

DELEGACIÓN EN CÚRTE
GORTERO ORDEZKARITZA

REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAÍS
ADUN. G. ERREAREN ADISKIDEEN ELKARTEA

LA ESTATUA, EL MURO Y EL FRONTÓN OTEIZA en sus textos

Una lectura personal desde la Antropología Social y
Cultural, la Lingüística y la Historia del Arte

Federación de Ingreso como Amigo de Número
Fecha el día 14 de abril de 2005 por

D. Iñigo de Yrizar

Y palabras de respuesta

D. EIDORITA KORTAJUBI



MADRID

2005

DELEGACIÓN EN CORTE
GORTEKO ORDEZKARITZA

REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAÍS
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA

LA ESTATUA, EL MURO Y EL FRONTÓN

OTEIZA en sus textos

Una lectura personal desde la Antropología Social y
Cultural, la Lingüística y la Historia del Arte

Lección de Ingreso como Amigo de Número
leída el día 14 de abril de 2005 por

D. Iñigo de Yrizar

Y palabras de recepción

D. EDORTA KORTADI



Mad. Salvator Comares filij

MADRID
2005

INTRODUCCIÓN

Me he propuesto construir esta Lección de Ingreso como Socio de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, como un ensayo sobre asuntos que me interesan desde hace por lo menos veinte años pero en los que creo que se ha avanzado poco por lo que todavía se pueden tratar, con cierta novedad, y con puntos de vistas sugerentes en muy variadas cuestiones artísticas, sociológicas, históricas, de antropología social y cultural, lingüísticas, etc.

Dos saberes distintos están en la base de mi interés: la Antropología Social y Cultural y el Arte o, si se prefiere, la Estética como reflexión sobre el hecho artístico y sobre la obra de arte. Aunque están profundamente relacionados, pues el arte es una expresión privilegiada del ser humano y la antropología estudia una sociedad o una cultura en sus expresiones más propias, se ha trabajado muy poco para conseguir que Arte y Antropología se iluminen mutuamente.

El hallazgo de un libro fue la chispa que puso en marcha la reflexión que dio lugar a este trabajo, un sorprendente estudio sobre la estatuaria megalítica americana de Jorge de Oteiza.

Una larga tradición familiar de servicio y dedicación a una tierra a la que por origen pertenezco, el País Vasco, ha sido el telar sobre el que he podido situar mis inquietudes, entretejer los diversos conocimientos y darles un tono y un color propio.

Por último, la oportunidad y el estímulo para hacer este trabajo se lo debo a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con la que

estoy vinculado por lazos de familia, algunos muy antiguos, que se sitúan en las poblaciones de Bergara y Azkoitia, tan vinculadas a la Bascongada; ésta última, villa natal de mi padre Pedro de Yrizar y lugar en el que nació nuestra Sociedad, en el palacio de Insausti, residencia de su fundador D. Javier María de Munibe, VIII conde de Peñaflorida.

Como una lección sólo la pueden dar los maestros, yo debo recurrir a la autoridad de los que lo son para, aprendiendo de ellos, atreverme a exponer algo de lo que me han enseñado. Maestros como Jorge de Oteiza, escultor cuyas reflexiones y obra artística centran e inspiran este trabajo, pero también maestros indiscutibles como Velázquez, Cervantes o Leonardo da Vinci, eruditos como Martín de Riquer, antropólogos como Claude Lévi-Strauss, Ricardo Sanmartín o Jacques Maquet, y, de manera singular, Pedro de Yrizar, vascólogo y sabio de quién no sólo he aprendido todo lo que sé del euskera y de la cultura vasca, sino también lo mejor y más digno que sé como ser humano, pues no en vano he tenido la suerte de que fuera, además de mi maestro, mi padre.

De ellos es la ciencia y los hallazgos que pueda haber en esta mi Lección de Ingreso en la Bascongada, míos solamente los errores que pueda contener y la voluntad de, apoyado en su autoridad, adelantar una propuesta para un completo tratamiento antropológico del arte. Pretendo ser un guía que invita a un sorprendente viaje por ricos e intrincados territorios artísticos y antropológicos, con el deseo de no equivocarse los caminos y con la esperanza de no perder el rumbo en una lectura personal, organizada según mi curiosidad intelectual y mis inquietudes.

Seguiremos principalmente la pista de algunas de las aportaciones, y provocaciones, de uno de nuestros más lúcidos artistas, que reflexiona desde su experiencia de hombre de acción en la aventura del arte. Naturalmente me refiero a Jorge de Oteiza.

Oteiza habla de lo que conoce, de lo que ha experimentado, de lo que ha tocado, diseccionado, medido y pesado y por ello su pensamiento tie-

ne bases de la mayor solidez. Fue tan riguroso y profundo en su pensamiento que, para desvelar el misterio del arte sacrificó su obra, pues, sin misterio, ya se sabe, no puede haber creación.

Al inicio de este trabajo quiero rendir homenaje a la lucidez del maestro Oteiza, que consigue, en muchos momentos de su obra ensayística, formulaciones geniales cargadas de sabiduría, expresividad y originalidad, que me ha parecido fundamental conservar, por lo que no me ha importado incluir abundantes y a veces extensas citas de su obra que enriquecen su pensamiento y le dan al lector la oportunidad de disfrutar, como yo he disfrutado, de la brillantez y agudeza de su palabra. Por esta razón también, este trabajo es una lectura personal de Jorge Oteiza que yo debo firmar para responsabilizarme de la selección de los textos y de su interpretación.

Por último no hay que olvidar que Oteiza era un artista de sólida formación intelectual y científica. Empezó interesándose por la arquitectura, inició estudios de medicina y como ceramista y profesor de cerámica aprendió la química que aplicó a su teoría estética, en la que una de sus principales preocupaciones fue establecer una ley universal que diera cuenta y razón de la evolución del arte. Oteiza, además de un artista genial e imprescindible en el arte contemporáneo, fue un humanista dueño de unos conocimientos amplísimos y unas experiencias variadísimas que dieron lugar a una obra ingente, muy personal y potentísima en su capacidad de sugerencia y motivación.

Como homenaje de agradecimiento a Oteiza, propondré, en la Conclusión de este trabajo, unas bases para un nuevo desarrollo de una Antropología del Arte, que podríamos denominar, Etno-Estética.

1

UN ENSAYO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL

Por mi formación en Antropología Social me interesaron mucho las aportaciones de Oteiza a esta ciencia y en especial su monografía publicada en 1952, *Interpretación de la Estatuaria Megalítica Americana* que, cuando lo leí por primer vez, me deslumbró por su aportación a la creación de una Antropología del Arte, como parte de la Antropología Cultural y Social, dentro del amplio campo de las Ciencias Sociales. Esta era una cuestión que me interesaba mucho y sobre la que apenas había encontrado nada interesante y valioso en los trabajos de los antropólogos profesionales, que entonces, en 1983, conocía bien por haberme licenciado hacía poco tiempo en Ciencias Políticas y Sociología, especialidad de Antropología Social, en la Universidad Complutense de Madrid.

La investigación etno-estética de Oteiza empieza por la sorpresa y emoción que le producen unas estatuas que, en su estancia en América, conoce en una zona reducida de los Andes en Colombia, en el nacimiento del río Magdalena, único vestigio "*de un pueblo desconocido*" que "*dejó una estatuaria fantástica*" (Oteiza 1952:18).

Oteiza, como escultor, encuentra en la estatua el sujeto principal de su investigación y sabe que, si acierta en su búsqueda, ella le revelara las características del desconocido pueblo y del hombre que las creó. "*El pai-*

saje y la estatuaria, esto solamente es cuanto nos ha dejado el pueblo desconocido de San Agustín, pero ... al dejarnos esta estatuaria estéticamente triunfante nos lo ha dejado todo" (Oteiza 1952:25).

En su investigación antropológica, empieza por inspeccionar y valorar el lugar en el que se desarrolla esa estatuaria, su medio físico, su entorno ecológico y los vestigios de su cultura. Se trata de un lugar a tres mil metros de altitud, en el límite sur de la cordillera Central de Colombia, donde nace el río Magdalena que discurre entre ella y la Cordillera Oriental y en cuya proximidad nace el otro gran río colombiano, el río Cauca o Magdalena Occidental, que discurre entre la misma cordillera Central y la Occidental. Ambos ríos se encontrarán poco antes de desembocar en el Océano Atlántico. Es un lugar por lo tanto, con tres cordilleras, la Central, la Occidental que recorre el río Cauca y la Oriental que recorre el Magdalena, que forman el nudo orográfico andino o Macizo Central de los Andes. *"Y es en esta oculta y estratégica región donde la aparición de la estatuaria megalítica del Alto Magdalena, o agustiniana, es también un nudo etnológico, dadas sus visibles relaciones con las culturas precolombinas del Norte (Nicaragua y Méjico) y del Sur (Ecuador, Perú y Bolivia)"* (Oteiza 1952:19).

Conocido el lugar, a continuación Oteiza identifica y aísla los dos problemas, las dos cuestiones etnológicas que se propone investigar: 1º, Si ha habido influencias externas en el nacimiento de esta estatuaria y esta cultura del Alto Magdalena, y 2º, Determinar cual fue la primera de las dos estaciones arqueológicas presentes en esa pequeña zona. Al sur la de San Agustín, con centenares de piedras talladas y al norte la de San Andrés, con tumbas decoradas geométricamente y con restos de cerámica. Dónde está el origen de esta cultura, ¿en la lítica de San Agustín o en la cerámica de San Andrés?

Siguiendo un método etnográfico convencional, el siguiente paso de Oteiza en su investigación etno-estética es recopilar y estudiar las inves-

tigaciones previas efectuadas en la zona. Encuentra que la fundamental es la del alemán Preuss, a la que luego siguieron, sin variar sus interpretaciones, los españoles Pérez de Barradas y un grupo de arqueólogos colombianos. Su conclusión es que etnológicamente queda sin resolver la cuestión de cual fue el pueblo que influyó en el otro.

Ante este reto Jorge Oteiza inicia su investigación, confiando en que *"la estatua denunciará siempre al hombre espiritual que la fabricó, la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó y el sitio geográfico con el cual se hizo"* (Oteiza 1952:22).

La investigación la hace Oteiza, como corresponde en antropología, viajando al lugar para convivir con los sujetos de su estudio, en este caso las estatuas y otras expresiones estéticas del Alto Magdalena en Colombia.

Inicia su viaje etno-estético en la estación arqueológica de ceramistas de San Andrés. Llega de noche a un pequeño valle cubierto *"íntegramente por una Vía Láctea que yo no había contemplado nunca ni tan intensa ni tan cerca y tan materialmente caída sobre la tierra"* (Oteiza 1952:67). Impresionado por esa visión, inmediatamente la relaciona con los luminosos puntos de arcilla blanca que se incrustan en la oscura cerámica andresiana y que es una de sus principales características.

En su análisis del arte de San Andrés determina dos modos artísticos perfectamente diferenciados: *"el de la cerámica, de un estilo interior e individual, analítico y representativo, y el de las tumbas, de un estilo simbólico y defensivo frente al espacio, de un lenguaje geométrico, cerrado y lineal —lleno de rombos y en cada rombo una estrella— como una malla que agranda y sostiene las paredes de las tumbas colectivas"* (Oteiza 1952:67).

Después de inspeccionar el lugar, se fija Oteiza en una gran roca que se encuentra en la plaza de San Andrés, frente a la iglesia mirando al valle, en la que descubre *"una serie grabada de agujeros semejantes a los que*

hacia el ceramista en sus cerámicas. Tiene esta piedra también un borde con una figura dibujada y empezada a tallar" (Oteiza 1952:68). Hay a su lado otras dos piedras talladas claramente, una es redonda con unos soles parecidos a los que decoran las tumbas, grabados alrededor en el borde plano y la otra tiene tallada una cara de hombre sobre una arista. (Ver lámina 2)

Es muy interesante la observación de Oteiza sobre este conjunto pues en ella descubrirá la pista que le llevará a encontrar respuesta a una de las preguntas que centran su investigación, la que se refiere a qué expresión artística es la más primitiva en la zona estudiada.

Incorporado al arte del lugar por su "observación participante" dice el escultor y ceramista que *"este grupo de tres piedras, aislado, me conmovió profundamente, especialmente la piedra grande y la menor con su arista tallada. Habían sido tratadas estas dos piedras por el artista de un modo tan rústico y con tan extraña inhabilidad, que revelan claramente la sensibilidad de los ceramistas que han debido producirlas, y jamás de alguien a quien podemos suponer con la menor noticia de la estatuaria agustiniana"* (Oteiza 1952:69). Con la agudeza que da su experiencia de artista plástico, se fija Oteiza en que el artista de estas piedras ha seguido un proceso de ceramista, que elige *"el contorno y no el gran espacio frontal y escultórico"* y que además repite en la roca central los agujeros de sus cerámicas, que estarían cubiertos de ojos de arcilla blanca, hoy totalmente desprendida.

Reconocida la estación de San Andrés, Oteiza se dirige a la de San Agustín, fijándose y tratando de entender el paisaje en el que se sitúan las estatuas.

Entre estas dos, hay otra estación arqueológica en la entrada del valle de San Agustín, la de Illumbe, también de interés para Oteiza, pues recoge, el que considera su periodo naturalista, en un conjunto de estatuas: *"1. Retrato magnífico, solemne de una cabeza de Jaguar que tiene la boca cerrada, 2. figura con máscara neutra de madera, 3. figura tocando una*

especie de flauta y 4. un búho o águila con una serpiente en la boca.” (Ver lámina 4)

Como este de Illumbe hay otro centro de gran interés, que da entrada a San Agustín, que es el llamado “Alto de las piedras”, con estatuas esféricas de la figura del búho y la serpiente, en las que Oteiza descubre que *“se busca con una decisión desesperada, insistente, llena de fracasos y de nuevos tanteos la elección del mito y de su concreción plástica. Se va a cerrar la primera etapa de la soledad espiritual. El hombre se va a aliar —es lo que está ensayando con el búho— con una de las grandes fuerzas de su medio geográfico”* (Oteiza 1952:71-72), El hombre está luchando por madurar el mito que le va a construir social y políticamente y le librerá de la angustia del caos y de la muerte.

Por fin, Oteiza llega al centro geográfico de San Agustín *“donde culmina social y estéticamente esta cultura ... la meseta está cargada de columnas artificiales, templos, estatuas y tumbas”* (Oteiza 1952:72).

Reconocidos y descritos los lugares de la investigación, Oteiza pasa a la siguiente fase del trabajo etnológico o antropológico que es la del análisis de los datos.

Empieza por analizar el impacto que le ha producido su observación directa y profunda del paisaje. El paisaje, que es la naturaleza habitada y transformada por el hombre, esconde mensajes esclarecedores a los ojos de la cultura. Éste es, precisamente, uno de los peculiares análisis del antropólogo cuando estudia un pueblo. Oteiza también lo sabe pues *“en las diferentes relaciones del hombre con el paisaje hay instantes culturales en que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos perdurables”* (Oteiza 1952:25) y descubre dos características fundamentales en el paisaje: Primero, una inmovilidad natural, una gran quietud. Segundo: Una movilidad temporal, un fluir incesante, un dinamismo vital y mortal a la vez.

Lo primero es entresacar la estructura subyacente a estas realidades y, con un criterio estructuralista dicotómico, señala que a cada una de estas

características corresponde un signo: el sol, inmóvil, encabeza una lista de elementos positivos como los rostros humanos, el búho, el jaguar, el arco iris; y, por otro lado, la luna, símbolo de lo móvil y de la muerte, encabeza por su parte una lista de elementos negativos, como las piedras con forma de pájaro, mono, pez, la Vía Láctea, las líneas como serpientes, los puntos como estrellas.

En la dialéctica entre las dos estructuras subyacentes Oteiza encuentra que del choque de estas dos caras de la naturaleza surge un nuevo rostro, una especie inmóvil de seres que quedan fuera de la muerte. Surge una nueva realidad muy potente: la Máscara.

Llega a establecer así Oteiza una Tercera característica fundamental del paisaje: *“una inmovilidad sobrenatural: el secreto de la naturaleza, su máscara cósmica, su estructura absoluta”* (Oteiza 1952:27).

Recrea Oteiza con mucho talento e intuición un concepto fundamental, que será muy útil para la etno-estética, tanto en el análisis estético de muchas realidades culturales como en la comprensión etnográfica del arte y de la escultura: el concepto de máscara, que surge cuando hay fusión de rostros. *“Sólo hay creación estética cuando las figuras naturales se reducen entre sí, cuando los rostros se transfiguran ... cuando se inventa la máscara”*. (Oteiza 1952:26)

Un paso más y Oteiza llegará al secreto profundo de lo eterno, lo universal, lo absoluto, lo trascendente, Dios, la raíz del sentimiento trágico y religioso de la expresión artística.

Sobre Oteiza y el pensamiento estructuralista, como vemos muy importante en su obra, profundizaremos en el capítulo 9.

A partir de estos primeros hallazgos y continuando con el criterio estructuralista, propone Oteiza una clasificación estética de la gran variedad y diversidad de seres y realidades que encuentra en la observación sobre el terreno, que le va a permitir descubrir la verdad profunda que encierran y que esconden celosamente al que se queda en las

apariencias de las cosas. Esta clasificación le va a servir, como veremos en éste y en capítulos posteriores, para dar razón de la estatuaria, el mito, la máscara y otros sutiles aspectos de la cultura el Alto Magdalena.

Para elaborar su análisis, en sus *Conceptos fundamentales para una interpretación estética*, empieza Oteiza por establecer una clasificación tripartita de los seres que, en su criterio, componen el “*ser estético, es decir, el producto artístico, lo que se immortaliza*.”

Son los siguientes:

- los Seres reales (las formas sensibles de la realidad), factor sensible, lo que se ve;
- los Seres ideales, (seres inespaciales e intemporales), elementos geométricos puros, factor intelectual, lo que se piensa, y
- los Seres vitales (los sentimientos. La intención política, los mitos) (Oteiza 1952:77), factor vital, lo que se siente (Oteiza 1952:50-54).

El artista cuenta con estos tres tipos de seres y estos tres factores, sobre los que se “*abalanza con un afán creador, que representa un cuarto factor, el factor vectorial, el motor o presión metafísica o función existencial. Busca una materia eterna y ninguna de estas tres clases de seres la tiene. ... Pero esa energía poderosa puesta por la vocación de eternidad, hace caer al artista violentamente sobre sus tres factores materiales, incapaces de eternidad por sí mismas, para golpearlas entre sí con una dialéctica propia*” (Oteiza 1952:54)

Así procede Oteiza, con estos conceptos de su *Estética General* –que desarrolla mucho más en esta obra, pero que no necesitamos para nuestro propósito antropológico– y que aplica al análisis de los datos que ha observado en una realidad tan compleja, desordenada y hermética para nosotros como la que muestran los restos arqueológicos del Alto Magdalena, en Colombia.

Empieza por los "*Seres reales* (las formas sensibles de la realidad) clasificándolos según un doble criterio:

- por un lado, las "*formas naturales o cuerpos y presencias generales en el espacio natural (bultos, caras, líneas)*",
- y por otro, "*las cosas u objetos reales en el repertorio de la naturaleza que nos rodea (hombres, animales, hachas, peces, ríos, montañas, piedras, maderas, etc.)*" (Oteiza 1952:75), que a su vez ordena según las características que hemos visto en el paisaje de lo móvil/inmóvil y que podemos catalogar como:
 - *Seres reales móviles negativos (-)*= la luna, el río, la serpiente, y
 - *Seres reales inmóviles positivos (+)*= el sol, el monte, el jaguar."

Una vez clasificados los *Seres reales*, cataloga después los elementos que componen la segunda clase que compone el Ser estético: *los Seres ideales, la geometría en la estatuaria: circunferencias rombos, triángulos... , puntos organizados y en desorden, líneas paralelas, cruzadas, quebradas y también: las pirámides escalonadas, las estatuas redondas, cúbicas y prismáticas, ascendentes o descendentes.*

Concluye con el reconocimiento de los seres que componen la tercera clase del Ser estético, los "*Seres vitales [los sentimientos]: la intención política ..., la referencia vital, la propaganda o anteproyecto literario del mito, lo exterior de los símbolos. Mezcla de elementos de la primera clase: máscaras activas, expresionistas y simbólicas. ... Guerreros con hachas, búhos con serpientes en la boca, hombres disfrazados de búhos y de jaguar fundidos en una máscara, tocados en forma de plumas, diademas o pirámides*" (Oteiza 1952:77).

Realizado este importante esfuerzo clasificatorio, emprende Oteiza la tarea crucial de "*seleccionar en este extenso inventario, los elementos fundamentales del extraordinario drama de la creación estética*". ¿Cuáles son las figuras constantes y protagónicas? Encuentra tres personajes funda-

mentales: la Serpiente, el Jaguar y el Hombre. *“Queremos decir que estos tres elementos están fuertemente presentes –protagónicamente instalado– en el Paisaje, en la Estatuaria, y en la mente, en la mentalidad –en la Mitología– del pueblo que aquí se originó”* (Oteiza 1952:78). (Ver lámina 1)

Analiza las relaciones y posiciones relativas entre estos tres personajes fundamentales para el fenómeno cultural que está estudiando. *“El primer resultado de nuestra observación –dice Oteiza– es que uno de los tres protagonistas –el Hombre– está situado entre la serpiente y el jaguar. Y se sitúa así definitivamente después de alternar en dramáticas vacilaciones con el búho en lugar del jaguar, contra la serpiente.”* (Oteiza 1952:79).

Piensa Oteiza que la apuesta por el búho debió durar un largo periodo de tiempo pues llegó a madurar en una estatuaria que califica como el *“arte jondo de esa cultura, ... pero el personaje que logra imponerse al lado el hombre, no es el búho, sino el jaguar, el cual llega a fundirse, en alianza sagrada con el hombre, de modo absoluto, originando la Máscara típica de esta cultura: el hombre-jaguar”* (Oteiza 1952:79).

Esta inicial vacilación entre el búho o el jaguar como aliado defensor, permita a Oteiza afirmar con rotundidad que, *“en San Agustín, el hombre de su estatuaria, tras un largo y emocionante proceso alcanza a convertirse en hombre-jaguar”* (Oteiza 1952:18).

La razón de la originalidad de la estatuaria de San Agustín, la encuentra Oteiza en que si este pueblo hubiera heredado, hubiera recibido por difusión el mito del jaguar, sin duda se hubiera ahorrado el laborioso y costoso trabajo de construir otros mitos previos como el del búho, para que le liberaran del sentimiento trágico de vivir (es decir, del sentimiento trágico de morir).

Construyendo una mitología del jaguar, este débil hombre agustiniano alcanza a ser *“Hijo del sol, hombre libre, fuerte y suficiente sobre la tierra”* (Oteiza 1952:80).

Para Oteiza la estatuaria traduce el alma de esta cultura primitiva que se encuentra en la lucha del hombre con la serpiente, y en la que el hom-

bre se situará, en la antítesis serpiente-jaguar, al lado del jaguar y frente a la serpiente. Oteiza conoce sin duda la importante mitología americana del hombre-jaguar, una de las aportaciones más ricas del hombre americano precolombino a la cultura universal.

Una vez completada su tesis explicativa de la cultura y la estatuaria megalítica del Alto Magdalena, queda aplicarla sistemáticamente a los sujetos de su investigación antropológica, en este caso a las grandes esculturas de piedra y otras manifestaciones artísticas. Podremos de esta manera adquirir una mejor y más rica comprensión de las estatuas y comprobar la coherencia, consistencia y virtualidad de las tesis expuestas.

Oteiza lo hace en una pormenorizada e interesantísima exposición, ilustrada fotográficamente, en la que recorre ordenadamente las diversas expresiones artísticas. En este trabajo me limitaré a recoger los que considero hitos en el proceso de construcción de esta gran estatuaria americana y de la mitología que encierra.

Parte nuestro recorrido de unos pequeños retratos de hombre, jaguar y serpiente encontrados en la tumba n. 8 de San Andrés que expresan la *"unidad trivalente fundamental de la mitología americana"*. Esta tumba presenta también una *"decoración lineal con arcillas, red de rombos con estrellas"* (Oteiza 1952:82), que para Oteiza son expresión de un pueblo nocturno, ceramista y agricultor, con ideas de ultratumba que, preocupado por la muerte, elabora una teoría de inmortalidad. Cuida de sus tumbas y *"las decora con la armonía abstracta de un tejido geométrico que vive alentando sus paredes"*. Encuentra en otras tumbas de San Andrés una decoración de serpiente formada por un punteado blanco sobre rojo, bajo unas líneas de otros puntos blancos que podrían ser la Vía Láctea. (Ver lámina 1.1 y 2)

Continúa recorriendo las tres piedras ya mencionadas que se encuentra en la plaza de San Andrés, frente a la iglesia y que tan importantes son para Oteiza pues son las primeras del complejo estatuario de

San Agustín, o del Alto Magdalena, en las que el ceramista de San Andrés se inicia como escultor, tanteando y probando la talla en piedra, con agujeros como los que hacía en sus cerámicas y con un figura, dibujada y empezada a tallar en su borde, con la inhabilidad y rusticidad propia del ceramista. (Ver lámina 2)

En otra localidad de transición, llamada el Marne encuentra Oteiza otras tallas en piedra que obedecen a una plástica de ceramista andresiano y plantean los problemas iniciales de una estatuaria que se desarrollará mucho más en otros lugares. (Ver lámina 3.1 y 2)

El hombre americano camina desde el culto a la muerte del andresiano al culto a la vida del agustiniano, siendo en Illumbe donde empieza a despertar a las piedras. Se produce *“un avance formidable que, desde el modelado en barro, va conquistando la piedra agustiniana”*. Allí encontramos ya retratos monumentales de jaguar, uno con *“la boca cerrada. Es como una imagen para la veneración, un rostro intocable. Todavía el hombre de esta cultura no se atreve a entrar en trato directo y personal con él”* (Oteiza 1952:87). (Ver lámina 4.1)

Aparecen también piedras talladas con un hombre tocando la flauta y otro empuñando con un mango largo una máscara neutra sobrepuesta, más bien una careta, un danzarín oculto, un hombre sin rostro, que Oteiza sitúa en el conjunto que forman la cabeza de jaguar y la serpiente vencida por el búho (o águila). (Ver lámina 4.3 y 2)

En Illumbe recoge Oteiza la escultura de un búho (o águila) con serpiente en el pico en la que, como en muchas otras estatuas que también revisa, descubre la de un hombre enmascarado, con manos humanas que asoman bajo las alas. Es como si el hombre fuera abandonando la máscara inicial neutra y *“adopta el disfraz de búho, de esta especie plástica, que denuncia el tanteo dramático del hombre de Illumbe por adoptar una alianza definitiva con un animal –animal nocturno–, contra la serpiente, mitogonía nocturna del andresiano”* (Oteiza 1952:89). (Ver lámina 3.1 y 2)

LÁMINA 1



Hombre



Jaguar



Serpiente

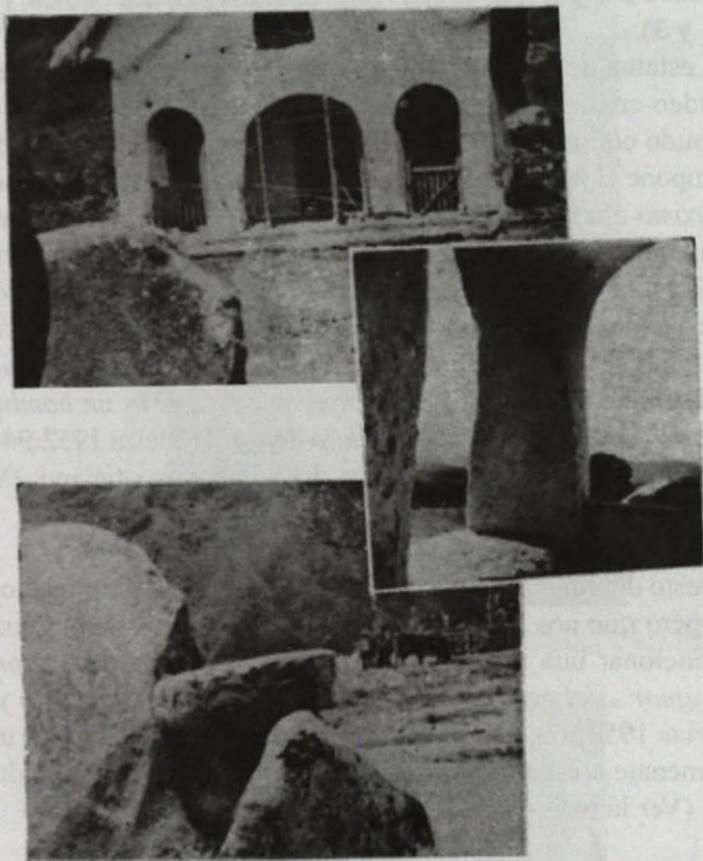
**1. Unidad trivalente de la mitología americana en la
cerámica de San Andrés**



Decoración lineal con arcilla y red de rombos con estrellas

2. Tumba n° 8 de San Andrés

LÁMINA 2



Grupo de las tres piedras de la plaza de San Andrés

Arriba: Piedra con figura grabada en la arista

Centro: Conjunto desde el interior de la iglesia

Abajo: En primer término la misma piedra de arriba vista de frente, al lado y sobre ella la piedra redonda con los soles grabados en su centro plano, y detrás la gran piedra con misteriosas señales.

Encuentra también Oteiza en estas esculturas otra significativa evolución, desde una plástica inicial redonda a una plástica cúbica. (Ver lámina 5.1, 2 y 3)

Una estatua de búho-ángel, que sería el hombre-ángel en nuestra tradición judeo-cristiana, pudo dar lugar al desarrollo de un mito salvador, pero no pudo con la fuerza de la cabeza de Jaguar. (Ver lámina 5.4)

Se impone el jaguar como máscara activa del hombre, pero todavía son *“rostros como estos sobrepuestos que hay que distinguir claramente de los rostros fundidos en la operación creadora de la máscara autentica”* (Oteiza 1952:92) a la que llegará el hombre revistiéndose de jaguar y dominando a la serpiente con sus manos, cuando acabe de definir el mito del hombre-jaguar, que le salvará de la muerte: *“El hombre jaguar es el que ha vencido totalmente a la serpiente ... De aquí en adelante es un hombre espiritualmente salvado ... pasa a ser ya el hijo del sol”* (Oteiza 1952:94-95), con lo que concluirá el nacimiento estético del hombre agustiniano. (Ver lámina 6.1, 2 y 3)

Del resto de estatuas de San Agustín ofrece Oteiza explicaciones interesantes, pero que nos sacarían de nuestro actual propósito. Quizás solamente mencionar una muy peculiar estatua: *“El escultor victorioso. El hombre-jaguar ... el escultor-jaguar (en las manos un martillo y un cincel)”* (Oteiza 1952:97), que cierra muy bien ésta exposición con una especie de homenaje a este pueblo de escultores, de hombres salvados por la escultura. (Ver lámina 6.4)

Queda por último extraer las consecuencias antropológicas de esta investigación.

Empezaré por las respuestas que Oteiza ha encontrado en su investigación a las dos preguntas, o incógnitas, que la suscitaban y orientaban.

La primera incógnita era si la estatuaria del Alto Magdalena se produjo por influencia de alguna otra cultura. La investigación etnográfica precedente no la había resuelto, Oteiza, por su parte es rotundo: *“la cultu-*

LÁMINA 3



1. Las estelas del Marne



2. Una cabeza de la muerte, en el Marne

LÁMINA 4



1. Cabeza de Jaguar
con la boca cerrada



2. Persona empuñando una
máscara neutra



3. Flautista



4. Búho con serpiente

LÁMINA 5



1. Búho con serpiente
Plástica redonda



2. Búho con serpiente
Plástica cúbica



3. Hombre disfra-
zado de búho
Plástica cúbica



Vista anterior



Vista posterior

4. Hombre-búho / Hombre-ángel

LÁMINA 6



1. Persona con máscara activa de Jaguar



2. El primer Hombre-jaguar



3. Hombre-jaguar con la serpiente dominada entre las manos



4. Escultor-jaguar agustiniano

ra agustiniana es una cultura matriz. Creó y elaboró sus mitos, inventó en un impresionante proceso creador las formas megalíticas de su estatuaria. No fue 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 encierra el costo espiritual y el drama heroico de su fabricación original” (Oteiza 1952:22).

La segunda pregunta o incógnita que se plantaba Oteiza en el arranque de su investigación se refería a cual de las dos estaciones arqueológicas principales del Alto Magdalena fue primero, la agustiniana o la andresiana.

La investigación etnográfica precedente afirmaba que la de San Andrés es posterior y epígona de la de San Agustín, marcando su decadencia.

La investigación de Oteiza concluye en sentido contrario, también con rotundidad: *“primero son las cerámicas del hombre de San Andrés y luego las piedras del hombre de San Agustín. Constituyen el principio y el final de una unidad cultural agustiniana indivisible, en cuya progresión se nos aparece la figura dramática y decisiva de un hombre intermedio entre el hombre de San Andrés y el hombre de San Agustín: el hombre de Illumbe” (Oteiza 1952:23)*

Con estas afirmaciones Oteiza da cuenta del resultado de su investigación antropológica y estética, en las cuestiones que al iniciarla señalaba como principales. Pero en su largo y minucioso desarrollo llega a otras conclusiones, importantes y sugerentes.

Como hemos visto, a partir de la experiencia del paisaje constata en estas culturas una dualidad natural de *“lo quieto y lo móvil”*, que como vimos le permite establecer un esquema de análisis estructuralista que aplica ampliamente y con el que llega a la siguiente caracterización de los hombres de esta cultura americana.

El hombre de San Andrés, *“que nace de la nada, de la pobreza más absoluta del hombre ante la Naturaleza, ... es un hombre cosmográfico”*,

“es el hombre del asombro y de la contemplación: el hijo de la muerte que busca su salvación” ... “contempla, frente a la fortaleza solar, su insegura imagen, hija de la luna y de la muerte” (Oteiza 1952:30-31), lo que expresa en su cerámica y en sus tumbas con imágenes de estrellas y serpientes.

El hombre de Illumbe *“es el hombre geográfico, el que desciende del cielo andresiano a la tierra, a la Naturaleza”* (Oteiza 1952:32), y lo hace en las esculturas de piedra con las que inventa su alianza con el jaguar.

El hombre de San Agustín, *“es el hombre histórico, el hombre biográfico. El hombre jaguar, el primer hijo andino del sol. ... Del cielo pasa a la tierra, para hacerse fuerte en la estatua, y esta será su residencia definitiva y segura, su residencia sagrada, su iglesia. Con la máscara típica, propia, original.”* (Oteiza 1952:32)

Resume y concreta Oteiza las tres sucesivas etapas en la construcción del hombre de San Agustín, en tres situaciones, tres residencias espirituales y tres estilos plásticos:

1. el hombre mira al cielo - reside en el cosmos - geometrismo
2. el hombre se afirma en la tierra - reside en la tierra - naturalismo y surrealismo
3. el hombre salta sobre la muerte - reside en la estatua - superrealismo: realismo inmóvil

El hombre de San Andrés descubre a Dios, es *“la noche oscura del mundo”*; el hombre de Illumbe, descubre su propia alma personal, *“es la noche oscura del alma”*; y el hombre de San Agustín desarrolla, la que recogiendo el título de una obra de san Juan de la Cruz, Oteiza llama: *“la lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma”*, *“el día perdurable”*. (Oteiza 1952:122-113).

MITO, TÓTEM, MÁSCARA

Empieza Oteiza recordando dos citas. La primera es de Platón y nos dice que *"la misión del verdadero poeta no es componer discursos en verso, sino inventar mitos"* y la segunda es de Unamuno que afirma que *"no trato de filosofar, sino de mitologizar"* (Oteiza 1952:39). Sin duda no hicieron otra cosa Sófocles, Dante, Shakespeare o Cervantes.

EL MITO, la necesidad de mitologizar proviene para Oteiza de que *"la historia del hombre desde el primer pueblo ... revela claramente la cuestión inseparable de la vida humana y de su angustia ante la muerte. El miedo al espacio, el miedo a la nada, el terror cósmico ..."* (Oteiza 1952:28), y los mitos son, precisamente, los *"programas de salvación originales"* (Oteiza 1952:90).

De este *"sentimiento trágico de la vida"* (Oteiza 1952:29), como recuerda Oteiza, surge la solución del artista, el disparate, que no es otra cosa el mito, *"ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable"* (Oteiza 1952:29). Es la lucha desesperada del artista por salvarse, por situarse fuera de la acción de la muerte mediante la creación de obras que la superen o la ignoren. Así se entienden las obras del Greco, Goya, Gauguin o Picasso. A estos artistas nuestros, igual que a los de la escultura agustiniana, no

les mueven razones estético-formales o decorativas, sino que como señala Oteiza, *"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"* (Oteiza 1952:90). Aunque la crítica o sus contemporáneos les tacharan en su momento de disparates, *"la historia del hombre se mueve por milagros. Cada milagro es un pensamiento político original. No hay invención sin Disparate: el toro alado asirio, el minotauro egipcio, el ángel católico, el perfil con dos ojos en el simultaneismo hipercubista ..."* (Oteiza 1952:90).

Oteiza tiene una enorme sensibilidad para ahondar en el drama humano y así puede descubrir las razones profundas que revela la obra de arte tras su apariencia a veces monstruosa o disparatada. Es en este terreno precisamente, en el que la Antropología puede prestar su apoyo más eficaz e interesante a la Estética.

Como hemos visto al estudiar el arte del Alto Magdalena, el artista construye los mitos con los materiales que tiene a mano, podríamos decir mejor, con los que tiene a la vista: *"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"* (Oteiza 1952:30).

El hombre, desvalido en la Naturaleza, observa como la vida renace de la muerte y *"como el sol, y con las estaciones, la vida regresa, Y creyó el hombre que también su propia vida regresa"* (Oteiza 1952:28).

En este descubrimiento sitúa Oteiza EL TÓTEM, el fenómeno del totemismo porque, en su concepción, ese regreso de la muerte a la vida lo hace el hombre con formas animales, que son los recursos que tiene a su mano y que, como veremos que más adelante señala Lévi-Strauss, utiliza como un *bricoleur*. La presencia de animales en los mitos es muy frecuente y el mismo Lévi-Strauss ha estudiado muchos de ellos en culturas primitivas.

En definitiva, la cultura agustiniana como cultura matriz es para Oteiza la creadora del mito del hombre-jaguar, tan importante en la mitología de los pueblos americanos, mito que también se atribuye, por ejemplo, a la cultura Olmeca y su estatuaria megalítica, en Méjico. La construcción de este mito fundamental pasó, según Oteiza, como hemos visto, por tanteos previos, luego abandonados, como el del hombre-búho.

En efecto, de tres animales se sirve de manera principal esta cultura: la serpiente, el búho y el jaguar. Repasándolos, enunciamos simultáneamente el mito:

La serpiente, que aparece en el cielo nocturno de San Andrés, mantiene *"su analogía con el río y la Vía Láctea y la muerte, símbolo central de lo móvil y negativo. La propia movilidad de la vida humana: hombre-lunar, hijo de la muerte, de la que había que liberarse: había que dominar simbólicamente a la serpiente"* (Oteiza 1952:106-107), porque *"el alma de esta cultura primitiva es la lucha entre el hombre y la serpiente"* (Oteiza 1952:80).

El búho, para Oteiza, es un ensayo de alianza contra la serpiente, *"un paso intermedio que surge con la figura de un hombre como un ángel, con alas de búho en forma de corazón. Este periodo será espiritualmente anulado, dando paso a la figura definitiva del jaguar"* (Oteiza 1952:108) (Ver lámina 5.4).

El jaguar, *"nace enfrente de la serpiente ... como representante en la tierra del símbolo supremo y vital del sol: es expresión de lo inmóvil, de la firmeza y de la seguridad vital frente al cambio lunar y la muerte"* (Oteiza 1952:107). Concluye Oteiza que *"este hombre agustiniano podrá dar su espalda a la muerte y mirar confiadamente el porvenir: ahora que es típicamente el hombre-jaguar, pasa a ser el hijo del sol"* (Oteiza 1952:95).

Para este pueblo creador de mitos, estos animales todavía no se han convertido en tótem pues, *"el tótem se da únicamente en los pueblos*

herederos, en los pueblos posteriores a las culturas originales. ... El descendiente podrá considerarlo como su propio antepasado" (Oteiza 1952:28-29).

El hombre para esta cultura, *"es la aventura, el desarrollo del dualismo serpiente-jaguar"* (Oteiza 1952:109) que irá desplegándose, como hemos visto, en los hombres de San Andrés, de Illumbe y de San Agustín, cada uno con su estado de evolución progresiva y con su plástica propia.

En resumen, para Oteiza, *"el tótem es el animal al cual se alió el antepasado para crearse a sí mismo el doble-yo sobreviviente. El descendiente podrá considerarlo su propio antepasado"* (Oteiza 1952:28).

Tendremos ocasión mas adelante de complementar esta visión del totemismo, con otra de Claude Lévi-Strauss, cuando indagemos, en el capítulo 9, en las raíces estructuralista del pensamiento antropológico de Oteiza.

Llegamos así al tercer concepto fundamental de la antropología cultural que aborda Oteiza y que está íntimamente relacionado con los dos anteriores, mito y tótem, LA MÁSCARA, el más directamente implicado con la estatuaria y, como veremos, razón de ser última de la escultura.

Dice Oteiza, *"pero el personaje que logra imponerse al lado del hombre, no es el búho, sino el jaguar, el cual llega a fundirse en alianza sagrada con el hombre, de modo absoluto originando la Máscara típica de esta cultura: el hombre-jaguar."* (Oteiza 1952:79). Por la máscara el hombre se diviniza y sella una alianza imborrable con el vehículo de su salvación.

También el artista prehistórico europeo descubrirá la máscara como instrumento de salvación y, como veremos en el capítulo 10, FINALIDAD Y FIN DEL ARTE, en el muro de sus cuevas protectoras experimentará *"que todo lo que se pone en la pared se hace invulnerable, sagrado. Los rostros de las cosas se irán convirtiendo en máscara en la*

pared para irlos dominando" (Oteiza 1983:Índice Epilogo, ARTE COMIENZA).

Pero, ¿cuál es el sentido de la máscara como hecho cultural? Oteiza profundiza mucho en esta cuestión que desarrollaré en el capítulo 4 y que nos introducirá con toda naturalidad en el tema de la Estatua, pórtico de la exposición del pensamiento de Oteiza sobre la estética del Muro como lugar privilegiado del arte.

Para concluir esta primera parte sobre su pensamiento antropológico debo intentar una valoración de sus aportaciones en este terreno, desde la Antropología científica y académica.

Conviene antes de exponer la estética oteiziana del Muro, destacar la aportación que como muy entusiasta de Oteiza a la Antropología Social y Cultural.

Con su ensayo sobre las estatuas del Alto Magdalena en Colombia, promueve Oteiza que a través de obras de arte se pueda conocer en profundidad a los pueblos que las crean y resolver problemas clásicos de los estudios antropológicos: rasgos culturales identificadores de un pueblo y una cultura, carácter de las instituciones y su origen, secuencias evolutivas y patrones culturales, expansión de sus rasgos, etc. lo que, sin duda, abre una vía de investigación muy prometedora para la Antropología del Arte o Etnoestética, como especialidad de la Antropología Social y Cultural, que tendrá ocasión de desarrollar en la CONCLUSIÓN de este ensayo.

Una posible fundamentación teórica del pensamiento de Oteiza lo encontramos en las propuestas de Roberto Sabarwalá que desde la Antropología Social afirma que el "arte no pretende ser un conocimiento de sí, sino ser algo" (Sabarwalá 1993:116). Es lo que podemos llamar "la dimensión ontológica del arte" que nos permite trascender la estética, la obra de arte en general, como un objeto que funciona en el mundo tal y como se potencia

VALORACIÓN ANTROPOLÓGICA Y ETNO-ESTÉTICA

Conviene, antes de exponer la estética oteiziana del Muro, destacar la aportación que estimo muy importante de Oteiza a la Antropología Social y Cultural.

Con su ensayo sobre las estatuas del Alto Magdalena en Colombia, demuestra Oteiza que analizando obras de arte se puede conocer en profundidad a los pueblos que las crean y resolver problemas clásicos de los estudios antropológicos: rasgos culturales identificadores de un pueblo y una cultura, carácter de las instituciones y su origen, secuencias evolutivas y patrones culturales, explicación de sus mitos, etc. lo que, sin duda, abre una vía de investigación muy prometedora para la Antropología del Arte o Etno-Estética, como especialidad de la Antropología Social y Cultural, que tendré ocasión de desarrollar en la CONCLUSIÓN de este ensayo.

Una posible fundamentación teórica del pensamiento de Oteiza la encontramos en las propuestas de Ricardo Sanmartín que desde la Antropología Social afirma que el *"arte no pretende ser un conocimiento de algo, sino ser algo"* (Sanmartín 1993:116). Es lo que podemos llamar, la naturaleza objetual del arte que nos permita concebir la estatua, la obra de arte en general, como un lugar que encierra en sí misma toda su potencia-

lidad, lo que permite decir a Oteiza que el escultor viaja en su estatua, y que la estatua revela al pueblo en la que nace.

Continúa Sanmartín exponiendo que *“toda obra de arte ... alcanza su estatuto como objeto en virtud de la auterreferencia del lenguaje con el que se construye ... que en un primer momento ..., negando la denotación, parece cerrar la obra en sí misma”* (Sanmartín 1993:116-117), y así, las claves para su disfrute y comprensión parecen estar encerradas en la obra misma, por lo que que no cabe más que su aceptación o rechazo con el clásico comentario: “Me gusta o no me gusta, pero no sé por qué, yo no entiendo de arte”.

Pero al no ser la obra de arte un objeto natural “que es como es”, sino un objeto construido intencionadamente por un creador, el espectador o usuario podrá intuir *“que lo que la obra propone o desencadena no termina donde la autorreferencia señala”* sino que *“el sistema ... permanece radicalmente incompleto, abierto, como una pregunta que interpela al usuario. Lo que se propone en el interior de la obra no ultima el sentido de la obra, salta hacia el contexto en busca de una referencia y ésta –ahora sí– ya no es plástica ...”* (Sanmartín 1993:117). Aquí es donde, en su condición de obra abierta, la obra de arte encontrará la posibilidad de someterse a múltiples análisis, estéticos, filosóficos y también sociológicos y antropológicos. Tendrán por lo tanto también aquí su justificación teórica, las consecuencias filosóficas e históricas y hasta religiosas y políticas que Oteiza, con su experiencia de escultor, deduce de las obras concretas.

Por último, Ricardo Sanmartín parece pensar en el trabajo ensayístico de Oteiza al considerar la primacía del arte, en última instancia, sobre el pensamiento: *“En el arte, dato y teoría se dan en una misma pieza ... En la ciencia, los datos nunca hablan por sí mismos. En el arte esa es la única forma que tienen de hablar: provocándonos”* (Sanmartín 1993:118), y termina sentenciando: *“El arte toma la antorcha donde la ciencia la deja”* (Sanmartín 1993:119).

Oteiza lo expresa de otra manera: "*Yo, sencillamente no soy profesional del interés meramente científico*". Él es un creador, un artista plástico que tiene la honestidad intelectual de señalar que, quizás, ha encontrado en su investigación lo que "*yo mismo busco y creo ser*" (Oteiza 1952:129). Por ello resulta un desafío sugestivo para la ciencia, en nuestro caso la antropología, poner a prueba sus métodos analíticos y sus resultados que, aunque puedan ser muy discutibles y en ocasiones francamente dudosos, resitúan el análisis de la obra de arte y la reflexión desde dentro, "participando" de la experiencia del creador.

Veámos ahora lo que dice sobre estas cuestiones, otro antropólogo académico, Jacques Maquet, que en los últimos años ha prestado atención al estudio de la Antropología del Arte en un libro titulado *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, publicado por la Universidad de Yale en 1986. Con el bagaje propio de un antropólogo de campo y desde una perspectiva fenomenológica, desarrolla una teoría completa de lo que puede ser esta nueva disciplina Etno-Estética, apoyando sus propuestas en numerosos y bien traídos ejemplos en los que describe y analiza hechos y fenómenos artísticos en todo tipo de sociedades y épocas.

Al final de su libro, en un inteligente Apéndice, titulado "*La antropología estética como conocimiento crítico*", plantea los problemas metodológicos y epistemológicos de esa nueva disciplina, en cuanto a métodos de observación, descripción, análisis y valoración de conclusiones, desde la perspectiva de las ciencias sociales y las humanidades.

Parte de la posibilidad de una Antropología del Arte sometida a los modos exigibles en el conocimiento crítico, cuyo paradigma incluye teoría, hipótesis, observación y la posibilidad de comprobación posterior de las pruebas e hipótesis.

"En las ciencias sociales, la verificación se logra principalmente al correlacionar las variaciones cuantificables de los fenómenos; en las humanidades, la verificación se logra a través de la observación inter-

pretativa de uno o más casos” (Maquet 1999:300). Ambos son modos de verificación científica admitidos en las ciencias sociales. Los primeros al poder ser medidos y cuantificados, por ejemplo los datos estadísticos o los resultados de una encuesta, parecen más indiscutibles, pero, en el segundo caso, una buena descripción de una experiencia social que permita la posibilidad de ser repetida y sometida a crítica por otro investigador, es igualmente válida y hace objetivos los resultados de esa observación interpretativa hecha convenientemente.

En Antropología se pueden utilizar los dos métodos. El *“método de la correlación es particularmente fructífero”*, aunque el segundo es más propio de nuestra disciplina desde los importantes trabajos de campo de Malinowski entre los trobriandeses y de Radcliffe-Brown entre los andamaneses. Los dos apoyaron sus investigaciones, principalmente, en la llamada *“observación participante”*.

Jacques Maquet, después de defender la idoneidad científica de los dos métodos cuando se hacen *“según un procedimiento explícitamente descrito que siempre es el mismo”* que ofrecen la posibilidad *“de que otros investigadores dupliquen las observaciones”* (Maquet 1999:307), afirma que ningún método es superior al otro, pues ambos permiten confrontar las hipótesis con los *“hechos”*: *“Como antropólogos, habitualmente utilizamos el enfoque interpretativo; no debemos avergonzarnos por ello”*, concluye.

En la Antropología del Arte, continúa poco después, los antropólogos que la afronten, *“habrán de asumir el rol de pioneros”* (Maquet 1999:308) pues deberán abordar *“fenómenos puramente mentales”* (Maquet 1999:309), que no se pueden observar desde fuera y *“deben observarse desde dentro por medio de un enfoque experimental”*. El antropólogo ante el hecho artístico o ante la obra de arte, además de observador de los espectadores de la sociedad que estudia, se puede constituir él mismo en espectador de la misma obra de arte y efectuar *“una observación analítica del proceso en la propia conciencia de uno”*. Sin duda, como dice Maquet, plantea problemas deontológicos de honradez

científica personal, pero puede ser válido si respeta el *"requisito común de la reproducción"*, es decir que pueda ser repetida por otro observador, pues afirma categórico: *"Las observaciones interiores pueden reproducirse como las observaciones de campo"* (Maquet 1999:310), las más propias y características de la investigación antropológica. Él lo demuestra en su libro, en el análisis que hace en el capítulo 13 de una obra del genial escultor rumano Brancusi, cuya obra conocía muy bien Jorge Oteiza y de la que siempre se mostró *"un deudor agradecido"* (Maraña 1999:37).

¿No está describiendo Jacque Maquet, desde sus planteamientos académicos, el enfoque de Oteiza en sus análisis etno-estéticos? Sin duda, Oteiza es un pionero en esta materia y por ello me deslumbró y me interesó enormemente su investigación sobre la estatuaria megalítica americana cuando la leí hace más de veinte años. Pero, ¿no podemos dar con Oteiza un último paso y hacer que la experiencia del antropólogo no se limite a la del "espectador" de la obra de arte, sino que también se extienda a la de su "creador", como hace él mismo?

La antropología, como ciencia del hombre, no es ajena a estos planteamientos oteizianos y así lo expresa Sanmartín para el que *"centrar la atención en la creación y uso de la obra no implica abandonar la perspectiva antropológica sino intentar recuperar ese punto en el que convergen el sujeto y su cultura, lo individual y lo colectivo, la naturaleza del hombre y su sociedad, momento del proceso en el que el arte tiene lugar como tal arte, desplegándose como experiencia real"* (Sanmartín 1993:153)

Joseba Zulaika aporta otra idea muy prometedora, que encontrábamos ya en el trabajo de Ricardo Sanmartín que contó con artistas como informantes. Considera al artista como un informante que puede aportar una información valiosísima que, puesta en su contexto social y cultural, será un dato fundamental para el análisis antropológico.

Dice Zulaika que "los antropólogos tienen a veces suerte de que un informante nativo excepcional les "interprete" el código simbólico de una cultura dada. Este es el caso, por ejemplo, de Ogotemmêli instruyendo al antropólogo francés Marcel Griaule sobre la simbología de los Dogones" (V.V.A.A. 1986:34). Como expone Zulaika, estas "interpretaciones nativas" son un texto más que tiene que ser interpretado por el antropólogo y, en este sentido, los textos de Oteiza, que son categorías de tipo ideal o construcciones teóricas, son sin duda aportaciones privilegiadas para una interpretación antropológica del arte del siglo XX. Por ello pudo decir que Oteiza era un "informante" privilegiado.

Antes de concluir debo mencionar el trabajo específico que sobre nuestro escultor publicó el antropólogo Jesús Azcona en su libro *Etnia y Nacionalismo Vasco. Una aproximación desde la antropología*, con el título "Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional" (Azcona 1984:173-224).

Su estudio se centra en cuestiones de índole antropológico-filosófico, que no interesan en este ensayo, sobre la presunta ideología política de Oteiza y su vocación de profeta de una nueva utopía nacional, juicios de Azcona de los que además discrepo y que pertenecen a la parte, quizás, más política, polémica y llamativa de su pensamiento, pero también a la más circunstancial y menos interesante.

Valga de muestra la muy discutible conclusión de Azcona sobre Oteiza que marca una toma de partido que, en mi opinión, no se ajusta a la radical y luchadora independencia de juicio que siempre mantuvo Oteiza contra todo y contra todos. Termina Azcona: "*La gran paradoja de Oteiza, y pienso que también su tragedia, es que cree construir una sociedad o comunidad nuevas mientras permanece anclado y, lo que es peor, sin posibilidad de salir de lo nacional vasco*" (Azcona 1984:224).

Frente a este juicio creo mucho más ajustado a la realidad de Oteiza, el de Félix Marañón en su libro *Jorge Oteiza, elogio del descontento*, en el que con referencia a los que se les atragantaron las primeras páginas de

Quosque tandem ... ! afirma que "quienes entonces vieron o siguen viendo nacionalismo en *"Quosque tandem ... !, se pierden lo mejor: ven sólo el monte donde pudieron ver poesía. Lo principal una vez más es la mirada"* (Maraña 1999:194).

Alude con esta expresión a un testimonio de la cantautora del movimiento "*Ez dok amairu*", Lourde Iriondo que dijo: "*Si dibujo el perfil de un monte y lo miro, yo veo el monte, pero Jorge ve el horizonte. Desgraciadamente nos hemos quedado con el monte ...*" (Maraña 1999:193). Es, sin duda, una metáfora muy elocuente y delicadamente poética que describe muy acertadamente la visión de Oteiza de su mundo.

La antropología académica vasca reconoció públicamente y con solemnidad la aportación de Jorge de Oteiza al dedicarle la "IV Semana de Antropología Vasca", que organizó el Departamento de Antropología de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Pública Vasca, del 20 al 23 de mayo de 1986. Se trataba de ofrecer una lectura antropológica de sus ideas estéticas y de su pensamiento, que quedó recogida en un libro colectivo con el título *Oteiza esteta y mitologizador vasco* (V.V.A.A. 1986), con documentados trabajos de numerosos y profesores y críticos.

Creo que, al finalizar mi exposición de los trabajos estético-antropológicos de Oteiza, las aportaciones teóricas de Jacques Maquet y Ricardo Sanmartín abren prometedoras sendas para revalidar científicamente aspectos destacados de las aportaciones de Oteiza y sentar las bases de una fecunda nueva disciplina antropológica que vengo denominando Etno-Estética, de la que trataré de dar cumplida razón en la CONCLUSIÓN de este ensayo.

TEORÍA DE LA MÁSCARA, LA ESTATUA Y EL ESCULTOR

Expuesta la principal aportación de Jorge Oteiza a la Antropología del Arte, que después desarrollará en el ámbito vasco, retomamos sus propuestas sobre Arte y Estética.

Uno de los conceptos más fecundos y sugerentes que desarrolla Oteiza en su obra ensayística y del que, con sus aportaciones, se puede llegar a elaborar una teoría completa es el concepto de Máscara. Es un término que encierra contenidos literarios, antropológicos, psicológicos, artísticos y filosóficos, entre otros muchos. La Máscara participa del mito y del objeto, de la literatura y de la escultura, de la antropología y del arte, y por ello servirá muy bien a Oteiza para penetrar y profundizar en lo que más le interesa, la naturaleza y el sentido de la Estatua.

La Máscara es un fenómeno cultural muy extendido en las cinco partes del mundo, con manifestaciones muy diversas que van, desde objetos escultóricos como las máscaras de madera africanas o complementos de vestuario como el antifaz, e incluso el velo musulmán y la "burka", hasta los tatuajes de los indígenas de Nueva Guinea o las pinturas de guerra de los indios nativos de Norteamérica. Sin elaborar un análisis y una clasificación exhaustiva de este fenómeno universal, que sería muy interesante

y revelador hacer, se puede afirmar que su funcionalidad o su intención es muy diversa y abarca desde las sacralizadas máscaras rituales o las expresivas de estatus social, hasta las caretas transgresoras y bufas del Carnaval o del folklore indígena de Iberoamérica.

Las palabras con frecuencia esconden el secreto de antiguas y profundas experiencias humanas y, en este momento para nuestro propósito, la etimología de la palabra "persona", que hace referencia a la máscara teatral, puede ser muy clarificadora.

Sabemos por el *Diccionario de la Real Academia Española* que la primera acepción de "persona" es "individuo de la especie humana". Esta palabra viene etimológicamente de la palabra latina "*persona*" que es la "máscara usada por un personaje teatral". El latín la tomó del etrusco "*phersu*" o "*persum*" (cabeza o cara), y éste la tomó del griego "*prosopon*" (máscara teatral), que se compone de "*pros*" (delante) y de "*ops*" (cara), es decir, "delante de la cara". De ella, naturalmente, se derivan palabras como "personalidad", que es lo que caracteriza a una persona, o "personaje" que se aplica a la persona que destaca entre otras o la que pertenece a una obra literaria o cinematográfica.

De ésta palabra griega viene también otra palabra castellana llena de interés para nuestro trabajo, la palabra "prosopopeya". Viene también del griego "*prosopopoiia*", que se compone también de "*prosopon*" y de "*poieo*" (hacer), y que podemos traducir como "conferir una máscara, un rostro". Según el mismo *Diccionario de la RAE* tiene dos acepciones: la primera es una figura retórica que se denomina también "personificación" y "que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales, las del hombre". La segunda acepción de "prosopopeya", también interesante, es de carácter coloquial: "Afectación de gravedad y pompa".

Vemos entonces que en la etimología de las palabras "persona" y "prosopopeya" se esconden significados que hacen relación a la máscara y a la personalización de seres inanimados, e incluso, a la voluntad de

mostrarse con pompa y gravedad, todos ellos aspectos propios de la vocación expresiva de la estatua.

Comienza Oteiza citando a Nietzsche que escribió: “Todo lo profundo necesita máscara”, para corregirle afirmando que “*todo lo profundo ya es 'máscara'. Lo que necesita de máscara es el rostro, para sobrevivir*” y, añade, que la tarea del artista es aportar los medios “*para romper el rostro de las cosas, para romper así su mortalidad, para salvarlas*” (Oteiza 1952:33).

La máscara surge entonces del choque de rostros, y cada cultura creará su propia máscara, como hemos visto en el capítulo 2. Se podrá elegir entre dos posibilidades: “*una predilección hacia la máscara, hacia lo quieto, actitud apolínea y otra hacia los rostros, hacia lo móvil, actitud dionisiaca*” (Oteiza 1952:34). Si “*una cultura no tiene su máscara propia no es una auténtica cultura*”, sentencia Oteiza (Oteiza 1952:122).

Como hemos visto, en la cultura agustiniana el jaguar consigue imponerse y “*fundirse, en alianza sagrada con el hombre, de modo absoluto, originando la Máscara típica de esta cultura*”. (Oteiza 1952:79). El hombre agustiniano es “*dueño de la máscara y vive dentro de ella. Donde hay máscara hay sitio. Fuera queda el enemigo: el mundo ocupado con los infinitos rostros secundarios que quedan por dominar y cuya dominación sólo ahora, desde estas estatuas, será posible*” (Oteiza 1952:121).

Oteiza deduce profundas y sugerentes enseñanzas del hecho cultural y artístico de la máscara. La vida presenta muchos rostros que amenazan y angustian al ser humano y le obligan a elaborar estrategias y alianzas que conviertan lo inseguro e incontrolado en próximo y familiar. Una de esas estrategias será revestirse de una protección, de una máscara que le defienda.

Pero la máscara es ya estatua. Como la máscara, la estatua es también un ser, un ser estético, hurtado al paso del tiempo que, como ella, está en

condiciones de ganar parcelas de eternidad. El reto de la estatua es entonces expresar el ser de un pueblo y proponerle fórmulas de salvación y de futuro.

Oteiza elabora en términos de comunión la eficacia de la estatua como fórmula de salvación del hombre. *“Al situarse en presencia de sus estatuas, al comulgar con ellas, todos estos hombres se hechizaban, se divinizaban, convirtiéndose espiritualmente en hombres-jaguas, en hombres enteros, en 'superhombres'”* (Oteiza 1952:115).

La estatua es, en la interpretación de Oteiza, el lugar donde se crea y se expresa el mito que justifica una cultura. ¿Qué son si no la Venus de Willendorf, la Esfinge egipcia, el gran Buda chino, la Dama de Elche en la cultura íbera o el Moai de la Isla de Pascua? ¿No son estas estatuas, encarnación de un mito fundacional y esencial para estas culturas?

Para el hombre del Alto Magdalena la estatua es el mito mismo. Su mitología es la de un pueblo de escultores a diferencia de otras mitologías elaboradas por poetas, filósofos, políticos o sacerdotes. Hemos visto como el escultor mitólogo agustiniano lo ha ido construyendo y creando en las diversas piedras, tanteando y ensayando diversas soluciones, como la del búho-ángel, hasta encontrar su propia fórmula salvacional, la del hombre-jaguar que cura a su pueblo del “sentimiento trágico de la vida”.

Jorge de Oteiza, en su investigación etnológica de la estatuaria megalítica del Alto Magdalena no solamente extrae, como hemos visto, consecuencias, sobre el carácter, préstamos y evolución del desaparecido pueblo creador de esas estatuas, sino que obtiene además enseñanzas muy originales sobre el sentido y características de la estatuaria en general y de la escultura como hecho artístico.

Serán estas enseñanzas parte de una Estética General de la que sienta, en esta obra de 1952 sobre la estatuaria megalítica americana, las bases fundamentales que desarrollará posteriormente, con enorme coherencia y continuidad, en obras de madurez como *Quousque tandem ...!* y *Ejercicios espirituales en un túnel*.

En esa primera y fundamental obra adelanta una definición que ya podemos entender en toda su extensión y profundidad: *“Estética –dice Oteiza– es, pues, como ciencia del arte, una teoría de la Inmortalidad, un cálculo y prácticas personales y directas de salvación. El Ser estético, una verdadera solución existencial”* (Oteiza 1952:59). La obra de arte, en este caso la escultura, es para Oteiza una útil estrategia para entrar en contacto con la eternidad y vencer a la muerte, porque la escultura sobrevive a su creador y vence al tiempo. *“Puesta en marcha, terminada, una estatua, ya no podrá nadie detenerla jamás”* (Oteiza 1952:123).

De esta definición se deduce un profundo sentimiento religioso que da razón del hacer artístico y que concibe al artista con la mayor ambición, grandeza y dignidad: *“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'”* (Oteiza 1952:59).

Con este preámbulo sobre la Máscara y la Estética podemos re-elaborar una teoría oteiziana del Escultor y de la Estatua, que nos sirva de prólogo a sus enseñanzas sobre el Muro como lugar artístico, cuestión que centrará este ensayo.

Como hemos visto en su ensayo antropológico, Oteiza descubre que *“las estatuas de piedra son la verdadera morada del alma agustiniana. Estas máscaras son el rostro verdadero de la cultura que contribuyeron a producir y que representan”* (Oteiza 1952:122).

Para Oteiza, *“Una estatua es un artefacto plástico que ha de servir para sacar al hombre de sí mismo. La virtud de una estatua nueva es la de convertir en creación reciente todo cuanto alcanza.”* (Oteiza 1952:126), porque *“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”* (Oteiza 1952:126). Encontraremos aquí el fundamento de la profunda relación, prácticamente identidad, entre conceptos como Belleza y Verdad, Arte y

Sabiduría, pues la estatua conmueve todas las facultades, sensibles, afectivas e intelectuales de la persona.

La estatua según Oteiza tiene poderes espirituales, transformadores y curativos para el hombre y el pueblo que la crea. Debe permitir al hombre trascender su realidad inmediata para que pueda reconocer nuevas dimensiones que le liberen de las limitaciones que le atemorizan. La estatua hace así el milagro de regenerar a quien entre en relación con ella, por esto se convierte en alimento y cuestión de primera necesidad. *"La estatua es el blindaje espiritual del pueblo: las llaves de su salvación"* (Oteiza 1952:137).

No es otra la experiencia que tenemos al entrar, primero en contacto, después en comunicación y finalmente en comunión, con las grandes obras de arte de cualquier tiempo o lugar. Su contemplación no nos deja indiferentes. Nos hablan, interrogan e inquietan sobre el pueblo en el que nacieron y sobre el hombre que las concibió. Cuando la obra nos pertenece, pasamos de la curiosidad y el asombro inicial a la conmoción personal para llegar al reencuentro con nosotros mismos.

Esta experiencia es aplicable a determinadas obras de arte y a veces también a algún señalado accidente geográfico o natural, como una montaña, un río o un árbol, que reciben del hombre de una cultura un nombre que le dota de una personalización salvífica. Pero es en la escultura, donde se encuentra la mayor densidad de significación e implicación personal. Habría que considerar aquí la enorme cantidad de imágenes religiosas que en todas las culturas aglutinan e identifican a mujeres y hombres que encuentren en ellas respuesta y salvación.

La tarea del escultor es entonces de primer orden para la vida de un pueblo pues él hace que la estatua concentre todas las fuerzas positivas y se alíe con el hombre en su lucha contra lo que le atemoriza: *"El escultor detiene la marcha pánica de los rostros del mundo que ruedan sobre el hombre, precipitándole en el terror y la indecisión"* (Oteiza 1952:121).

Para conseguir tan alto propósito, el escultor se vale de su sensibilidad plástica que es para Oteiza, *“una vigilancia apasionada y continúa, por apropiarse el artista de las relaciones espirituales más ocultas de las cosas, entre el misterio que es necesario desentrañar y el misterio que uno busca constantemente crear ...”* (Oteiza 1952:66).

El escultor se convierte entonces en profeta y demiurgo para su sociedad, con la doble y paradójica conclusión, inevitable en quien llega a tocar y profundizar el misterio del hombre, de que al tiempo que lo desvela, lo esconde. Simplificar el misterio, trivializarlo, es hacer un pésimo servicio a su sociedad, que queda entonces irremediabilmente empobrecida, castrada.

El artista, *“busca la expresión de la realidad en que vive, del mundo a que pertenece, y lucha al mismo tiempo por conquistar una realidad mejor. El arte no es sólo la imaginación del mundo posible, sino también la constante comprobación de la salud espiritual de los pueblos”* (Oteiza 1952:127). Por eso, para Oteiza, *“una estatua es una solución política”* (Oteiza 1952:125) que se da un pueblo en gestación, transformación o crecimiento y un escultor *“no es otra cosa que la forma inicial y dramática de un tipo universal de hombre”*. No fueron otra cosa para su pueblo, por ejemplo, los grandes artistas y escultores italianos del Renacimiento como Miguel Ángel, que con su “David” creó y consolidó una nuevo hombre y una nueva sociedad.

En sentido contrario, también *“es fácil deducir ... que una estatua, que un monumento, no serán más que un montón de piedras si no acierta a contribuir a la realización de un hombre superior ... de un nuevo tipo de hombre”* (Oteiza 1952:126) porque *“el hombre sobrevive dentro de sus estatuas cuando consigue hacerlas verdaderas. Cómo alcanzar hoy esta sabiduría es la preocupación central del artista”* (Oteiza 1952:127).

En el capítulo 10, sobre FINALIDAD Y FIN DEL ARTE, tendremos ocasión de volver sobre estas cuestiones para llegar a sus últimas consecuencias.

La máscara nos ha llevado a la estatua y ésta a su creador y así, desde una Teoría de la Máscara hemos llegado a una Teoría de la Estatua y, desde ésta, a una Teoría del Escultor. Al final podemos decir que hemos llegado también a una Teoría del Hombre, a un Humanismo en la obra ensayística de Oteiza.

Oteiza concede a la escultura un lugar clave en la construcción del hombre. *“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 tras-pasa a la eternidad. Por esto una estatua, ... es una máscara, una vida en el más allá y, al mismo tiempo un rostro, una cosa, del más acá. Por esto el paisaje habitado por las estatuas es el país habilitado para la salvación”* (Oteiza 1952:123).

Este es el sentido profundo de la estatua para Oteiza, la posibilidad de detener el tiempo para construir una eternidad que haga posible el milagro de trascender y liberar al ser humano de sus limitaciones. No olvidemos que para Oteiza, *“la solución de la muerte es el gran tema central del hombre verdadero, del hombre cultural, este hombre es el tema del arte”* (Oteiza 1952:35).

Qué duda cabe que la “Victoria de Samotracia”, la “Pietà” de Miguel Ángel o las grandes estatuas Olmecas han superado la muerte, han trascendido al tiempo y nos permiten a los simples mortales, identificándonos con ellas, compartir su inmortalidad.

En su Teoría de la Estatua, con la sabiduría que da la experiencia del que se ha enfrentado a construir, con planos y volúmenes, esculturas en el incierto límite de la perfección y del fracaso, llega a formular Oteiza la que llama *“la vieja ley que con que se gobierna el escultor”* que no es otra que, *“el pedazo de estatua más humilde, el volumen más insignificante ... tiene tanta importancia plástica como el volumen en apariencia más señalado y visible”* (Oteiza 1952:151).

El escultor sabe que un plano y un volumen se definen por el contiguo y que una pequeña variación en uno puede ser una catástrofe en el de

al lado, porque la escultura es una forma compleja, orgánica, en la que todo tiene que estar imbricado y compensado.

Este concepto de totalidad explica el esquematismo de la estatuaria agustiniana, que aunque concentra la atención en cara y manos, como en buena parte de la imaginería religiosa y procesional española, las simplifica "*poderosamente hasta igualarse en pobreza material con el resto esquemático de la estatua*" (Oteiza 1952:151).

Para terminar, queda por descifrar el enigma que encierra el enorme esfuerzo, gastado por sociedades aparentemente poco desarrolladas tecnológicamente, en la creación de las grandes estatuas de piedra. Para el observador superficial es un inquietante misterio. Oteiza, de acuerdo con la lógica de su análisis ofrece su propia solución: "*Si ese pueblo, por sobre todas las necesidades razonables, erigió su monumental estatuaria, era porque en ella buscaba la necesidad apasionante del supremo razonamiento ..., la suprema razón metafísica: su salvación absoluta ... porque esas piedras eran su alimento de primera necesidad*" (Oteiza 1952:147).

Ese esfuerzo ciclópeo no era un lujo estéril, era un esfuerzo estrictamente útil pues esas estatuas eran, como he dicho, "*blindaje espiritual del pueblo*" y "*llaves de su salvación*".

Será en el muro, en la pared de la cueva o del refugio prehistórico, donde el artista encontrará un primer lugar donde ensayar fórmulas de salvación. Desde el muro podrá defenderse de las amenazas. La gran superficie muda le invita y le desafía a que diga su palabra. El muro admitirá también incisiones, perforaciones, darle la vuelta, ver qué hay detrás, encontrar su tercera dimensión, hacerlo exento, inventar la estatua.

También el muro, en un doble movimiento, puede ser conclusión de la estatua, como ejemplifica el complejo de Tiahuanaco que es para Oteiza "*la estatuaria heredada [de San Agustín] que frente a la arquitectura se despidе ... Tiahuanaco es el relieve mural: la estatua desaparece en la*

casa. Antes de Tiahuanaco, los pueblos viven en la estatuaria. El hijo de la estatua es el arquitecto de Tiahuanaco." (Oteiza 1952:95-96). (Ver lámina 7)

Oteiza considera que se inicia en los constructores de grandes estatuas de San Agustín, la evolución que *"toma otra manera industrial: la talla en relieves bajos, linealmente"*, que *"alcanza su máximo teoría ornamental en Tiahuanaco, en donde la estatua cede paso definitivamente a los grandes arquitectos megalíticos, desde Machu-Pichu hasta los últimos del incario"* (Oteiza 1952:144).

Ésta será también la evolución de la estatuaria de Oteiza que, cuando concluya su investigación experimental, se verá abocado al muro, al frontón, que es, al fin y al cabo, escultura y arquitectura al mismo tiempo. En los capítulos 11, 12 y 13, tendremos ocasión de contemplar cómo se produce la transición de la estatua al muro.

Para avanzar en las aportaciones de Oteiza a una Estética General debemos seguir las lecciones que extrae de grandes maestros del pasado. En concreto Velázquez y Cervantes. En ellos atisbará Oteiza el descubrimiento del vacío como culminación de la búsqueda de la expresividad y descubrirá el lugar del creador en el lienzo y en la narración que, con la transmutación del plano en volumen, abrirá la obra a una nueva dimensión que incluya al espectador.

LÁMINA 7



1.



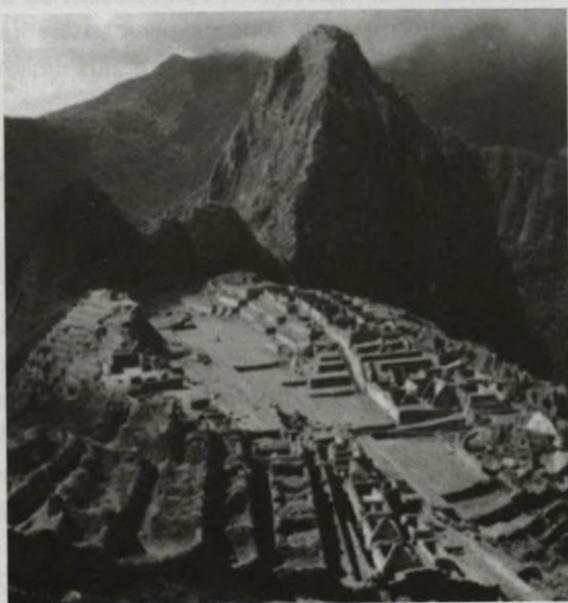
2.



3.



4.



5.

1, 2, 3 y 4. Tiahuanaco.
5. Machu-Pichu

LAS MENINAS Y EL QUIJOTE

Con el Greco y Goya, Velázquez es un maestro que interesa mucho a Oteiza. También aprenderá de maestros contemporáneos como Picasso, Cézanne, Mondrian o Malevitch, curiosamente todos pintores, de los que sabrá obtener certeras respuestas a sus inquietudes y demandas de escultor.

Oteiza empieza por observar que "*Velázquez tiende a los grandes cuadros, porque el cuadro es la indiferencia natural de una pared*" (Oteiza 1997:128) y en el muro es donde el pintor inicia su aventura más profunda.

Oteiza interpreta *Las meninas* de Velázquez como "pintura vacía" y sitúa ésta reflexión en el momento fundamental de su pensamiento de artista, el momento en el que tiene la gran intuición, hace el gran descubrimiento del pequeño cromlech vasco como máxima expresión de la plenitud del arte más propiamente vasco. Dice Oteiza: "*Es en 1959 que me encuentro en Aguiña, trabajando en una región de cromlechs, fecha del tricentenario de Velázquez, en que la pintura vacía de las Meninas la interpretaba como pintura final vacía para el Renacimiento. Repentinamente caigo en la cuenta que puedo considerar el cromlech como estatua vacía del Neolítico vasco en el que el arte prehistórico concluye definitivamente en nuestro país. ...*" (Oteiza 1984:79). (Ver lámina 8)

Las meninas es una pintura abierta, incompleta, que se prolonga más “acá” de sus límites físicos al crear, delante de ella, una sensación de espacio vacío que podemos ocupar los espectadores. Como veremos a continuación, es como si la pintura desapareciera y creara una “realidad” que incluye, tanto a nosotros los espectadores del cuadro, como a los Reyes reflejados en el espejo, a la infanta doña Margarita y a sus meninas y servidores y, también, al propio Velázquez, el pintor, en el momento en el que está trabajando en un lienzo del que sólo vemos la parte de atrás, único cuadro “realmente” presente en la pintura.

¿Cómo se produce este fenómeno?, ¿qué secreto encierra?, ¿qué interés tiene para la historia del Arte? En esta obra ha ocurrido algo extraordinario, misterioso.

Siguiendo a Oteiza voy a tratar de profundizar en la singularidad de *Las meninas* y de dar una explicación coherente y consistente de su misterio. En la historia del cuadro y en la historia de España tenemos que buscar las claves.

En la historia del cuadro porque, cómo concluye Manuela Mena - Conservadora del Museo del Prado y autora de la tesis que me sirve de base titulada “El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las meninas* de Velázquez” (conferencia dictada el 3 de diciembre de 1996)- existe una radiografía que descubre que “*bajo la figura de Velázquez había otra*”. Se trata de un hombre distinto de Velázquez, más joven, sin perilla ni bigote que mira directamente al espectador y sostiene en su mano izquierda “*una especie de corta empuñadura, a modo de bastón de mando*”, con el que señala a la infanta Margarita. (Véase lámina 9).

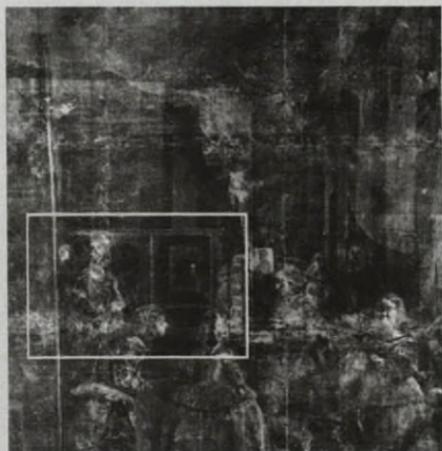
Es aquí, donde el momento histórico de la monarquía española es decisivo para comprender la pintura, porque en los años en los que Velázquez trabaja en *Las meninas*, “*el hecho angustioso de la falta de heredero varón, de la posible desaparición en España de la dinastía de los Austurgo, de los Austrias, es una gravísima cuestión de Estado*”. El juego diplomático del momento, permite pensar que Felipe IV se inclina, final-

LÁMINA 8



Velázquez. Las Meninas

LÁMINA 9



Velázquez. Las Meninas



Radiografía detalle de personaje sin perilla ni bigote

mente, a que su hija mayor, María Teresa, se case con Luis XIV, el rey Borbón de Francia, y que la pequeña Margarita, “*aún muy niña, de cinco o seis años*”, sea elegida como futura heredera del trono de España. Esta complicada circunstancia histórica explica también el sentido del encargo que Felipe IV hace a Velázquez, para que prepare un cuadro de tan importantes dimensiones y ambición artística, propias de un cuadro de Estado, que desborda los límites de un mero retrato de familia o de un cuadro de costumbres.

También la historia de España da razón del posterior cambio operado en la pintura y de su misterio, porque el 20 de noviembre de 1657 nace el tan deseado heredero varón, Felipe Próspero, nacimiento que convierte en improcedente elegir heredera. Por ello, es necesario borrar cualquier rastro del plan de Felipe IV de preparar a su hija Margarita como futura reina de España. De aquí que el rey pida a Velázquez que oculte la secreta intención del cuadro. Qué mejor manera de conseguirlo que convertir una cuestión de interés público en un asunto privado. ¿Cómo hacerlo? Velázquez se las ingenia para distraer la atención centrada en la infanta. Al tapar, con su propia figura de pintor, “*al joven que ofrece el bastón de mando*” a la infanta Margarita, Velázquez desvía la atención del espectador y convierte a la infanta en un personaje más que observa algo que parece ocurrir fuera de la pintura. La intención del cuadro es ahora nueva y totalmente distinta.

Aquí se manifiesta el genio de Velázquez que, para convertir un cuadro alegórico de alta política de Estado en una escena de vida cotidiana en palacio, engaña al espectador, cambiando el centro de interés del cuadro.

Al traspasar el pintor la raya imaginaria que lo separa de la escena que esta retratando —D^a Margarita, su séquito y el joven con el bastón de mando— y al sobreponerse y meterse con su lienzo en la pintura, Velázquez saca fuera del cuadro el centro de interés y crea un espacio vacío, un nuevo centro de interés exterior a la pintura.

El cambio de situación relativa de Velázquez, de pintor ausente en la primera versión perceptible en la radiografía, a pintor pintado en la segunda que llamamos *Las meninas*, cambia también la situación de los espectadores, y queda así la obra envuelta para siempre en el misterio.

La convención del arte pictórico supone la existencia de una línea imaginaria e infranqueable que separa el cuadro de la realidad del espectador. Equivale a la convención de la 4ª pared en el teatro a la italiana, esa pared que el espectador acepta como transparente, pero que no puede franquear, ni interferir.

En escultura, en cambio, no existe esa línea frontal imaginaria de la convención pictórica, sino que la obra puede, y debe, ser contemplada por todas partes: por delante, por detrás, por los lados ... , y en *Las meninas*, Velázquez consigue este efecto al jugar con la situación "espacial" de los personajes del cuadro, del pintor y de sus espectadores, a los que obliga a mirar "desde atrás" la escena, para intentar contestar a un conjunto de preguntas: ¿quién ha entrado en la estancia?, ¿dónde se han situado los reyes?, ¿qué contiene la tela sobre la que está trabajando el pintor?

Quizás sean estos valores escultóricos de *Las meninas* los que interesan a Oteiza y los que va a tratar de evocar en las piezas que, como veremos, dedica a la obra y al pintor. En la interpretación estética de Oteiza es fundamental la posición del artista y del observador en relación con la obra artística. En *Las meninas*, esta afirmación está plenamente justificada.

La presencia del artista "al borde de su obra", como dice Oteiza, crea una situación privilegiada que, en el caso de *Las meninas*, permite a Velázquez observarnos a nosotros, los espectadores de su cuadro, al tiempo que contempla a sus personajes. El lienzo del que sólo vemos la parte de atrás puede por tanto contenernos a todos: a los espectadores hoy del cuadro y a los personajes históricos inmortalizados por Velázquez. El espectador, en realidad externo a la obra, aparece aquí contigo a la misma, incluido, no lejano y ajeno.

Genial intuición de Velázquez que 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.

Miramos un cuadro que a su vez nos mira. “¿Dónde está el cuadro?”, exclamó Teófilo Gautier cuando vio por primera vez *Las meninas*. En una trampa verdaderamente genial, se nos oculta el contenido del único lienzo, la única pintura presente en el cuadro: la tela que vista por detrás sólo puede observar el pintor, y que nos propone un misterio lleno de sugerencias y ambigüedad, es decir, de arte.

Velázquez con *Las meninas* crea un complejo de posibilidades y estímulos que acertadamente resume Leo Steinberg, en su trabajo “Las Meninas de Velázquez”: “*El pintor nos presenta lo real, lo reflejado y lo pintado como tres estados independientes, tres modalidades de lo visible que se producen y se suceden en un círculo perpetuo. La realidad, la ilusión y la réplica que lleva a cabo el arte se mueven en una circulación incesante. Pero nada de ello funciona si uno no acepta participar*” (VV.AA. 1995:100).

Es muy ilustrativo desvelar el misterio de lo que está pintado en el lienzo en el que está trabajando Velázquez y del que sólo vemos la parte de atrás. Esta cuestión ha interesado siempre mucho a los espectadores y críticos de arte. Según mi interpretación tiene que ser la primera versión del cuadro, antes de que el pintor entre en el mismo, la que está en el lienzo en el que trabaja Velázquez, al que sorprendemos, precisamente, en el momento en el que está haciendo su autorretrato, para lo que, en realidad, se está mirando en un espejo. Este es, justamente, el momento mágico en el que el pintor trasmuta el cuadro, con las consecuencias iconográficas y lingüísticas que expondré después.

El espacio-receptáculo vacío que crea *Las meninas* delante del cuadro lo refuerza magistralmente Velázquez permitiendo al espectador compartir, virtualmente, ese espacio con algunos de sus personajes principales, concretamente con los Reyes, que acertamos a reconocer en el pequeño espejo del fondo, en el que, si lo intentamos, creemos poder llegar a vernos también nosotros reflejados. Dice John R Searle, en su trabajo "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica": "*La más sencilla de sus paradojas es que vemos el cuadro no desde el punto de vista del artista sino desde el de otro espectador que también resulta ser uno de los elementos de la escena*" (VV.AA. 1995:108).

¿No somos ese espectador, el rey, la reina y cada uno de los que contemplamos el cuadro?

En resumen, como dice Jonathan Brown en su estudio, "Sobre el significado de las Meninas": "*Velázquez consiguió fundir el espacio real delante del plano de la pintura con el espacio ilusionista representado en su interior*" (VV.AA. 1995:81)

No acaba aquí la reflexión de Oteiza sobre lo que podemos llamar la mágica "materialidad" e "inmaterialidad" de *Las meninas*. La cosa empieza con Leonardo. Dice Jorge Oteiza: "... *ya viejo (el más sabio, el más joven, Leonardo) alcanza hasta fundir la luz en la sombra, experimenta por primera vez el valor espiritual de la sombra (su propia sombra sentirá Velázquez que se alarga hasta tocarle a él en 1656). Es cuando Velázquez vaciará el volumen que ya ha entrado en la sombra con Leonardo. Leonardo descubre en la pintura-sombra el goce estético y religioso de la soledad (y solamente estaba comenzando el clasicismo para Europa), descubre la luz antigua que tenemos en el invierno (en el alma del invierno) los vascos, el alma de los vascos, cóncava, gris, (genial intuición de Baroja: Velázquez es una circunferencia) espiritual y continua, que nosotros tendríamos que haber descubierto en nosotros mismos y por nosotros (para cuando estemos en disposición de comprender)*" (Oteiza 1984:283-284).

Leo Steinberg, en su trabajo "Las Meninas de Velázquez", expresa la misma idea con estas palabras: "*La mayoría del espacio representado es pura transparencia, literalmente perspectiva, 'ver a través'*" (VV.AA. 1995:99), ¿ver a través del espacio vacío que pueden ocupar o desocupar los personajes?

Leonardo da Vinci expone magistralmente los secretos del "ver a través", de la perspectiva, en sus *Cuadernos de Notas*. Para él es clave pintar el aire, pintar la atmósfera que se interpone entre los objetos. Ésta es también la lección que nos da Velázquez en *Las meninas* y que Leonardo expresa así: "*La superficie de un objeto participa del color de la luz que la ilumina y del color del aire que se interpone entre el ojo y el objeto, o sea del medio transparente interpuesto entre el objeto y el ojo*", (Vinci 1982:43) y crea el concepto de perspectiva aérea, que da razón de la magia y el realismo simultáneos de *Las meninas*.

Dice Leonardo: "*El pintor puede sugerir al que contempla sus cuadros diversas distancias cambiando el color producido por la atmósfera que se interpone entre el objeto y el ojo*" porque, "... por medio de la diferenciación atmosférica, uno puede distinguir las diversas distancias ..." (Vinci 1982:46-47).

También establece Leonardo una teoría sobre "la sombra", a la que alude Oteiza y retoma en su trabajo de escultor. Dice Leonardo: "*La sombra es la obstrucción de la luz. Considero que las sombras son de una importancia excepcional en la perspectiva porque sin ellas serán mal definidos los cuerpos opacos y sólidos ... Todo cuerpo opaco está rodeado, y toda superficie, cubierta de sombra y luz*" (Vinci 1982:34).

Oteiza establece una teoría sobre los tres colores fundamentales, que no son para él, el rojo, azul y amarillo de la física, sino "... el gris, que yo propuse luego como color espacial fundamental, implicando para la experimentación el blanco y el negro (el día y la noche) (el gris, color vacío fundamental en todo impresionismo, fundamental en nuestra reali-

dad tradicional)" (Oteiza 1984:89), porque para Oteiza, "el gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, "triangular", y a él le pertenece la misión cinética en el plano. ... El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco, a las incurvaciones negativas y positivas, al fondo, ..." (Oteiza 1995 b:67).

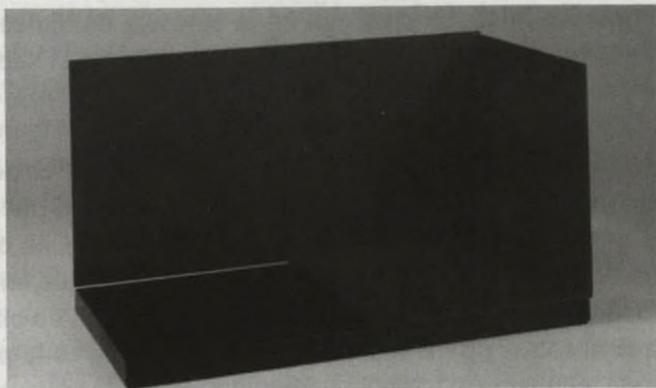
Posteriormente podremos comprender mejor estas profundas concepciones estéticas oteizianas en el capítulo 8, TEORÍA DEL MURO y en el capítulo 11, MONUMENTALIDAD Y MURO.

Pero un escultor como Oteiza sobre todo habla a través de su obra y así lo hace en una obra de 1959, para nosotros interesantísima, que titula significativamente: *Homenaje a Velázquez*. Se trata de la escultura en hierro de un diedro sobre una superficie que forman un volumen que semeja un frontón, en el que se recorta, triangular y gris, una sombra sobre la pared del fondo (la que equivaldría a la pared izquierda del frontón), mientras queda totalmente en oscuridad, totalmente negra, la pared del diedro que correspondería al frontis del frontón. Naturalmente al variar la luz sobre la escultura, variará y se moverá el triángulo gris de sombra, lo que da razón del mencionado carácter cinético del gris. (Ver lámina 10.1)

Del mismo año 1959, cuando Oteiza concluye su experimentación con las *Cajas Vacías* y las *Cajas Metafísicas*, es también una obra en piedra oscura que titula: *Las meninas (Lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo) (versión A) que recuerda al Homenaje a Velázquez*. Se trata esta vez de una macla, un triedro no regular (de ángulo distintos) en mármol, en el que, de nuevo, la luz y la sombra, el gris, el negro y el blanco son protagonistas. El tema interesa tanto a Oteiza que quince años después, en 1974, fecha otra *Versión B* con el mismo título y configuración. En el espacio vacío creado en estas obras reconocemos el espíritu que hemos descrito en el cuadro de *Las meninas*. (Ver lámina 10.2)

Contribuye también, a la magia que permite la incorporación del observador al cuadro de *Las meninas*, el gran tamaño de la tela y el de las

LÁMINA 10

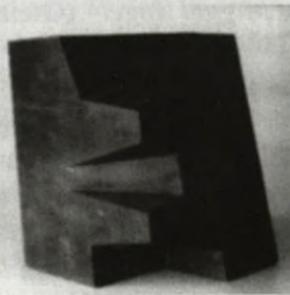
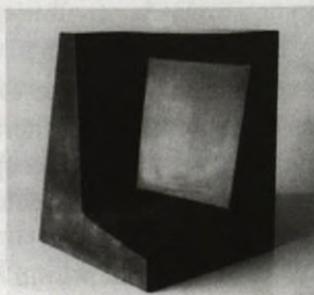


1. Homenaje a Velázquez (1959)

2. Las meninas (lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo)



Versión A (1959)



Versión B (1974)

figuras, que parecen de tamaño “natural”. La estancia pintada en el cuadro, de gran profundidad, se prolonga en la estancia donde estamos los espectadores, sobre todo si lo apoyamos directamente en el suelo, o muy próximo a él, como lo tuvo Felipe IV en su despacho.

Velázquez en su intuición genial ha pintado también el tiempo. Ha congelado un instante, el instante en el que alguien entra e interrumpe la acción en la que están ocupados un grupo de personajes. Con ello consigue pintar un “tiempo vacío”. Detiene el momento en el que los protagonistas del cuadro miran sorprendidos a alguien que acaba de entrar en la estancia y que nosotros no vemos, precisamente, porque es la parte de la habitación que ocupamos. ¿Son los Reyes o somos nosotros, los que entran a observar el cuadro?

Oteiza, lúcidamente, resume la actitud artística de Velázquez contraponiendo a Ignacio de Loyola y *Las meninas* con Miguel Ángel: “*Loyola en tradición nuestra –dice Oteiza– ... escucha fuera, al borde, porque es de su propio laberinto que sale, lo contrario que hace el budista Zen, que se coloca dentro, busca su autoanulación, escapa, y es en su propio laberinto que entra, que vuelve, ... Actúa como Loyola también Velázquez, por desocupación espacial del tiempo, en las Meninas inmovilizado todo, no sabemos si oye, pero está fuera, al borde del vacío sagrado, y sólo. Lo contrario, convexidad, acumulación, circulación con el tiempo, angustia, ruido, Miguel Ángel*” (Oteiza 1984:427-428).

Es muy interesante y sugerente la interpretación vasca que Oteiza hace de la obra de los dos genios inmortales de la pintura y la literatura española, Velázquez y Cervantes, al destacar el carácter abierto, receptivo de su convención estética, que al incluir al contemplador y al lector, le obliga a “incorporarse” a la obra y a sentirla como propia.

Dice Oteiza: “*Para mí la creación de Cervantes es de la misma naturaleza que la de Velázquez en Las Meninas, como señalización vacía y*

simbólica de la toma completa de conciencia del artista y de su colocación al borde de su obra (en el borde-cromlech de su obra) ejemplo de la técnica de los distanciamientos". Sigue Oteiza "la interpretación profunda de Spitzer" cuando afirma que "la novela crítica moderna es un descubrimiento de Cervantes" y, continúa poco después, que "no fue en Italia con su Ariosto y su Tasso, ni Francia con su Rabelais y su Rostand, sino España la que nos dio una novela que es un canto y un monumento al escritor en cuanto escritor, en cuanto artista" (Spitzer 1955:214), y agregó aquí para sintetizar —continúa Oteiza—, en cuanto técnica de juego estético de distanciamientos, de efectos desde dentro de la misma obra, desde la propia estructura de la novela, para mantener alerta al lector de lo que es ficción, y de lo que es, o debe ser conciencia crítica suya. "El verdadero héroe de la novela —concluye Spitzer— lo es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión conforme a su libérrima voluntad" (Oteiza, 1984:124-125).

Estas afirmaciones quedan plenamente justificadas en el episodio del encuentro de don Quijote con el vizcaíno. Sigo aquí al profesor Martín de Riquer en su esclarecedora obra: *Aproximación al Quijote* (Martín de Riquer 1970:64-67). En esta aventura don Quijote toma a una dama vizcaína por una princesa raptada y pone en fuga a sus pacíficos acompañantes, a todos menos a uno, a su escudero vizcaíno, con el que inicia un combate. "Pero en plena lucha —comenta Martín de Riquer— Cervantes deja pendiente el relato con el pretexto de que aquí lo dejó el autor de la historia de don Quijote. ... Y así da fin la primera parte de la obra".

Continúa Martín de Riquer: "Cervantes ha fingido hasta ahora ser una especie de erudito que recopilaba datos de otros autores y de los papeles de los archivos de la Mancha para ordenar la historia de don Quijote. Al empezar el capítulo 9 el mismo Cervantes se introduce en las páginas de su novela, apesadumbrado por no saber más de don Quijote ...". Explica cómo Cervantes se encontró en Toledo unos viejos papeles escritos en árabe por un tal Cide Hamete Benengeli que contenían la his-

toria de don Quijote y que traducidos por un morisco al castellano le permiten continuar su relato y “*darnos el final de la aventura del vizcaíno, que antes quedó interrumpida*”.

Rompiendo el relato e irrumpiendo el autor en el mismo, lo abre también al lector, que se hace así su cómplice y confidente y, de ese modo, puede establecer una relación personal y cercana con los personajes de la narración. Es lo mismo que hizo Velázquez al irrumpir en *Las meninas* y entrar en el cuadro, pues con él, nos dio también entrada a nosotros, sus espectadores.

Sabemos el nombre del vizcaíno porque nos lo dice el propio Cervantes, que lo pudo ver en esos papeles que compró y mandó traducir, y en los que al pié de una ilustración en la que se veía la escena de la lucha que acababa de relatar, había “*un título que decía: Don Sancho de Azpeitia, que debía ser su nombre*” (*Don Quijote de la Mancha*. Primera Parte. capítulo IX). No deja de ser una coincidencia oportuna para el trabajo que vengo desarrollando que el vizcaíno cervantino fuera un hombre del valle del Urola, en el corazón de Guipúzcoa, del mismo pueblo que Ignacio de Loyola.

El paralelismo de Velázquez con Cervantes y de *Las meninas* con el *Quijote* es muy estrecho. Ambas obras maestras rompen convenciones, detienen la narración y transforman situaciones previstas y conocidas en otras nuevas y mucho más potentes y sugerentes. La incorporación de los autores a sus obras permite también, como hemos visto, la de sus contempladores y lectores, que podemos así retroceder y reencontrar el sentido profundo de las cosas que ya han sido vistas y leídas.

Esta sugerencia nos abre el camino a otra de las grandes intuiciones de Oteiza sobre los aspectos profundos y complejos de la lengua vasca, de nuestro euskara: la teoría pasiva y la construcción sintáctica que Oteiza denomina “*pospositiva*”.

EUSKARA. ARTE, LENGUA Y PASIVISMO

Estamos ahora en condiciones de entender las consecuencias iconográficas y lingüísticas que anuncié cuando expuse el contenido del lienzo, que oculto a nuestra vista, está pintando Velázquez en *Las meninas*.

En un trabajo titulado “Interpretación sin representación: Mirando las Meninas”, Svetlana Alpers propone una idea muy interesante. Destaca “*la ambición de Velázquez de abrazar dos modos contradictorios de representación, cada uno de los cuales construye de modo diferente la relación entre el espectador y la representación de la realidad. Es la tensión entre estos dos modos –como entre los polos opuestos de dos imanes que intentaríamos juntar con nuestras manos– lo que sustenta el cuadro*” (VV.AA. 1995:153-162).

Estos dos modos de representación, ¿dos modos de hablar?, ¿dos modos de mirar?, son, Uno: el cuadro como “*una ventana al mundo percibido*” como en una representación de Durero; y, Dos: el cuadro como “*una superficie en la cual la imagen de la realidad se plasma por sí misma*”, como en Vermeer, como en una descripción con cámara oscura, como en un daguerrotipo. “*El artista del primer tipo dice: 'yo veo la realidad', mientras que el del segundo muestra en cambio que la realidad está 'siendo vista'*”. En *Las meninas*, concluye la autora: “*encontramos ambos modos. ... Mientras que en el modo albertiano [de Durero] el artista se supone a sí mismo*

colocado junto al espectador delante de la realidad representada ... en el modo descriptivo se le supone dentro de esa realidad”.

Ya sabemos por qué, en mi opinión, se producen, simultáneamente, ambas miradas. Se producen porque en realidad el cuadro se pintó en dos momentos sucesivos; en el primero el pintor está fuera del cuadro, al lado del espectador, y en el segundo dentro del cuadro, al lado de los personajes pintados.

Las consecuencias lingüísticas de esta distinción son muy amplias y ricas, pues en la primera versión de *Las meninas*, cuando todavía no ha entrado Velázquez en el cuadro, podemos decir: “yo, con el pintor, veo el cuadro”, que es una formulación “activa”; mientras que la segunda y definitiva es “pasiva”, pues podemos decir entonces, “el cuadro está siendo visto por mí y por el pintor”. De aquí que se pueda hablar del carácter pasivo y vasco de la pintura de Velázquez en general, y de *Las meninas* en particular, porque, como voy a indicar a continuación, el euskera tiene una fortísima componente pasiva en su fondo lingüístico.

La estrecha relación entre la lengua y las artes plásticas, entre la palabra y la imagen, la establece Oteiza a partir de otra de sus luminosas intuiciones de artista. Dice Oteiza: “*La estructura definitiva y verbal del euskera sale de las paredes del pintor prehistórico, el lenguaje de la palabra en euskera se hace al mismo tiempo que el de la imagen-pintura, el del gesto-danza y el del sonido-canto*” (Oteiza 1984:30). Con esta afirmación Oteiza araña el misterio de la comunicación humana, encontrando una sincronía esencial entre el nacimiento del lenguaje y el del arte. Sin duda es un planteamiento razonable, que abre amplísimos horizontes a la reflexión, y que desarrolla ampliamente mi profesor y amigo, Honorio Velasco, en su completo manual, *Hablar y pensar, tareas culturales*.

Oteiza expone, con extensión y profunda intuición, la teoría pasiva o pasivista del verbo vasco y afirma, siguiendo a algunos lingüistas, que

“una de las características del vasco es la pasividad del verbo: el verbo transitivo se concibe de una manera pasiva; cuando un vasco quiere decir tengo una casa, lo que dice en realidad es: una casa es tenida por mí”, para continuar su exposición diciendo que “así es efectivamente que habla el pintor en sus paredes: primero la casa (el bisonte), el dato visual, la situación, lo que ya tiene imagen, lo que tiene sentido pictórico, el estar (antes que el ser) (es por esto el ser, el 'izan': sido). Y luego el movimiento, la actividad de la oración y finalmente, el agente de la voluntad expresiva, el sujeto verbal, que por esto queda fuera de la pared y unido a la pared (hasta que pueda separarse de ella por el dominio lingüístico, cuando logre desprender el guijarro de la pared y separarse de ella con la oración entera). Esto es lo que sostengo —concluye Oteiza—, la estructura pictórica del euskera, que éste es el valioso testimonio de la originalidad prehistórica de nuestra lengua” (Oteiza, 1984:369).

Este carácter visual, pictórico, del euskara tiene, como veremos, una directa correspondencia con una lengua que tiene una fuerte estructura “pasiva”.

Es muy profunda y fecunda la teoría pasiva del euskera a la que Pedro de Yrizar, mi padre, vascólogo, dialectólogo y Académico de Honor de Euskaltzaindia, se adhirió en sus estudios lingüísticos publicados en 1950 y 1951, en el imprescindible BOLETÍN de nuestra Sociedad Bascongada, siguiendo a los dos más importantes sabios que se habían ocupado del vascuence a principios del siglo XX, el alemán Schuchardt y, posteriormente el holandés Uhlenbeck. Aunque mi padre se dedicó posteriormente a los estudios de dialectología, siempre pensó que la teoría pasiva permitía vislumbrar el primitivo fondo de nuestra lengua vasca, coincidiendo en esto, aunque no lo supiera, con Jorge Oteiza, si bien es verdad que por otros caminos y otras reflexiones, muy diferentes en su orientación y en su fundamentación científica.

Con el título “Sobre el carácter pasivo del verbo transitivo o del verbo de acción, en el vascuence y en algunas lenguas del Norte de Améri-

ca" (Yrizar 1950a, 1950b, 1951) publicó un documentadísimo trabajo en el que siguiendo la investigación, entre otros, de Uhlenbeck, profundizaba en los rasgos pasivos del verbo vasco que se encuentran también en las lenguas "siuanas" y "algonquinas" estudiadas por el sabio lingüista holandés en los nativos de Norteamérica.

Este paralelismo, que no parentesco, entre el euskara y estas lenguas indias americanas es enormemente interesante, pues además de iluminar aspectos recónditos y esenciales para el mejor entendimiento de nuestra lengua vasca, abre caminos de reflexión antropológica muy prometedores.

Don Resurrección María Azkue, primer Presidente de *Euskaltzaindia*, decía que a él no le parecía que el verbo vasco estuviera concebido pasivamente. En realidad exponía, según decía mi padre, la opinión de cualquier vascohablante actual que, en el uso de las formas afortunadamente vivas del verbo, no percibe esa pasividad. Para comprender bien la concepción pasiva hay que desprenderse del sentimiento actual y realizar una fría disección de las formas verbales.

Según explicaba Pedro de Yrizar, la constitución pasiva del verbo transitivo vasco se comprueba examinando las características de sencillas frases como las siguientes (en singular y en plural), y su traducción al castellano:

"nik ekartzen det ogia: yo traigo el pan
nik ekartzen ditut ogiak: yo traigo los panes

En ellas, decía mi padre, observamos dos características fundamentales:

1. *El agente no está en nominativo (que sería en euskera, ni: yo), sino en un caso que los lingüistas denominan ergativo (en euskera, nik: por mí, que traducimos por yo agente)*
2. *El verbo en singular de la primera frase: det, y el verbo en plural de la segunda: ditut, concuerda con el objeto (o complemento directo) de*

cada una de ellas: ogia (pan), ogiak (panes), no con el sujeto, que es el mismo en las dos frases: yo.

Teniendo en cuenta que el verbo debe concordar con el sujeto, los significados de las frase anteriores serían en realidad:

*nik ekartzen det ogia: el pan es traído **por mí***

*nik ekartzen ditut ogiak: los panes son traídos **por mí**.*

lo que está de acuerdo con la teoría pasivista” (De un trabajo inédito de Pedro de Yrizar).

Esta cuestión es enormemente compleja y plantea muchas otras cuestiones interesantísimas, por ejemplo en relación con la formación del pretérito del verbo vasco, pero aquí me voy a limitar a destacar la primitiva concepción pasiva que Oteiza intuye con razonamientos “plásticos” y que yo pienso que puede apoyarse en razonamientos “antropológicos”.

El descubrimiento y conquista del “yo individual” es una lenta conquista de la humanidad que, en nuestra cultura occidental, se inicia en la Grecia clásica, resurge fortalecida en el Renacimiento, crece con la Ilustración del XVIII y encuentra su pleno desarrollo en los siglos XIX y XX con pensadores como Sigmund Freud.

Cuando, en los albores de la socialización, todavía no se había desarrollado una conciencia del “yo” individual y del ser personal tan intensa como la que hemos adquirido los occidentales de los siglos XX y XXI, parece coherente suponer que el hombre primitivo otorgara el protagonismo a los seres, objetos y fenómenos naturales, externos a él, que percibía y sentía como vitales para su supervivencia.

No hay que remontarse hasta tiempos tan antiguos para encontrar soluciones de este tipo que identifican al ser humano por la relación con

su entorno. Seguro que sería muy interesante hacer un recorrido antropológico por las diversas maneras de designación de los individuos en los diversos pueblos. Esta cuestión nos podría llevar muy lejos, pero nos alejaría del objetivo de este ensayo. Valga solamente apuntar que en los indios norteamericanos, cuyas diversas lenguas de las familias "siuanas" y "algonquinas" estudió Pedro de Yrizar por su carácter pasivo como el euskara, es frecuente encontrar designaciones de este tipo para sus individuos.

Podemos mencionar muchos ejemplos de esta manera de construir el nombre que identifica a las personas entre los indígenas nativos norteamericanos, pero me voy a limitar a unos pocos que servirán de ejemplo. Empezaré por el famoso guerrero sioux-hunkpapa, "Toro sentado" (*Sitting Bull*) que, al parecer se llamaba en realidad "*El que-Está-Sentado-sobre-el-Bisonte*" por ser "*un cazador de extraordinario valor que no dudaba en saltar de su caballo al lomo de un bisonte y hundir su largo cuchillo en el corazón del animal, que caía fulminado en el acto*" (Camus 1988:30). Otro ejemplo es el de William Camus, autor del libro que estoy consultando, descendiente de indios iroqueses, de la tribu de los "*chippeways*", que por su curiosidad y carácter inquieto, mientras convivió de niño con la tribu de su madre antes de trasladarse a Francia con su padre, le llamaron "*Ka-Be-Mub-Be, 'El-que-se-sienta-en todas-partes'*" (Camus, 1988:6), que podríamos traducir por "Culo-Inquieto", pero que en este caso no era un mote, como sería en nuestra cultura, sino el nombre oficial, civil, que le identificaba.

Estos nombres no tiene porque ser definitivos, así por ejemplo si "*un joven indio que se llama 'El-que-no-Caza' logra regresar con tres presas traspasadas por sendas flechas con su signo; se convertirá entonces en 'Tres-Flechas'. En otra ocasión si retorna con cuatro presas será llamado 'Cuatro-Flechas'*" (Camus 1988:34). Estas denominaciones son aplicables también a los nombres de los pueblos y las tribus y así, la tribu de los "Assine-boins" son llamados por los "Ojibways", "*Los-que-Hacen-Hervir-las-Piedras'*" (Camus 1988:34).

Podemos imaginar que una difícil y permanente confrontación con la naturaleza impone la necesidad de cooperar en estrategias de supervivencia dentro del grupo, por lo que cada individuo se identificará por su relación con los seres, objetos y fenómenos de la naturaleza vitales para ellos o por su propia situación y comportamiento dentro del grupo.

La comunicación se articulará, entonces, entorno a esas realidades externas al sujeto como, por ejemplo el pan, el bisonte o la casa que son, en último término, las que rigen su vida y su actividad y en relación a las cuales queda identificado como persona y como individuo dentro del grupo, lo que da lugar, como se acaba de ver, a formulaciones de carácter pasivo en las que las cosas y los animales, complemento directo de la oración activa pasa a ser sujeto y concuerda con el verbo. El sujeto activo, en estas oraciones “pierde” su papel de protagonista, y es considerado “elemento pasivo de la acción” (Criado de Val:1957:142:nº138).

UNA LENGUA VIVA EN DESARROLLO

En sus últimos tiempos, Pedro de Yrizar disfrutaba considerando que somos testigos directos de un larguísimo proceso lingüístico que viene desde la prehistoria y que, vivo, continúa desarrollándose en la actualidad. Es una cuestión conexas con la anterior que también ha interesado a Jorge de Oteiza.

Me refiero a la tendencia del euskera o uskara, como decía mi padre que sería más acertado decir, que en gran parte prefijante en una época muy antigua, ha ido evolucionando hacia formas sufijantes por la acción de los vascohablantes, al perder significado prefijos anteriormente existentes. Sobre estas cuestiones publicó en 1972 su trabajo "Observaciones sobre la afijación en la lengua vasca", también en el BOLETÍN de nuestra Sociedad Bascongada, volvió sobre ellas en 1988, en el Congreso de Poznan (Polonia), y a él dedicó su último trabajo, publicado en la revista Fontes Linguae Vasconum (Yrizar 2003), poco antes de morir el 10 de enero de 2004, que concluía con el siguiente resumen sobre la tendencia sufijante del vascuence:

"Situación en la época actual:

En el artículo, hoy totalmente sufijado. [Se ha tenido en cuenta la opinión de Schuhardt sobre los prefijos -e, -í, con valor de artículo en los sustantivos].

En los afijos de los demostrativos, además de los dos prefijos que todavía se conservan [el interrogativo **n-** (en **n-or?**: “¿quién?”) y el indefinido **i-** (en **i-nor**: “alguien”; **i-nor ez**: “nadie”)], aparece toda la serie de sufijos: **ho-n-k** **ho-n-i**, **ho-n-en**, **ho-n-ekin**, **ho-n-entzat**, **ho-n-engatik**.

En el verbo, parte de las formas de pretérito, originalmente prefijadas, han sido convertidas en sufijadas por el vascohablante [por ejemplo la forma teórica, que se utiliza en el euskera batua: ***zenidan** (él me lo había), ha sido sustituida, en los 38 pueblos consultados por el lingüista Bahr, por la forma sufijada **zidazun**, en el que el prefijo **zen-** convertido en **zi-** ha perdido significado para el vascohablante, quien para que la expresión verbal siga teniendo el significado primitivo, agrega el sufijo **-zun**].

Y sobre todo, hay que señalar que el vascófono actual es eminentemente sufijador. Cuando quiere concretar el significado de un vocablo, le aplica un sufijo, nunca un prefijo.

Por todo ello, —concluía mi padre— se propone la idea de que estamos asistiendo a un proceso evolutivo de nuestra lengua vasca, que está pasando de una estructura principalmente prefijante a otra marcadamente sufijante, que parece que será la preponderante en un futuro a muy largo plazo” (Yrizar 2003).

Oteiza, por su parte, tiene también entre sus inquietudes principales profundizar en el espíritu de la lengua vasca y desde su perspectiva de artista plástico vasco, dolido por no tener el euskera como lengua materna, plantea cuestiones muy interesantes. Voy a seguirle con cierta extensión, pues sus reflexiones e intuiciones de artista son muy sugerentes.

Oteiza habla del “*carácter del euskera: pospositivo, con relación al francés, al español, a todas las lenguas que no han sido vistas sino oídas, ...*”

Los demostrativos —continúa poco después— se posponen: hombre este, gizon au, el verbo también al final y por esto el matiz afectivo que acompaña siempre a la naturaleza gramatical de la palabra en euskera.” (Oteiza 1984:371).

Se trata de la pospositividad estructural del euskera que Oteiza explica con la siguiente frase: “*Doy el libro al muchacho, el vasco dice literalmente como dice o trata de decir el pintor, significativamente (plásticamente)*”:

Liburua mutilari ematen diot

libro-el

/muchacho-el-a

/en el acto de dar

/yo/he-ello-a-él”

y concluye Oteiza, “*como dice el pintor magdalenense: **Bisonte bat daukat** [un bisonte es tenido por mí]*”, formulación sobre la que volveremos pronto.

La expresión plástica del pintor es anterior a la verbal del lenguaje hablado que surge, dice Oteiza en “*un proceso entero o bifásico en el que las palabras se nombran y se llenan de imagen primero, y luego se abren y vacían en función de la estructura que responde a la necesidad del hombre*”. (Oteiza 1984:370) Y continúa: “*El pintor era el verbo y por esto parece que en euskera se habla al revés, porque ha quedado para siempre dentro del euskera la forma de hablar del pintor*” (Oteiza 1984:371).

Explica Oteiza esta idea con una interesante mención a la influencia del euskera en la vieja lengua castellana. Refiere una anécdota del escritor, académico y poeta, Nicolás Ormaechea, “Orixe” al que un francés le dice que los vascos hablan al revés, que ponen el carro delante de los bueyes. “*Respuesta de Orixe: al revés son ustedes los que hablan: Nundik zatoz? Parisetik nator (De donde viene? De París vengo, en lugar de decir: Je viens de Paris). Vous avez raison, le repuso el francés*”, y continúa Oteiza con esta sugestiva explicación: “*El verbo, la acción verbal, no es, no está en el muro, está en el pintor, no en sus imágenes. Por esto*

sus imágenes como escritura significan solamente en su imaginación, no pueden leerse sino pensarse. El pintor, con la misma imagen que termina de formular su pregunta formula su respuesta, responde con la misma imagen". Algo similar se produce con el elemento inquirido que recuerda Orixe de Azkue, como en la vieja sintaxis de Castilla la Vieja tan próxima y deudora de la sintaxis vasca. ... "¿será porque el castellano empezó a hablarse en la Bureba, entonces País Vasco?"

Con un viejo poema en euskera ejemplifica bellamente la argumentación anterior:

***"Zeruan eder izarra
errekaldean lizarra
etxeontako etxeko-jauna
zillarrez (du) bizarra***

*En el cielo hermosa estrella
junto al río el fresno
el señor de esta casa
de plata (tiene) la barba*

hay un solo verbo, que quizá no tenía (du, tiene). La estructura primitiva, la sintaxis visual, pictórica del euskera, debió estar ya elaborada sin auxiliares" (Oteiza 1984:372).

Con atrevimiento de artista, Oteiza plantea los enigmas más ancestrales y recónditos de la cultura y lengua vasca. "Enigma en la conjugación perifrástica en el euskera?, -se pregunta-, no -se responde-. Enigma en el problema de la pospositividad del pensar en vasco, pensar al revés, pasividad del verbo, construcción ergativa ...? -continúa preguntándose-, no." concluye. El enigma lingüístico se desvela para Oteiza al ponerlo en relación con la sensibilidad plástica que la cultura vasca forja en la prehistoria y a la que accede contemplando su legado con una sensibilidad que, en ese nivel estético prelógico y preverbal, es intemporal y común para la sensibilidad de los artistas.

El lenguaje de las artes plásticas reside en el ser humano en unas zonas de su cerebro -dicen los neurofisiólogos que en su lado derecho- en

el que predomina el conocimiento intuitivo y no verbal, que es eterno y universal, lo que permite saltar niveles de desarrollo intelectual y verbal y convertir en contemporáneos a artistas, tan alejados en el tiempo y el espacio, como el pintor de los caballos de la cueva de Ekain, el iluminador de los *Beatos*, el Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, el Velázquez de las *Meninas* o el Picasso del *Guernica*.

El interés de la aportación teórica de Oteiza reside precisamente en su capacidad para desarrollar una completa reflexión estética a partir de su intuición y capacidad creadora y ponerla a prueba en una amplísima obra que será precursora de artistas posteriores. Y así como se adelanta a su tiempo y llega, en la Bienal de Sao Paulo de 1957, a donde llegarán otros artistas internacionales treinta, cuarenta o cincuenta años después, puede también retrotraerse en el tiempo y coincidir, de colega a colega, con las intenciones y dificultades expresivas de los artistas prehistóricos, que se convierten entonces en sus contemporáneos y, por ello, comprensibles y accesibles.

En ese nivel de común experiencia estética que supera las barreras temporales puede hablar Oteiza de "*un Espacio vasco, una sensibilidad vasca para los espacios vacíos, naciendo con el sentimiento metafísico del gran Hueco-madre del cielo hasta su desarrollo y final conclusión en madurez entera cultural y política de nuestro pequeño hueco sagrado del cromlech neolítico*" (Oteiza 1984:456-457), el pequeño círculo que no encierra nada, que está vacío.

Continúa Oteiza su reflexión considerando que el vacío, el hueco que parece producirse al observar la bóveda del cielo, es reconocido como próxima por el artista prehistórico que la expresa en el arte parietal que nos ha dejado en las paredes de sus cuevas y que Oteiza, con su sensibilidad de artista contemporáneo, puede revivir y actualizar: "*Estoy al lado del muro del pintor. La existencia del plano físico mural es secundaria, el muro es el vacío cóncavo y sagrado de la noche, compone el pintor sus imágenes en el aire*" (Oteiza 1984:457).

De esa experiencia personal al lado del muro del pintor, saca Oteiza unas consecuencias que son de gran alcance para la profunda comprensión de nuestra lengua vasca: *“Digo que el vasco dice como dice o trata de decir el pintor magdaleniense. No dice tengo un bisonte, sino un bisonte es tenido por mí, es la estructura pictórica del euskera, **bisonte bat daukat**. Primero bisonte, lo que tiene imagen, el estar. La acción verbal no es (no está) en el muro, está en el pintor, no en sus imágenes ...”*.

Como consecuencia de este sustrato plástico del euskera, Oteiza deduce y justifica sus más brillantes intuiciones sobre el vasco prehistórico, que con su actividad cazadora marca el desarrollo de la cultura futura. Dice Oteiza: *“El pintor es el sujeto verbal y queda fuera del mundo, por esto parece que en euskera se habla al revés, porque ha quedado dentro del euskera para siempre su forma perifrástica de cazar y de pintar, estilema cinagético de nuestro retroceder sin volvernors de espalda. Perifrasis es la lógica de nuestros cazadores y pintores muralistas. Y lo ergativo como consecuencia de la pasividad, el énfasis o subrayado por su participación activa (-k), **gizonak bisonte bat ikusi du**, verbo transitivo”*. (Oteiza 1984:457).

En una cosmología respetuosa con la naturaleza, los animales, las plantas y las cosas son y existen por sí mismas y no necesitan del sujeto humano. En el conjunto de los seres que pueblan el Universo, los animales y las plantas ocupan, al menos, un lugar semejante al de las personas, y con frecuencia un lugar superior al hombre, por tratarse de realidades que le superan, y que son para él incomprensibles y amenazantes. En estas cosmologías, el verbo que describe la acción remite a las cosas, concuerda con las cosas y en relación con ellas identifica el sujeto, que queda fuera.

Así hace la formulación pasiva que identifica al sujeto por su acción respecto de las cosas, por la manera como las conoce y se relaciona con ellas: *Bisonte bat daukat*, lo traducimos por “Yo tengo un bisonte”, pero, en realidad, lo que decimos en euskera, según la teoría pasiva es “Un bisonte es tenido por mí”, es decir, que el bisonte me identifica por la

acción a que me obliga. “¿Quién soy yo?”, me pregunto, y me respondo: “el que tiene un bisonte, ese soy yo”. Es significativo que en una película dirigida e interpretada por Robert Redford, en la que los caballos son, al mismo tiempo, la causa del mal y la medicina que cura, el título sea: “El hombre que susurraba a los caballos”. Son los caballos y su relación con ellos lo que identifica al protagonista de la película, como ocurre con los nombres indios americanos, según hemos visto en el capítulo anterior.

Oteiza mantiene una concepción profunda y totalizadora del euskara, que desde su experiencia de artista supera los planteamientos lógico-verbales para ser más comprensivo de la realidad de la expresión humana, en la que convergen, armónica y sincrónicamente, imágenes, palabras y canto. *“Al cazador-pintor de las cavernas, sucede en el exterior el escritor-pastor ... El pastor del cromlech se convierte ya en el filósofo y político, es el verdadero constructor de nuestra conciencia ... Relaciona lo uno y lo plural. Es en ese momento que el idioma se enriquece y completa espiritualmente”* (Oteiza 1983:38).

TEORÍA DEL MURO. ESPACIO Y TIEMPO, EL JUEGO DEL ARTISTA

Oteiza, nos ha conducido sabiamente al nudo de este ensayo, el muro y sus potentes sugerencias en relación con el arte y el juego de la pelota vasca.

Leyendo la amplia y diversa obra escrita por Oteiza, se encuentran bastantes reflexiones, dispersas y no sistematizadas, sobre el muro como lugar sobre el que actúa el artista. Voy, en lo que sigue, a tratar de recogerlas, ordenarlas y componer, bajo mi exclusiva responsabilidad, una Teoría General del Muro en Oteiza, que tiene también mucho que ver con lo que hasta aquí vengo exponiendo.

Como he adelantado, nuestro escultor descubre en las pinturas parietales de las cuevas prehistóricas la correlación entre la pospositividad del euskera y la estrategia del cazador, que *"retrocede, camina hacia atrás para dominar su rodeo de trampas"* (Oteiza 1983:458). Oteiza deduce importantes consecuencias mentales de este comportamiento: *"El cazador retrocede, domina su realidad visual. Pensar en vasco, pensar al revés, el futuro no queda delante, se encuentra atrás. En esta tradición nuestra, lo espacial es lo inmediato y cerca, es temporal lo lejos, así cuando toco el tiempo con la mano es el espacio, y cuando no alcanzo con la mano el espacio es el tiempo."* (Oteiza 1984:458)

En estas afirmaciones se podría ver un tradicionalismo retrógrado, pero no era esa la actitud vital, política y artística de Oteiza, que se caracteriza por desbordar los conceptos políticos al uso. Es más bien, un profundo pensamiento de artista, en el que el tiempo y el espacio juegan una partida que el creador puede conocer, dominar y utilizar a su favor.

En su "Carta a los artistas de América", Oteiza enseña que *"el tiempo surge cuando la continuidad del espacio se interrumpe. El tiempo rompe la continuidad o estado amorfo del espacio. En una superficie aislada de un solo color, no hay tiempo"* (VV.AA. 1988:128)

En este juego, en esta interdependencia entre espacio y tiempo, encontrará Oteiza la razón de la evolución de los estilos artísticos que conducirá a su Ley de los Cambios, y que a nosotros nos permite profundizar en su experimentación artística.

Parte de una afirmación que extrae de su experiencia de artista plástico que trabaja con el espacio, en el tiempo: *"El mundo está en el espacio. El hombre está en el tiempo (¿qué es el tiempo?)"*. Y a continuación lo explica matizando dos conceptos de tiempo simultáneos y distintos que podríamos llamar objetivo y subjetivo. En el objetivo, *"el mundo pone el espacio —dice Oteiza— (con su tiempo que no es más que real, su tiempo, su caída, que es para nosotros de naturaleza externa, irreversible, visual)"*. En el subjetivo, *"El hombre pone el tiempo, su tiempo que es el de su conciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental"* (Oteiza 1983:26).

Es decir, que con una variable podemos incidir en la otra, que a través del espacio podemos manipular el tiempo, y a través del tiempo podemos manipular el espacio. Apuntaré a continuación cómo hacerlo y lo desarrollaré con más extensión en el capítulo 10.

Por lo menos a partir del siglo XX y después de los hallazgos de Einstein, espacio y tiempo han quedado como dimensiones directamente interdependientes que no pueden dejar de expresarse también en el fenómeno

artístico, por lo que la utilización que el artista haga del espacio y del tiempo, dará lugar a los estilos artísticos. Es mérito de Oteiza haberlo situado en el centro de su experimentación artística: *"En toda creación se produce la expresión estética como multiplicación del Espacio por el Tiempo: la materia espacial, como extensión o complejo de extensiones, de cantidad, tiene dos formas de extenderse, de disponerse (organizándose, desorganizándose), de contar. El resultado como estructura rítmica es el estilo."* (Oteiza 1983:26).

Señala Oteiza que en el arte occidental hay dos estilos fundamentales. Un estilo clásico que *"acentúa el espacio (acento clásico) en un orden geométrico"* y un estilo romántico, barroco, que *"acentúa el tiempo arrastrando ... el formalismo espacial"*.

Estos estilos se suceden hasta alumbrar un tercer estilo en el que el arte deja de ser necesario. Dice Oteiza: *"Así van rodando los estilos, sucediéndose homologalmente, sin que el espacio y el tiempo, logren separarse el uno del otro, desocupándose mutuamente, lo que significaría la cesación de la operación artística y el nacimiento estético del silencio, de un silencio espiritual de dominio sobre la naturaleza (sobre el arte) al que llamamos tercer estilo y que deja dotado al hombre de una libertad espiritual para no necesitar el arte ..."* (Oteiza 1983:26).

Esta teoría la convertirá Oteiza en el reto de su experimentación personal y coherente con ella, cuando llega a la desocupación del espacio que le deja en silencio, sin escultura en las manos, tocará el tiempo y pondrá fin a su obra.

En su obra más conocida, *Quosque tandem ...!*, reconoce que en 1958, con su obra "Caja metafísica número I", *"había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor"* (Oteiza 1983:85). Sobre esta temprana decisión de la vida creativa de Oteiza haré a continuación una breve consideración, que desarrollaré con amplitud en el capítulo 10, FINALIDAD Y FIN DEL ARTE.

En la entrada ARTE CONCLUYE del Índice Epilodal de esa obra, lo expone muy claramente: *“El arte concluye como comenzó. Pero al revés. Las cosas concluyen como empezaron. Pero cambiando lo que era hablante y expresivo al comienzo por lo que es silencioso y receptivo. La técnica del comienzo es por ocupación espacial. El artista se apoya en el espacio y va poniendo las cosas en él. Pero al final el artista va desocupando el espacio, quitando cosas de él o representando el aspecto temporal y más subjetivo de las cosas, ...”* (Oteiza 1983:Índice Epilodal: ARTE CONCLUYE).

Esta sabiduría, aunque lo parezca, no es de filósofo, es de artista que recrea la materia con sus herramientas de modelar, tallar, dibujar y pintar. Aquí es donde el Muro, como soporte y estímulo para el artista, revela toda su potencia expresiva.

Para un escultor, su mano es su herramienta fundamental, y así nos lo enseña también Chillida con los dibujos de sus propias manos. Manos que se acercan o se alejan, se abren o se cierran sobre una realidad externa que le sirve de frontón. El arte, dice Oteiza, comienza en la prehistoria europea, *“cuando la mano como herramienta natural insuficiente se apoya en la pared se produce un primer acto mental de diseño. Y la operación estética es cubrir de color la mano para dejar su huella en la pared. Se tatúa el hombre disfrazándose de pared. Se espolvorea sobre el muerto el rojo de la pintura mural y sagrada”* (Oteiza 1983:Índice Epilodal: DISEÑO, NATURALEZA).

En un mundo en el que todavía la experiencia humana no se ha racionalizado ni sometido a clasificación científica, entre la mano y la pared se produce una profunda simbiosis, una mágica comunicación. *“Un muro es como el plano de una mano abierta. Cuando la mano se cierra por dentro, más se abre por fuera”* (Oteiza 1997:44). De aquí que Oteiza conciba un espacio no euclidiano, pluridimensional, en el que *“la sección de una esfera partida por un plano, es una circunferencia. La sección de una hiperesfera cortada por un espacio a 3 dimensiones es una esfera. La sec-*

ción de un hiperespacio cortado por un espacio a 4 dimensiones es un muro" (Oteiza 1995b:53).

El muro no es, como pudiera parecer, una realidad inerte, rígida, ciega y sorda como una tapia, sino un lugar en el que el hombre experimenta salir de sí mismo y reencontrarse. Para Oteiza, el muro es *"un sistema abierto y su equilibrio aparece descompuesto, incurvado, inestable, y se va restableciendo en el exterior, para volver a ingresar en nuevas experiencias. La sensación del nuevo muro en el espectador, para decir a qué podía semejarse, me atrevería a invocar una experiencia familiar con esos retratos cuyos ojos nos siguen con la mirada a cualquier lugar que nos coloquemos, muchas veces ensayando escapar de ella"* (Oteiza 1995b:45).

En el muro queda incluido el espectador y Oteiza, como veremos en el capítulo 12, criticará acerbamente y denunciará a los pintores muralistas americanos del siglo XX que cubren toda la pared y no dejan espacio para que lo ocupe el espectador y pueda incorporarse al muro.

En su escrito "Propósito Experimental" de 1956-57 afirma Oteiza que la solución de una cosa está fuera de sí misma y recuerda, como ya decía en 1944 en su "Carta a los artistas de América", que los poderes del muro los recibe del exterior y *"el espectador, por primera vez en la historia del Arte, queda incluido activamente en la composición virtual. ... El nuevo Muro ha de resultar así, siempre, un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable y que se va restableciendo en el exterior"* (VV.AA. 1988:225).

Esta teoría del "muro abierto" podremos comprobarla en la práctica artística, en el capítulo 12, en su creación para el frontis de Aránzazu.

Hace Oteiza un interesante paralelismo entre el muro en el teatro a lo largo de sus innovaciones en el siglo XX y en las artes plásticas. En el teatro a la italiana tradicional, dice en una nota de 1971 titulada, "Muro y Teatro en estética de Acteón", que ante el *"(muro de Stanislawski), el espectador es considerado como la 4ª pared del escenario, permanece*

inmóvil participe o no es cuestión suya" (VV.AA 1988:218). Situado como ante un muro transparente, invisible e imaginario queda separado totalmente del escenario y de cuanto allí ocurre.

En los años 20 y 30 del siglo XX, Bertold Brecht rompe ese esquema y *"perfora este muro como Henry Moore perfora su escultura: la mirada del espectador se prolonga, se ve obligado el espectador a participar con un esfuerzo voluntario mayor"* (VV.AA. 1988:218), con lo que el espectador se ve incluido, interpelado y preocupado por lo que ocurre en la escena, aunque sea desde posiciones de "distanciamiento" crítico, que no anula su capacidad de juicio.

En los años setenta, con el montaje del "Orlando Furioso" de Ariosto, por el director de escena Luca Ronconi, se rompen "la cuarta pared" y las otras tres, y el espectador es obligado a moverse y desplazarse para seguir la acción que se desarrolla en unas "carras" móviles, que el espectador debe perseguir a lo largo y ancho de un espacio indeterminado, que se va haciendo y deshaciendo durante la representación. Es como si *"si los agujeros en la masa terminan por dividirla, la estatua, la estatua-escena se hace plural y es aquí donde podemos empezar a hablar (y a confundir) la mayor participación del espectador con su movilidad"* (VV.AA. 1988:218).

Oteiza enjuicia estas tres actitudes teatrales del siglo XX según su Ley de los Cambios por lo que *"en la 1ª fase será más avanzado experimentalmente un montaje según esté más lleno o cargado de expresión de información, que corresponderá a un mayor esfuerzo de participación de movilidad por parte del espectador"*, como ocurre con la expresividad convexa de un enorme mural de Orozco, que obliga a su espectador a correr para poder verlo, o en un escenario enorme y disperso como el de Luca Ronconi, que Oteiza juzgará que son manifestaciones artísticas atrasadas, porque corresponden *"a lenguajes artísticos ya realizados"* y, por el contrario, en la 2ª fase conclusiva de su Ley de los Cambios, *"en una forma experimental más avanzada, entrando en un montaje estructural*

cóncavo, el espectador va a participar más estando cada vez más inmóvil" (VV.AA. 1988:218).

Por último, mencionar la investigación de Oteiza con las "paredes-luz", unas maquetas con varios vidrios superpuestos, con los que experimenta influido por las formas móviles y flotantes de los cuadros suprematistas de Malevitch, para terminar concluyendo que, "*el Muro del futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el gris*" (VV.AA. 1988:226) que se produce al llegar la luz al Muro, en una diagonal que marca luz y sombra, creando una zona triangular gris, entre el blanco de la luz directa y el negro de la pared en oscuridad.

Con estas reflexiones, sin casi darnos cuenta, nos hemos vuelto encontrar con Velázquez, que en *Las meninas* utiliza su cuadro como su muro particular para traspasarlo, ahuecarlo, vaciarlo en una estancia, que se llena de personajes sorprendidos en un instante decisivo, a los que miramos, pero que también nos miran. Como hemos visto en el capítulo 5, Velázquez sentirá la sombra de Leonardo "*que alcanza hasta fundir la sombra con la luz y experimenta por primera vez el valor espiritual de la sombra*" (Oteiza 1984:285).

El Muro, no sólo marca un espacio complejo y vivo que interactúa con el ser humano sino que, en contacto con él y a través de la mano, el artista puede situar en ese nuevo espacio sus inquietudes y, al exteriorizarlas, encontrar el remedio que necesita para seguir viviendo, e inventar la medicina del lenguaje. Como señala Oteiza: "*el Muro se deja tocar por la mano, entre el hombre y las cosas, en el muro el cielo se deja tocar con la mano, curación de la mano, la mano se vacía en el muro y el muro-Mari, magia de transformación y vida, entre otras medicinas, carnero, bisonte, ciervo, caballo, caballo-totem, farmacia de caballos. Las fuentes sagradas de la vida pasan por el muro, brotan del muro al caudal lingüístico*" (Oteiza 1984:423-424).

Esta capacidad humanizadora de sacar fuera lo que inquieta, es universal y siempre actual. Hoy las terapias proyectivas en psicología o los fenómenos de catarsis pública de ciertas manifestaciones sociales, siguen cumpliendo la misma función curativa. En la prehistoria bien pudieron ser las pinturas parietales las que ayudaron al hombre a vencer al monstruo, domarlo, ponerle un nombre y hacerlo un aliado. No otra cosa es el fenómeno social del totemismo, bien estudiado por los antropólogos sociales y culturales.

ESCULTURA Y ESTRUCTURALISMO

Llegamos en este punto a un tema latente en toda la obra de pensamiento de Oteiza que tiene apreciables reflejos en su obra de escultor: el sustrato estructuralista de su discurrir teórico.

En el análisis antropológico de la estatuaria megalítica americana con el que hemos iniciado este trabajo, hemos visto como Oteiza extrae de la realidad paisajística, artística y social que observa en el Alto Magdalena, en Colombia, elementos significativos con los que construye modelos abstractos, de gran valor explicativo para comprender un pueblo desaparecido y un arte extraño, que le permiten hacer comparaciones con otros pueblos y enunciar luminosas conclusiones sobre la naturaleza y sentido del arte y de la vida.

Sin abandonar el Muro como eje de esta exposición, se puede avanzar un paso más, consultando la antropología del siglo XX. Para profundizar en el complejo cultural prehistórico de la representación de animales, con frecuencia pintados en los muros de sus cuevas, puede ser iluminador conocer las aportaciones que sobre un tema tan próximo como el del totemismo ha hecho la moderna antropología, aún cuando sabemos que sus conclusiones no son directamente atribuibles a los "primitivos prehistóricos" pues, los pueblos actuales con instituciones totémicas, "nuestros contemporáneos primitivos" en formula acuñada por G.P. Mur-

dock, son “primitivos” que, como nosotros, han vivido un proceso histórico de miles de años y, con ello, también su propia evolución, aunque ésta sea muy diferente a la de nuestra cultura occidental.

Lo sugestivo de los análisis de la Antropología Social y Cultural es que abren cauces para la comprensión de los misterios más sorprendentes y exóticos del hombre, de su comportamiento y de su cultura. El misterio de las pinturas prehistóricas de animales puede recibir alguna luz de estos conocimientos actuales pero además, en esta ocasión, también el pensamiento de Oteiza puede recibir de la Antropología moderna nuevas dimensiones y encontrar sólidos marcos en los que anclar sus aportaciones teóricas.

Este es el momento, por tanto, de afrontar una cuestión compleja, latente como he dicho, en la reflexión intelectual, y creo que también artística, de Oteiza. Esta cuestión es el estructuralismo que, vigente en los años en los que Oteiza desarrolló su labor investigadora principal, sin duda conoció y le influyó, aunque no sea fácil establecer hasta dónde y con qué grado de intencionalidad.

Seguiré al gran antropólogo estructuralista francés Claude Lévi-Strauss que en su pequeño y ya clásico libro *El totemismo en la actualidad* (Lévi-Strauss 1971) hace un repaso muy completo de las aportaciones de los antropólogos más importantes que le han precedido y analiza en detalle los datos etnográficos en que se apoyan.

En esta obra fundamental, póstumo de otra que también comentaré, *El pensamiento salvaje*, parte Lévi-Strauss del gran maestro inglés de la corriente estructural-funcionalista, Radcliffe-Brown para, avanzando un paso más, profundizar en la comprensión del totemismo e incluso, como veremos, en la comprensión del lenguaje y de los mecanismos del pensamiento humano.

Lévi-Strauss se apoya en el maestro inglés para hacer del totemismo la clave de su comprensión antropológica. Dice Lévi-Strauss que “*los animales del totemismo dejan de ser, solamente o sobre todo, criaturas temidas, admiradas o codiciadas: su realidad sensible deja traslucir nociones*

y relaciones concebidas por el pensamiento reflexivo, a partir de los datos de la observación. Por último se comprende que las especies naturales no sean elegidas por 'buenas para comer' sino por 'buenas para pensar'" (Lévi-Strauss 1971:131).

Para Lévi-Strauss, los animales en el totemismo no son significativos por la impresión que producen en el hombre, sino porque permiten, mediante su catalogación, ordenación, clasificación y contraposición, construir una lógica y un pensamiento que serán muy útiles para resolver los problemas sociales y culturales.

El estructuralismo de Lévi-Strauss propone observar minuciosamente realidades sociales (sistemas de parentesco, totemismo, sistema de castas, mitos, etc.), para descubrir modelos abstractos, es decir, construcciones mentales elaboradas por el investigador a partir de las relaciones que encuentra entre las partes elementales y significativas que componen las realidades sociales, de las que cada cultura es una aplicación original. Estos modelos, distintos de la realidad observable, permitirán llegar a formular leyes universales que posibiliten la comparación con otros modelos pertenecientes a realidades distintas y predecir cómo reaccionará el modelo si se modifica uno de sus elementos. Se trata de descubrir las estructuras escondidas, los principios subyacentes, que hacen inteligibles las variadas manifestaciones socioculturales, al someter sus elementos constitutivos al contraste de oposiciones binarias, permutaciones y transformaciones.

A diferencia de Radcliffe-Brown, para el que la estructura social es una realidad concreta, existente realmente, que ha de ser directamente observada y que conduce al estudio de los intereses o valores determinantes de las relaciones sociales en la compleja red que conecta a los seres humanos (Radcliffe-Brown 1974:217-227), para Lévi-Strauss, la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica, sino a los modelos construidos de acuerdo con ésta.

Octavio Paz en su libro *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, hace una buena descripción del estructuralismo de Lévi-Strauss: “El pensamiento salvaje parte de la observación minuciosa de las cosas y clasifica todas las cualidades que le parecen pertinentes; enseguida integra esas ‘categorías concretas’ en un sistema de relaciones. El modo de integración, ya se sabe, es la oposición binaria. El proceso puede reducirse a estas etapas: observar, distinguir y relacionar por pares. Estos grupos de pares forman un código que después se puede aplicar a otros grupos de fenómenos. El principio no es distinto del que inspira la operación de las máquinas “pensantes” [computadoras] de la ciencia contemporánea. Por ejemplo el sistema de clasificación totémico es un código que puede servir para volver inteligible el sistema de prohibiciones alimenticias de las castas. ... Son expresiones de un ‘modus operandi’ universal” (Paz 1993:78-79).

Con esta aportación capital el saber antropológico abre nuevas ventanas al pensamiento y al conocimiento del hombre que Oteiza reconoce explícitamente al decir que “sin una visión comparada de las estructuras hoy no se puede abordar ningún análisis estético particular” (Oteiza 1983:Índice Epilogo:ESPACIO RELIGIOSO) y no duda en utilizar el estructuralismo a su manera para formular ideas generales a partir de la consideración y análisis de aspectos comunes que descubre en diversos hechos sociales, culturales y artísticos. Encontramos aquí la base científica de muchas de las intuiciones de Jorge Oteiza que, a partir de datos muy concretos, llega a generalizaciones de gran interés y calado, por ejemplo en sus análisis y conclusiones sobre la estatuaria megalítica americana, las etimologías arcaicas del euskera o el sentido del juego de la pelota vasca.

También tiene interés para la consideración estructuralista del trabajo de Oteiza la siguiente proposición de Lévi-Strauss: “Observamos ya, que Radcliffe-Brown ha comprendido que en materia de análisis estruc-

tural es imposible disociar la forma del contenido. La forma no está fuera, sino dentro" (Lévi-Strauss 1971:33). Esta proposición básica del estructuralismo encaja perfectamente con el pensamiento de Oteiza que en una de sus grandes aportaciones intelectuales y artísticas ha conseguido extraer de la consideración estética de la forma, por ejemplo del círculo vacío del cromlech vasco, una cosmogonía y una idiosincrasia que, en su pensamiento, define a los vascos de todos los tiempos. La capacidad de Oteiza para elaborar teorías consistentes y provocadoras sobre estética, sociología o política cultural por la consideración de las formas tiene, como se ve, una base estructuralista que, por cierto, es muy coherente con su obra de escultor, porque ahora estamos en condiciones de decir que para Oteiza, las esculturas, como las especies animales para el totemismo, son también "buenas para pensar".

Avanzando en las aportaciones de Lévi-Strauss, en su obra *El Pensamiento Salvaje* (Lévi-Strauss 1972) después de reconocer que una evolución científica llevó al hombre prehistórico menos desarrollado hasta el neolítico, constata un "estancamiento" en relación con la ciencia contemporánea, que no atribuye "a etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano" sino a "dos modos distintos del pensamiento científico ... función de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico" (Lévi-Strauss 1972:33).

Para afrontar esta cuestión, Lévi-Strauss desarrolla el concepto de *bricoleur*, muy interesante y pertinente para nuestra exposición sobre los hallazgos e intuiciones de Oteiza. "Lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado. ... De tal manera que se nos muestra como una suerte de bricolage intelectual ..." (Lévi-Strauss 1972:35-36). En efecto el *bricoleur*, en contraste con lo que corresponde al ingeniero o al científico, opera con materiales preelaborados, con sobras o trozos, sin plan previo y con medios y procedimien-

tos apartados de los usos tecnológicos normales. De esa manera, según Lévi-Strauss, procede el totemismo que efectúa la ordenación y clasificación de las especies animales preexistentes, para construir, una lógica propia.

A diferencia del *bricoleur*, el sabio o el ingeniero actuará desde un "determinado estado de la relación entre la naturaleza y la cultura [un determinado nivel científico], definible por el periodo de la historia en el que vive, la civilización que es la suya y los medios materiales de que dispone".

No obstante la diferencia entre el *bricoleur* y el ingeniero no es tanta como pudiera parecer aunque alguna existe, pues "el ingeniero trata siempre de abrirse un pasaje y de situarse más allá, en tanto que el *bricoleur*, de grado o por fuerza, permanece más acá, lo que es otra manera de decir que el primero opera por medio de conceptos, y el segundo por medio de signos" (Lévi-Strauss 1972:39-40).

Podemos decir también, para intentar una mayor claridad en la exposición de estos conceptos, que en el pensamiento mítico, el "*bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos", es decir a partir de lo que acontece; en tanto que la ciencia "crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua, y que son sus hipótesis y sus teorías" (Lévi-Strauss 1972:43), es decir que convierte en acontecimiento sus leyes y conclusiones.

No es difícil reconocer que Oteiza organiza su pensamiento y su discurso con algo de la técnica del *bricolage*, tomando elementos de aquí o de allá, como el cromlech prehistórico, Cervantes, Unamuno, San Ignacio de Loyola, el carlismo, los mitos griegos, las pinturas rupestres, la cerámica, Goya, Velázquez, el Greco, el juego de pelota, etc., para con nuevas y originales síntesis crear insospechadas y ricas perspectivas de esos fenómenos culturales y sentar conclusiones poderosas, sugerentes y movilizadoras.

El arte, dice Lévi-Strauss con enorme agudeza, “*se inserta, a mitad de camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico, pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento*” (Lévi-Strauss 1972:43).

Sin duda esta afirmación es aplicable a Oteiza en grado superlativo pues él concibió su obra artística como una investigación experimental para descubrir el alma profunda de las cosas hasta llegar a su desintegración y, no contento con ello, estrujó al máximo sus intuiciones en ensayos escritos que han marcado, por lo menos, a una generación preocupada por saber más de sí mismos y de su sociedad y entender mejor el sentido del arte.

Plantea Oteiza su obra escultórica como una búsqueda implacable de estructuras de significación, cada vez más simples y abiertas, que empantan tanto con el “Constructivismo ruso” que crea escultura a partir de elementos simples, como con el “Minimalismo” que crea escultura con el mínimo número de elementos y se propone desnudar la obra, dejando su estructura interna al descubierto.

Oteiza desarrolló buena parte de su investigación en lo que llamó expresivamente su “laboratorio de tizas”, donde experimentaba con pequeños trozos de tiza los problemas de la interacción de la escultura con el espacio. Parece que estaba pensando en ello Lévi-Strauss cuando, por esos mismos años, escribió que el conocimiento del artista opera a través de “modelos reducidos” que permiten que “*el conocimiento del todo preceda al de las partes*” (Lévi-Strauss 1972:45) y, además, cómo el “modelo reducido” es algo construido, hecho a mano, constituye para el artista una “*auténtica experiencia sobre el objeto*” (Lévi-Strauss 1972:46) que lo hace más inteligible.

En *Quoesque tandem ...!* se hace Oteiza la gran pregunta: “*qué es una obra de arte*” y se responde: “*Es un tema con estructura*” y después

de esta rotunda respuesta continúa: *“Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que con-siste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular del que le sube al tema su valor estético”* (Oteiza 1983:79). Oteiza encuentra en el sustrato estructural de la escultura la razón de su interés, de su expresividad, de su belleza, en definitiva encuentra en ese sustrato el valor estético de la escultura. Es difícil ser más claro y tajante en defender posiciones estructuralistas en relación con el arte.

Saca además Oteiza una consecuencia más importante aún, para juzgar y entender la obra de arte, pues señala que, *“la estructura cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto”* y cuando la estructura se acompaña de tema puede parecer abstracta, pero sólo *“hasta su entera comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa”*, de donde solamente en la obra que muestra su pura estructura, podemos encontrar auténtica abstracción. Ahora estamos en condiciones de valorar la similitud que hay entre este estructuralismo oteiziano y el lévi-straussiano que como hemos visto se refiere también a *“modelos abstractos”*, que pierden su propio argumento y pueden ser por ello aplicados a muchos argumentos, asuntos o temas, diferentes.

El conocimiento que proporciona el arte se sitúa, en el juego simétrico e inverso que hay según Lévi-Strauss entre pensamiento científico y pensamiento primitivo, en una posición intermedia en relación con la estructura y el acontecimiento, pues el pensamiento científico crea acontecimientos por medio de estructuras, y el pensamiento primitivo crea estructuras por medio de acontecimientos, como hace precisamente con las clasificaciones totémicas. (Lévi-Strauss 1972:44) Esta capacidad de crear acontecimientos explica por qué es más dinámico y transformador el pensamiento científico que el pensamiento mítico o primitivo, creador de estructuras.

Sin duda, Oteiza se podría reconocer en estas explicaciones sobre la manera en que conoce el artista, a medio camino entre el pensamiento

mítico y el científico, y reconocería en esta obra de Lévi-Strauss, su justificación teórica y su validación científica.

Lévi-Strauss, además, superando los límites de las especialidades científicas y los academicismos, abre su reflexión, más allá de la moderna antropología, a pensadores que desde otros campos de la cultura aportan luz a los problemas antropológicos. Entonces, ¿por qué no aceptar el pensamiento de Jorge de Oteiza como una aportación que complementa y enriquece la reflexión antropológica? Más adelante veremos como Oteiza y Lévi-Strauss coinciden de nuevo en sus propuestas sobre el lenguaje.

En este momento es muy interesante considerar a Juan Jacobo Rousseau, el amigo de Altuna, uno de los "triumviros" fundadores de nuestra Real Sociedad Bascongada, al que cita con asombro Lévi-Strauss pues anticipa las primeras nociones acerca del totemismo. Según dice el antropólogo francés, *"al igual que Radcliffe-Brown y que Bergson, Rosseau ve en la aprehensión que el hombre hace de la estructura "específica" del mundo animal y vegetal la fuente de las primeras operaciones lógicas, y subsiguientemente la de una diferenciación social que no puede ser vivida mas que a condición de ser concebida"* (Lévi-Strauss 1971:144). Es decir, que el hombre piensa desde los datos de la realidad que le rodea, operando con ellos en un proceso que, según su mundo se vaya haciendo más numeroso y complejo, le obligará a proceder a una organización y a establecer unas diferenciaciones que, a su vez, no podría hacer si previamente no hubieran sido pensadas.

Avanzando un significativo paso más, afirma Lévi-Strauss a continuación que: *"El 'DISCOURS SUR L'ORIGINE ET LES FONDEMENTS DE L'INÉGALITÉ PARMI LES HOMMES' es sin duda el primer tratado de antropología general con que cuenta la literatura francesa. En términos casi modernos Rosseau plantea el problema central de la antropología que es el tránsito de la naturaleza a la cultura"* (Lévi-Strauss 1971:145), cuestión que protagonizará mucha y la más interesante antropología del siglo XX, y que

Lévi-Strauss resume en la siguiente pregunta: *“entonces ¿de qué manera hay que concebir, primero, el triple tránsito (que verdaderamente no es más que uno) de la animalidad a la humanidad, de la naturaleza a la cultura, y de la afectividad a la intelectualidad, y luego esa posibilidad de aplicación del universo animal y vegetal a la sociedad, ya concebida por Rosseau, y en la que nosotros vemos la clave del totemismo?”* (Lévi-Strauss 1971:146-147).

La respuesta la encuentra también en Rosseau del que afirma que su pensamiento filosófico de la igualdad esencial del ser humano, *“le permite también formarse una concepción extraordinariamente moderna del paso de la naturaleza a la cultura, fundado ... en la aparición de una lógica operante por medio de oposiciones binarias y que coincide con las primeras manifestaciones del simbolismo”* (Lévi-Strauss 1971:147).

Esta lógica de operación binaria, que está en la base de los hallazgos de Lévi-Strauss sobre el pensamiento de los primitivos, está también en la base de la teoría estética que desarrolla Oteiza, cuya Ley de los Cambios, por ejemplo, es bifásica: 1º de crecimiento físico de la expresión, por acumulación creciente del espacio y 2º de desocupación del espacio, desmontándose la expresión hasta apagarse en la señal conclusiva de una obra vacía, en la que el cero de partida se ha vuelto negativo. (Jorge de Oteiza 1990:13). Estas reflexiones interesan aquí por ser buen exponente del pensamiento estructuralista de Oteiza, pero hay que dejarlas pues nos alejarían de nuestro propósito en este trabajo.

Concluye Lévi-Strauss la cita anterior explicando su sentido profundo y abriendo un nuevo interesantísimo capítulo, sobre los lenguajes: *“La aprehensión global de los hombres y de los animales como seres sensibles, en lo cual consiste la identificación, precede y domina a la conciencia de las oposiciones ... para Rosseau tal es también la generación del lenguaje: el origen de éste no está en las necesidades sino en las pasiones, de lo cual resulta que el primer lenguaje tuvo que ser figurado”* (Lévi-Strauss 1971:147-148).

Oteiza establece reflexiones paralelas a las de Lévi-Strauss sobre la capacidad de comunicación y sobre el lenguaje del hombre primitivo. Dice nuestro escultor: *“el hombre al principio no tiene definidas las distintas especies de lenguaje, no podría tampoco separarlas, y recurre a todas las formas artísticas de expresión para comunicarse: palabra, imagen, gesto, movimiento-danza, canto, se complementan, se confunden para explicarse, son formas de expresión que nacen y crecen juntas al servicio de la necesidad única de comunicación y dominio, de conocimiento, hasta el momento en que pueden diferenciarse, separarse y constituirse como formas independientes de lenguaje.”* (Oteiza 1984:338)

El lenguaje humano, que surge como una respuesta a la necesidad de comunicación, parte para Rosseau, Lévi-Strauss y para Oteiza del sentimiento y de la estética, antes de formalizarse y servir a la razón. Empieza el hombre primitivo utilizando todos los recursos expresivos que satisfacen las motivaciones humanas, de las que la primera es la pasión.

Es aquí, en este planteamiento globalizador y todavía indiferenciado del primitivo, donde Oteiza nos devuelve al Muro que cobra para el hombre prehistórico un decidido protagonismo con el que se identifica y del que se sirve para su evolución y desarrollo. *“El propio muro del artista prehistórico pertenece a la parte espiritual invisible de su alma y de su propio cuerpo. Pared pintada y cuerpo tatuado, escrito, viviente, hablante. La exploración espiritual se extiende, se prolonga la naturaleza hablante de la pared al cuerpo. La pared y el hombre son de la misma especie religiosa y protectora, un solo mecanismo informador, explorador y hablante: escribe y piensa, habla y lee al mismo tiempo. ... Hombre y artista, artista y pared (pared, pared-pintada-hablada-cantada-bailada) nacen juntos hasta el momento en que pueden llegar a comprender y separarse.”* (Oteiza 1984:338)

Concluye Oteiza afirmando, coherente con todo lo que ya hemos visto en este trabajo, que no es en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel donde

podemos encontrar este Muro fundacional de hombre, si no en "*Velázquez (Velázquez es una circunferencia, Lascaux es una circunferencia). Y en Lascaux se puede adivinar (yo ahora lo comprendo) que este hombre que aquí visiona libertad estética es el mismo en nuestra tradición que alcanzará a completar en su neolítico el símbolo de su independencia civil y religiosa con la pequeña circunferencia de nuestro cromlech.*" (Oteiza 1984:338), quedando cerrado así el círculo de su pensamiento.

Retomando ahora la pregunta que dejábamos sin responder sobre la posibilidad de admitir otras aportaciones no estrictamente científicas en los estudios antropológicos, vamos a comprobar la coincidencia que entonces anunciábamos entre las propuestas de Oteiza y las de Lévi-Strauss, porque como reconoce el escultor: "*yo no podría ser un científico de hoy porque no tengo escrúpulos científicos actuales, soy del mismo oficio (pensamiento sin domesticar) (Lévi-Strauss) del estético cazador de nuestros santuarios, y estos son mis sonemas, etimologías sin domesticar, de energía musical primitiva, autógena, monosilábica, ritual. Esto es efectivamente sonema para mí: etimología salvaje. (El sonema como peloteo de precalentamiento en el frontón de las etimologías)*" (Oteiza 1984:445-448).

La mención que hace Oteiza a Lévi-Strauss en este párrafo es directa e indica que conocía su obra y pensamiento lo que reafirma la base estructuralista de sus propias intuiciones.

Por su parte y casi en paralelo, el antropólogo afirma que: "*... lo que nos importa para la lección que queremos extraer es que Bergson y Rosseau hayan logrado remontarse hasta los fundamentos psicológicos de instituciones exóticas (en el caso de Rosseau sin sospechar su existencia) siguiendo un curso interior, es decir ensayando sobre ellos mismos los modos de pensamiento tomados primero fuera, o simplemente imaginados. Demuestran de tal manera que toda mente humana es un campo de experiencia virtual para darse idea de lo que pasa en otras mentes de*

hombres, cualesquiera que sean las distancias que los separan." (Lévi-Strauss:1984:149-150).

¿No es éste exactamente el planteamiento y la propuesta de Oteiza que valiéndose de su propia experiencia de escultor es capaz de sintonizar con otros artistas como él, muy distantes en el tiempo, como el artista prehistórico vasco, o muy distante también en el espacio, como el autor de la estatuaria megalítica americana?

En este párrafo Lévi-Strauss, el científico y antropólogo estructuralista más importante del siglo XX, da el espaldarazo definitivo al método intuitivo y experiencial del artista Oteiza. Sugerente y hermosa manera de superar los especialismos esterilizadores en los que ha caído tan frecuentemente la ciencia contemporánea y cerrar así, otra vez, el círculo de la confluencia de los diversos saberes humanos.

FINALIDAD Y FIN DEL ARTE

Como he venido sugiriendo en este ensayo lo que caracteriza al artista frente al filósofo es que mientras el filósofo busca la sabiduría con su cerebro, observando, lucubrando y abstrayendo ideas generales de los hechos concretos, el artista la busca trabajando con sus manos, en una obra de creación en la que la materia que quiere recrear y trascender, le interroga y desafía.

La antropóloga Leslie A. White expone el sentido de la ciencia y del arte de una manera complementaria: *"La finalidad de la ciencia y el arte es una: hacer inteligible la experiencia, es decir, ayudar al hombre a adaptarse a su medio para que pueda vivir. Sin embargo esa aproximación la hacen desde direcciones muy diferentes y hasta opuestas ya que "la ciencia trata de particulares en términos universales", mientras que "el arte trata de universales en términos particulares"* (White 1964:251, en Alcina Franch 1982:43), o lo que es lo mismo, la ciencia se propone extraer leyes generales y universales del estudio y experimentación de los casos concretos, mientras que el arte quiere incluir en cada obra concreta las leyes y los valores humanos universales.

Ricardo Sanmartín aborda de una manera inteligente, es decir inteligible y profunda, la naturaleza de la belleza como finalidad del arte, pues, *"... lo que finalmente califica la obra como bella es esa específica inten-*

sificación de la experiencia que nos atrae y une a la obra participando, a través de ella, en la radicalidad de la existencia" (Sanmartín 1993:122). Se trata pues, de una concepción de la belleza, y del arte que se apoya, no en valores estético-formales, ni en la habilidad y la calidad de la representación plástica, sino en valores humanísticos-vitales, en una concepción antropológica que es también, sin duda, fundamento teórico de las intuiciones de Oteiza.

La belleza, la expresividad, surge, no por la habilidad para reproducir la realidad sino, como ha demostrado Oteiza, cuando la obra de arte se sitúa en la órbita de las incertidumbres más radicales y de los desafíos que la naturaleza propone al ser humano. En este sentido, el arte y la ciencia son instrumentos, herramientas humanas, para responder a esas preguntas y a esos desafíos, porque *"ni el arte ni la ciencia reproducen la realidad, en todo caso ... la significan"* (Sanmartín 1993:122).

Para la indagación estética que le va a permitir dar respuesta a la gran cuestión de *¿para qué el arte?*, es decir de su finalidad, Oteiza inicia y completa una aventura personal y un gran viaje en tres dimensiones: el tiempo, el espacio y su interior, es decir, en su propia intuición y experimentación creadora. Parte, hace decenas de miles de años, con el artista de las cuevas prehistóricas del que aprende el sentido profundo y la finalidad de sus pinturas murales, y concluirá en 1958, cuando culmine su experimentación. Recorre lugares distantes y culturas que le permiten conocer y probar diferentes soluciones estéticas pues, como él mismo dice refiriéndose a la estatuaria megalítica americana del Alto Magdalena, *"tengo la misma profesión de los hombres que fabricaron estas estatuas"*, y por ello puede afirmar: *"yo he estado allí para aprender, para reconocer"* (Oteiza 1984:47).

Llegados a este punto se pueden aportar algunas de las respuestas de Oteiza a las preguntas fundamentales de la teoría y la práctica del arte: *¿por qué el arte?*, *¿para qué "sirve" el arte?*, *¿qué impulsa al artista?*, *¿por*

qué interesa o conmueve a la sociedad que lo recibe? En la obra de Oteiza se descubren desordenadas un conjunto de manifestaciones que me permiten, bajo mi estricta responsabilidad, componer una "Teoría de la Finalidad de la Escultura" en tres pasos que resumen las tres finalidades de Conocimiento, Transformación y Trascendencia que hacen de puente entre el arte y la vida y permiten desde el arte retornar a la vida.

Empezaré con la primera finalidad del arte: el Conocimiento. El arte es, en primer lugar, una manera de conocer. El ser humano se siente ignorante en un entorno que no controla y que con frecuencia amenaza su supervivencia. Probablemente la primera experiencia, y la más humana, es el miedo, la conciencia de debilidad, pero también la intuición de que dispone del talento y de los recursos necesarios para enfrentarla. Éste es el origen del conocimiento mítico y mágico, pero también del científico.

Para Oteiza, *"el arte comienza en la prehistoria europea cuando el hombre apoya su mano herida en el muro: descubre estéticamente la pared, el poder mágico de la pared. Todo lo que pone en la pared se hace invulnerable, sagrado. Los rostros de las cosas se irán convirtiendo en máscara en la pared, para irlos dominando. Luego pintará la mano como un peine. El pintor recuperará su rostro natural y se irá"* (Oteiza 1983: Índice Epilogo: ARTE COMIENZA).

El arte es por lo tanto una manera de hacer frente a la fragilidad de la condición humana y de reconocer el mundo para indagar en sus secretos. El artista, elemento sensible y antena receptora de la sociedad en la que nace y vive, descubre con su experimentación aspectos importantes de la vida escondidos a la mirada de sus contemporáneos. Cuando esto ocurre la obra de arte sobresale y destaca en el conjunto de las propuestas plásticas, incluso aunque en un primer momento sea rechazada o ignorada por sus primeros espectadores, los mismos que pasado un tiempo la admirarán.

El arte es ver el mundo, la realidad, con ojos nuevos y comprender, dar respuesta a cuestiones que incluso no han sido todavía ni planteadas.

Oteiza, que conoce muy bien la finalidad de su trabajo artístico, la expone con claridad y rotundidad: *"El artista tiene así en depósito (no para siempre) una tarea de urgencia humana y social que cumplir: transformar la visión incompleta y temerosa, vacilante, de un hombre aun no instalado en su tiempo cultural (la historia natural de un hombre que no es un hombre todavía) en una capacidad espiritual entera de integración histórica, libre, natural, con la realidad"* (Oteiza 1983:19).

El artista-humanista concede al arte un alto valor porque abre el camino a una finalidad superior, la de construir humanidad, en su incesante y agónica lucha contra el tiempo y las limitaciones. Para conseguirlo, como el grano de trigo debe morir para crear nueva vida, el arte también debe concluir para hacer posible una vida mejor, porque para Oteiza, *"el arte es un laboratorio, el estilo de laboratorio que es el artístico, concluye en el laboratorio y si no, no pasa a la vida"* (Oteiza 1983:19), pues si no sale del laboratorio, si se queda en el puro hecho artístico, resultará inútil para la vida de las personas.

En la construcción del hombre nuevo el artista va en vanguardia, por delante de su tiempo, explorando nuevas sensaciones que dan cuenta de los nuevos horizontes que se abren ante los pueblos y las sociedades. De aquí que la obra de arte de vanguardia se reconozca con dificultad, limitadamente, y que la recepción por sus contemporáneos se produzca, casi siempre, en un ambiente de general incomprensión cuando no de burla o de franca hostilidad. La principal función del artista contemporáneo es abrir los ojos y la mentalidad de sus espectadores a los nuevos tiempos. Cuando lo consigue es cuando adquiere reconocimiento, notoriedad, peso social, y en los casos más señeros, popularidad y consagración definitiva. Con frecuencia, el adelanto del artista respecto de su sociedad es de decenios y, por ello, no es raro que consiga el reconocimiento social después de muerto.

Ricardo Sanmartín propone, en su trabajo sobre Antropología y Arte, una interesante teoría sobre la situación límite en la que opera el

artista para la creación de su obra, pues el arte se mueve en el "límite entre el sentido y el sinsentido" al tiempo que "el límite que nos recorta, nos define. La experiencia del límite es nascente, poética creadora" (Sanmartín 1993:158). Al borde de estos límites se mueve el artista para tratar de cambiarlos y expandirlos. "Es el lugar del sinsentido el que se desplaza con la historia y con él la creación y goce de las obras. En él se sumerge el creador para, con su esfuerzo moral expectante y su trabajo semántico generar sentido con la mayor fidelidad posible al sinsentido al que se acerca" (Sanmartín 1993:169). No otra fue la batalla creativa de Oteiza, que anduvo siempre en el filo y a contracorriente y llegó hasta el límite del sentido y, quizás, del sinsentido.

Conocer los "límites" es tarea esencial para saber donde estamos, hasta donde podemos llegar y como podemos ensancharlos.

Por último, en relación con la finalidad de Conocer, Oteiza da plenamente en la diana de la actitud y la necesidad del arte con esta luminosa consideración: "Para el religioso fe es creer lo que no se ve, para el artista fe es creer lo que está viendo". Éste es el gran reto para el creador pero también para el espectador de la obra de arte. El arte nos enseña a ver lo que tenemos delante de los ojos y no somos capaces de reconocer. Esta es una de las más grandes y más profundas paradojas del ser humano, que toda la Creación esta a nuestra mano, a nuestra vista, a nuestra disposición, pero que no somos capaces de reconocerla y, que sólo algunos seres especialmente dotados pueden descubrir las evidencias entre las que nos movemos. Son los clarividentes: los artistas, los sabios y los profetas, los que ven donde no somos capaces de ver el común de los mortales. De aquí la necesidad del arte y de la ciencia, y la justificación de su prestigio social, aunque sus obras resulten inaccesibles o incomprensibles para la mayoría social y sus resultados sean, en apariencia, inútiles y poco productivos.

El arte plantea a la sociedad nuevos retos y nuevas visiones que promueven su transformación, con evidentes o insospechadas consecuencias

políticas y sociales, al abrir y ensanchar la mirada de las personas sobre el mundo que las rodea.

Expuesta la primera finalidad del arte como forma de Conocer, el siguiente paso es abordar su finalidad como forma de Transformar al hombre, su finalidad Política, porque conocer por conocer, es tan estéril como el arte por el arte. Este segundo paso supera la tentación esteticista y trata de las posibilidades que tiene el arte para el cambio social y de mentalidades.

Con sabiduría de maestro llega Oteiza a una síntesis profunda del sentido y la necesidad del oficio de escultor: *“La Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, asegurando espiritualmente nuestra existencia”* y, concluye afirmando con contundencia, que *“la actitud creadora del escultor es inicialmente religiosa y el resultado de su obra de naturaleza política.”* (Oteiza 1983:146).

Encontramos aquí la dimensión Transformadora, Política, del arte, su capacidad de influir en la vida social y de mejorar la condición humana. En el radical humanismo de Oteiza, Política y Estética están estrechamente unidas en el artista y de aquí el potencial revolucionario y transformador del arte. *“El arte transforma el mundo, suele afirmar la crítica de arte, pero lo que transforma es al artista en un hombre libre y la educación estética es la que gradúa al hombre en libertad y estos hombres libres son los que tienen que transformar la realidad. Y digo esto, que sin educación estética, tener la seguridad, cualquier tipo de educación es, políticamente, incompleta”* (Oteiza 1984:48).

El arte para Oteiza, no es un lujo, no es un adorno, es un revulsivo, un antídoto y una necesidad, porque *“cuando el artista verdadero nos cuenta algo es para que nos pase algo, algo que nosotros mismos necesi-*

tamos encontrar o recordar" (Oteiza 1984:10). La obra de arte, cada obra de arte, se reconoce por su capacidad de remover, de no dejar indiferente. La prueba decisiva para reconocer su valor es ponerse a su lado y descubrir si algo nos ha ocurrido, si algo ha cambiado dentro de nosotros: placer, desconcierto, conocimiento, indignación, emoción... Este es el poder de la escultura, que *"el que ha llorado es por su descubrimiento personal que ha sentido, inconsciente seguramente, de la zona más íntima y ya casi perdida de nuestra alma, en la que se identifican los valores estéticos con los religiosos"* (Oteiza 1984:10).

Una vez más, desde la antropología encontramos refrendo de los planteamientos de Oteiza, pues como expone el profesor Sanmartín en su trabajo "Arte y Antropología" la obra de arte queda abierta para que la complete el espectador y *"el goce artístico consiste en transformar la opacidad en transparencia con el esfuerzo moral del usuario al hacer intervenir el contexto, desvaneciendo el significante y acabando la obra, cerrando en su vivencia su apertura"* (Sanmartín 1993:168).

En un acto de alta significación moral pues implica lo mejor de la persona, el espectador es quien cierra la obra que abre el creador implicándose con su propia vida y por ello se puede decir que el espectador es co-creador, co-autor de la obra con el artista, y por eso la comprensión y asimilación de la obra para cada espectador es diferente.

Pero aunque no se produzca esa comunicación profunda, que es su destino último, la obra artística es necesaria y eficaz, porque *"una sociedad aunque no entienda de obras de arte, no es la misma en presencia de las obras de arte o en la ausencia de ellas. Si no entiendo una obra de arte, pero la tengo delante, no puedo evitar de sentirme acompañado por alguien o por algo que está aquí mismo"* (Oteiza 1983:151).

Aquí radica seguramente la explicación de la paradoja de que manifestaciones artísticas despreciadas y ridiculizadas por grandes sectores sociales sean, con el tiempo, protagonistas de esa misma vida social que las rechazaba. Pensemos en tantas obras de Picasso o de Miró, por ejemplo.

Tras este segundo paso Político, transformador de la convivencia humana, llegamos al tercer y último paso que he señalado en la “Teoría de la Finalidad del Arte” de Oteiza, la finalidad Trascendente, la finalidad Religiosa, el arte como curación del hombre herido.

Nuestro escultor, con la claridad del que habla por una íntima experiencia, concreta la última finalidad de su trabajo de escultor y llega con ello a lo más hondo de su reflexión experimental, la posibilidad de triunfar sobre la muerte: *“Busco que la Estatua traspase un poco el muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro –duro, en cierto modo hacia afuera–, desnudo, protestante –protestante en cierto modo hacia afuera–, insoluble y trascendental. Por esto puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso”* (Oteiza 1995b:30).

El arte es para Oteiza su manera de convivir con la duda, la inseguridad, la frustración y otras experiencias tan profundamente humanas que solemos llamarlas, “lucha por la vida” pero que podemos quizás llamarlas mejor, “lucha con la muerte”.

El artista consume su “Teoría de la Finalidad del Arte”, llegando a la realidad que hay más allá de la realidad, al espacio que hay más allá del espacio, a la vida que hay más allá de la muerte, al vacío que todo lo llena. *“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. ... 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”* (Oteiza 1995b:30).

Para Oteiza por el arte viene la salvación definitiva del ser humano porque es capaz de vencer a la muerte e incorporarla a la vida: *“El arte es un tratamiento de esa angustia existencial que en el hombre y en los pueblos se cura solamente cuando el arte concluye en la vida. La misma muerte pertenece entonces a este lado de la vida y sin la muerte la pro-*

la vida quedaría incompleta. El arte enseña a contestar a la muerte con la vida” (Oteiza 1983:Índice Epilogo:KIERKEGAARD).

La actitud vital de Oteiza es profundamente positiva y esperanzada, lo que puede sorprender en un hombre que tuvo fama de bronco y atravesado, pero sus exabruptos y enfados procedían de ese radical optimismo, incomprensible para mentes mercantiles, aprovechadas y canijas. Porque Oteiza fue un idealista práctico, un activista que quiso salvar al hombre, porque creyó en él.

Oteiza lo resume magistralmente diciendo que, *“en la secreta intimidad de la voluntad de creación, hay un afán religioso de salvación y que se resuelve para la comunidad como conclusión visual en una proyección política”* (Oteiza 1983:150). Con un profundo humanismo encuentra que la Política, entendida como procedimiento de humanizar al hombre y a la sociedad, tiene su fundamento en la Trascendencia que culmina todo el afán de la experiencia humana.

Pero no es suficiente conocer el “para qué”, la finalidad que mueve al artista, es imprescindible saber el “cómo”, los elementos y la forma que tiene de conseguir su propósito. Estas reflexiones conducirán a Oteiza de nuevo a profundizar, desde otros puntos de vista, en la condición humana.

Oteiza conoce el punto de partida, sabe que: *“... uno se encuentra a la hora de comenzar sin nada. Pero en esta actitud hay un sentimiento grande de amor a todo y también de desacuerdo, una voluntad de reunir-lo todo y de transformarlo”* (Oteiza 1983:150).

A partir de éste estado de ánimo inicial de amor y rabia, Oteiza describe los factores con los que juega el artista plástico que, como hemos expuesto en el capítulo 8, no son otros que las dos dimensiones fundamentales de la vida humana: el Espacio y el Tiempo. *“El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio y las formas de la realidad sensible... Entra inmediatamente en juego*

un segundo grupo ideal ... que se toma de las ideas propias del tiempo en que uno vive y —confluye, por último— con la intención que la misma obra desde su emplazamiento en la arquitectura y el paisaje, nos sugiere” (Oteiza 1983:150).

El creador plástico, para dar forma a la materia que encuentra en el espacio, la toma, recrea y confronta con su momento histórico para trascenderlo y crear una nueva significación en relación con el lugar que la obra ocupará en su entorno.

Con estos elementos el artista está en disposición de actuar. *“Hago chocar estos dos grupos de seres espaciales, el primero sometido al tiempo de la realidad, el segundo intemporal”*, dice Oteiza, (Oteiza 1983:150) que, como hemos visto, descubre en el Espacio y en el Tiempo, los factores que definen los estilos artísticos. *“La expresión es una conjugación del espacio con el tiempo... Al final de los formalismos se vacía el espacio y al final de los informalismos, se desocupa el tiempo”*, con lo que nos da la clave para juzgar la autenticidad del arte informalista que juega con el tiempo, pues *“... cuando el pintor informal pone en limpio su obra la falsifica, que cae en la abstracción, en el expresionismo abstracto anterior, en el objeto-adorno y el artista vuelve al decorador”*. La obra informal no se puede retocar porque no se puede dar marcha atrás en el tiempo. Las corrientes formalistas, en cambio, pueden volver atrás en el espacio para reconsiderar la obra (Oteiza 1983:Índice Epilogo:EXPRESIONISMO E INFORMALISMO).

Este doble juego del Tiempo y del Espacio estructura la construcción de la interioridad y es decisivo para la salvación humana, y es en ese juego donde se inserta el arte en la vida. En este juego, *“el resultado es un material de naturaleza abstracta, un domino espacial estéticamente valioso que vamos a utilizar como trampa para citar y reducir a estatua al tiempo vital o de nuestra vida interior, origen de nuestra angustia existencial y objeto metafísico del arte.”* (Oteiza 1983:150). De aquí que

construyendo determinado espacio sea posible detener el tiempo y que la estatua sirva para salvarnos de la angustia vital y de la muerte.

Oteiza nos lleva una vez más, con suavidad pero con contundencia, al final del camino, en este caso confirmar el compromiso humanista del arte y del artista, que cumplidas sus tres finalidades de Conocer, Transformar y Trascender, debe concluir, para retornar a la vida. Llegado al final de su experimentación, cierra sabiamente el círculo que abrió con sus primeros trabajos de escultor y sus primeros hallazgos antropológicos en tierras americanas, cuando quedó impresionado por la estatuaria megalítica.

Él puede dar testimonio de que *"una actividad artística comienza preparando un lugar como laboratorio para la investigación: una pared para el pintor. Cuando concluye la investigación, el pintor mecaniza sus ideas para traspasarlas a los demás y cierra su laboratorio, abandona la pared y se va. Hasta que nuevamente sea necesaria su actividad."* (Oteiza 1983:Índice epilodal:ARTE COMIENZA). Él lo dice de esta manera clara y contundente: *"con una mano me he señalado el lugar de la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller."* (Oteiza 1983:Índice Epilodal:ARTESANÍA)

Oteiza le pone fecha a ese momento. Fue después del premio internacional de la IV Bienal de Sao Paulo en 1957, cuando el año siguiente, *"en 1958 (Caja metafísica, número I) en que tuve que reconocer que había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor"* (Oteiza 1983:85).

Oteiza, una vez más, nos sorprende y fascina pues consigue, en medio de una catarata de palabras y conceptos, un resumen perfecto, por su rigor, brevedad y expresividad, de cuanto aquí hemos dicho. Como Unamuno que se preguntaba: *"¿es posible liberarse del domino de la palabra?" Yo me hice la misma pregunta: ¿Puede liberarse el escultor del dominio de la estatua? Sí, lo comprobé experimentalmente. ¿Cómo? Dán-*

dole la vuelta, convirtiéndola de convexa en cóncava, repitiéndola en sentido inverso, hasta hacerla sagrada, vaciándola hasta el silencio ..." (Oteiza 1984:107).

El escultor, como el creador literario, experimenta en su obra las dificultades que la estatua le impone, con unos desafíos que le obligan a una lucha en la que puede quedar enredado para siempre. El reto del creador es, precisamente, concluir su obra para poder regresar triunfante a la vida y hacerlo con una obra que le "recrea" como persona. Oteiza ha descubierto que es posible llegar hasta el final de la creación artística y reincorporarse renacido a la vida, dándole la vuelta al espacio para conseguir un tiempo sin tiempo, de silencio y de crecimiento personal como ser humano.

En su ensayo *Quosque Tandem...!* resume certeramente su experiencia personal de liberación personal como artista y como hombre gracias al Muro y a la Estatua: *"El muro prehistórico y la estatua se desembarazan de toda su materialidad. El ser estético se libera de su peso, de la presión mortal (provisional) de su encierro. Y el artista existencialmente apoyado en su borde, queda con las manos libres, sin ninguna razón espiritual ni material para proseguir su actividad. El artista recibe por el cromlech su verdadero ser social. ... La inseguridad existencial concluye, concluye el arte, y la existencia con privilegios para la invención del artista, ya no se justifica"* (Oteiza 1983:Índice Epilogo:MURO).

En la concepción de Oteiza, el artista es ante todo un hombre y el arte solamente se justifica si ayuda a crear un hombre nuevo y mejor. Para él la vida es antes que el arte y cuando el arte concluye, puede empezar la vida. Esta es la lección que Oteiza extrae de su reflexión sobre la experiencia estética del primer hombre artista. La fase de la pintura mural, cóncava, llena, termina cuando resuelve el propósito humano-experimental y encuentra lo que estaba buscando, lo que necesitaba para vivir como un ser humano, como un hombre que se siente herido, amenazado, débil y asustado, que necesita vencer el miedo. El arte prehistórico del Muro

termina en el cromlech vacío. El hombre, curado, ya puede prescindir del Muro, ya puede prescindir del arte y salir a la vida. Bellamente expresa Oteiza la aventura del escultor y su conclusión: *"El escultor viaja en su estatua hasta donde el viaje de la estatua y del arte concluyen. Luego falta menos y es algo más difícil el camino: pero es preciso proseguirlo a pié. Hoy la tarea de este trayecto, no es estética sino vital"* (Oteiza 1983:Índice Epilodal:MURO).

El arte tiene para Oteiza una finalidad y razón de ser muy profunda pues es una manera privilegiada de enseñar al hombre a vivir a la intemperie, de vencer el miedo a la muerte y de ser libre y receptivo a la más radical experiencia humana. Cuando el hombre crece, el arte ya no es necesario y desaparece, pero para crecer ha sido una herramienta imprescindible. *"Cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo. Pero el hombre ha de estar preparado para servirse espiritualmente de él, para habitarlo espiritualmente. ... El muro referido expresivamente con su figuración de bisontes y caballos o con sus abstracciones-ideas, es oración imperfecta (estadio espiritual lacrimógeno y limitado). El cromlech vacío no"* (Oteiza 1983:Índice Epilodal:ESPACIO RELIGIOSO), porque *"la historia del arte es la historia de este esfuerzo preparatorio del artista para la vida, pero no es la historia verdadera del hombre"* (Oteiza 1983:4-5).

Nada más lejos para Oteiza que la concepción del artista en su torre de marfil, hasta el extremo de que es capaz de sacrificar su arte por los demás. El artista, dice Oteiza, ya no es para el arte, sino para la vida: *"El arte no es para siempre, la vida sí. El arte no es razón suficiente ni para la vida misma del artista (fuera de su indagación puramente experimental). Su razón última es desembocar (para todos) en la vida con una imaginación instantánea como servicio público (político) desde la sensibilidad"* (Oteiza 1983:4-5).

La consistencia lógica, la complejidad creciente y la profundidad de

lo que vengo llamando "Teoría de la Finalidad del Arte" en Oteiza queda así redonda y da respuesta a las preguntas fundamentales que plantea la obra de arte. Podemos resumir diciendo que para Oteiza, el arte es una forma de conocer del hombre que se siente vulnerable y que necesita encontrar su lugar en el mundo, el modo de sobrevivir libre y de vencer los estrechos límites que le impone la vida, para reconciliarse con la muerte.

Quizás sea este el momento de entender la conflictiva, y tantas veces agria, relación de Oteiza con el poder político de todas las tendencias, pues siendo la Política esencial en su postura Ética y Estética, su concepto se engrandece, desborda y rebasa los límites del ejercicio de la política cotidiana, entendida como ejercicio del poder y no como servicio. Algo similar se puede decir de su postura religiosa, pues siendo la Religión parte sustancial de su intimidad, tenía que ser crítico en muchos aspectos de la religiosidad convencional, que en el fondo también se ejerce como "poder" y no como servicio.

Establecida y proyectada sobre el Muro de Oteiza su "Teoría de la Finalidad del Arte", el paso siguiente es aplicarla y ponerla a prueba en su muralismo del frontón de Aránzazu, en contraste y contraposición con el más señalado muralismo del siglo XX. En los dos siguientes capítulos se abordan estas cuestiones.

MONUMENTALIDAD Y MURO

En escultura y en arquitectura, el concepto de monumento, de monumentalidad, es crucial, es uno de los más interesantes y fecundos para entender estas artes, porque cualquier creación no meramente utilitaria que se sitúa en el espacio, tiene vocación de monumento, es decir, de ocupar el espacio significativamente, de encontrar un lugar propio en competencia con los demás seres y objetos también presentes. De otra manera pasaría inadvertida y se convertiría en una creación inútil.

En principio, la monumentalidad alude al tamaño, a lo grande que, en una transposición muy frecuente, pasa de lo físico a lo moral y refleja la intención del hombre de dar importancia y valor a aquello que monumentaliza.

Pero aunque puedan parecer términos que remiten a un concepto unívoco, cuando se trata de definir, monumento, monumental, monumentalidad, aparecen algunos matices que aconsejan recurrir al *Diccionario de la Real Academia Española*.

Si buscamos la palabra "**monumentalidad**", nos dice, "*Carácter monumental de una obra de arte*", donde se destaca, como referencia sustantiva, la obra de arte. Ya sabemos algo importante, que este término alude al arte. Ahora debemos buscar el otro término, la referencia adjetiva de la definición.

“Monumental: (Del lat. *monumentâlis*). 1. adj. *Perteneciente o relativo a un monumento (obra pública)*. 2. adj. *Perteneciente o relativo a un monumento (objeto de utilidad para la historia)*. 3. adj. *coloq. Muy excelente o señalado en su línea*. 4. adj. *coloq. Muy grande*”. Aquí se perfila y completa mejor el concepto, pues vemos que tiene que ver con lo público y lo histórico y que en efecto incluye los dos aspectos que hemos adelantado: excelencia moral y tamaño físico.

Pero todavía tenemos que buscar en el diccionario el otro término que completa esta familia semántica. **“Monumento.** (Del lat. *monumentum*). 1. m. *Obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular*. 2. m. *Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.* 3. m. *Objeto o documento de utilidad para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho*. 4. m. *Obra científica, artística o literaria, que se hace memorable por su mérito excepcional*. 5. m. *Obra en que se sepulta un cadáver*. 6. m. *Túmulo, altar que el Jueves Santo se forma en las iglesias, colocando en él, en un arca pequeña a manera de sepulcro, la segunda hostia que se consagra en la misa de aquel día, para reservarla hasta los oficios del Viernes Santo, en que se consume*. 7. m. *coloq. Persona de gran belleza y bien proporcionada físicamente*”.

Esta definición incluye diversas acepciones de las que podemos intentar extraer una descripción comprensiva: obra de arte memorable, de carácter público, que se crea para alimentar la memoria histórica de una colectividad sobre algún hecho de especial importancia del que se convierte en referencia, que puede tener que ver con la muerte o con la religión, y del que se espera que posea belleza y proporciones, por lo que el término se puede utilizar como sinónimo de estos conceptos.

Ahora que hemos completado el contenido semántico de “monumento”, vemos que ha desaparecido, o ha quedado sólo implícito, el pri-

mer concepto que se refería al gran tamaño de algo. El *Diccionario de la RAE*, quizás sin ser muy consciente, evidencia que, desde una consideración artística, el tamaño es algo accidental, no sustancial.

Tanto es así que Oteiza, con una clarividencia extraordinaria para ver lo que todos tenemos delante de los ojos y no vemos –quizás su característica intelectual más destacada y privilegio de artista plástico– descubre que lo monumental cabe en la miniatura. Él, además, sabe explicar como se consigue este portento. “[*La miniatura*] persigue un saber constructivo para producir su ampliación, para aumentar su sitio. Ésta es la actitud de naturaleza estrictamente mural. Tendría como planeo fundamental el de la conversión del plano en convexidad” (Oteiza 1997:130-131).

La conquista del espacio que supuso la invasión del muro por el artista prehistórico, continuó como preocupación de los artistas posteriores que lo abandonaron y recurrieron a superficies menores y exentas para realizar sus obras: tabla, tela, lienzo, plancha de cobre, oro, plata, lo que, como veremos, responde a una evolución en los estilos artísticos y en las maneras de ser hombre. Pero es en la miniatura, es decir en el pequeño espacio de un medallón o de un camafeo, donde se manifiesta con mayor claridad la vocación del artista de expandir el espacio para que pueda acoger la obra que concibe, sin sacrificar su totalidad, ni renunciar a la grandiosidad de toda obra de arte.

El pequeño espacio plano de una pintura miniatura se “amplía” haciendo que los límites del plano, sus esquinas podríamos decir, se doblen hacia dentro, se pierdan como en una esfera o en un poliedro, para que el espacio crezca y la obra se agrande. De esta manera cabe concebir la monumentalidad de la miniatura, mediante como dice Oteiza: “*la conversión del plano en convexidad*”.

Este es también el principio constructivo utilizado por pintores como el Greco en sus lienzos, que conseguía un tratamiento expansivo con un intencionado uso compositivo de las diagonales en pirámide invertida, que Oteiza explica con extensión y sagacidad en su ensayo *Goya maña-*

na. Dice Oteiza: *"Yo opino que el Greco resolvió gran parte de la muralidad de sus cuadros, por parte de una intuición que directamente apoyó en la Miniatura. ... Ante el San Mauricio nos parece sorprender esa intención. Se nos revela esta pintura como si estuviera ocupando el interior de un gran poliedro y recibiendo en su imaginación plana, los diferentes episodios distribuidos en los distintos escenarios de sus caras. Las agrupaciones plásticas, los puentes con los ademanes de las figuras y de sus miradas, las interrupciones y los reanudamientos de un mismo y largo itinerario luminoso, las líneas cromáticas de fractura, todo en la composición extraordinaria de esta pintura parece denunciar el cálculo de una inscripción geométrica en el poliedro. La sabiduría plástica del Greco para nuestra preocupación obsesionante de un nuevo muralismo, nos impresiona"* (Oteiza 1997:130). (Ver lámina 11.1)

También encuentra esta sabiduría del Greco en su Asunción. *"Obsérvese la conquista de los espacios angulares superiores, correspondientes a los lados de la base en la pirámide invertida sobre el vértice. Entiende que éste es uno de los fundamentos del nuevo muralismo por construir y como antecedente señalo este hecho en el Greco, como lo he señalado en la megalítica agustiniana"* (Oteiza 1997:58). (Ver lámina 11.2)

Esta sugerencia tendrá también, como veremos a continuación, expresión en la escultura megalítica del alto Magdalena que, en una quinta fase de su desarrollo, descubre la pirámide invertida como recurso de monumentalidad.

En escultura la monumentalidad no la da el tamaño de la pieza, sino otros valores estéticos que deberemos determinar para poder explicarnos la grandiosidad que advertimos en piezas, incluso muy pequeñas que, como Oteiza nos señala, se encuentran entre las primeras manifestaciones artísticas. En la voz AURIÑACIENSE, del Índice Epilodal de su importante obra *Quosque tandem...!*, dice: *"Primera gran edad del arte prehistórico. (Unos -30.000 años a -15.000) Su capital clásica Lascaux. ... Cuando por primera vez nace aquí la escultura con unas prodigiosas*

LÁMINA 11

EL GRECO



1. Martirio de San Mauricio (1580-82)



2. Asunción de la Virgen
(1604-1614)
(estudio de Oteiza)

Venus adiposas (ligadas a una magia de fecundidad) y que caben en la palma de la mano."

Es una experiencia estética fuerte descubrir el tamaño real de las Venus prehistóricas que tantas veces hemos visto reproducidas en los libros, siempre sin término de comparación conocido y, con mucha frecuencia, a mucho mayor tamaño que el natural. Las Venus de Willendorf y de Lespuge, por ejemplo, son dos poderosas imágenes de mujeres plenas y fecundas, de una monumentalidad rotunda e indiscutible que se impone a los que las contemplan. Cuando se tiene la oportunidad de conocerlas directamente, como yo tuve ocasión de hacerlo en el Museo del Hombre de París hacia 1975, sufre uno un gran impacto porque, efectivamente, caben en la palma de la mano y son mínimas en su tamaño, pero, si uno se concentra en su pequeña figura física percibe la grandiosidad de sus formas y del imponente mensaje de vida y poder reproductor que transmiten. Es una experiencia inolvidable que deshace convenciones y enseña como la belleza y monumentalidad cabe en obras de arte, a veces, enormemente pequeñas.

Alexander Heilmeyer, en un curioso libro titulado *La Escultura moderna y contemporánea*, plantea de una manera muy sintética e inteligente las complejas y a veces contradictorias relaciones entre tamaño, forma, proporción, espacio y tiempo en escultura. En su criterio, la escultura pertenece a un mundo imaginario que surge de la fantasía del artista y que se diferencia de la arquitectura, para la que los conceptos grande o pequeño tienen una significación absoluta. En escultura, en cambio, la proporción puede transportarse a otra escala en la fantasía del contemplador.

Admite también una relación directa en escultura entre espacio y tiempo, que une "*la mayor amplitud de tamaño con la mayor amplitud de tiempo. Lo gigantesco se nos presenta en su firmeza*" pero simultáneamente afirma que "*las estatuillas de Meunier, por el contrario, poseen, por razón de su forma, carácter grandioso y monumental*", por lo que la

forma puede contribuir a *“hacer parecer lo pequeño más grande y lo grande más pequeño”* (A. Heilmeyer y R. Benet 1949:33-36).

Podemos decir con fundamento que no importa el tamaño, sino la proporción y la intención de la obra. El genial escultor Constantin Brancusi, refiriéndose a su gran obra la *“Columna sin fin”*, lo expresa a su manera: *“Las medidas son despreciables en cuanto a que ellas están dentro de las cosas. Pueden subir hasta el cielo y descender al suelo sin cambiar de medidas”* (Tabart 1995:89).

Oteiza aborda también esta cuestión en el estudio de la estatuaria megalítica americana, que ha centrado la primera parte de este ensayo. Empieza por criticar, en el antropólogo alemán Preuss, primer investigador de la gran escultura del Alto Magdalena, *“el sentido que él pone en la palabra monumental, que no vendría a calificar nada más que el tamaño grande del material artístico”* (Oteiza 1952:140). Oteiza descubre las razones de esa monumentalidad en que *“la cabeza como tercio alto de la estructura cubista refuerza una expresión monumental definitiva que es propia y original”* (Oteiza 1952:141) y establece cinco etapas en la construcción del concepto de monumentalidad en esta estatuaria megalítica:

“1. De caligrafía o litografía inorgánica, representativismo cerámico

Dibujos, incisiones en superficies cerámicas. (Ver lámina 1)

2. Lítica mensular y faloide. Adaptación ingenua de la representación naturalista a la economía de la piedra natural.

Adaptación de la representación naturalística a la forma y tamaño de la piedra. (Ver lámina 3)

3. Plástica redonda.

Estatuas en piedras redondeadas o esféricas todavía sin gran rigor geométrico. (Ver lámina 5.1)

4. Plástica cuboide. Lo redondo ascendente. Concepto ingenuo de lo monumental como pirámide.

Estatuas en piedras cúbicas, cuadrangulares con tendencia a lo piramidal. (Ver láminas 5.2 y 3).

5. *Plástica cúbica. Inteligencia de lo monumental como inversión de la pirámide sobre el vértice. Desproporción cúbica de la cabeza, o sea conformación funcional del expresionismo monumental* (Oteiza 1952:141-142). (Ver lámina 12.1)

Estatuas en piedras con forma de pirámide invertida.

En la investigación antropológica sobre el terreno de los enigmas que plantea la estatuaria megalítica americana, Oteiza localiza estas cinco técnicas y estilos artísticos que marcan una evolución en el proceso de creación del concepto de monumentalidad y dan razón de la evolución histórica y social de ese pueblo. La evolución va de la cerámica a la piedra, se perfila de lo redondo a lo cuboide y llega a lo cúbico, en busca de grandeza y expresividad, para concluir localizando el secreto de la monumentalidad en la forma de la pirámide invertida, la contrapirámide que se apoya en su vértice y marca una dirección ascendente. Dice Oteiza: *"En estas dos últimas etapas del resumen que acabamos de hacer, está la clave genial de la monumentalización formal que se alcanza en la estatuaria agustiniana: el sentido de grandeza natural que entraña la pirámide sobre la base, es reemplazado por el sentido ascensional que entraña la misma pirámide invertida acondicionada sobre le vértice"* (Oteiza 1952:142).

Como anunciaba en su momento, reencontramos ahora, en la estatuaria megalítica americana, el hallazgo que El Greco hizo en su cuadro de la Asunción, según la interpretación de Oteiza.

Llega así Oteiza a dar en el clavo de la "Teoría de lo Monumental", en la que, como hemos visto, el tamaño no es lo significativo, sino dos cuestiones muy distintas: la estructura interna de la obra y la intención de la obra.

Empezando por lo formal, lo primero es centrar una *"Teoría de lo monumental: Elevación: aumento del radio de la expresión formal, mul-*

tiplicación del resultado. Aplicación pública del mensaje plástico." (Oteiza 1952:143). Dos aspectos íntimamente relacionados destacan aquí como fundamento de lo monumental. El primero es un engrandecimiento expresivo de la obra que haga posible el segundo aspecto, que la obra sea efectiva en ámbitos públicos.

Lo público se concibe en estética como antítesis cualitativo de lo privado que, en la "Teoría de lo Monumental" de Oteiza, dará lugar a un importantísimo y muy fructífero, "*fundamento teórico: combate contra la gravedad: cambio de dirección de la gravitación natural de un producto plástico: contra la gravitación natural, la ascensión plástica. Contra lo íntimo lo público*" (Oteiza 1952:143).

Lo público desborda los límites de la cotidianeidad en que se desarrolla la vida de cada individuo, la vida privada en la que manda lo utilitario, lo práctico, que está sometido a las leyes naturales. El ser humano individual es una parte más de la Naturaleza. Pero, la capacidad de asociarse con otros seres humanos para cooperar y defenderse de las amenazas que percibe en el entorno, le llevará a inventar formas de controlar los fenómenos "naturales" y convertirlos en fenómenos "culturales". Surge entonces el concepto de lo público, lo social, como superador de lo privado, lo individual.

Para efectuar ese paso trascendental de la Naturaleza a la Cultura, el humano necesita descubrir o inventar estrategias que rompan la cáscara de las leyes de la Naturaleza que le constriñen y amenazan. En este contexto, la ley universal de la gravedad es, como insinúa Oteiza, el gran reto. Si lo supera, el ser humano podrá dar el gran salto que le libere del peso de la Naturaleza que le ata a la tierra. El Arte será su estrategia y la obra monumental su expresión sensible, que quedará como testimonio de su triunfo.

La Ciencia conquistará la gravedad miles de años después que el Arte, cuando establece el valor de la gravedad terrestre en $g = 9,8 \text{ mt./seg}^2$ y Newton defina la Ley de la Gravitación Universal, que dice "que dos

cuerpos se atraen con una fuerza directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente al cuadrado de su distancia”.

El hombre seguirá en su lucha por despegarse de la tierra y superar las limitaciones que le impone la Naturaleza y será a mediados del siglo XX cuando, por fin, con los vuelos espaciales, vencerá definitivamente la fuerza de la gravedad de la Tierra.

Este reto, vital para la supervivencia física, moral y social del ser humano, explica tantos esfuerzos “sobrehumanos” desarrollados por antiguas civilizaciones constructoras de monumentos megalíticos que desafían a la gravedad en el imponente y aplastante peso de las grandes piedras. Una lucha física, directa, con la Naturaleza, un reto que obliga a la colectividad a desarrollar fórmulas de cooperación que crean y refuerzan la identidad del grupo.

Oteiza podrá disfrutar de su victoria sobre la gravedad en una tierna anécdota que relata su biógrafo y amigo Pelay Orozco. Le cuenta Oteiza, en una conversación telefónica que mantuvieron esa misma noche, que cuando llegó el momento de alzar la Piedad a lo más alto del frontispicio del santuario de Aránzazu, *“sobre las tres de la tarde, el cielo se oscureció de un modo increíble, descargando al poco tiempo una pavorosa tormenta ...”*. Cuando se pudo reiniciar la operación, continúa Oteiza: *“en medio de una densa niebla, la elevación del Cristo yacente hasta la culminación del frontis había resultado un espectáculo sobrecogedor, especialmente al pasar a la altura de los Apóstoles, que por un momento parecían haber cobrado vida y hasta movimiento en su friso de piedra, al ver a su Señor ascender a los cielos”* (Pelay Orozco 1978:258). El triunfo de la estatua sobre la gravedad se había consumado y cobraba todo su valor simbólico y trascendente.

Dando un paso más en su Teoría de lo Monumental, encuentra Oteiza también una *“distinción filosófica: lo que muere se dirige al interior”*

de la tierra –cae–. Lo que vive, sale del interior de la tierra, –sube–.” (Oteiza 1952:143) En cierta manera complementa la anterior, pues por la “cultura” el hombre se libera de la “naturaleza” que le ata a la tierra y puede soñar el cielo, y desde ese momento lo que cae y muere puede ser vendido por el eterno retorno que hace resurgir y brotar la semilla que murió y se enterró. Volveremos sobre la obra de Oteiza en Aránzazu un poco más adelante.

Esta distinción filosófica, en un último paso estético, lleva a una “*distinción natural: la pirámide inorgánica se apoya en la base y termina en el vértice, se cierra. La pirámide vital se apoya en el vértice y podría prolongarse –se abre– divergiendo.*” (Oteiza 1952:143). Aquí la pirámide invertida expresa la distinción filosófica. La pirámide que se apoya en el vértice, crea una dinámica propia que asciende y obra el milagro de convertir lo que era estable, pesado y terreno en la pirámide que se apoya en su base, en aéreo expansivo y dinámico. Un simple cambio de posición relativa de la forma, opera una completa revolución expresiva que, aprovechada por el artista, será de una gran potencia. (Ver lámina 12.1)

A partir de la pirámide como forma perfecta de estabilidad y equilibrio, que después de una visita a Egipto hizo escribir a Brancusi: “*sus proporciones muy grandes son tan perfectas que no nos aplastan. Ellas parecen a la vez grandes y pequeñas*” (Tabart 1995:92), Oteiza, haciéndola girar sobre su vértice, la transforma en viva y dinámica.

Curiosamente Brancusi, según el escultor Txomin Badiola, elige el ovoide como fundamento de un nuevo alfabeto propio de la escultura. Oteiza, por su parte elige la pirámide invertida sobre el vértice “*como unidad básica identificativa de su trabajo*” (VV.AA. 1988:37).

Con espíritu didáctico Oteiza contrapone unos oportunos ejemplos de esta dinámica: “*frente a una pirámide cristalográfica o su forma en madera, un trompo girando; frente a un árbol cortado, el mismo vivo;*

frente a un hombre acostado, un hombre en pie, con los brazos abiertos; al lado de un monte, un valle, el hombre está situado en medio." (Oteiza 1952:143) y para que lo podamos comprobar, como si se tratara de un test, nos pregunta: "dos paredes iguales, con triángulos del mismo color; invertidos. ¿Cuál es la pared monumental, estéticamente?" (Oteiza 1952:143).

A partir de estas experiencias, Oteiza entiende el nuevo muralismo como un abrir "la propiedad tradicional de la diagramación áurea que es la de encerrar o contener las formas en el producto artístico" con una "incurvación de la diagramación áurea" que sustituye "una dinámica centrípeta y cerrada: muralismo estático, por otra conducta matemática, dinámica, centrífuga y abierta: muralismo dinámico ... Frente a la fisiología espiritual o la estética de un hombre encerrado en la pirámide anti-gua, la fisiología espacial de un hombre libertado en el alto orden externo de la pirámide invertida" (Oteiza 1997:37 y 38).

Pelay Orozco en el importante libro sobre Oteiza que hizo con él, a partir de largas y cómplices conversaciones, nos da una importante clave de cómo Oteiza llegó a pensar este nuevo espacio. Partió del Muro que es el paradigma del espacio de dos dimensiones, que si le insertamos un cuadrado irregular colocado en diagonal, como hizo genialmente Malevich con su revolucionaria obra "Cuadrado blanco sobre blanco", se abre y dinamiza. En esta obra un cuadrado blanco "caído" diagonalmente sobre el fondo blanco del cuadro (del muro), opera el milagro estético de hacer dinámico lo que era puramente estático. Esa acción espacial llega de fuera y constituyen "un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable ..." (Pelay Orozco 1978:331). Entonces como dice el propio Oteiza: "El muro (la estatua, el libro) es así un sistema abierto y su equilibrio aparece descompuesto, incurvado, inestable, y se va restableciendo en el exterior; para volver a ingresar en nuevas experiencias." (Oteiza 1995b:45). Sobre esta cuestión del dinamismo de la diagonal en Malevich, volveremos en el capítulo 13. (Ver lámina 12.2)

LÁMINA 12



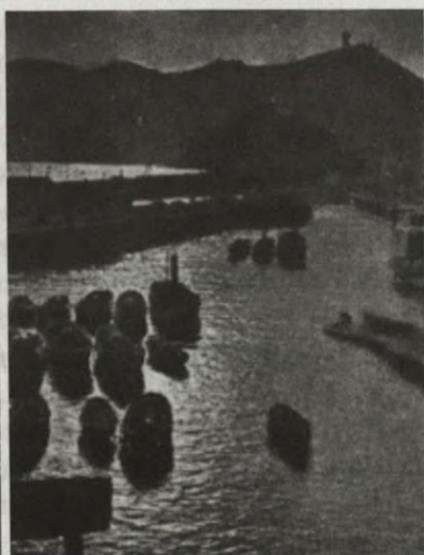
1. Clasicismo megalítico agustiniano.
La pirámide se apoya en el vértice



2. "Cuadrado blanco sobre blanco",
Malevich (1918)



3. [6] Lanchas en aparente desorden



4. [5] Lanchas ordenadas en el puerto

Estos hallazgos estaban ya presentes en las geniales intuiciones que Oteiza expone en su estudio de la estatuaria megalítica americana, de las que como resumen podemos decir que, con el hombre agustiniano *“el escultor inicia su plástica cubista, fijará la escultura característica de las grandes cabezas con su acento público definitivo. El peso de la estatua va a descender en una progresión estética plena de sabiduría monumental”* (Oteiza 1952:95).

Pero la monumentalidad como concepto estético no sólo tiene que ver con aspectos formales, distintos y más importantes que el tamaño, sino que, como he adelantado, para que se produzca son decisivos los aspectos éticos.

El arte en general, y si cabe mucho más el arte público, responde a necesidades de la sociedad en la que nace, en la que los aspectos sociales y morales son fundamentales para su supervivencia. Por esto para Oteiza el concepto de monumentalidad es también un concepto ético y *“el sentido de lo monumental en arte refleja la situación en la que se encuentra el hombre formándose espiritualmente”* (Oteiza 1983:Índice Epilogo: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

Para definir esa situación del hombre, Oteiza le aplica su teoría de la Ley de los Cambios que establece dos momentos fundamentales de la evolución del arte.

“En la primera fase en que se elabora estéticamente una cultura (ver LEY DE LOS CAMBIOS) la expresión es hablante y se enfrenta a la Naturaleza. El hombre avanza detrás de su expresión. Hay un agigantamiento de lo que se entiende entonces por escala monumental.” (Oteiza 1983: Índice Epilogo: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA). Encuentra Oteiza en esta fase primera y constructiva del lenguaje artístico, que pertenece a un hombre inseguro y a un arte inmaduro, la justificación de que lo monumental sea, lo grande de tamaño, lo lleno de información y de contenidos explícitos.

A esta primera fase de creación y desarrollo le sigue otra de adelgazamiento y culminación que Oteiza llama de conclusión, en la que lo monumental, que no puede desaparecer porque está en la entraña de la obra de arte y es su principal conquista, se depura y ya no necesita revestirse de gran tamaño. Al contrario, lo monumental se hace pequeño e íntimo, más auténtico y expresivo de la conquista por el ser humano de su plena humanidad. *"Pero en la segunda fase en que el hombre está de regreso de la Naturaleza y completa su dominio espiritual, —dice Oteiza— escala monumental se convierte en escala directamente referida al hombre, en escala íntima, silenciosa, personal"* (Oteiza 1983:Índice Epilodal: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA). Hemos adelantado como el abandono del muro por las pequeñas pinturas en losetas en el arte lítico prehistórico responde a una evolución en el desarrollo del hombre, del artista y de su estilo artístico.

Aplica Oteiza esta brillante teoría sobre lo monumental a su tema favorito, el del pequeño cromlech presente en los territorios vascos, que defiende que no es *"copia degenerada de las grandes alienaciones megalíticas de Bretaña, Inglaterra o Irlanda, sino invención de un nuevo concepto monumental a escala humana"* (Oteiza 1983:103) que en su callada monumentalidad, es una creación mucho más difícil e impresionante pues permite *"a cada uno entrar en contacto con su conciencia"* (Oteiza 1983:104) y llegar a tomar "conciencia de sí", como diría Unamuno: "hacerse un alma".

Otra manera muy interesante en Oteiza de exponer esta doble fase en la evolución de la sensibilidad artística es mediante una ingeniosa comparación entre un televisor encendido chorreando imágenes y sus esculturas más depuradas, sus Cajas Vacías. Dice Oteiza: *"Televisor físico y metafísico. Tengo 2 televisores en casa, en la misma mesa, es la mesa de los televisores. Uno de ellos es el corriente, el mundo se expresa físicamente, en imágenes que vienen hacia mí, yo soy el receptor. El otro es mi*

última escultura experimental, mi Caja vacía, un espacio receptivo, es mi televisor metafísico, soy yo el agente activo, me he puesto al borde de la realidad, he tomado conciencia, me alejo de ella, aparco espiritualmente en esta Nada.

Me basta el primer televisor para distinguir esta doble realidad de la expresión en sus dos fases. La 1ª enciendo el televisor; aumento la imagen y el sonido, crecen hacia mí. La 2ª fase: comienzo a disminuir la imagen, la voy apagando, bajo el sonido. Comienzo a dominar la expresión, haciendo sitio para mí en la pantalla. Me he quedado sin imagen, ni visual ni sonora, pero conservo la pantalla encendida, es el cero final, negativo. (estamos en presencia de la circunferencia neolítica de nuestro cromlech" (Oteiza 1984:136).

Este doble movimiento de la Ley de los Cambios de Oteiza permite penetrar en la entraña de la obra de arte y hacer una auténtica crítica de arte, no basada en un impresionismo subjetivo sino en criterios explícitos y objetivos. Señala la evolución de los estilos artísticos que tiene consecuencias sociales y políticas muy interesantes, pues las civilizaciones que han construido grandes obras que desbordan la escala humana han tenido que pasar por dominación y esclavitud, "*ciudad de construcciones monumentales, ciudad espiritual de enanos y de esclavos*" (Oteiza 1983:Índice Epilodal:MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

Encuentra base en estas afirmaciones una sociología del arte cuyo desarrollo es un desafío muy prometedor para sociólogos y para historiadores del arte. Oteiza inicia este análisis con tal claridad y contundencia que lo mejor es transcribir íntegras sus palabras: "*El concepto de lo monumental que agranda por fuera al hombre, a unos hombres por fuera y empequeñece a todos por dentro, nos viene de oriente con sus primeras montañas artificiales y sagradas del zigurat y sus torres de babel con escaleras para subir al cielo y sus sacerdotes de grandes sombreros como torres de babel y disfrazados con vestidos decorados de escaleras, nace en oriente y no alcanza del todo a Grecia porque en las fuentes del arte*

griego, aunque no se cuente, estaba antes (de alguna forma tradicional estaría) el artista de Lascaux y de su guijarro aziliense ..." (Oteiza 1984:361-362), pues ya sabemos que en lo pequeño y silencioso cabe en toda su extensión, lo monumental sin ninguna connotación opresiva.

A partir de este análisis, llegará a formular el auténtico y profundo sentido de lo monumental en arte, que no es otro que el de la grandeza del ser humano. Porque para Oteiza como para los artistas humanistas del Clasicismo y el Renacimiento, el hombre es la escala del arte, *"el hombre espiritualmente constituido está a escala en cualquier sitio que se sitúe en la Naturaleza. Luego está a escala con la Naturaleza y con la ciudad, todo lo que está referido directa y simplemente al hombre"* (Oteiza 1983: Índice Epilodal: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

La naturaleza de lo monumental entonces es *"la culminación a escala íntima y personal de nuestra vida en su proceso de religación con el mundo, la monumentalidad silenciosa del hombre en su palabra"* (Oteiza 1984:361-362). Encuentra aquí Oteiza la raíz de la estética vasca que él propone y que tiene en el pequeño, silencioso y vacío "cromlech" su mejor expresión: *"Baroja confesaba que no sentía nada de lo enorme, que su sensibilidad vivía la escala de lo pequeño, de lo íntimo y cercano. ... Espíritu y monumento nos hemos hecho en la escala silenciosa y nocturna, cercana, de nuestra lengua con nuestro paisaje"* (Oteiza 1984:361-362).

En resumen, el arte expresa la evolución de la sensibilidad humana. *"En la primera fase el arte, se levanta sobre el hombre, en la segunda el hombre se acerca a la obra de arte, si la necesita"* (Oteiza 1983: Índice Epilodal: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

Oteiza, con naturalidad y a través de su experimentación creativa nos ha llevado hasta el fondo del concepto estético de lo monumental, que no es otro, en definitiva, que el de la salvación del hombre.

ARÁNZAZU

Llega el momento de aplicar estos conceptos oteizianos de monumentalidad y Muro, a dos expresiones del muralismo del siglo XX, de fuerte carácter de arte público.

Para poner en su valor la importante obra de Oteiza en Aránzazu, y por lo que tiene de contraste definitivo con ella, conviene empezar por considerar otro movimiento artístico, el del muralismo americano, contemporáneo del trabajo de Oteiza, que además él conoció personalmente durante su estancia en América y que le suscitó un vivo interés.

Las obras del nuevo muralismo americano, mejicano y colombiano principalmente, contrastan con la gran obra de Oteiza en el frontis de la Basílica de Aránzazu. Son muestra de dos maneras antitéticas de utilizar el muro como expresión artística y nos darán pié para profundizar en nuestro tema pues las dos, cada una a su manera, son ejemplares.

Para situar debidamente estas cuestiones hay que retomar las dos fases de la Ley de los Cambios. *“Así, un muro lleno –dice Oteiza–, un altavoz abierto, una amplificadora estatua que en la primera fase estética de nuestra formación, nos ayuda, en la segunda, nos hiera”* (Oteiza 1983: Índice Epilogo: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA) porque, en esta fase conclusiva, el muro lleno estorba al proceso de desocupación

por el que se salva el hombre. En esta segunda fase, el arte público ya no precisa del muro, pues cabe en un guijarro pintado como aquellos en los que concluyó el muralismo prehistórico.

Es ilustrativo traer aquí la autorizada opinión de Octavio Paz, poeta y ensayista mejicano que nos ha ayudado a comprender mejor el estructuralismo de Lévi-Strauss, y que ahora nos ilustra sobre el movimiento muralista indigenista mejicano que constituyeron principalmente, Rivera, Siqueiros y Orozco. *“En general, puede decirse que la pintura mural mexicana, me impresiona por su vigor. Además, ¡la cantidad! Es imposible permanecer indiferente frente a tantos kilómetros de pintura, algunos abominables y otros admirables. Es una pintura que con frecuencia me irrita pero que también, a veces, me exalta. No se puede ni ocultarla, ni desdeñarla: es una presencia poderosa en el arte de este siglo”* (Paz 1986: VIII a X).

Oteiza aborda la crítica de este importante movimiento muralista americano, que Octavio Paz describe y juzga con tanta expresividad, y que tan importante papel jugó en el arte de aquella primera mitad del siglo en el que nuestro escultor estaba en plena labor creadora. Estas grandes pinturas le disturbaban, pues se trataba de un arte lleno, barroco, gritón, cerrado, del que pudo decir: *“Cuando recuerdo la ciudad universitaria de México con todas las paredes y rincones de sus edificios decorados, un malestar espiritual intolerable me sofoca. Una pintura mural y pública insulta la sensibilidad artística graduada, porque no puede decir lo mismo y con la misma voz a todos, porque no son iguales los hombres que se ponen a su alcance ...”* (Oteiza 1983:Índice Epilodal:MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

Octavio Paz coincide con Oteiza cuando opina que el arte muralista mexicano es un engaño político y moral que responde a que la *“máscara [falsaria] del Estado mexicano ha sido la del nacionalismo popu-*

lista y revolucionario" (Paz 1986:VIII) que hace a los artistas cómplices de los gobiernos demagógicos, en una actitud radicalmente opuesta a la de independencia y denuncia que sobre el poder político, mantuvo Jorge de Oteiza.

Aún así, siempre están los matices y Octavio Paz, diferencia a Orozco de Rivera y Siquieros. Hace de Orozco una descripción que igualmente podría aplicarse a Oteiza: "*Espíritu apasionado, sarcástico y religioso, nunca fue prisionero de una ideología: fue el prisionero de sí mismo*" (Paz 1986:VIII).

En este momento de la historia del arte de desocupación y conclusión, que Oteiza juzga perteneciente a la segunda fase de su Ley de los Cambios, el Muro no puede jugar el papel que jugó en la primera fase porque: "*hoy una pintura mural, un disco puesto en público por un altavoz, solo es justificable para una parte muy limitada y homogénea de la comunidad y en un periodo determinado de su educación, como en un colegio, un cuartel o un seminario, o una sala de espectáculos o de recreo donde el que entra ya sabe lo que busca...*" (Oteiza 1983:Índice Epilodal: MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA).

El muro que expresivamente se impone y avasalla al espectador sólo cabe hoy donde hay adoctrinamiento, aborregamiento, aturdimiento y deseo de alienación.

Esta era la idea de la política que le hizo a Oteiza estrellarse con todos pues, frente al adocenamiento y manipulación de los cerebros y las conciencias, defendía el deseo de alumbrar un hombre nuevo sensible y libre con capacidad de introspección y de crecimiento interior. Por ello "*... la finalidad hoy más urgente del arte es contribuir a la curación metafísica del hombre por el tratamiento de su sensibilidad espacial... Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es desocupando el espacio. De este modo en la actitud contemplativa del hombre, se le obliga a una reacción activa de su inti-*

midad personal. Y resulta que es precisamente esta actitud la que corresponde a la verdadera actitud religiosa ... " (Oteiza 1983:150).

Txomin Badiola, el escultor vasco que ha escrito un muy inteligente ensayo sobre la estética de su maestro Oteiza, incide en la misma idea cuando afirma que nuestro escultor, *"partiendo del hecho de que en arte las verdades han de ser ante todo artísticas, critica la apología de los grandes muros, el arte público, las pinturas industriales de Siqueiros"*, pues el muro, como la escultura no se justifican por lo que contienen, sino que *"empieza a justificarse por algo que le viene del exterior"* (VV.AA. 1988:37-39), concepto fundamental de Oteiza que he expuesto cumplidamente en el capítulo 8.

Oteiza, para quien el arte nace de la necesidad de construir al ser humano y de responder a las grandes cuestiones de la vida y de la convivencia, culmina cuando el ser humano conoce las respuestas y tiene en su mano su propia y permanente reconstrucción.

Será en Aránzazu donde tendrá la oportunidad de crear una obra fundamental en coherencia con sus planteamientos estético-político-religiosos.

Así nos ha conducido Oteiza hasta Aránzazu, el punto de llegada de su investigación estético-antropológica, lugar que reúne unas condiciones únicas por sus valores paisajísticos, su fuerte carácter simbólico-religioso y por la oportunidad histórica que encontró en ese lugar el arte más interesante del siglo XX. Aránzazu será fundamental para el arte vasco pues aglutinó una potente generación de artistas que a mediados del siglo pasado renovaron a fondo la estética y aprovecharon la ocasión para lanzar un manifiesto artístico de piedra, madera, chapa y hierro, con el que predicar el arte de vanguardia en el corazón geográfico, religioso y simbólico del País Vasco.

Recuerda Pelay Orozco que para Oteiza: *"aquella oportunidad que se le presentaba de poder transmitir su personal mensaje religioso y vital al enorme muro exterior y frontal de la gran basílica de Euskalerría,*

constituía el mayor honor y la mayor felicidad de 'su pobre vida'". (Pelay Orozco 1978:239). Tanto respeto le inspiró este trabajo que estimó que ningún escultor podía decir: *"Yo soy capaz de tocar este muro"*. Sabemos ahora la importante significación que tiene para Oteiza el hecho de "tocar el muro", pues con él, el hombre-artista hace el gesto definitivo que le va a permitir conocer la naturaleza, atraerla y ponerla de su lado, recrearla y convertirla en cultura, tocar la eternidad, en una palabra, salvarse.

Cuando le seleccionaron para hacer este trabajo, en un primer momento no lo aceptó: *"No me atreví"*, confiesa y propuso que se convocara un concurso entre él y el escultor Lucarini que estaba trabajando en la Catedral de Vitoria. Ganó el concurso y entonces aceptó el trabajo con todo entusiasmo. Fue para Oteiza, *"según confesión propia, 'un servicio y una verdadera prueba, la prueba que a mí mismo me impuse de información, de estudio, de trabajo'"* (Pelay Orozco 1978:240).

Conociendo el inmenso valor que daba a la experimentación artística, la trascendencia que descubría en la obra arte y la férrea defensa de su coherencia personal, podemos comprender el enorme respeto y sentido de responsabilidad con que afrontó el encargo. Su amigo y biógrafo Pelay Orozco, da testimonio de *"los mil tanteos"* que realizó en su taller de Aránzazu. *"Tenía una pared del taller llena de pequeñas Andra Maris de escayola, perfectamente alineadas y cada uno de cuyos modelos iba perfeccionando al precedente"*, hasta que encontró la definitiva Andra Mari que corona el muro del frontispicio del Santuario y ya sin ninguna duda, como recuerda Pelay Orozco que tuvo el privilegio de estar presente en ese momento, *"de pronto acarició con ternura aquel pequeño rostro virgíneo que se esbozaba en forma de corazón y lo besó con infinito respeto"* (Pelay Orozco 1978:241).

Como es sabido, por discrepancias de la autoridad eclesiástica con el arte religioso de vanguardia que estaba desarrollándose en el Santuario, el

trabajo estuvo suspendido durante 16 años y las piedras de los apóstoles yacieron varios años tiradas en la cuneta del camino. Cuando se pudo reanudar la obra, Oteiza ya no quería volver a Aránzazu, pues decía que, para él, *“hacía años que la obra estaba hecha y no se podía empezar a hacer lo que ya estaba concluido”* (Pelay Orozco 1978:243).

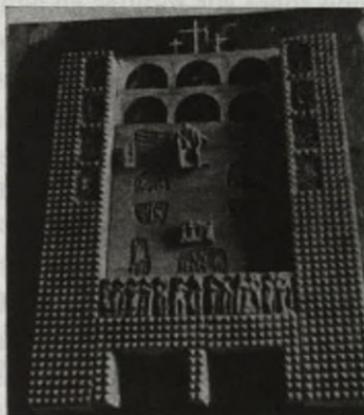
En este tiempo Oteiza había seguido creciendo como hombre mientras su obra iba decreciendo y acabando, como hemos visto en este trabajo, lo que tenía que reflejarse en la importante obra de Aránzazu que no quería reiniciar. Como señala Pelay Orozco: *“Jorge opinaba ahora que el vacío para el friso, sin estatuas, era como más hermoso y significativo. Así, vacío y con los hierros destinados a sujetar los bloques de piedra, tal como habían quedado y se veían, retorcidos, oxidados y amenazantes. Y, por si fuera poco, manifestaba rotundamente que su ciclo escultórico y artístico había concluido definitivamente...”* (Pelay Orozco 1978:243-244). (Ver lámina 13.2)

Naturalmente, costó mucho trabajo convencerle de que concluyera la obra. Se emplearon a fondo sus amigos Pelay Orozco, José de Arteche y el padre José de Goitia.

Oteiza, nos describe Fray Pedro de Anasagasti, había diseñado en principio una fachada en la que *“se proyectó un friso de 14 esculturas de piedra en la parte más baja, sobre las artísticas puertas de Chillida; y, ocupando la gran pared lisa, diversos medallones arrítmicos representando la historia de Aránzazu o expresivos símbolos de su típica espiritualidad. En el centro del frontis, y en su parte más alta, se situaría la imagen de María (de unas cinco toneladas de peso), en actitud de ofrecer al peregrino al Niño que sostiene entre sus brazos y que parece saltar de sus manos en ansias de entregarse al devoto romero”* (Anasagasti 1963). (Ver lámina 13.1)

El contraste entre esta descripción del proyecto inicial, del que existen fotografías, y el resultado definitivo nos permite valorar la evolución estética de desocupación y conclusión de Oteiza y el esfuerzo que tuvo que hacer para reiniciar la obra. En la obra definitiva han desaparecido los

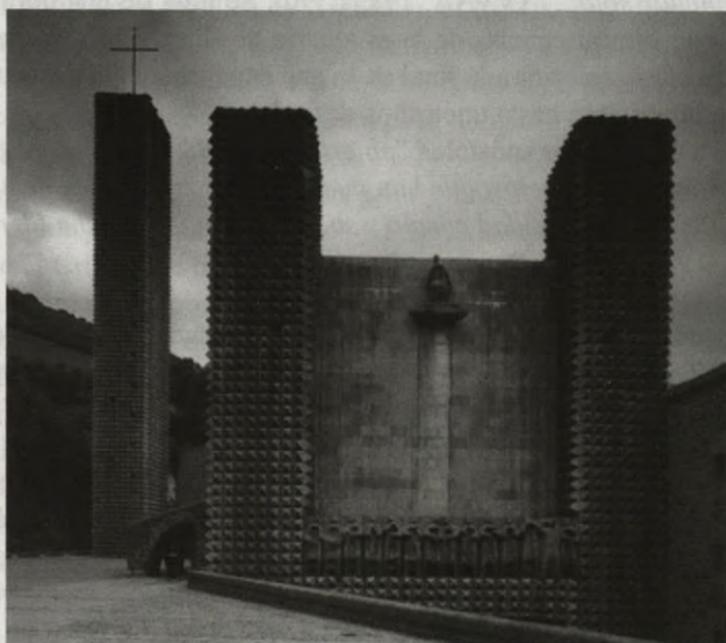
LÁMINA 13



1. Proyecto de Oteiza para la fachada de Aránzazu



2. Friso de Aránzazu vacío durante su construcción



3. Aspecto final

“medallones” que iban a salpicar el muro de la fachada y además la Virgen, que inicialmente tendría a su Hijo niño sobre sus rodillas en actitud de oferta al peregrino, se cambia por la imagen de la Piedad, en la que la Virgen con su Hijo muerto a sus pies, adopta una actitud de desgarró, dolor y protesta mucho más violenta y fuerte. (Ver lámina 13.3)

En el libro *Nosotros los vascos*, relata Oteiza un testimonio muy interesante: “*Para romper mi incomunicación con los apóstoles dentro de sus piedras, me he planteado un ballet del friso. Para una línea de 14 puertas abiertas, he concebido ya la materia coreográfica fundamental, los ritmos y el fondo vocal, con golpes de martillos, de cinceles y ráfagas de música religiosa. Un ensayo más de los que inicié en Chile en 1935 en el campo del ballet y que, por falta de un clima estético y experimental en nuestro país le obliga al artista a vivir aislado, a comenzar solo lo que no podrá concluir solo...*” (VVAA. 1989a:390). Se trata de una obra expresionista, con reminiscencias de la estatuaria de Henri Moore, que pertenece a una etapa anterior a la final en la que experimenta la desocupación total, que no iniciará hasta unos años después.

Oteiza concibe los apóstoles “*abiertos en canal... diciéndonos y repitiéndonos que están vacíos, que han puesto su corazón en los demás, que ese sacrificio es su santidad común y su verdadera y cristiana identidad*” (VVAA. 1989a:391-392).

Para concluir nuestro viaje estético a Aránzazu voy a recoger la visión de Txomin Badiola para el que Oteiza en Aránzazu “*aborda tres problemas: el friso como elemento horizontal de articulación de las dos torres, el muro frontal, y la imagen de remate*”.

Se plantea una interesante cuestión sobre el valor estético del juego de lo horizontal y de lo vertical en la creación de Oteiza en Aránzazu. Este juego se descubre “*en la imagen de la Piedad coronando el muro ... como un eje horizontal constituido por el hijo muerto y otro vertical, el lamento de la madre*” (VVAA. 1988:47). También en el friso, donde

Badiola desglosa *“un elemento horizontal, estático y contenido, más otro vertical ascendente y centrífugo. Entre las dos versiones del mismo comportamiento, una desde la serie y otra desde la unidad, el muro vacío. Muro que como ha señalado Oteiza, no es el de partida, es otro, resultado de un proceso de ocupación y desocupación, un espacio receptivo que permite al espectador llegar a convertirlo en transparente e inmaterial”*.

La consecuencia de este planteamiento creativo es especialmente rica pues dota a las piedras del Muro de Aránzazu de una vida y una espiritualidad extraordinaria que incluye e implica a su contemplador, pues *“cuando el espectador se detiene, todo parece congelado, cuando se mueve, los apóstoles del friso cobran vida moviendo lentamente sus brazos y cabezas.”* (VVAA. 1988:49).

El Muro de la basílica de Aránzazu, el frontis casi despoblado, tiene en su parte mas baja un friso con los famosos 14 apóstoles, abiertos en canal y en diálogo y relación eterna entre ellos, superpuestos a las cuatro puertas de entrada que creó Chillida, paso obligado para los devotos que se acerquen al templo.

En la parte superior, como un grito y una denuncia, la Virgen de la Piedad clama por todos los muertos y fracasados que en su derrotada figura reúne el Cristo que tiene a sus pies, tirado y yerto.

En último término descubrimos en el Muro “el cielo bajado a la tierra”. Ya hemos visto que el muro de la cueva es una imagen del “hueco del cielo” para el artista prehistórico, y veremos en el próximo capítulo que el muro del frontón es una estrategia del pelotari vasco para traer a la tierra el límite que el cielo ponía al lanzamiento de la pelota en el primitivo juego en campo abierto.

Podemos ver la culminación del Muro como “el cielo que se deja tocar por la mano”, aquí en Aránzazu, en el gran frontón vacío que es imagen del cielo habitado por Cristo yacente y su Madre, que nos reclama piedad.

Igual que la pared del frontón obliga a elevar la mirada del espectador para seguir a la pelota, el muro de Aránzazu nos obliga también a elevar la vista al cielo, al cielo que él mismo representa.

Entre los Apóstoles, abajo, y la Piedad, arriba del muro, nada, el vacío del paredón, el frontón sagrado de los vascos.

TEORÍA DEL FRONTÓN. EL JUEGO DE PELOTA

Vamos a dar un último paso en este recorrido por algunos de los aspectos más interesantes y sugerentes del pensamiento oteiziano, y adentrarnos en sus reflexiones sobre el juego de la pelota vasca donde, como en síntesis, podemos ver sus hallazgos estéticos, antropológicos y lingüísticos.

Encuentra Oteiza una nueva dimensión a su experiencia del muro, de la que hemos hablado extensamente en varios capítulos de este ensayo, y especialmente en el capítulo 8. *"El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil, con su mano herida, en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa. Lo que sale del hombre es rojo, lo que sale de la Naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro. Pregunta y contesta, recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta difícil, lenta de su pintura, con la vida hasta dominarla (Oteiza 1983:Índice Epilogo:ARTE COMIENZA, AURIÑACIENSE, DIOS EN TROI FRERES)*. El muro, además de un lugar para la expresión y salvación del ser humano, es un lugar para medirse con él. El muro cobra una nueva dimensión, que nos remite al frontón y al juego de la pelota vasca, en la que confluirán las dimensiones oteizianas que venimos señalando en este trabajo.

Además de en numerosos lugares de su obra de pensamiento, Oteiza ha abordado las relaciones del muro y la pelota vasca en un trabajo específico, que tituló "Revelación en el frontón vasco de nuestra cultura original", que publicó en sus *Ejercicios Espirituales en un túnel* y sirvió de prólogo al libro de su amigo y casi-biógrafo Pelay Orozco, *Pelota, Pelotari, Frontón*.

Formula en este trabajo la siguiente pregunta: ¿Con qué oficio juega el jugador vasco de pelota?

Por lo que llevamos ya visto y recapitula Oteiza en este trabajo, sabemos que hay un pueblo en la Prehistoria, que desarrolla una actividad cinegética, de caza "*para su mantenimiento físico y de caza artística para su protección religiosa y seguridad espiritual*" (Oteiza 1984:438), que encuentra en "*el gran Hueco-madre del cielo en la noche, nuestro gran arquetipo así matriz para nuestra identificación cultural*" (Oteiza 1984:438) - (Pelay Orozco 1983:6). Sabemos que para Oteiza "*el arte es oficio de cazadores ... o se persigue en el terreno del enemigo, por el movimiento, o en el terreno del hombre por la inmovilidad, calculando a favor del Espacio contra el Tiempo*" (Oteiza 1984:455) - (Pelay Orozco 1983:18), como hacen los estilos artísticos y así los formalismos operan con el Espacio, mientras los informalismos lo hacen con el Tiempo, en un doble juego, en una doble estrategia de movilidad y de inmovilidad, propia del artista-cazador.

Oteiza expone este doble juego del Tiempo y del Espacio en los estilos artísticos y en la naturaleza, con gran expresividad. "*En la Naturaleza encontramos las dos formas de proceder fundamentalmente en el arte: -por un lado- espacios cristalizados, inmovilizados, por ocupación ordenada y formal, geométrica y -por otro- espacios movidos por una acción continua e incontenible, irracional y no geométrica. Son dos tipos de economía, la una del espacio vital y la otra del tiempo vital. En unas lanchas dejadas ordenadamente en el puerto [5] la vida nos dice en ese momento que interesa el espacio para dejarlas. En unas lanchas en aparente desor-*

den (o en orden no geométrico) dejadas fuera del agua [6] la vida nos está diciendo que la preocupación en ese momento es el tiempo" (Oteiza 1983:Índice Epilodal:ARTE, PROCEDE). (Ver lámina 12.4 y 3)

El estilo del cazador que va tras su pieza ha quedado también recogido, como hemos visto, en el pasivismo (*bisonte bat daukat*: el bisonte es tenido por mí) y en la pospositividad de la lengua vasca, en la que descubre Oteiza una actitud pictórica, porque *"vivimos y hablamos verbalmente con el Tiempo, pero pensamos e imaginamos visualmente con el Espacio"* (Oteiza 1984:458) - (Pelay Orozco 1983:20) pues al pintar en la pared, la acción no está en el muro, está en el pintor-cazador, sujeto de la acción verbal *"que queda fuera del muro, por esto parece que en euskera se habla al revés"*, y *"por esto sus imágenes como escritura significan solamente en su imaginación que no se puede leer sino pensarse"* (Oteiza 1984:458), en una formulación perifrástica en la que *"el cazador retrocede, domina su realidad visual. Pensar en vasco, pensar al revés, el futuro no queda delante, se encuentra atrás"* (Pelay Orozco 1983:21).

A partir de esta brevísima síntesis del pensamiento de Oteiza, que hemos desarrollado ampliamente en capítulos anteriores, podemos situar y entender mejor su propuesta y responder a su pregunta sobre el oficio del jugador del frontón vasco, del que tiene, además, una vivencia familiar a través de sus tíos, los Embil, pelotaris que formaron el equipo de rebote de Oriu, su pueblo natal. Este oficio, naturalmente, es el de cazador, pues los jugadores de pelota, *"juegan como cazadores y a cazarse, a quien resulta cazador y Hombre, y quien como presa o animal dominado"* (Oteiza 1984:463).

Sitúa Oteiza el origen del juego de pelota en el campo abierto, con el cielo como frontón —el gran Hueco-madre de la noche estrellada, lo llama Oteiza— contra el que la pelota, al tirarla, "rebota" y vuelve a la mano, para ser lanzada de nuevo. La gravedad actúa aquí como límite de un lanza-

miento vertical, que produce al que lo ejecuta la apariencia de que la pelota choca contra el cielo y vuelve a tierra. Ya hemos visto que en la experiencia del pintor prehistórico la existencia del plano físico mural es secundaria, pues “decimos que el muro de nuestro pintor prehistórico es el hueco del cielo, que pinta en el aire” (Oteiza 1984:461).

Con estos presupuestos se puede observar una evolución en el juego de pelota que lleva, desde el primer lanzamiento en la Prehistoria de una pelota, una piedra o un palo al cielo, al juego de “Rebote” que, como la modalidad llamada “Pasaka”, se practica con los jugadores colocados unos frente a otros, en dos campos distintos y separados por una red o línea trazada en el suelo. En un curioso libro de divulgación deportiva, publicado con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 (VV.AA. 1989b) se describen los espacios primitivos en los que empezó desarrollándose el juego de la pelota que remiten a miles años. Se trata de terrenos llanos, a veces en mesetas de las altas montañas, no siempre totalmente horizontales, con hierba corta, delimitados por unas rayas (*eskasak*) laterales excavadas cuidadosamente con azada y con una raya central que dividía el campo en dos. Normalmente se encontraban en territorios frecuentados por pastores y estos lugares se conocían como *Soropil* o *Pillota-soro*, denominaciones euskaras, que en castellano se pueden traducir como “el prado de la pelota” y que, pasado el tiempo, podían incorporar un piedra llana llamada, botari o botillo, *bota arri* o *saka arri*, como la llama Oteiza, contra la que se botaba la pelota para hacer el saque. “No hace mucho tiempo que todavía se conservaban estos prados de juego en la parte de Arano, muy rica en monumentos megalíticos” (VV.AA. 1989:86). (Ver lámina 14.3)

Los “prados de la pelota” se situaron poco a poco en las cercanías de los pueblos y fueron el origen de los actuales frontones en los que aparece la pared del frontis que va siendo cada vez más grande e importante, mientras se van configurando, paulatinamente, la posterior para el rebote y la lateral izquierda, aportación de este lado de los Pirineos. Según Oteiza “cuando la pared del frontis y la del rebote, en los dos extremos del

campo abierto de juego, se acercan más y se unen, cerrándose ese lado como pared izquierda, se ha definido el frontón como impresionante espacio cerrado, prisma recto vacío, geoméricamente limpio, intemporal, trampa-laberinto, espacio-iglesia sin saberlo, monumental y simbólica reconstrucción del muro mágico del pintor y cazador con el espacio experimental de su santuario". Esta evolución en la construcción del espacio de juego para la pelota vasca da lugar a gran variedad de modalidades: mano, pala larga y corta, chistera, cesta punta, además de otras como la paleta o el frontenis.

Oteiza rememora el juego de pelota que *"se jugaba en el siglo pasado en campo abierto, a lo largo, hacia de pared el techo del cielo. Se limitó y definió el campo con una pared en un extremo, el frontis, y otra menor en el otro extremo, el rebote. Se había pasado del juego de largo al de rebote ... Es en esos momentos que se da la gran intuición en nuestros jugadores, miran la pared, la descubren, van a utilizarla enfrentándose todos a ella. Los jugadores vascos de pelota están inventando el frontón"* (Oteiza 1984:461).

En este momento ocurre algo importante pues, como señala Oteiza, antes sólo se concebía la competición enfrentándose los adversarios de manera directa y próxima, mientras que en *"vasco el enfrentamiento es a más distancia y con la intervención del alto espacio intermedio, jugando así en nuestra memoria inconsciente, en tradición original con el gran Hueco del cielo. ... Al volver el vasco su juego contra la pared del frontón, juega en su memoria remota con el cielo"* (Oteiza 1984:461), concluye Oteiza.

El juego de pelota es, en la visión de Oteiza, un juego entre cazadores en el que pierde quien cae en el engaño que le tiende el otro. El juego se desarrolla en un espacio en el que los jugadores se mueven, colocan, descolocan y tienen que adivinar las intenciones del otro para hacerle caer en su trampa.

En el frontón, el pelotari que juega la pelota marca un tiempo que ensancha o acorta el espacio de su contrincante; ganará el que consiga imponer su “tempo” y dominar el espacio, lo mismo que el cazador prehistórico con su presa.

También, en algún lugar, Oteiza compara el juego de pelota con el de la lidia del toro en el que el torero debe parar, templar y mandar sobre su adversario, el toro bravo, imponiéndole su tiempo y achicándole sus terrenos.

Para confirmar esta visión cinegética de Oteiza del juego de pelota, es muy ilustrativa una anécdota que relataba con entusiasmo mi padre, Pedro de Yrizar, sobre su gran amigo y “campeonísimo” azkoitiano Atano III que desafiaba en el *konsejupe*, los soportales del Ayuntamiento de Azkoitia, a quien quisiera jugar con él, dándole toda clase de ventajas.

Mi padre jugó así un peculiar partido a 10 puntos. Él tenía saque libre y todos los saques. Se colocó pegado al frontis y Atano III se puso detrás. La única condición era que la pelota diera encima de la chapa. Atano III adivinaba donde iba a dirigir todas las pelotas y le ganó con mucha facilidad. Sólo consiguió hacerle dos o tres tantos. (Ver lámina 14.2)

Según confesión de Marino “Atano”, que era como le llamaban sus amigos a Mariano Juaristi, en partidos de este tipo únicamente le había ganado un sacerdote, don Juan Areso, que empezó remangándose la sotana y perdiendo de calle, pero que después, pícaramente, dejó caer la sotana para que Marino no pudiera ver la dirección de la pelota en sus saques, y así le ganó al gran campeón.

Siempre recordaba mi padre lleno de admiración, el juego felino y único de su amigo Marino Juaristi, Atano III, coincidiendo plenamente en este criterio con Pelay Orozco, que en su libro *Pelota, Pelotari, Frontón*, al referirse al campeónísimo, “*superlativo que en el mundo de la pelota corresponde exclusivamente a Mariano Juaristi*” (Pelay Orozco 1983:126), afirma que “*era un pelotari portentoso. Todo lo que se diga*

LÁMINA 14



1. Atano III "Basokatua"



2. José María Yrizar, Atano II, Perico Yrizar y Atano III en el jardín de Zubieta-Torrea



3. Partido de rebote en la plaza de Zubieta

es poco. Sereno, imperturbable, enigmático, su sola presencia imponía respeto” (Pelay Orozco 1983:124). Y Continúa Pelay Orozco, “*junto a [los] delanteros de esa época inmediatamente anterior a la guerra, Atano, más menudo y ligero que ellos, tenía algo de felino. Sus evoluciones sobre la cancha, aparentemente lentas, avanzando y retrocediendo sigilosamente como si sus pies no tocaran el suelo, hacían pensar en el basokatua [gato montés, en euskera] que acecha sigilosamente a su presa. Hasta que la pelota se ponía a su alcance, porque entonces se lanzaba con la velocidad del rayo a la caza del tanto ...*” (Pelay Orozco 1983:125). (Ver lámina 14.1)

Acreditada la condición cazadora del gran pelotari azkoitiano, prototipo de los pelotaris vascos, y su instinto y agudeza para situarse en el mejor lugar del frontón para “cazar” a su contrincante, es muy interesante considerar ahora la disección que hace Oteiza de los diversos lugares-trampa con que cuenta el cazador-pelotari en el espacio escultórico-arquitectónico del frontón que utilizado oportunamente le darán la victoria: “*En realidad, se ganan y cuentan los tantos por las veces que un jugador cae, es cazado, en un hueco. Podemos distinguir seis zonas para el hueco en la estructura inmóvil y oculta del frontón: Una delante en el ángulo con el suelo bajo la chapa en el frontis, dos en el triedro del rincón al txoko, tres a lo largo de la pared izquierda con el suelo, cuatro atrás en el rebote, cinco arriba en el aire, seis al ancho sobre el público a la derecha en el lateral abierto*” (Oteiza 1984:463-464).

La relación del pelotari con el muro del frontón es similar, como hemos visto, a la del artista, pero Oteiza encuentra sugerentes matices en uno y en otro, que expone de la siguiente manera: “*El zaguero, identificado más con el cazador, domina, juega desde atrás, pospositivo (vigila entre los árboles, que dice Tellagorri) mientras en los cuadros delanteros, el jugador coincidiendo más con el artista, trata de precipitar al adversario, de dibujarle su caída contra el muro, antes de que pueda escapar o volverse.*”

Oteiza, que sabe extraer de las experiencias cotidianas luminosas conclusiones, concluye su exposición sobre el verdadero sentido y fondo del juego de la pelota vasca en el frontón con la redonda sentencia: “*No se ve lo que se tiene delante si no se ve más que lo que se está viendo*” (Oteiza 1984:464).

En el propio euskara podemos señalar un parentesco entre el cazador y el pelotari, en un documentadísimo trabajo de Ángel Goenaga titulado, *Uts: La negatividad vasca*, autor, por cierto, con el que Oteiza no consiguió entenderse pero que parte para este trabajo del amplio desarrollo que hizo del término *uts* en sus *Ejercicios Espirituales en un túnel*, donde lo traduce como vacío y como nada.

Según Goenaga, otra de las acepciones del importante y riquísimo contenido semántico del término *uts*, es el de “pifia, falta, fallo técnico” y, “*en efecto, el uts supone la errada, el yerro, el marrar el golpe cuando el pelotari distiende su brazo y pretende impulsar la pelota unas veces con fuerza, otras con gran destreza a la búsqueda de lo que se denomina tanto. Uts es la pifia del que intenta abatir los bolos y no lo consigue, como la del cazador que queda chasqueado cuando al tirar yerra y marra la pieza*” (Goenaga 1975:128).

En el lenguaje que utilizan los aficionados, periodistas y críticos del juego de pelota podemos rastrear las relaciones que se dan, como entre seres vivos, entre los pelotaris contrincantes, la pelota y el muro, y que adquieren en ocasiones una gran carga de sugerencia y poesía. Así, se dice que “sacó una pelota con más brillo”, “que salía del frontis como un tiro” y que “reguló el punto de mira de su escopeta, un poco desviado al principio, y todos sus disparos dieron en la diana”, que “sacó como un cuchillo” y “los tantos fueron cayendo uno a uno en su morral particular” pues, “como buen cazador fue paciente y acabó cobrándose la ansiada pieza del desempate”.

Y de la pelota, que para el pelotari tiene personalidad y vida propia,

se dice que “se ha quedado sin brillo” o que “sale brillante de su mano” o que “sale lenta”, o que es “botona”, o de “medio bote que no anda mucho por arriba” o “que es para sacar largo” o “de toque que sale poco del frontis” o “muy manejable, con excesiva salida”, o que “cuesta mover”, o “pelota muy motela”, o de “mayor peso y tralla”, o “baja de peso que da golpe en la mano”, o “exagerada”, o “lenta” o, “pelota para rematar”, o que “gozó un par de pelotazos”, y tantas otras posibilidades para definir las características de la pelota y las relaciones que puede establecer con ella el pelotari.

Por último, los lances del juego en los que intervienen tanto el contrincante como el muro del frontón dan también lugar a un jugoso repertorio de frases. Y así se habla de “una buena defensa de aire”, o de “enredarle delante”, o “meterle la dejada”, “más aún de pasarle por encima”, o “tirar la dejada a la primera”, o que “no ha encontrado pelota para entrar”, o “un magnífico dos paredes de zurda”, o que está “fresco de golpe”, o “entrar de aire”, o “entrar a pelota franca”, o “cargar el juego atrás”, o “arrimar la pelota a la pared”, o tantas otras maneras de describir la acción que transcurre entre los actores del juego de la pelota vasca, que con frecuencia nos sugieren situaciones y lances propios de la actividad cinegética, en la que hay también, observación, persecución, ataque y abatimiento.

Oteiza resume maravillosamente la mutua implicación del pelotari-cazador y del artista, en un texto sin desperdicio: *“Ante el gran muro frontal en la cancha se funden en clave mítica, en cada jugador, los dos protagonistas de nuestra Gruta terrenal de origen, el cazador y el artista, con los dos frente al muro juega el jugador con el cielo. Morfológicamente el gran hueco del frontón contiene un rodeo invisible de seis huecos o zonas para el hueco, que se hace visible cuando un jugador cae en le engaño y pierde. Hay otros huecos secundarios que se producen como tartes durante el juego por cambios de colocación-descolocación que el jugador sorprende o adivina en el contrario para hacerle caer. En realidad se ganan y cuentan los tantos por las veces que un jugador cae, es cazado, en un hueco”* (Oteiza 1984:463).

Con la experiencia de la pared del frontón indaga Oteiza en el carácter arquitectónico de la escultura, es decir de la escultura como refugio para el hombre desvalido y necesitado de protección frente a la naturaleza y frente a sí mismo.

Esa relación entre el hombre y la pared-escultura supera incluso a la propia arquitectura para crear un espacio "virtual" sobre el que proyectar e interiorizar la experiencia del artista: *"MURO. Va a quedar vacío. Apenas depende ya de la arquitectura. El hombre lo acerca o lo aleja con la mano, lo descubre o lo cierra. El muralismo prehistórico, tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra"* (Oteiza 1983:Índice Epilogoal:Muro).

Llegando al final de la reflexión teórica de Oteiza nos encontramos de nuevo con su obra escultórica, y coherente con su pensamiento y con su obra conclusiva y más definitiva, encontramos el Muro del frontón.

En una obra de 1959, en el momento final de su experimentación, encontramos una obra que, no por casualidad, titula "Homenaje a Velázquez" y que es, formalmente un frontón, que Oteiza describe en un pie de foto de su autobiografía con Pelay Orozco diciendo, *"relaciono La Lanzas con Las Meninas y me dieron frontón"* (Pelay Orozco 1978:367). (Ver lámina 10.1)

Para llegar a esta obra, Oteiza tuvo que avanzar mucho en su investigación estética. En el origen de su experimentación, Oteiza sitúa a Malevich del que va a definir la "Unidad Malevich", que descubre en una singular obra de este pintor suprematista que se titula, "Cuadrado blanco sobre fondo blanco", de 1918. Se trata de un cuadrado blanco que, como hemos visto, tiene superpuesto, como flotando sobre ella, otro cuadro blanco inclinado, que crea una diagonal que desequilibra el conjunto y marca un inquietante principio de dinamismo en tan austera y desnuda

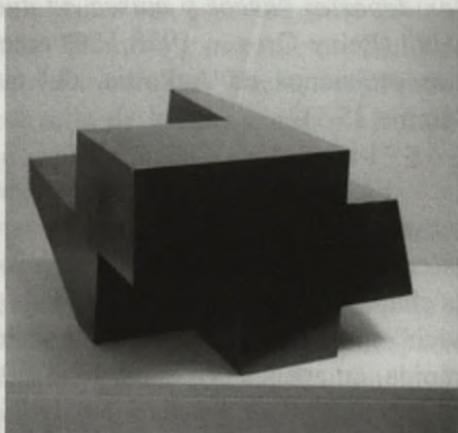
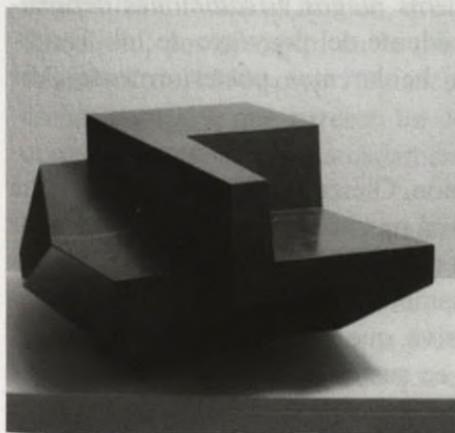
imagen. Margit Rowell señala que fue entendida por Oteiza como *“una figura espacial vacía, infinita, dentro de un marco”* que genera un *“vacío metafísico activo”* (VV.AA. 1988:19). (Ver lámina 12.2)

Oteiza, hace explícito su pensamiento en el importante trabajo titulado: *“Propósito Experimental”*, Sao Paulo, Brasil, 1956-57. Caracteriza su *“Unidad Malevich”* como un cuadrado al que se le han deformado algunos de sus ángulos rectos, lo que crea un desequilibrio que da lugar a *“un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse, por toda la superficie vacía mural en trayectos diagonales”* (VV.AA. 1988:225), que permite establecer una relación dinámica con el fondo, con el muro total sobre el que se asienta, del que obtendrá sugerentes resultados, cuando traslade la *“Unidad Malevich”* a la obra tridimensional escultórica.

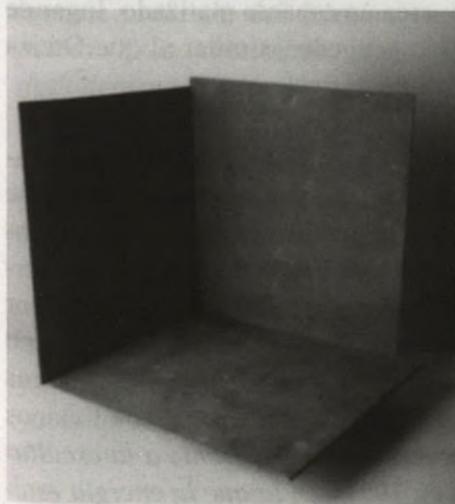
En efecto, en el tratamiento tridimensional, la *“Unidad Malevich”* se transforma en el *“Cuboide Malevich”*: *“sólido cuyas seis caras son U. M. con sus correspondientes desarrollos”* (VV.AA. 1988:53). Empezará investigando la desocupación del espacio a partir de la masa, actuando sobre piedras macizas, en las que señala *“Unidades Malevich”* y saca planos con los que construye las que denomina *“Maclas”*, piedras en las que abre huecos que dotan de un gran dinamismo a los planos estáticos. Encontramos en ellas también tratamientos que remiten al espacio del frontón, como en la titulada oportunamente *“Las Meninas (Lo convexo y lo cóncavo. El perro y el espejo)”* del que hay por lo menos dos versiones, piedras en las que tres de sus planos definen el espacio del frontón y remiten directamente al cuadro de Velázquez, del que hemos visto con detalle en este trabajo su íntima y profunda relación con la experimentación oteiziana. (Ver lámina 10.2)

Se pueden citar otras muchas *“Maclas”* que descubren el frontón en el interior de la piedra, pero hay que mencionar como ejemplo la titulada: *“Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura”*, de 1958 que según dice Oteiza, *“se relacionaba con una metafísica del frontón vasco”*, una de cuyas versiones *“estuvo a punto de*

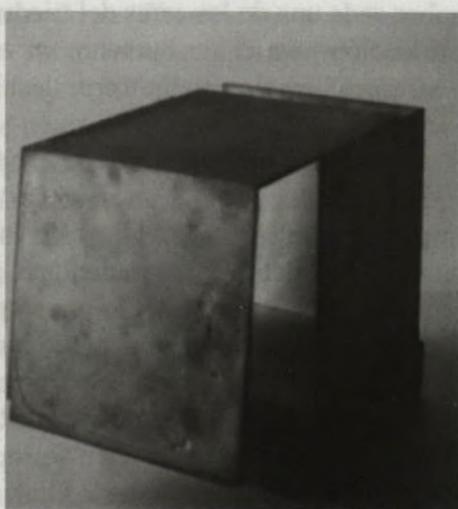
LÁMINA 15



1. Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura. Versión A (1958). Piedra



2. Homenaje al estilema vacío del cubismo (1959). Hierro



3. Vacíos respirando (1958-59). Hierro cobreado

servir como maqueta de estudio para un gran complejo en Oyarzun, de los deportes vascos y museo de nuestros juegos y tradiciones deportivas” (Pelay Orozco 1978:156) antecedente del proyecto de los frontones oteizianos en Azkoitia, del que hablaremos posteriormente (Ver lámina 15.1).

En el desarrollo de su investigación, Oteiza sustituye la masa pétreo y maciza por otro material que le servirá mucho mejor para experimentar la construcción de un vacío receptivo del alma humana. Este material es la chapa de hierro doblada y soldada, también a partir de “Unidades Malevich”, que dará lugar a su obra conclusiva, que se produce de manera muy rápida, en apenas dos años, 1958-59, en sus Cajas Vacías y en sus Cajas Metafísicas, *“un espacio inmóvil que se aísla del tiempo”* (Álvarez 2003:156). Encontraremos entonces el “Homenaje a Velázquez” que ya he mencionado y muchas otras que redescubren el espacio del frontón como espacio vacío y sagrado, en el que la luz, al incidir de diferentes maneras sobre cada una de las caras del triedro, crea un espacio matizado, lugar de protección para el ser humano, un vacío acogedor, similar al que Oteiza “encontró” en el pequeño “cromlech” prehistórico.

Este paso de la piedra a la chapa de hierro la argumenta tempranamente Oteiza porque a un universo en expansión constante corresponde una estatua en constante dilatación estética y, por lo tanto, propone el tránsito de una estatua-masa tradicional, pesada y cerrada, a otra estatua-energía, superligera y abierta, lo que consigue, no por adelgazamiento o por perforación de la escultura masa como en la obra de Henry Moore, sino por el vaciamiento de la estatua por adición de unidades de poliedros abiertos e irregulares, como dice Oteiza, por fusión de núcleos livianos como las “Unidades Malevich”, propuesta que sitúa *“frente a la escultura experimental actual, –decía Oteiza en 1951– en la que la energía estética y significativa de los vacíos es obtenida por fisión del núcleo tradicional de la estatua pesada”* (VV.AA. 1988:219).

En casi todas las últimas obras de Oteiza se encuentran referencias espaciales directas al frontón, que en algunas son especialmente destacadas como, por ejemplo, en la titulada "Homenaje al estilema vacío del cubismo" de 1959, o en "Oposición del triedro" o "Vacíos respirando", ambas de 1959, que parecen un desarrollo de la obra anterior efectuada con una voluntad más marcadamente arquitectónica. (Ver lámina 15.2 y 3)

En definitiva, y esto me parece lo más importante, Oteiza, que inicia una investigación profundísima y radical sobre la tarea del escultor y la obra artística como lugar de salvación del hombre, acaba al final de su camino redescubriendo lo que primero conoció en su infancia: el espacio, limpio, puro, vacío y sagrado que constituye el espacio del frontón para el juego de la pelota vasca.

Ahora estamos en condiciones de poder entender a Oteiza que expresa y resume, como tantas otras veces magistralmente, su hallazgo sobre la esencia profunda del frontón, cuando dice: "*Frontón para el juego de pelota (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-cromlech en el interior de grandes ciudades congestionadas de expresión son zonas-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los "jardines de piedras" en Kyoto. ...*" (Oteiza 1983:Índice Epilodal).

En la siguiente y última parte de este trabajo sobre Oteiza, el muro, la escultura y el juego de pelota, tendremos ocasión de ver en la práctica y de resumir estas sugestivas propuestas oteizianas en un importante proyecto que se desarrollará en la villa de sus antepasados, Azkoitia.

RETORNO A AZKOITIA DEL ESCULTOR EN SU ESTATUA

Jorge Oteiza partió de Azkoitia, me atrevo a afirmar, para realizar la gran aventura humana, artística e intelectual de su obra y su pensamiento, de la que he destacado, en mi lectura personal, los aspectos que considero más interesantes e influyentes en la Historia del Arte del siglo XX.

Aunque esta afirmación pueda parecer aventurada tiene la base más sólida imaginable, precisamente la que aporta el testimonio directo, escrito y apasionado del protagonista de esta historia. En la autoconfesión biográfica y estética que el escultor nacido en Orío hace a su amigo y escritor Pelay Orozco, aporta una muy breve, íntima y definitiva mención que da sentido a la encendida búsqueda, que Oteiza inició ya en su infancia y no abandonó hasta su muerte, de una manera de situarse en el mundo que diera razón de su proyecto humano personal y de su pasión creadora.

Dice así Jorge Oteiza: *"Y a mi abuelo paterno solamente le vi una vez en su caserío de Azcoitia, yo no tendría unos tres años, me levantó en sus brazos, me acarició con las primeras palabras que me parecieron dulces en euskera, pero yo me asusté. Éste es el único recuerdo que tengo de mi infancia que me dejó un sentimiento de acercamiento y amor, que éste era mi abuelo verdadero, que ésa podría haber sido mi casa, éste mi país y ésta mi lengua"* (Pelay Orozco 1978:63).

Para cualquier persona son muy pocas las cosas vitales: algunas creencias, los afectos, las ilusiones íntimas que cuando son auténticas y sinceras se explican con pocas palabras. Así lo ha hecho Oteiza que, en el grueso libro de sus conversaciones con Pelay Orozco, no vuelve sobre sus orígenes “perdidos” azkoitianos. Yo tampoco voy, por lo tanto, a glosar más su confesión que además de ser muy clara, está llena de sentimiento profundos. Sólo añadir que, como veremos, repite años después prácticamente las mismas palabras cuando recibe el título de Hijo Adoptivo de Azkoitia: “Éste es mi pueblo”, dirá entonces.

Para valorar mejor el impacto que dejó en Oteiza las historias de sus antepasados azkoitianos, es muy valioso reproducir aquí una vieja y mágica leyenda vivida a través de su padre y de su abuelo azkoitiano. Relata Oteiza: “*Un campesino de Azkoitia, de un apartado caserío (el de Olabezeta, nacido en el de Calparsoro, cercano, pero ya en la misma subida al Izarraitz), conduciendo al atardecer su carro de bueyes en el monte, lo desvió repentinamente fuera del camino, obligando también a apartarse a mi padre, que le acompañaba y que tendría 13 ó 14 años, y que le preguntó por qué lo hacía. Mi abuelo le contestó, sencillamente, que notó que se les echaba encima un gran caballo blanco y para que pasara, que otra vez le había sucedido y que después de haber caminado toda la noche se encontró que estaba en el mismo sitio*” (Oteiza 1983:106) (Ver lámina 16, 1 y 2).

Por todo ello es relevante conocer que la familia Oteiza está presente en Azkoitia, según la amplia información genealógica de que dispongo (Yrizar 2004), al menos desde principios del siglo XVIII. El 6 de febrero de 1735 sabemos que Manuel Oteiza contrae matrimonio con María Ignacia Argoitia. Son los quintos abuelos de Jorge Oteiza y los padres de José Ignacio Oteiza Argoitia que nació en Azkoitia el 28 de septiembre de 1735 y casó con María Ana Azpiazu Epelde; que son los padres de José Ignacio Oteiza Azpiazu que nació en Azkoitia el 9 de marzo de 1766 y

LÁMINA 16



**1. Francisco Oteiza Epelde Garate y Garmendia,
abuelo azkoitiano del escultor**



2. Caserío Olabezeta (Azkoitia) en el que nació el padre de Jorge Oteiza

casó con María Jesús Gárate Echaniz, de Elgóibar; que son los padres de Bernardo (o Fernando) Ignacio Oteiza Gárate, que vivió en el caserío Kalparsoro de Azkoitia y casó con María Josefa Epelde Garmendia; que son los padres de Francisco Oteiza Epelde (el abuelo añorado por Jorge Oteiza, nuestro escultor, ensayista y poeta) que nació el 4 de octubre de 1834, vivió, como sus hermanos en el caserío Olabezeta de Azkoitia y casó con Ignacia Antonia Lasa Gurruchaga; y que fueron los padres de José Ignacio Oteiza Lasa que nació el 3 de junio de 1882 en ese caserío y casó con Carmen Celedonia Embil Giner, que fueron los padres de siete hijos, el mayor de los cuales fue Jorge Alejandro Hilarión de Oteiza Embil, que nació en Orio, el 21 de octubre de 1908 y murió en San Sebastián el 9 de abril de 2003, casado con Itziar Carreño Etxeandia que murió en Alzuza (Navarra) el 31 de diciembre de 1991 a los 87 años de edad. Los otros seis hermanos de Jorge son José, Carmen, Juan José, Javier, Ignacio y Antonio Oteiza Embil, religioso capuchino y también escultor.

Jorge Oteiza, que ha escrito una voluminosa y ambiciosa obra ensayística, ha sido en cambio muy parco, como he dicho, en escribir sobre aspectos autobiográficos, por lo que en realidad no conocemos más sobre sus antepasados azkoitianos. Pero recurriendo a su obra teórica sobre estética encontramos una profunda e interesantísima aportación lingüística que se sitúa en Azkoitia y que tendrá una directa conexión con una estatua suya que, como veremos, terminará en un lugar estratégico de esta villa. Se cierra así un círculo perfecto que resume ejemplarmente una obra, una vida y mucha sabiduría, pues no podía retornar de otra manera al lugar de sus mayores, quien nos ha enseñado que el escultor viaja en su estatua.

Para empezar tengo que referirme a los estudios lingüísticos que sobre el euskara desarrolló Oteiza y que fueron fundamentales para la concepción de su obra escultórica y, desde luego, para su investigación estética.

En torno al gran tema de la muerte y del vacío explora Oteiza la raíz preindoeuropea *ARR*, que se suele identificar con *ARR-I*: piedra, con lo que solamente se ve la parte convexa, llena, sin considerar *ARR-O* que es hueco, concavidad, vacío y que para nuestro escultor alude al “*gran hueco-madre del cielo en el que las estrellas funcionarían religiosamente como los fuegos en la puerta terrenal de los hogares y santuarios y así expresados y convertidos sobre la muerte y llenos para siempre de luz en las noches*” (Oteiza 1988:121).

Continúa su indagación semántica con otras derivaciones del sonema *ARRO*, y encuentra que estrella, *izarra*, es *itz-ARRA*, que traduce por “ser” (*itz*) en el gran Hueco del cielo (*ARRA*), que en toponimia se traduce como altura, así en *IzARRaitz* (“Peña de la Estrella”), que es el gran macizo que hay encima de Azkoitia, que delimita el valle del río Urola hasta su desembocadura en Zumaya. Traduce también que *ARRats* es “noche”, como el gran Hueco. Que *ARRpiztu* es “resucitar”, encendernos (*piztu*) en el cielo (*ARR*). Y *ARRte*, es “encina”, para Oteiza un árbol sagrado, que por su forma de gran cúpula simboliza el hueco del cielo.

Oteiza selecciona para sus investigaciones filológicas seis raíces que son testimonio del oficio de cazador del euskaldun prehistórico, a las que llama sonema: partícula mínima y fundamental dotada de un campo semántico propio, origen de familias de palabras y “*parte insegura, naciente, temblorosa, abierta, de la raíz misma de su génesis estética*” al ser invocada ritualmente, cantada y bailada. “*En el Muro ... con el sonema ya el cielo se deja tocar con la mano*”, porque, “*estos sonemas provocan intercambios de metáforas visuales con verbales, nociones e imágenes visuales se completan y reconocen al encontrarse en sus nombres*” (Oteiza 1984:443).

Estos seis sonemas o raíces de campos de significación que selecciona Oteiza son: *ARR*: hueco; *SU*: fuego. Ambos aluden al hueco-refugio del cazador, al fuego del santuario protección y al gran hueco del cielo.

Los otros cuatro son: *GO*: arriba; *BE*: abajo; *BIL*: movedizo en redondo y *SEN*: instinto, sentido. A partir de ellos Oteiza despliega en su libro *Ejercicios Espirituales en un túnel* y en *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo* (Oteiza 1995a), un conjunto de desarrollos etimológicos en lengua euskara, castellana, latina o griega, tan discutibles como creativos, sugerentes y poéticos.

Continuando con la exposición de la raíz *ARR*, me voy a centrar en la etimología de una palabra que “inventa” o “descubre” Oteiza: *BATARRABI*.

En mitología vasca, *Atarrabi* es el nombre de uno de los dos hijos de la diosa *Mari*, jefa de los demás genios, que quizás personifica a la Tierra. El otro se llama *Mikelats*, que en etimología latina significa “a los pies de San Miguel”, es decir, el demonio.

Don José Miguel de Barandiarán, en los artículos que redactó sobre estos personajes mitológicos para la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, dirigida por Estornés Lasa, enseña que *Atarrabi* es el hijo bueno de *Mari* que quiere hacer fracasar a su hermano *Mikelats*, que trata de perder a los hombres y “vive sin sombra, de la cual ha sido despojado por su maestro *Etsai*”. La palabra *etsai* se traduce por “enemigo” y “hostil”.

Pero la etimología de *Atarrabi* es dudosa para Oteiza pues, como he señalado, *ARR* es “hueco” para Oteiza, y *BI* es “dos” y, es entonces cuando “descubre” que la palabra *Atarrabi* ha perdido un *B* inicial y que en realidad debe ser *BATARRABI*, con lo que concluye Oteiza, “hemos recuperado la palabra más sagrada arquetipo cosmogónico de nuestra mitología original: *BAT-ARR-BI*, ... etimología: 2 en uno 2, en un cielo 2, el día y la noche”, que serían día: *argi*: 'sol' y noche: *billargi*: 'luna'” (Oteiza 1995a:21).

Esta Cultura del Cielo sería para Oteiza anterior a la Cultura de la Tierra (*lur*: tierra que contiene, *ur*: agua), de la que *Mari*, sería la divinidad Madre-Tierra, hija del día y de la noche y, por ello, nieta celeste de *BATARRABI*, con dos hijos, uno bueno *Atarrabi* y otro malo *Mikelats*, en

lo que ve Oteiza la influencia judeo-cristiana, que en el hermano bueno conserva, como un valor sagrado, la raíz *ARR* de la que él llama la identidad perdida vasca.

Sitúa Oteiza el nacimiento de esta palabra en -14.000 años, con el cielo como Hueco-madre en una epopeya preindoeuropea de la Cultura del Cielo, que ocurre en la prehistoria vasca, antes de las epopeyas de Occidente, de Gilgamesh y de los Argonautas.

La importancia de *BATARRABI* para Oteiza, con la explicación que él mismo da, es primordial y fundamental en su cosmogonía vasca. Pues bien, lo relevante para este trabajo es que este es el nombre que dio a la estatua que instaló en un lugar privilegiado de la villa de Azkoitia, al pie mismo del gran monte Izarraitz. No se trata, además, de un mero nominalismo sino de algo esencial pues coloca una maqueta de la estatua al lado de la explicación lingüística que hemos recogido de su estudio sobre filología vasca.

Con esta estatua, Oteiza da cuerpo y expresión estética a su explicación filológica. Aquí radica la gran importancia de esta obra que fue la que seleccionó para colocar en su pueblo de Azkoitia.

Por fin, el 22 de junio de 1999, víspera de la festividad de San Juan, Oteiza el escultor, retorna definitivamente a Azkoitia, en su estatua *Batarrabi*.

Ese día se inaugura la estatua azkoitiana de Jorge de Oteiza, en la nueva plaza de Balda, al pie del monte Izarraitz, con el que establece una relación directa y poderosa. Queda flanqueada por tres casas-torres: la de Balda, torre de los señores principales de la villa en la Edad Media, la torre de Zubieta que marca el inicio del Arrabal, extramuros de la villa y en la que se firmó el 19 de Marzo de 1413. el documento de la "Concordia y Ordenanzas hechas entre los vecinos de dentro de la dicha villa con los de fuera de su cerca, buscando la fuerza en la unión ...", y la torre de Rekalde, que guardaba una de las puertas de entrada la villa. Queda la

estatua situada en un lugar estratégico que por no ser de nadie, ni de los Parientes Mayores, ni de los de dentro de la villa, ni de los de fuera, se puede decir que es de todos. Oteiza escribió la siguiente dedicatoria: “*Un abrazo a todo mi pueblo, soy del Izarraitz, nieto de Patxi de Kalpartzo, ahí Batarrabi, delante Izarraitz y Balda. Besarkada handi bat. Zorionak euskaraz bizi den herriari*”.

Antes de concluir me atreveré, sobre la base de lo expuesto hasta aquí, a hacer una breve interpretación personal de la significación de *Batarrabi*, la estatua azkoitiana de Oteiza.

La estatua se puede dividir en dos partes, derecha e izquierda, a partir de una imaginaria línea vertical que pase por la mitad del hueco superior. De esta manera podemos situar a los dos hermanos *Mikelats* y *Atarrabi*. Sirve de precedente para esta interpretación una obra de 1935 titulada también *Mikelats* y *Batarrabi*, compuesta por dos sólidas figuras abrazadas que dejan entre sus cabezas también un hueco, como el que culmina la parte superior de la estatua azkoitiana y en la que podemos situar, por su gesto y actitud, a la izquierda *Mikelats*, el malo y a la derecha a *Batarrabi*, el bueno. (Ver lámina 17.1)

La estatua la situó Oteiza en su emplazamiento azkoitiano, señalando una parte anterior frente a Zubieta-Torrea, y una posterior mirando al monte Izarraitz, de tal manera que por el hueco superior se pudiera ver enmarcada la cruz que corona el pico de Kakute, cumbre del Izarraitz por el lado de Azkoitia.

Podemos identificar también, en la parte izquierda de la estatua, vista de frente desde su parte anterior, al hermano “sin sombra”, es decir *Mikelats*, definido por dos planos inclinados, uno anterior y otro posterior que tiene algo de antena receptora orientada al monte, en dirección norte. Ambos planos no pueden hacer sombra en ningún momento del día. En cambio, en la parte derecha vemos por delante un espacio definido por un triedro que nos puede remitir al ámbito protector de una cueva, que de hecho he podido comprobar que es utilizada como refugio y cueva por la

infinidad de niños que juegan en su entorno; y por detrás, un diedro que nos puede recordar la pared frontal y lateral de un frontón. Cueva y frontón son espacios privilegiados y protectores para el hombre y por ello podemos identificar ahí a *Atarrabi*, el hermano bueno que quiere desbaratar los planes diabólicos de *Mikelats* para perder al hombre. Se trata de una interpretación personal que tiene la legitimidad que da el carácter abierto de toda obra artística y la oportunidad, por ello, de ser completada por la visión de su contemplador (Ver lámina 17.3).

Anteriormente, el 7 de noviembre 1997. Oteiza había sido nombrado Hijo Adoptivo de Azkoitia y recibió el correspondiente diploma el 1 de diciembre, en un acto presidido por la alcaldesa Nerea Zubizarreta, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento, en el que agradeció emocionado el nombramiento, “llevándose la mano al corazón y besándola a continuación. Más tarde, calmadas ya las emociones del homenaje, pudo pronunciar algunas frases entrecortadas y afirmó: 'Este es mi país, esta es mi casa, esta es mi lengua'”, relataba al día siguiente la crónica del Diario Vasco que firma mi amigo Jesús Mary Beristain (Diario Vasco:2-XII-1997:68).

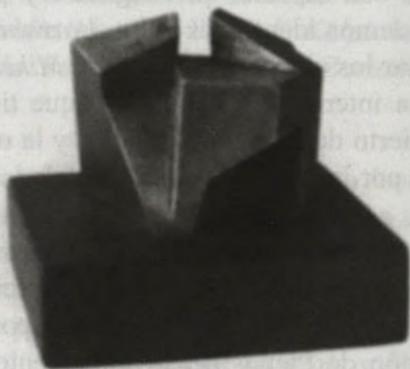
Con todo lo expuesto, queda fundamentada la afirmación que hacía al inicio de que Jorge de Oteiza partió de Azkoitia, y más concretamente de los caseríos Kalparsoro y Olabezeta de donde procedían su padre y su abuelo, para iniciar su aventura artística y personal.

Pero no termina aquí la vinculación azkoitiana de Oteiza, porque para cerrar completamente el círculo vital y estético que une al escultor con su villa de origen, el Ayuntamiento de Azkoitia, presidido entonces por Nerea Zubizarreta, concibió un importante y ambicioso proyecto que tituló “Frontones en Homenaje a Oteiza”. Continuado con entusiasmo por su sucesor, el alcalde Asier Aranbarri, se inspira en el trabajo recogido en el capítulo anterior, “Revelación en el frontón vasco de nuestra cultura ori-

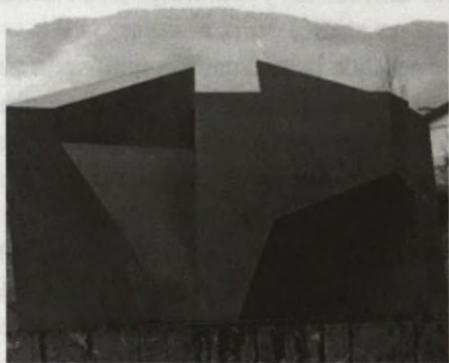
LÁMINA 17



1. Mikelats y Atarrabi (1935)



2. Batarrabi (maqueta)



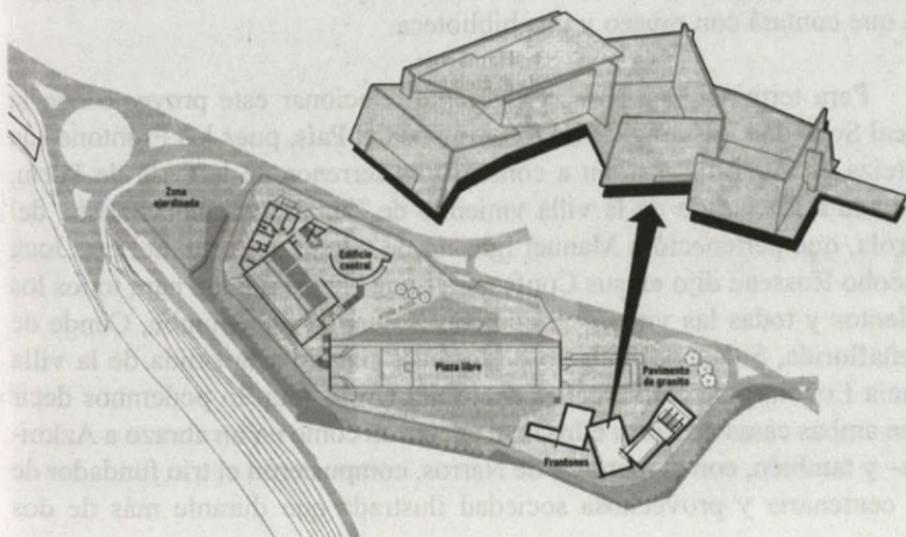
Vista anterior



Vista posterior

3. Batarrabi. Estatua de Oteiza en Azkoitia (1999)

LÁMINA 18
Azkoitia Centro de la Pelota
Los Frontones de Oteiza (proyecto)



ginal” (Oteiza 1984) - (Pelay Orozco 1983), en el que como dice el arquitecto coautor del proyecto, López de Ceballos, Oteiza habla de “un frontón como seis espacios diferenciados dentro de una caja”, del que parte la idea de realizar “seis frontones concatenados y un séptimo que sería como un santuario” (Diario Vasco 3-X-2004:82-83). (Ver lámina 18)

Se trata de construir una escultura arquitectónica en la que se pueda entrar y que permita la práctica popular de todas las modalidades del juego de la pelota. Representan a los siete territorios vasco. “El de Gipúzkoa esta dedicado al arkupe, típico frontón de pueblo debajo del ayuntamiento o de la iglesia, como el de Azkoitia” (Diario Vasco 3-X-2004:82), explica Antón Mendizabal, escultor y coautor del proyecto. El de Vizcaya será el frontón largo para cesta punta y pala larga, el de Navarra el frontón corto, para mano o pala corta, el de Lapurdi será el de trinquete y, en su pared exterior, el de Álava hace referencia al más antiguo, el juego entre los contrafuertes de la iglesia. El de Zuberoa será la plaza libre para la modalidad de “rebote” que tanto gustaba a Oteiza y practicaban sus tíos, los Embil.

El complejo tendrá también un edificio que será el Centro de la Pelota que contará con museo y una biblioteca.

Para terminar, me parece sugerente relacionar este proyecto con la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, pues los Frontones de Oteiza en Azkoitia, se van a construir en terrenos de la Casa de Portu, situada a la entrada de la villa viniendo de Zumárraga, aguas arriba del Urola, que perteneció a Manuel Ignacio de Altuna y Portu, del que Juan Jacobo Rosseau dijo en sus Confesiones que “había nacido para todos los talentos y todas las virtudes”, que con Xavier M^a de Munibe, Conde de Peñaflorida, Señor del Palacio de Insausti situado a la salida de la villa hacia Loyola y Azpeitia, aguas abajo del Urola —con lo podemos decir que ambas casas de Portu e Insausti encierran como en un abrazo a Azkoitia— y también, con el marqués de Narros, compusieron el trío fundador de la centenaria y provechosa sociedad ilustrada que durante más de dos

siglos, ha extendido por todo el País Vasco ideas de progreso, ilustración, tolerancia y convivencia, y que ha sido modelo para muchas otras sociedades de amigos del país. Sociedad Bascongada a la que con esta Lección de Ingreso, me uno y me honro en pertenecer como Amigo de Número, y a la que quedo muy agradecido pues ha sido el estímulo principal que me ha permitido completar este trabajo sobre Oteiza, su pensamiento y su escultura.

ANTROPOLOGÍA Y ARTE. UNA ETNO-ESTÉTICA POSIBLE

Concluire volviendo al principio, para plantear la posibilidad de una Antropología del Arte, con el supuesto precedente del que para mí es el ensayo más importante de la obra de Oteiza, base y origen de todo su pensamiento estético posterior, su obra *Introducción de la Escultura Mágica-Iliaca Anteriorista*, que ha expuesto en el capítulo I de este ensayo.

Para construir una Antropología del Arte, una nueva disciplina que pueda partir de una reflexión de Lévi-Strauss que, en una famosa entrevista sobre arte, lenguaje y etnología, afirma que "el arte constituye en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura, que es el tipo último de los fenómenos que justifican los rituales" (Lévi-Strauss 1977: 90). Esta afirmación es una invitación a incorporar el arte a los estudios de Etnología (como decíamos nuestra ciencia lo traduce) o de Antropología (como lo llama la tradición anglosajona), denominaciones ambas que de un modo indistintamente, según el término empleado, se van usando.

Lévi-Strauss sitúa el arte en el centro del que para él es el "secreto" de la "inteligencia humana" y de su destino y, en mi opinión, una de sus aportaciones más importantes a la etnología: hacer del tránsito de la naturaleza a la cultura el fundamento de la humanización, de la que es expresión privilegiada, por ejemplo, el rito del secreto.

CONCLUSIÓN

ANTROPOLOGÍA Y ARTE. UNA ETNO-ESTÉTICA POSIBLE

Concluiré volviendo al principio, para plantear la posibilidad de una Antropología del Arte, con el sugerente precedente del que para mí es el ensayo más importante de Jorge de Oteiza, base y origen de todo su pensamiento estético posterior, su obra *Interpretación de la Estatuaria Megalítica Americana*, que he expuesto en el capítulo 1 de este ensayo.

Para construir una Antropología del Arte, una nueva Etno-Estética podemos partir de una reflexión de Lévi-Strauss que, en una famosa entrevista sobre arte, lenguaje y etnología, afirma que "*el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura, que es el tipo mismo de los fenómenos que estudian los etnólogos*" (Lévi-Strauss 1977:96). Esta afirmación es una invitación a incorporar el arte a los estudios de Etnología (como denomina nuestra ciencia la tradición francesa) o de Antropología (como la llama la tradición anglosajona), denominaciones ambas que he utilizado indistintamente, según el término empleado por cada autor citado.

Lévi-Strauss sitúa el arte en el centro del que para él es el "secreto" de la "naturaleza humana" y de su misterio y, en mi opinión, una de sus aportaciones más sugerentes a la antropología: hacer del tránsito de la naturaleza a la cultura el fundamento de la humanización, de la que es expresión privilegiada, por ejemplo, el tabú del incesto.

La antropología puede estudiar el arte, el desafío es encontrar la manera de hacerlo.

En una de las escasas obras escritas y publicadas en España sobre esta materia, titulada *Arte y antropología* de la que es autor el antropólogo americanista, José Alcina Franch, catedrático de Arqueología Americana de la Universidad Complutense, constata que “*desde el campo de las ciencias sociales cabe señalar un escaso interés por el arte como fenómeno*” (Alcina Franch 1982:19) y poco después reproduce unas palabras de George Mills que, en su trabajo “*Art: an introduction to qualitative anthropology*”, reconoce que “*no es extraño, por ello, que el capítulo de “Anthropology today” que se ocupa de este tema fuese escrito por un historiador del arte y que la mayor parte de los autores cuya obra se discute sean también historiadores del arte*” (Alcina Franch 1982:19).

En uno de los más recientes libros publicados en España sobre arte y antropología, el de Jacques Maquet titulado, *La Experiencia Estética. La mirada del antropólogo*, su traductor y prologuista, el profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, Javier García Bresó, afirma que “*todo parece indicar que la Antropología del Arte es ya una gruesa rama del árbol que forma la Antropología. Sin embargo, en España, esa gruesa rama es apenas un pequeño brote*” (Maquet 1999:11).

Uno de esos brotes singulares, pionero y sin duda muy sólido, es el trabajo de mi profesor en la Universidad Complutense de Madrid, Ricardo Sanmartín, titulado “*Arte y Antropología Social*”, publicado en 1993 dentro de su libro *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica* que es, hasta la fecha, una de las aportaciones teóricas más serias a la Antropología del Arte. Parte de la antropología clásica y la complementa con un trabajo de campo que desarrolla en entrevistas con artistas actuales que utiliza como informantes. Constituye una buena base para construir una Antropología del Arte, como iremos viendo a lo largo de este capítulo y ha sido muy útil también para

enmarcar y dar fundamento académico a algunas de las aportaciones más sugerentes de Oteiza.

Jorge Oteiza, abría las puertas a la reflexión antropológica del arte con un trabajo no carente de conocimientos teóricos que aporta un completo y brillante desarrollo para sentar las bases de una Antropología científica del Arte, prólogo de una Estética General.

Una primera afirmación de Oteiza, llena de sentido, justifica la necesidad de la Estética para la investigación antropológica, pues *"la falta de una estética entre las ciencias fundamentales del etnólogo determina el carácter dilatado, vacilante y superficial de los resultados en la investigación antropológica"* (Oteiza 1952:21). En efecto se echa de menos en el estudio de las culturas alejadas en el espacio o en el tiempo de la nuestra, el análisis de sus manifestaciones artísticas, del hecho estético, desde la perspectiva propia de la antropología.

Para la antropología simbólica y cognitiva la expresión artística de un pueblo está cargada de significación y además es con frecuencia el testimonio más antiguo y auténtico que nos habla de sus aspectos más propios. Esta afirmación, válida para la Antropología Social y Cultural que estudia pueblos vivos y contemporáneos que pueden ser observados directamente por el investigador, es igualmente válida para la Arqueología que estudia pueblos ya desaparecidos, pero que podemos conocer por sus vestigios.

Para cualquiera que se acerque a los estudios arqueológicos resulta muy frustrante quedarse apenas en el dintel de la puerta en la comprensión de la vida de esos sugerentes pueblos prehistóricos que poseen una riqueza expresiva, con frecuencia tan cercana a nuestra sensibilidad contemporánea, y de los que apenas sabemos más que algunas repetidas y manidas generalidades.

Esto es comprensible y está muy justificado, pues la ciencia arqueológica sólo puede afirmar con contundencia aquello que puede demostrar con sus propias reglas y métodos de investigación pero, cuando tropieza

con un muro que cierra el paso al conocimiento, debe indagar por otros caminos que le permitan superarlo. El riesgo entonces es alto para el investigador, pues puede trivializar su ciencia y caer por la pendiente del amateurismo irresponsable y la mixtificación acientífica.

Es fácil aceptar que la estética pueda ser una buena herramienta auxiliar y complementaria para el etnólogo, pero aquí el problema es determinar qué es la Estética para la Antropología y qué base científica tiene entre las ciencias sociales. Esta cuestión nos llevaría muy lejos, y nos sacaría de los objetivos de este trabajo, pero ojalá que se pudiera construir una ciencia de la estética que viniera en apoyo del antropólogo, en su siempre arriesgada aventura de conocer y comprender al "otro". Creo que esta sigue siendo una asignatura pendiente y un reto para la moderna investigación antropológica social y cultural. Aquí no podemos más que esbozar unas primeras ideas.

Desde la Antropología debemos empezar preguntándonos por la universalidad del arte y de la experiencia estética, y para respondernos nada mejor que acudir al gran antropólogo clásico americano Franz Boas que afirma en su obra *El arte primitivo*, que "*todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético*" (Alcina Franch 1982:48).

Este es, sin duda, un buen punto de partida para una Antropología del Arte. Aceptado que el arte está presente y es conocido por todos los grupos humanos, podemos preguntarnos si cualquier expresión artística puede ser comprendida por cualquier individuo de cualquier cultura.

La respuesta, que es afirmativa, la encontramos en esta propuesta de George Mills: "*El arte aparece en todas las culturas de las que tenemos conocimiento. Por ello una concepción que no demuestre ser válida para entender las artes de otras culturas distintas de la nuestra, no será válida*" (Alcina Franch 1982).

Pero en muchas ocasiones la distancia cultural entre las sociedades

es tal que las convierte en exóticas y las hace incomprensibles unas a otras. Este ha sido, precisamente, el campo clásico de trabajo del antropólogo.

Oteiza sigue la propuesta antropológica que afirma la posibilidad de comprender culturas distintas de la propia, pero con la arrogancia provocadora del artista afirma que *"si un escultor no entiende a otro escultor a dos mil años de distancia no serán las ciencias las que puedan planear otro hombre"* (Oteiza 1952:116), porque cuando el rigor del conocimiento científico no es suficiente para comprender expresiones artísticas exóticas y extrañas para el investigador científico, habrá que incorporar la investigación y la experiencia estética.

Oteiza, con un sentido profundamente humanista del arte y del artista, se propone el reto de *"reencantar todo lo que ella [la ciencia] desencanta: debo, como plástico —termina Oteiza—, vigilar todo lo que ella descuida"* (Oteiza 1952:47). Donde termina la Antropología que se incorpore la Estética.

Las afirmaciones anteriores contienen dos aspectos muy relevantes para nuestro trabajo. Primero que el arte es un universal cultural, una de las pocas instituciones y realidades presentes en todas las culturas humanas y, segundo, que al ser universal puede y debe ser sometida a comparaciones y contrastes para su comprensión en profundidad, por encima de circunstancias de tiempo o de lugar. Aquí podemos encontrar el punto de partida para el pensamiento estético de Oteiza en relación con el arte prehistórico.

El profesor Sanmartín expresa la misma idea, pero desde el lado de la diversidad de las culturas, al destacar que la variedad de expresiones, de un fondo común compartido por la humanidad, que cada sociedad y cada cultura recrea, se puede estudiar y comprender desde la perspectiva particular de cada una de ellas, ya que *"el arte intensifica de manera ejemplar cualidades de nuestra común condición humana y podemos referir, los*

contenidos que la obra desencadena, a los contextos en los que etnográficamente se concreta dicha condición” (Sanmartín 1993:115).

El profesor Alcina Franch, en un paso más que amplía el campo a una investigación pluridisciplinar, se pregunta: “¿hasta que punto se puede hablar, por lo tanto, de arte occidental y de arte primitivo? En realidad se trata de un comportamiento que es común a todos los hombres y sociedades: el comportamiento artístico averiguado investigado a través o mediante tres métodos: el histórico, el arqueológico y el etnográfico, tres métodos que pueden y deben en muchos casos combinarse para un más acertado aprovechamiento de los recursos disponibles y para una más adecuada interpretación final y de conjunto” (Alcina Franch 1982:29).

Jorge Oteiza, que se sitúa en esta misma posición, añade un cuarto método, el estético, y adopta una actitud propia y característica del antropólogo social. Se interesa por el hecho estético de otra cultura y se acerca a él con la intención de participar de la experiencia de sus protagonistas. Es una actitud que en antropología social se denomina “observación participante”.

Su observación de las manifestaciones artísticas ajenas, no es participando en sus “actividades”, como hace el antropólogo que se incorpora a una sociedad para estudiarla, sino participando de su “experiencia” que, como artista en ejercicio, reconoce muy cercanas y compartibles, por muy distantes que se sitúen en el tiempo o en el espacio.

Una experiencia “común” y “compartida” entre el artista prehistórico o primitivo y el artista contemporáneo puede abrir grietas en el “muro” de incompreensión y misterio que las obras artísticas prehistóricas o exóticas encierran para el arqueólogo y para el etnólogo.

Pero Estética y Etnología (o Antropología), parecen moverse en campos diferentes del conocimiento humano y utilizan métodos y herramientas distintas. Oteiza lo plantea con una interesante dicotomía entre Estética y

Etnología. Seguramente apunta al centro del problema que debe superar la Antropología del Arte. Para él, *“la etnología trabaja la parte exterior de la estatua, desde lo más lejano en el ámbito personal del intérprete... hasta la región más superficial de la misma estatua, establecida por sus aspectos representativos”*. Al quedarse en el exterior del objeto estético y no profundizar en el proceso de la creación artística, la Antropología o la Arqueología con frecuencia son incapaces de romper la cáscara, la barrera que mantiene mudas e inexpresivas a las obras de arte que estudia.

En cambio, *“la estética trabaja del otro lado, en los límites reducidos del propio objeto, desde esa parte externa y figurativa en la que se detiene el etnólogo, hacia el interior formal de su estructura ...”* (Oteiza 1952:21).

Podemos intentar reconducir esta brillante intuición de Oteiza a una formulación más académica como la que hizo Roy Sieber, en su trabajo *“The art and the changing social function”*, cuando dice que en la obra de arte hay dos aspectos básicos: *“Su contexto estético o de presentación, que incluye la forma, la habilidad y el estilo; y su contexto de significación que incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas”* (Alcina Franch 1982:159). Al primero podemos reconducir la estética como la propone Oteiza, a la segunda la etnología.

En el contexto estético o de presentación es donde encuentra acomodo la peculiar *“observación participante”* que Oteiza propone y practica. *“El intérprete estético, pues, 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 institución en el objeto artístico”* (Oteiza 1952:21). Esta es la aportación principal que un artista creador como Oteiza puede hacer a la investigación científica: ayudarnos a penetrar en el interior de la obra y desde allí adquirir una nueva comprensión de la obra y de la sociedad a la que pertenece.

En la historia del desarrollo de las Ciencias Sociales aparecen nuevos

conceptos como intuición, emoción, sentimiento, imaginación, que se aplican al conocimiento del ser humano y de sus obras e instituciones.

El antropólogo vasco Joseba Zulaika, en un artículo que le dedicó a Oteiza en 1986, reconoce que en la Antropología Cultural la imaginación está cobrando un papel central en el concepto de cultura, y que *"los antropólogos más creativos están insistiendo cada vez más en el carácter imaginario de todo orden cultural"*. Cita a continuación a destacadísimos antropólogos que revitalizaron la disciplina en el último cuarto del siglo XX, como Roy Needham, Clifford Geertz, James Fernández y Paul Friedrich y concluye: *"En esta perspectiva antropológica se usa el concepto de la Imaginación para aquellos procesos en los que un individuo conjunta sus conocimientos, percepciones y emociones"* (V.V.A.A. 1986:25), en un planteamiento que es a la vez analítico y sintético y que une estructuras cognitivas, simbólicas y afectivas. La imaginación ha dejado de ser necesariamente acientífica y puede encontrar su lugar en los nuevos planteamientos metodológicos de las ciencias del hombre.

Joseba Zulaika reserva un lugar a Oteiza en esta antropología renovadora que supera el romanticismo y el racionalismo. *"Los escritos estéticos de Oteiza y su continuo llamamiento a la formación de una antropología estética vasca apuntan decididamente hacia esta nueva comprensión de los fundamentos del lenguaje y la cultura"* (V.V.A.A. 1986:25).

Estética y Antropología (o Etnología), trabajan en campos diferentes, no contradictorios, que se complementan y permiten confrontar sus resultados. Con la evolución de los estudios antropológicos es sugerente pensar en una síntesis que permita incorporar conceptos y métodos de la investigación estética a la investigación antropológica, para dotarla de una capacidad de comprensión y profundización en sus hallazgos, desconocida hasta ahora.

El profesor Alcina Franch lo avala al afirmar que: *"El arte etnográfico ... viene de un lado a completar la visión de la "otredad" en el arte; del arte que hay más allá del arte occidental ... por el lado de la geogra-*

fia, así como el arte prehistórico hace lo propio por el lado del tiempo; pero, por otra parte—y quizás éste es el aspecto más significativo e importante— el arte etnográfico viene a auxiliar al estudioso del arte por el lado del valor “funcional” del mismo dentro del sistema sociocultural en que se produce” (Alcina Franch 1982:28). Claramente apuesta, como Oteiza, por utilizar el arte como vía de conocimiento y comprensión de la sociedad que lo produce, pues sin duda cada cultura al elaborar su estilo propio de expresión estética está completando su configuración social.

En esta incorporación de la creación estética a la organización social, el creador ocupa un papel protagonista. El profesor Sanmartín incluye en su investigación trabajo de campo con artistas lo que confirma la importancia de investigar la experiencia del creador y las relaciones dialécticas y críticas que mantiene con su contexto. Avanza así un paso más en los planteamientos teóricos de una Antropología del Arte al dirigir la atención de la Etnografía hacia el creador, *“para apresar en la experiencia de los actores, el contrapunto —no el reflejo— que el arte establece frente a su contexto”* (Sanmartín 1993:169).

Joseba Zulaika, como hemos visto, hace una prometedora sugerencia al antropólogo que estudie el arte del siglo XX, al proponer a Oteiza como un “informante nativo” privilegiado.

Pero queda un último paso. El creador sólo se justifica por su creación, por su obra. En el desarrollo de las ideas básicas para una nueva Antropología del Arte o Etno-Estética, Oteiza, desde su experiencia de escultor, identifica con gran precisión al sujeto de la investigación que no es otro que la estatua misma. Es en la obra artística donde deberemos indagar para obtener respuestas significativas, incluso aunque la estatua se encuentre en un museo o fuera de su contexto. Aquí reside la diferencia fundamental entre Estética y Antropología, pues mientras aquella parte de la obra, ésta parte del hombre que la crea o la recibe como propia. Pero, y esta es la lección que podemos sacar de lo expuesto, cabe la reconcilia-

ción de ambas disciplinas, pues como dice Oteiza: *"este método debe organizar su interrogatorio de modo que la estatua responda siempre ... La estatua denunciará siempre al hombre espiritual que la fabricó, la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó y el sitio geográfico con el cual se hizo"* (Oteiza 1952:22).

Como hemos visto en el capítulo 1, Oteiza ha puesto a prueba estos planteamientos metodológicos en el estudio de la estatuaria megalítica de una zona concreta de Colombia y en mi opinión con ejemplares resultados, que abren al antropólogo nuevos caminos que no deben dejar de explorarse.

PALABRAS DE RECEPCIÓN PRONUNCIADAS POR EDORTA KORTADI OLANO

Hoy ingresa en la RSBAP don Iñigo Yrizar Velasco (Madrid, 1948), hombre de Leyes, Letras, y de muy diversos saberes en torno a la Antropología social del ser humano, que nace, vive, y produce objetos tan variados y significativos como las “obras de arte”.

Y lo hace además con una Lección magisterial, un Ensayo de Interpretación Etno-Estética de la obra, la vida y las preocupaciones socio-artísticas del escultor Jorge Oteiza (Orío, 1908-Donostia, 2002). Ambos, tanto Yrizar como Oteiza, han tenido la Casa solar y sus raíces en la población de Azkoitia (Gipúzkoa), y probablemente eso es lo que les ha unido y ha llevado a Yrizar a conocer mejor la obra y el pensamiento del escultor, a lo largo de mucho tiempo. Así lo ha venido a demostrar esta magistral Lección de Ingreso de Yrizar, que es mucho mas que eso, es un Ensayo-Libro de casi 200 páginas, que viene a enriquecer y a profundizar los conocimientos y preocupaciones que sobre Arte siempre mostraron los Caballeritos de Azkoitia desde la época de Xavier María de Munibe, Conde de Peñafiorida. Sin ningún género de dudas, Las Artes y las Letras serán una de las preocupaciones preferentes del Conde. Y en esas mismas coordenadas están y se mueven tanto Yrizar como Oteiza.

1. Digamos de entrada que Iñigo Yrizar no es un primerizo en estas lides. Su currículum vitae de sobra lo demuestra y acredita. Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid (1973), en Sociología,

especialidad de Antropología Social por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (1980), es titulado también por la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión de Madrid en la especialidad de Programación (1971), lo que le ha llevado a numerosos trabajos de Programador en Televisión Española, de Programas Musicales (Música Clásica), Programas Infantiles y Juveniles, Programas de carácter Literario, Artístico, Divulgación Económica y Científica, Documentales, temas Religiosos y de Enseñanza de las Lenguas Vernáculas españolas, gallego, catalán y euskara. Ha sido Responsable de los programas de Alta Definición, y creador de diversos proyectos de Antropología social, Lingüística, y Documental, como el realizado en 2004 sobre "Pedro de Yrizar. Memoria de la Lengua Vasca", con el último testimonio de su padre, lingüista, dialectólogo y Académico de Honor de Euskaltzaindia.

Y no contento sólo con su labor directiva y creativa, ha impartido cursos en la Escuela y el Instituto Oficial de RTV, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Escuela de Relaciones Públicas del Mary Ward College de Madrid, ha sido autor de ponencias sobre diálogo fe-cultura, televisión avanzada, televisión de alta definición y antropología social, siendo además coeditor con Henrike Knörr de Pedro de Yrizar "Memorias de un vascólogo. Mis relaciones con lingüistas y colaboradores", y de "Memoria de Azkoitia y de sus familias" de Pedro Yrizar.

En 1985 se le concede el Premio "Bravo" de televisión, por la Comisión de Medios de Comunicación Social de la Conferencia Episcopal Española, y en 1994 es admitido como, Amigo Supernumerario de la RSBAP, Delegación en Corte.

2. Como ustedes pueden comprobar la altura y profundidad de lo que hemos escuchado hoy en su Exposición-Ensayo sobre "Oteiza, en sus textos" está suficiente y debidamente refrendado y fundamentado con una sólida preparación en los campos a los que nos hemos referido.

Yrizar aporta a su Estudio sobre Oteiza sus múltiples conocimientos y saberes en campos tan diversos como la historia del arte, la antropología, la estética, la teoría del arte, la sociología, la lingüística, la literatura, y lo hace además de una manera interseccionada, transversal y poliédrica, aportando además sus propias lecturas y ofreciéndonos sus propios resultados y puntos de vista. Yrizar no sólo se toma la molestia de buscar, encontrar textos y pensamientos sobre un aspecto-tema concreto oteiziano, sino que además lo enriquece y compara con textos de otros autores, generalmente antropólogos sociales y lingüistas, los va desmenuzando e interpretando de una manera pausada y lúcida, para acercarnos así de modo directo y explícito su contenido. Asegura además el autor que estos temas le han interesado al menos desde hace 20 años, pero que se ha avanzado poco en el campo científico y artístico en la interpretación de los mismos. Son temas, por lo tanto, que han girado mucho en el interior y en la cabeza de Yrizar. No son temas baladies, ni de pasatiempo, ni de entretenimiento. Hagamos siquiera un breve repaso de los mismos:

La estatuaria fantástica de un pueblo desconocido (Colombia /Andes / Río Magdalena), la figura-máscara (jaguar / serpiente / búho), los seres reales / ideales / vitales), el paisaje, la estatuaria, la mitología (capítulo 1).

El mito como espacio de salvación ante la muerte, y la obra de arte como lo mismo (cap. 2).

Valoración antropológica y etno-estética. La capacidad de Oteiza de interpretar los mitos y no sólo de referenciarlos, actitud también de Jacques Maquet. Varapalo al antropólogo Azkona y loas a los Zulaika, Marañe e Iriondo (cap. 3).

Máscara, estatua, escultor. Máscara objeto para sobrevivir. La estatua como lugar de salvación, divinización, perdurabilidad. Tras la estatua viene el muro, el frontón; escultura y arquitectura al mismo tiempo (cap. 4).

Las Meninas y el Quijote. Oteiza chupa de los pintores: Greco, Goya, Velázquez, Mondrian, Malevitch. Sugerente la transformación de algún personaje del Cuadro de las Meninas según la conservadora Manue-

la Mena. El alma de los vascos es cóncava y gris, genial intuición de Pio Baroja. Lectura muy rica de Oteiza, Velázquez, y Cervantes. (cap. 5).

Euskara, arte y lengua. (cap. 6). El juego de las miradas dentro-fuera. Componente pasivo del euskara. Conocimientos lingüísticos, psicoanalíticos y antropológicos.

Una lengua viva. (cap.7). Las cuestiones lingüísticas de Oteiza, son mas limitadas. Sus interpretaciones son mas estéticas que lingüísticas. Algo que ya reconoce el propio Yrizar.

El Muro, Espacio y Tiempo. (cap.8). Explicación de la Ley de los cambios. El muro como extensión de la mano. Yrizar ordena cantidad de conceptos perdidos en las obras de Oteiza.

Estructura y estructuralismo. (cap.9). Los pueblos primitivos y Lévy-Strauss. Leyes bifásicas totémicas de Strauss y la Ley de los Cambios bifásicos de Oteiza.

Finalidad del Arte. (cap.10). El arte como salvación de la muerte.

Monumentalidad y Muro. (cap.11). El carácter monumental de la obra de arte. La monumentalidad, lo público, la escala humana.

Arántzazu. (cap. 12). Todo lo dicho anteriormente en una propuesta unica, en un santuario en el que se intersecciona lo religioso, lo humano, lo social y lo político.

Teoría del frontón y el Juego de la Pelota. (cap. 13). Visión cinegética del juego de la pelota. Pelota, pelotari, muro y espacio desocupado.

Retorno a Azkoitia del escultor en su estatua. (cap. 14). Batarrabi, monumento instalado en Azkoitia.

Y Conclusión, Antropología y Arte. Una Etno-Estética posible. (cap. 15).

3.- Estos son nada mas y nada menos los puntos desarrollados por Iñigo Yrizar en este Ensayo sobre "Oteiza en sus textos", en el que trata de acercarse, interpretar y acercarnos a nosotros también los pensamientos filosófico-artísticos de uno de los grandes escultores del siglo XX, Jorge Oteiza. E Yrizar lo hace además con un estilo directo y sencillo, que no

simple, y lo hace además abriéndonos el apetito, hasta hacernos leer su obra casi de un tirón, o en unas cuantas jornadas, para poder volver posteriormente sobre los textos o las partes que mas nos han podido interesar del mismo. No les quepa la menor duda, que tanto el pensamiento de Oteiza, como la Lectura personal de Iñigo Yrizar no les va a dejar indiferentes. Aunque el color gris era el color preferido de Jorge Oteiza, el color de la fibra óptica y de las autopistas de la información y de la comunicación, el color del siglo XXI como él decía, y no el blanco-negro, el color del siglo XX (el de Picasso, Balenciaga, Chillida), este Ensayo no se mueve precisamente en esa onda, si no que toma radicalmente partido en favor del escultor y de su obra, de su contexto y del pensamiento lúcido que la sustenta, a favor de que "la obra de arte es radicalmente algo mas que nada" y que nos salva del vacío y de la muerte.

Eta bukatzeko bi hitz behintzat euskaraz, euskaldunen artean bait-kaude, nahiz eta Madrilen bizi zareten.

Iñigo Yrizarren "Saiakera" interesgarri honetan pentsamendu eta hitz sorta ederrak eta sakonak aurkituko dituzue. Nahiz eta batzuetan ulertzen zailak izan, ez etsi. Irakurri bi edo hiru aldiz, eta ikusiko duzue, zein aberasgarri izango zizkizue, ez zalantzarik izan. Artistak, artelariak, idazleak eta antropologoak beti izan dira pertsona sakonak eta aberatsak, barne-barneko dohain, aberastasun eta edertasunak eskeintzen baitizkigute. Artelanak dira mundu honetako gauza eder eta zoragarrienak!

Muchas gracias por su interés y su paciencia, y a Iñigo Yrizar, Zorionak eta beste bat arte!

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALCINA FRANCH, José,
1982. *Arte y antropología*, Madrid. Alianza Editorial. Colección Alianza Forma nº 28.
- ÁLVAREZ, Soledad
2003. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián. Editorial Nerea.
- ANASAGASTI, Fray Pedro de
1963. *La Basílica de Aránzazu*. San Sebastián. Folleto.
- AZCONA, Jesús
1984. *Etnia y Nacionalismo Vasco. Una aproximación desde la antropología*. Barcelona. Anthropos, Editorial del Hombre.
- BARANDIARÁN, José Miguel de
Voces ATARRABI, ATARRABIO, ONDARRABIO - MARI - MIKELATS en *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Diccionario Enciclopédico Vasco*. San Sebastián. Vol. III - XXVI - XXVIII de Editorial Auñamendi Estornés Lasa hermanos.
- BOAS, Franz
1947. *El arte primitivo*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica (citado en Alcina Franch. 1982).

CAMUS, William

1988. *Mis abuelos los indios pieles rojas*. Barcelona. 7ª edición. Editorial Labor S.A.

CERVANTES, Miguel de

D. Quijote de la Mancha.

CRIADO DE VAL, Manuel

1957. *Gramática española y comentarios de texto*. Madrid. 3ª edición. Ed. S.A.E.T.A.

GOENAGA, Ángel

1975. *Uts: La negatividad vasca*. Durango (Vizcaya). Leopoldo Zugaza Editor.

HEILMEYER, A. y BENET, R.

1949. *La Escultura moderna y contemporánea*. Barcelona. 2ª edición. Biblioteca de iniciación cultural nº 442-444. Ed. Labor, S.A. 1ª edición 1929.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1971. *El totemismo en la actualidad*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Breviarios nº 185.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1972. *El Pensamiento Salvaje*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Breviarios nº 173.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1997. *Arte, lenguaje, etnología. Entrevista con Georges Charbonnier*. México. Siglo Veintiuno editores, S.A. Colección Mínima/4. 5ª edición en español.

MAQUET, Jacques

1999. *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid. Celeste Ediciones. Traducción Javier García Bresó.

MARAÑA, Félix

1999. *Jorge Oteiza, elogio del descontento*. San Sebastián. Ed. Bermingham. Colección Vascos de palabra.

MARTÍN DE RIQUER

1970. *Aproximación al Quijote*. Biblioteca Básica Salvat. Libro RTVE nº 49. Salvat editores S.A. con la colaboración de Alianza Editorial, S.A.

MILLS, George

1971. "Art: an introduction to qualitative anthropology" en *Anthropology and Art: readings in cross-cultural aesthetics*. (Ch. M. Ottan, ed.). Nueva York (citado en Alcina Franch 1982).

OTEIZA, Jorge de

1952. *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica.

OTEIZA

1983. *Quousque tandem ...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca, con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*. Donostia Hordago S.A. Editorial. 4ª edición. (1ª edición 1963).

OTEIZA

1984. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca de nuestra identidad perdida. 2ª edición corregida y completa con Índice de nombres y epílogo de notas*. Donostia. Hordago, S.A. Editorial. 2ª edición (1ª edición 1983).

OTEIZA

1990. *Ley de los cambios*. San Sebastián. Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo. Imprenta Itxaropena, S.A.

OTEIZA

1995a. *Nociones para filología vasca de nuestro preindoeuropeo, raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropea actual. Primera parte. Nuestra lingüística actual de inconcebible pobreza y nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. Pamplona-Iruña. Editorial Pamiela.

OTEIZA

1995b. *Estética del huevo, Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto a Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamplona-Iruña. Editorial Pamiela.

OTEIZA

1997. *Goya mañana. El Realismo Inmóvil. El Greco. Goya. Picasso. 1949*. Alzuza (Navarra). Fundación-Museo Jorge Oteiza.

PAZ, Octavio

1993. *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Biblioteca de Bolsillo.

PAZ, Octavio

1986. "Visión e ideología sobre el muralismo mexicano (1)" en *ABC Literario*. Madrid, 20 de diciembre de 1986. p. VIII a X.

PELAY OROZCO, Miguel

1978. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.

PELAY OROZCO, Miguel

1983. *Pelota, Pelotari, Frontón*. Prólogo de Jorge de Oteiza. Madrid. Ediciones Poniente.

RADCLIFFE-BROWN

1974. *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona. Editorial Península.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Diccionario de la Lengua Española www.rae.es

SANMARTÍN, Ricardo

1993. *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona. Editorial Humanidades.

SIEBER, Royen

1971. "The art and the changing social function" en *Anthropology and Art: readings in cross-cultural esthetics*. (Ch. M. Ottan ed). New York, pág 203 (citado en Alcina Franch 1982:15).

SPITZER

1955. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid Ed. Gredos (citado en Oteiza 1984).

TABART, Marielle.

1995. *Brancusi. L'inventeur de la sculpture moderne*. París. Découvertes Gallimard / Centre Georges Pompidou, n° 243.

VELASCO MAILLO, Honorio M.

2003. *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de Antropología Lingüística y Antropología Cognitiva*. Madrid. Unidades Didácticas. Universidad Nacional de Educación a Distancia

VINCI, Leonardo de

1982 *Cuaderno de notas*. Madrid. 2ª edición. Colección Poesía y Prosa Popular, nº 28. Ediciones BUSMA, S.A.

VV.AA.

1985. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. San Sebastián. Ed. Caja de Ahorros Municipal.

VV.AA.

1988. *OTEIZA, Propósito Experimental, catálogo de la exposición celebrada en la sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, entre el 5 de febrero y el 20 de marzo de 1988*. Barcelona. Fundación Caja de Pensiones.

VV.AA.

1989a. *Nosotros los vascos*. Tomo IV. Arte Editorial Lur S.A.

VV.AA.

1989b. *La Pelota*. nº 18 de la Colección Deporte 92, dirigida por Jordi Huguet i Perallada. Barcelona. Editorial 92 S.A.

VV.AA.

1995. *Otras Meninas*. Madrid. La Biblioteca Azul. Ediciones Siruela.

VV.AA.

2004. *Acercarse a Oteiza*. San Sebastián. Editorial Txertoa.

WHITE, Leslie A.

1964. *La Ciencia de la Cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Buenos Aires. Editorial Paidós (citado en Alcina Franch 1982).

YRIZAR, Pedro de

1950a. "Sobre el carácter pasivo del verbo transitivo o del verbo de acción, en el vascuence y en algunas lenguas del Norte de América 1". San Sebastián. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, VI, 3-42.

YRIZAR, Pedro de

1950b. "Sobre el carácter pasivo del verbo transitivo o del verbo de acción, en el vascuence y en algunas lenguas del Norte de América 2". San Sebastián. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigo del País*, VI, 255-291.

YRIZAR, Pedro de

1951. "Sobre el carácter pasivo del verbo transitivo o del verbo de acción, en el vascuence y en algunas lenguas del Norte de América (continuación)". San Sebastián. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigo del País*, VII, 123-176.

YRIZAR, Pedro de

2003. "Evolución del Euskara". *Fontes Linguae Vasconum*. Año XXXV, nº 94, Septiembre-Diciembre:483-487.

YRIZAR, Pedro de

2004. *Memoria de Azkoitia y de sus familias*. Obra en dos volúmenes, pendiente de edición.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lámina
1. Cerámica de San Andrés
 2. Piedras de la plaza de San Andrés
 3. Estatuas del Marne
 4. Estatuas de Illumbe
 5. Estatuas con plástica redonda y cúbica
 6. Estatuas de San Agustín. *Hombre-Jaguar*
 7. Tiahuanaco y Machu Pichu
 8. *Las Meninas*. Velázquez
 9. *Las Meninas*, radiografía y cuadro
 10. *Homenaje a Velázquez y Las Meninas (versión A y B)*. Oteiza
 11. *Martirio de San Mauricio y La Asunción de la Virgen*. El Greco
 12. Estatua en pirámide invertida agustiniana. *Cuadrado blanco sobre blanco*. Malevich. Lanchas en orden y desorden.
 13. Aránzazu. Proyecto, muro vacío en construcción y aspecto final
 14. Atano III "*Basokatua*". Atano II y Atano III con José María y Perico Yrizar, en el jardín de Zubieta-Torrea. Partido de rebote en Zubieta
 15. *Desocupación espacial interna, Homenaje al estilema vacío del cubismo y Vacíos respirando*. Oteiza
 16. Francisco Oteiza Epelde, *aitaita Patxi*. Caserío Olabezeta
 17. *Mikelats y Atrarrabi y Batarrabi*. Oteiza. Maqueta y estatua en Azkoitia
 18. Frontones de Oteiza en Azkoitia (proyecto)