR / su nombre sagrado / que yo no oí bien / que era un nombre vacío”¹⁶.

Se diría que la obra de Oteiza es la historia del esfuerzo de un escultor por perder sus manos, primero; liberarse de la escultura, después; y finalmente de su propia condición de escultor, que sólo puede hacerse realidad plena en su ausencia. Como para Oteiza, para Laozi, el *dao* (el vacío) procura el acceso a la vida que permanece¹⁷. “El hombre cuya mirada se vuelve hacia el cielo, busca de una vez el entendimiento innato con el origen que trasciende el tiempo”¹⁸.

Mediada la década de los años cincuenta, el escultor comienza a trabajar, con planteamientos sistemáticos, utilizando instrumentos y procesos que producen, con las nuevas formas, una escultura nueva. Existen algunas piezas realizadas en años anteriores en las que ya se adelantan las futuras preocupaciones del artista. El proyecto para el *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) y la *Unidad triple y liviana* (1951), aparecen fundadas (en negativo y positivo respectivamente) en el giro de la hipérbola. Esta última pieza, como *La Tierra y la luna*, del mismo año y parecida genealogía, todavía conservan ciertas referencias figurativas.

Un aspecto que interesa destacar en ellas, es la voluntad explícita del escultor de emplear de manera rigurosa un método que produzca efectos indisponibles, a cuya intervención deben atribuirse los resultados formales obtenidos. Es decir, la incorporación al proceso de creación de una metodología de inspiración científica. En *La evolución creadora*, Bergson reflexiona sobre la irresistible inclinación de los espíritus metafísicos a buscar el (al) amparo de la ciencia.

En el caso de Oteiza, los testimonios que el escultor nos ofrece de sí mismo y de su obra avalando estas palabras, son numerosos. Según ellos, su condición de escultor es debida en gran parte a un viejo interés por la física y más concretamente por el estudio de la dinámica de los líquidos. La descripción del vacío, en la que parece alinearse con vacuistas y atomistas griegos, nos remite al estudio del átomo, fijando la realidad substancial de la materia no tanto en las partículas que lo componen como en el vacío intersticial. Y la utilización de los términos y formulaciones propios de las ciencias experimentales es conocida por todos los estudiosos de su obra. Véanse si no, entre otras muchas: *Ley de los cambios*, *Fórmula molecular del Ser Estéti-*

16. “Soledad de Dios 3,” 3. En: *Existe Dios al noroeste*.

17. *Daodejing* (Libro de la vía y la virtud) cap. XVI.

18. CHENG, Francois. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela, 1993, pp. 56-57.

co o *Estetisema*, *Combinaciones binarias y ternarias*, *Espacialatos*, *Radicales ácidos*, *Sales*, y una, fantástica, que Oteiza emplea en sus trabajos de investigación sobre filología vasca: el llamado *Operador metafísico de raíces*.

Aunque gracias al dinamismo inicial del planteamiento geométrico, la escultura parece surgir de forma natural y necesaria y puede inscribirse en el campo de la verdad verificable, el escultor se comporta con cierta hostilidad frente a cualquier intento de verificación positiva. Al mismo tiempo que exhibe una argumentación extraída de las ciencias empíricas, sobre la que, dice, se soportan sus ideas, el espacio estético abierto por ellas permanece disponible para toda clase de paradojas y contradicciones. El escultor no renuncia a nada. La ciencia positiva, experimental, debe compartir responsabilidades con el azar y la poesía; el razonamiento escrupuloso en defensa de la verdad, con el humor y la ironía donde se mantienen todas las incertidumbres; los instrumentos de la moral: la geometría y la lógica, artífices del límite, deben convivir con la aspiración mística que no conoce de límites, instrumentos ni sacrificios.

Al respecto son muchas de las ocurrencias de Oteiza que se recuerdan, siempre brillantes, ingeniosas, y elusivas también. Todavía se celebra la respuesta que propinó al padre Altuna, cuando éste reclamó la excavación en el interior de los crómlech al objeto de demostrar que se trataba de monumentos funerarios: “Que excaven –dijo– y encontrarán huesos de centauro”. Y la no menos famosa explicación a las catorce figuras que componen el *Friso de los Apóstoles* de Aránzazu a que antes me he referido. Oteiza era muy consciente de esta doble y en apariencia contradictoria actitud que él despejaba con alguna de sus brillantes y socorridas respuestas: “hay que ponerlo todo al revés” exclama en una conocida película cuando un tropiezo de la mano pone inesperadamente al revés la “tizas” en que está trabajando; o, como conviene a este caso, cuando describe su método de trabajo (o su ausencia más bien): “se comienza razonando el tratamiento –dice–, se prosigue irracionalmente”¹⁹. Oteiza compartía la idea de Gadamer, aunque no le gustara confesarlo, de que “el arte consiste en crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas”²⁰.

Llegado a este punto, es necesario advertir sobre uno de los mayores peligros que acechan la figura y 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.

A partir del año 1956, sus obras se ejercitaron, casi siempre y de forma saludable, en la sencillez formal y la economía de medios, a pesar de que tal actitud no le proporcionó la claridad que acaso pretendía y que siempre

19. Oteiza 1933, 68. Ed. Alfaguara, 1967, p. 87.

20. GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós, 1991, p. 63.



Fig. 6. Conclusión experimental para Mondrian.

le fue negada. En estas fechas el escultor se ocupa de la investigación del muro, la pared luz, los estudios de relieve con módulos de luz o sin ellos, las *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*, a cuya conclusión tuve el privilegio de asistir en mi propio estudio: “serialismo espacialista, escritura de bloques, partitura musical traducible...” que son el fruto de sus proyectos de murales para la Universidad Laboral de Tarragona, iniciados en 1953, y que finalmente fueron rechazados. Ahora el escultor se sitúa ante la materia que la geometría ha reducido a su mínima expresión. Las piedras discadas son el testimonio de una primera aproximación. Aunque se han suprimido las perforaciones, la reflexión sobre el muro permanece en ellas. La figura de referencia es el cubo. La mayoría son poliedros abiertos por cortes de disco. Muy tardíamente, en el año 1972, aparecen los cubos de alabastro, entre ellos la *Conclusión experimental para Mondrian* (1973) que fue piedra de escándalo en uno de los conflictos más tontos y enconados que ha padecido el arte de este país y que además, tiene poco que ver con la escultura.

Si la hipérbola es, en los casos citados, la forma estructural, el *deus ex machina*, a partir del año 1956 el “plano Malevitch”, cumple el mismo papel en el desarrollo de la obra de Oteiza. El argumento geométrico sigue haciéndose necesario si se pretende presentar la obra libre del inefable, imprevisible mundo de la pura intuición (“Nadie entre aquí que no sepa geometría” se leía en el pórtico de la Academia platónica). Pero ahora el escultor va mucho más lejos.

El “plano Malevitch” es una de la ideas más brillantes del escultor a la que ni él mismo otorgó el reconocimiento que merece: una luminosa metáfora que utiliza la forma trapezoidal que aparece flotando en un *otro* espacio, abierto por Malevitch en su pintura “suprematista”, para asociar campos del saber difíciles de conciliar. Hablamos de un instrumento cuya génesis Oteiza justifica discursivamente por la incorporación de Van Doesburg a Mondrian, o, lo que es lo mismo, por la irrupción del espacio exterior en el interior de la obra. Pero cualquiera que sea su origen (hay que recordar que no es raro que el escultor, como la metafísica recomienda, enuncie el discurso que da razón de sus obras, *a posteriori*), el resultado es el de un artefacto que nace intuitivamente para encargarse de la labor que resume la obra entera de Oteiza. El “plano Malevich” resulta ser un eficazísimo e implacable “desocupador”. Su tarea, que desempeña a las mil maravillas, es la de combatir a favor del espacio vacío. Colocado en cualquier territorio “real”, espacio-tiem-

po, la especial configuración y la eficiencia de este cuadrado o trapecio irregular (trapezoide) está dispuesta para aniquilar la forma, para perseguir y devorar perspectivas. Como un anticuerpo vigilante y voraz, este pequeño plano “ligero, inestable, dinámico y flotante”, descentra, multiplica y confunde, con su prodigiosa movilidad, los puntos de fuga que dan forma el espacio y destruye las ligaduras que intentan ordenarlo reduciéndolo a una red de direcciones; y ello para procurar, mediante la total aniquilación del mundo (“fuera de la realidad temporal”), la salida del laberinto; el doble desenlace del escultor y la escultura en un *cuerpo espacial*, en una nueva escultura, definitiva, vacía, libre y sagrada.

El trabajo del escultor, así entendido, consiste en aprender a serlo. Su oficio como la escultura misma es un camino de perfección: “Yo hago esculturas para ser escultor. Una vez que he aprendido a hacer esculturas, que ya soy escultor para qué quiero hacer más esculturas,... les doy una patada...”. Así reflexionaba a menudo. Estas palabras facilitan la comprensión de su abandono de la escultura en 1959, de la misma forma que el incansable ir y venir de la obra de arte, al desembocar en el “0-”, vacío absoluto de los orígenes, cierra, como explica la Ley de los Cambios, el círculo vital de una escultura que ha encontrado por fin su desenlace. El camino emprendido hacia un horizonte ensoñado, hacia una lejanía quieta y silenciosa –cuya atracción el artista dice no poder resistir–, es recorrido de una manera siempre atormentada y contradicha, en lucha contra sí mismo y el mundo, eludiendo en la medida de sus fuerzas, el insoportable vértigo que le causa la libertad. Queda y quedará, añade, la escultura como expresión personal, como provocación, como repetición, pero el desarrollo mismo de la escultura, que es aprendizaje y perfeccionamiento, es decir, de la escultura como experimentación, debe darse por concluida.

Hay que recordar un hecho al que no solemos prestar la atención debida y es que el periodo creativo de Oteiza, el Oteiza escultor, tiene una vida muy corta. Sabemos que desde 1931, año en el que alcanza un premio en la Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos hasta 1959, fecha en la que, según sus palabras, abandona la escultura, transcurren 27 años, que no es poco (coincide con la idea de Ortega según la cual “el periodo de un creador en su generación es de 30 años, 15 de preparación y 15 de dominio”²¹). Pero de los años anteriores al viaje a América, apenas nos quedan media docena de esculturas, de mucho interés por cierto, pero muy alejadas del pensamiento en el que se sustenta toda su obra posterior. De sus catorce años en América, en lo que a la escultura se refiere, no conocemos prácticamente nada. Tal vez convendría recordar que estamos hablando de un escultor cuya obra se desarrolla, en lo esencial, a lo largo de diez años, seis de los cuales aparecen vinculados a Aránzazu, de

21. OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios* (encarte). Ed. Tristan-Deche, 1990. La idea, que repite en muchas ocasiones, aparece en sus reflexiones sobre la Torre de Babel. La revista Muga publicó en junio de 1993 una entrevista con el escultor, con el sugestivo título: “No tengo en quién morir”, en la que éste insiste en la idea de ordenar la historia del arte por periodos formados por tres generaciones: “la creación de un individuo –dice en ella– dura treinta años”.

una manera u otra. La obra no figurativa de Oteiza, sobre la que fundamentalmente se construye la parte más importante de su pensamiento teórico, se lleva a cabo en un periodo que no va mucho más allá de tres o cuatro años. En tan breve tiempo, obras y periodos (de las referencias figurativas, al cubo; de las esculturas discadas y los relieves, al plano Malevitch; de los cuboides inspirados en el autor del suprematismo, a las cajas vacías, a “la Nada que es el Todo”) se suceden vertiginosamente en busca de una solución estética urgente –“de urgencia” solía repetir–, y eso sin dejar de reflexionar, adoctrinar, escribir, conspirar y hacerse amigos y enemigos sin tregua.

Demasiada actividad para un místico. Porque esa es la interpretación que, conforme el tiempo pasa, se hace más evidente al pensar en Oteiza y su escultura desocupada.

La desocupación

Para empezar, hay que preguntarse sobre el sentido que debe darse a la idea de la desocupación. ¿Se trata de la desocupación física de una masa, de despojar, como decía Miguel Ángel, al bloque material de lo que le sobra aunque lo que le sobre sea la totalidad de su masa? O tal vez, como escribe el escultor por primera vez en el “Propósito experimental 1956-57”: “Ensayo, precisamente, este tipo de la liberación de la energía 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...*” (cursivas mías). Incluso deberíamos preguntarnos si no estamos en presencia de una escultura hecha con el vacío mismo, ese material metafísico que distingue la actitud mística de un escultor, que concluye y corona, la historia de su obra en una “Nada que es el Todo” como él mismo repite, o “en un vaciarse para una plenitud”, como escribe Laozi en la obra antes citada²².

Razones hay para argumentar en favor de las tres soluciones, que acaso representen tres periodos sucesivos en el proceso artístico de Oteiza.

El primero, de referencias figurativas, se prolonga hasta el final de Aránzazu, aunque para el escultor, Aránzazu es el símbolo de la tarea que no termina nunca. En todo caso, el *Friso de los Apóstoles* representa el periodo de la escultura ascética, la etapa de las manos. En ella el escultor se mide con el material cara a cara para desocuparlo de sí, ahuecarlo, en nombre de una comunidad que puede reconocerse fraternalmente en Aránzazu y tal vez sólo en Aránzazu o para atravesarlo esforzadamente en el caso del muro. Toda la escultura de este periodo gira en torno a la idea y la virtud del sacrificio. Tan piadosa exigencia caracteriza la fase inicial de la negación de la materia como materia encarnada.

22. *Daodejing*, cap. XXII: “El dao (vacío) del cielo”.

El segundo se desarrolla casi en forma simultánea con la anterior, aunque recibe su formulación más acabada en el "Propósito experimental". El espacio, liberado para la escultura por la fusión de unidades formales livianas, va más allá del sacrificio. En esta escultura, la materia permanece pero de forma auxiliar, reducida al desempeño de una función dependiente como la parte oscura, contrapunto material de la estatua, sobre la que se levanta el espacio abierto y luminoso. El espacio que configura la fusión de unidades livianas, abre la mirada del escultor al espacio y la luz que se hayan más allá del muro, le otorga una espiritualidad nueva, liberada del sufrimiento que testimonian los apóstoles de Aránzazu.

Para comprenderlo mejor es preciso partir de la distinción entre espacio y vacío. El objeto del sacrificio que la primera fase representa es la eliminación de la materia. La desocupación tiene entonces un alcance material, de purificación, que el hombre desentrañado que "vuelve de la muerte" expresa con tanta y tan misteriosa evidencia. Pero la desocupación no se detiene aquí. En el pensamiento de Heidegger, el espacio que sustituye a la materia, es un sitio, un territorio para la vida, para la habitación, un lugar abierto para que el tiempo tenga lugar. Lo que Oteiza nos dice, por el contrario, es que el espacio que su desocupación persigue no es el lugar de las cosas que se deslizan hacia su muerte, sino el lugar del espacio que debe ser desocupado de sí mismo, de sus funciones, un sitio sin sitio, un lugar sin lugar, un "espacio sin tiempo". Ahora sí, por fin, verdaderamente vacío, un "Vacío" inhabitable por tanto, y sagrado.

La tercera es la que corresponde a las últimas cajas metafísicas, al escultor mínimo (no minimalista) que casi no es ya escultor. El vacío es su misteriosa materia. La masa de la escultura no se ha transformado en energía, sino digámoslo francamente, en espíritu. La escultura se hace a partir del "vacío espiritual", con el espíritu que se "desoculta" (más bien desocultado, revelado), aunque en su génesis todavía recordemos, como podría deducirse de las *Cajas de piedra* de 1957, su antigua condición expiatoria. ¿Pero no es también ésta una justificación *a posteriori*? Lo cierto es que en este punto, el artista no se ocupa ya de casi nada. Como el héroe de Michaud, el artista ve "la abundancia que llega perezosamente"²³. "¡Hombre! —escribe el maestro Eckhart en sus "Proverbios"—, abandónate, haz la virtud sin trabajo"²⁴. Ahora basta con que el escultor disponga un lugar, una cuna, un "establo" para la escultura. El trabajo del escultor es el de "espaciar", como decía Heidegger, pero en sentido contrario al de Heidegger. Las *Cajas Metafísicas* no son, como puede parecer a primera vista, una escultura formada por planchas o chapas metálicas, sino un lugar-caja donde la escultura, espacio vacío, espiritual, se muestra. Una habitación para el espíritu, como tan precisamente dice el título de una de las variantes de la *Caja metafísica por conjunción de dos triedros* de 1959. Es decir que las planchas

23. MICHAUX, Henri. "Los sueños vigilia". En: *Modos del dormido, modos del que despierta*. Ed. Felmar, 1974, p. 167.

24. Maestro Eckhart. O.c., p. 146.

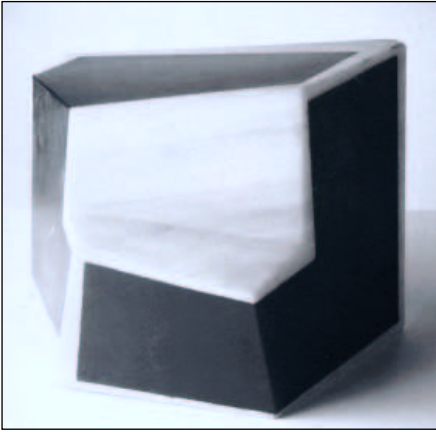


Fig. 7. Cajas de piedra.

metálicas que vemos no forman parte de la escultura, sino que designan su lugar en sentido aristotélico: lo primero que envuelve a aquello (la escultura) de que es el lugar, pero que no es parte de la cosa (escultura) que envuelve.

Pero hay otra figura más que añadir a las dos que Oteiza utiliza para explicar el decurso de su escultura hasta el vacío. Si la primera aparece en las figuras desentrañadas del *Friso de los Apóstoles* en Aránzazu, y la segunda en el muro, y en el esfuerzo que requiere romper su

resistencia material y atravesar la oscuridad que lo conforma; la tercera, adopta la forma del laberinto y nos instruye acerca del valor y la astucia necesarios para salir de él. “Hay arquetipos –escribe Oteiza– de curación estética de la muerte, de escapar del laberinto”²⁵.

Las tres metáforas de la conquista del vacío, recorren el camino por tres vías convergentes. El primero, el de la desocupación, va de lo orgánico a lo espiritual; el segundo, el del muro, de la oscuridad a la luz; y este tercero, el del laberinto, del movimiento a la quietud.

Asterio es el tiempo que recorre sin piedad el laberinto (la noche). Mitad hombre y mitad animal, el hombre Minotauro es víctima de los dioses y verdugo implacable. Cada hombre vive sepultado en el Laberinto de sí mismo. El Minotauro es él. Es Adán después del pecado: la forma y la naturaleza de un ser escindido y culpable. Es Caín refugiado en y condenado al laberinto en Henoc, la primera ciudad de la historia. No en vano Benjamín, para regocijo de algunos románticos que exaltan el modelo de piedad que Abel representa, otorga a toda ciudad la condición de laberinto mortal, el horrible lugar alzado por el hombre en su inicua pretensión de protegerse de Dios. Lamartine lo proclama en unas palabras que conservan el eco de la condena bíblica: “Dios hizo los campos: el hombre las ciudades”, “... esos receptáculos de sombra, de humedad, de inmundicias, de vicios, de miserias, de egoísmo...”²⁶. Como en *Fedón*, el hombre-minotauro sólo puede alcanzar la salida del Laberinto escapando de sí mismo.

A menudo las cajas metafísicas de Oteiza, investidas del lenguaje que conviene a un proceso científico y experimental, no son más que laberintos enmas-

25. OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*. Ed. Lur, 1983, p. 430.

26. LAMARTINE, A. de. *Nuevas confidencias*. Libr. de Garnier Hnos. París, s.f., p. 100.

carados, paradojas que se divierten a nuestra costa, a la suya y a la de la geometría misma, con la simulada pretensión de consecuencia y rigor que la ciencia proclama. Guiños irónicos nacidos sin embargo de una seriedad imprescindible, trágica, tanto que no puede mostrarse. A veces el escultor parecía restaurarse con la medida, con la virtud que el límite representa, con la exigencia moral que es preciso mantener. La salvación, decía entonces, llega por la geometría: “De la noche del Laberinto escapa el escultor Dédalo con una circunferencia”²⁷. Pero era muy consciente de que no existe una salida del laberinto y de que sus aspiraciones no iban a encontrar otra respuesta que el fracaso.

3. “ELOGIO DEL FRACASO”²⁸

“adiós lagartos
para todos mi desnudo centauro de buenos días
pasadlo a cuchillo
Hasta luego fontaneros²⁹”.

El de Oteiza es un fracaso anunciado mil veces y celebrado algunas, pero no por eso más fácil de aceptar: “Estoy contento de haber fracasado. Hubo un momento en el que pude triunfar. Pero a mí no me ensuciaban mi currículum. Yo he fracasado y soy feliz”.

Desde muy joven, efectivamente, Oteiza hacía exhibición de sus incontables fracasos como si de las condecoraciones o de las cicatrices de un viejo luchador se tratara. Según él, todas las iniciativas y proyectos que emprendió o contaron con su apoyo –y fueron muchos–, acabaron en otras tantas frustraciones: Aránzazu, las Escuelas de Arte Vasco; los Institutos artísticos comparados en sus diferentes nombres, versiones y localizaciones: San Sebastián, Vitoria, Aránzazu, Pamplona; la Escuela de Deva; la Universidad Vasca de las Artes; la nueva Asociación de Artistas Vascos; el Museo de Guernica; las Bienales de Baracaldo; los Encuentros del 72; las bienales de Venecia del 76 y 87 (con la excepción de la Bienal de Sao Paulo del 57); casi todos los concursos a los que acudió, desde el del Monumento al Prisionero Político Desconocido de Londres de 1953 al del cementerio de Ametzagaña; la Alhóndiga y Sabino-etxea; todos los partidos; todos los gobiernos; Euskadi, Navarra; su propia Fundación Museo de Alzuza, etc. Sin embargo, los fracasos del hombre de acción, del “conspirador” como le gustaba llamarse, le estimulaban. Todas las ofensas, las “traiciones innumerables” que recibía constantemente, a juzgar por sus quejas, le ponían de un magnífico humor de perros. Se mesaba la cabeza, levantaba la voz, ensayaba una mirada amenazadora y juraba venganza. En fin, que se divertía enormemente con su propio espectáculo y con el inimaginable e irremisible castigo que aguardaba a los culpables. Realmente no tenía tiempo que per-

27. OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, p. 134.

28. Es el título de uno de los poemas que componen *Existe Dios al Noroeste*.

29. *Androcanto y siglo* 14.

der, ni interés en ocuparse más allá de un rato de sus enemigos. Oteiza, como esa clase de genios que sólo se interesan de verdad por sí mismos, maldecía y condenaba a quienes le ofendían, con la misma facilidad que perdonaba o se reconciliaba con ellos.



Fig. 8. Momento espiritual.

A la postre, reclamar el fracaso como premio, no era más que una forma de proclamar la magnitud de sus aspiraciones. El héroe debe fracasar en prueba de lo sobrehumano de sus empresas: El castigo es la única recompensa que le es adecuada y la manera de que la grandeza de los impulsos que nacen de su impetuoso corazón puedan ser reconocidos públicamente. El castigo efectivamente. El que se atreve a levantarse hasta la altura de los dioses debe ser castigado a la medida de los dioses, como Marsias, el flautista, a manos del Apolo o Aracne, la tejedora, víctima de la justa cólera de Atenea.

Ese es el sentido que hay que atribuir a las continuas y amargas quejas de Oteiza por tanta incompreensión, tantas traiciones y abandonos. La irritación y la cólera que pregona cada día, la tristeza y el desaliento que le invaden ante tanta contrariedad: “me voy”, “me retiro” “os dejo”, son los lamentos y amenazas de un profeta que debe a su pesar mantener una presencia imprescindible. Y al mismo tiempo, nos dan a conocer la soledad que padece el héroe trágico obligado a desempeñar una labor superior a sus fuerzas: “el hueco de Dios es mío yo soy el que habla / soy la zarza que arde sin apagarse³⁰.”

¿Y el Dios que busca? Sobre el borrador de una de las poesías que distribuía a diestro y siniestro gracias a su infatigable multicopista, y que conservo, el escultor escribió con un grueso rotulador negro: “yo no busco poesía, BUSCO 1 DIOS”. Incluso, hay un momento en el que el escultor dice sentir la presencia de ese Dios al que acecha se diría que desde siempre:

30. OTEIZA, Jorge. O. c. “Me llega un poco de isla a mis zapatos”.

“De Ti / Estoy ya cerca / Y un poco de tierra me llega Me llega archipiélago / un poco de isla / a mis zapatos”.

Pero añade de inmediato,

“cansado / sin duda / bastante / también / de mí / de mi insistencia en verle”,
...“huye Dios / huye también el ángel³¹”.

Ahora puede dar rienda suelta a su teatral amargura:

“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 oírías. (...) “me has tenido una edad entera / comiendo todo el día hojas de los árboles / y arrastrándome otra edad entera en los pantanos / con mi fuerte dentadura para nada / tendrás que explicarme por qué estoy ahora aquí / perifrástico de trampas asomado / de palabras para nada”³².

Se diría que el artista se resiente más de los fracasos imaginarios que de los reales:

“aunque no existas / si no existo contigo yo no existo...”.

Y al fin, exclama desencantado:

“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 y más profundo³³”.

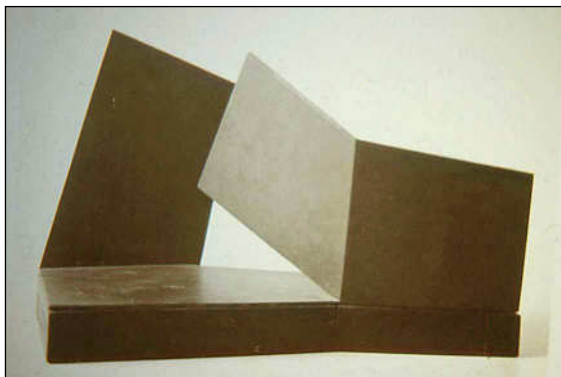


Fig. 9. Oposición de dos diedros.
24x44x34.

31. OTEIZA, Jorge. O. c. (2) y (3).

32. OTEIZA, Jorge. O. c. (este escrito sobre la impotencia).

33. OTEIZA, Jorge. O.c. “breve oración por la pérdida de la fe”.

¿Qué ha sido de aquella orgullosa proclamación del artista metafísico: “Rompo la muerte / en la estatua³⁴”? ¿Cómo se acepta, después de tantos años, que el espacio desocupado como “instrumento de salvación”, “curador de la angustia y de la muerte”, “cuna del hombre nuevo graduado para la vida con una nueva y entera libertad” no signifiquen mucho más que un momento, notable sin duda, de la pequeña historia del arte en el País Vasco, incluso, tal vez, como quieren sus incondicionales, de la historia del arte universal? Tal vez por eso, Oteiza siempre habló con cierto menosprecio de sus esculturas: “son las latas de las que me he alimentado” decía refiriéndose a sus cajas vacías. En una película producida por la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1992, se escucha al propio escultor decir: “Yo he hecho esculturas para ser escultor. Una vez que soy escultor, para que quiero seguir haciendo esculturas...”. La vocación política del artista (una de sus frustraciones más sentidas), que siempre reclamará para sí, está ligada al carácter formativo, instrumental y transitorio de la práctica escultórica.

Desalentado, triste, “tristísimo” –solía decir– por tantas, tan continuas, tan amargas decepciones, Oteiza reconoció de repente lo que siempre supo: que la palabra, la poesía, la escultura que perseguía: “el friso de piedra donde cabalgo con mi padre”, el pequeño crómlech sagrado de Agiña, no son mucho si no sirven para “curar la muerte”. Pero la Naturaleza siempre cumple. Eso es lo que la personalidad metafísica sabe, pero que no puede (ni quiere) comprender. En el momento en el que envejecer ya no es sólo una idea, un saber que se revela en los otros; cuando la muerte te palpa, despezándose dentro de ti como un animal, el cuerpo entero reclama sus derechos y se venga. Entonces, el nihilista que siempre vivió agazapado en su conciencia comparece. Ya no es posible escribir hermosamente: “oh Aquiles hijo la muerte es para todos³⁵”, sino que se denuncia con despecho: “Yo no creo en la inmortalidad. Sólo creen los imbéciles³⁶”. Este postrer reconocimiento está cargado del resentimiento que ya se insinúa en aquel: “sin Ti me hundiré lo mismo y más profundo”.

Soy de los que piensan que gran parte del insólito trabajo que el escultor realizó durante los últimos años de su vida, es el fruto de ese resentimiento. Su vieja pasión metafísica se acentuó malignamente a la hora de rendir cuentas. El sarcástico humor de un artista que siempre se sintió incomprendido y que al final de su vida padeció vivamente la conciencia de un fracaso absoluto, definitivo, mortal, que tantas veces auguraba como recompensa del hombre trágico, pero que nunca padeció sin esperanza, aunque fuera simulada, así me lo hacen creer. Estoy hablando de un ejercicio deliberado de autodestrucción.

Así es como hay que entender, a mi juicio, el cambio de escalas, de denominaciones, de fechas y hasta de morfología de sus obras tardías. Pero

34. OTEIZA, Jorge. “Androcanto y sigo”, 14.

35. OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al Noroeste*. “Centauro Quirón”.

36. “La vejez y sus protagonistas”. En: *Cuadernos gerontológico*, 94.



Fig. 10. Homenaje a Sáenz de Oiza. 305x525x420

lo más llamativo es el insólito empeño, al que dedicó muchos esfuerzos en los últimos años de su vida, en ocupar cualquier espacio público a su alcance con una serie de esculturas gigantes, monumentales en el sentido espectacular del término. Hasta se ha publicado un pequeño folleto turístico en el que se ofrece información de un viaje, la “ruta Oteiza”, que recorre las localidades del país que cuentan con uno o varios monumentos del escultor. La aparente contradicción entre este comportamiento y su conocida exigencia de una estatua pequeña, próxima, íntima, doméstica, a escala humana, podría confundir a cualquiera que no supiera del entusiasmo con que el escultor se aferraba a sus propias contradicciones, pero en este caso, tal vez no haya ninguna contradicción.



Fig. 11. Homenaje al padre Donostia.



Fig. 12. Homenaje al padre Donostia (destruida).

Al respecto se pueden contar tantos ejemplos como se desee y algunos muy significativos. Citaré sólo aquellos en los que tuve alguna clase de participación o de los que fui testigo directo. Recuerdo, de esto hace ya algunos años, la colocación en el patio de la Universidad de Oñate de los dos cuerpos giratorios con módulos de luz titulada *La Tierra y la Luna*, en una versión sin perforaciones y considerablemente recrecida. Asistí a las reflexiones del artista sobre la escultura más adecuada para el lugar. Solicité mi opinión (y no me hizo ningún caso) sobre su tamaño, la peana o plano de apoyo, el sitio de su emplazamiento y la disposición recíproca de los módulos, ahora de espaldas como una pareja mal avenida. Más notoria es, la un tanto rocambolesca historia del *Homenaje al Padre Donosti* en Agiña, una de sus obras clave. Como se sabe, esta estatua fue asaltada y casi demolida a golpes de mazo por una mano que se sintió custodía de la pureza del lugar. Pero lo más notable fue la reacción de Oteiza, que al tiempo que se querellaba judicialmente contra el presunto autor del desaguisado, se negaba a que la escultura fuera restaurada e incluso, según algunos, se puso a la tarea de acentuar el destrozo con su propia mano.

Pero el ejemplo que tengo más presente es el de tres de las esculturas colocadas en Pamplona, a las que al principio de estas páginas me he referido. Dos de ellas jalonan el inicio y el final de la Avenida de Carlos III. Me refiero a las tituladas *Unidad triple y liviana* y *Coreano*. Ambas son un ejemplo evidente, a mi juicio, del daño que pueden padecer dos magníficas obras cuando se aumenta su escala en función ya no de sí mismas, como en el momento de su creación, sino al de una concepción monumental del espacio público. Y doy por supuesto que el escultor, siempre tan perspicaz y crítico, fue muy consciente de este hecho.

El caso más evidente, sin embargo, tal vez lo constituya el *Monumento al prisionero político desconocido* de 1953. Esta obra, compuesta por dos unidades a modo de columnas irregulares que conforman entre sí un espacio interior vacío, después de salir de su condición de pequeña maqueta con diversas variantes, se asentó en el jardín de la familia Huarte en Madrid. En el mes de marzo del año 2000, el escultor, después de donar la escultura a la ciudad de Pamplona, dispuso que se levantara en la plaza dedicada al propio Félix Huarte en el tercer ensanche de la ciudad, con un nuevo nombre: *Homenaje al espí-*



Fig. 13. Monumento al prisionero político desconocido.

ritu y las proporciones de un gigante de bronce de 5,15 m. de altura. Pero lo más notable del caso es que, en el momento mismo de su erección en el lugar previsto y después de colocada una de las unidades que la componen sobre el soporte de acero dispuesto para ambas, el artista decidió que la segunda de esas unidades fuera situada a unos cincuenta metros de distancia de la primera y en un plano inferior. En el lugar permanece la base metálica con el rastro de los agujeros preparados originalmente para sujetar la segunda unidad, dando testimonio de lo que no puede ser considerado tan sólo como una repentina ocurrencia.



Fig. 14. Homenaje al espíritu (unidad 1 y soporte).



Fig. 15. Homenaje al espíritu.

La manifestación de un orden metafísico preexistente que Oteiza persiguió por medio de la escultura y de su consunción en el vacío, no pudo aceptar sin protestas el desencanto que le causa la ausencia de Dios. La libertad (el arte quizá), que probablemente es el único sentido que resta a la vida cuando se ha perdido la fe, nunca fue suficiente para él.