

masa, ese hundimiento que son las cuencas de los ojos, se concreta la capacidad significativa del volumen y la estatua.

Esta importancia del volumen escultórico se puso ya de manifiesto en obras iniciales, por ejemplo en los retratos de *Balenciaga* (1931), de *Sarriegui* (1934) y de *Joseba Rezola* (1934), los tres en cemento, aunque quizá sea todavía el de estos retratos un planteamiento elemental de la cuestión, pues el énfasis se pone en el volumen material y su capacidad expresiva, empeño solemne ya de convertir la escultura en un monumento. En esas mismas fechas, quizás al entrar en contacto con la escultura de Alberto Sánchez, Oteiza empieza a comprender el valor del hueco, de la distorsión, ese juego de formas que desarrolla hasta la exageración partes de la figura y reduce otras al mínimo, como buscando un equilibrio nuevo, que provenga de la estatua, no del motivo representado: *Formas al borde del camino* (1933) es el ejemplo más interesante de aquellos años lejanos.

Sin embargo, sólo la trayectoria posterior permite contemplar aquella evolución en la línea descrita. Sin ella, todavía algunas esculturas de los años cuarenta —*Figura acostada, sobre tres puntos, y ensayo definición vacíos al exterior* (1949, expuesta en el Salón de los Once), por ejemplo— podían ser entendidas en el marco de ese organicismo que tanto gustó al arte español de los años treinta y que, aunque presente en la obra de Oteiza, nunca llegó a dominarle, mucho menos a ser protagonista exclusivo. La comparación con Ángel Ferrant —y muy especialmente con sus «esculturas halladas»— sería en este sentido muy ilustrativa.

Ahora, las figuras de sus apóstoles, o sus piedades, resumen y apogeo de todas aquellas investigaciones, han de disponerse como friso, sobre un paño limpio, adecuarse a las necesidades del edificio. Su expresividad, su organicismo, se matizan en un sentido mucho más constructivo, menos orgánico, al ser dispuestas como friso en el edificio: el contraste entre la escueta limpieza del paño arquitectónico y el ritmo musical de la serie, la intermitencia de los «picos» en las torres y sobre las puertas, introduce un factor estético que se contrapone al fuerte organicismo de las figuras, alcanzando en algunos casos —por ejemplo y muy especialmente en la *Piedad* del frente— un patetismo que se fundamenta casi estrictamente en el contraste lingüístico, al modo de los grandes escultores del clasicismo francés y del neoclasicismo.

Los valores plásticos van más allá del puro formalismo o de la simple descripción. La contraposición del paño y las esculturas, la «mediación» de los picos (mediación en cuanto que también se ven, sobre el paño, y median la contraposición entre éste y las esculturas), es una forma de hablarnos, de comunicarnos ese patetismo al que el tema sólo contribuye en pequeña medida. Oteiza recoge así la enseñanza de los grandes escultores, que nunca olvidaron la relación entre la estatua y el lugar al que está destinada, pues ese lugar no es neutral, es, valga la redundancia, el lugar de la estatua: el espacio en que se encuentra y en cuya interrelación significa.

3

Ahora bien, la experimentación del hueco como vacío en la masa, es decir, la valoración del negativo convertido en elemento expresivo y monumental, y por tanto en

espacio vehículo de significación en y por sí mismo, y la atención sobre los efectos escultóricos que esta «excavación», esta negatividad producía en la misma masa escultórica, obligando a deformarla y prolongarla —concentrando también en ella, y no en el motivo narrado sino en la «figura» que ahora «crecía», todas las posibilidades significativas de la estatua—, conducen a una cuestión que iba a ser problema central en los años siguientes: la naturaleza del espacio escultórico.

La estatuaria de Moore había considerado el espacio, fuese vacío o masa, como un elemento dado. Moore lo había incorporado al conjunto de componentes que configuraban la pieza. La búsqueda de Oteiza discurre ya por caminos diferentes: las formas animan, dinamizan el espacio creado —no dado— gracias a su propia disposición. El *Poliedro vacío* o el *Desarrollo abierto del poliedro*, ambas de 1956, son esculturas que han perdido definitivamente aquel carácter estático, los elementos formales ni acotan ni excavan, sino que animan, se abren y crean un sistema de tensiones espaciales que varía al menor cambio de una de ellas.

Al igual que sucedió con los grandes creadores del período de entreguerras, de cuya actividad y planteamientos recoge el escultor vasco algunos de sus postulados más firmes, nos encontramos aquí con una doble trayectoria: por una parte, Oteiza busca los fundamentos del lenguaje escultórico mismo, las raíces de un sistema que se apoya sobre principios elementales, que configura tensiones a partir de relaciones espaciales y volumétricas; por otra, esta búsqueda de los orígenes perfila una trayectoria escultórica hacia adelante, pues esa reflexión se convierte en la escultura. La serie de *Cajas vacías* de 1958 es un punto de llegada en ese trabajo: el espacio está dinamizado y, en cuanto tal, valorado gracias a los planos abiertos o cerrados que configuran la caja. De esta manera, lo que era lugar en el que poner las cosas, y ponerse uno mismo y, así, condición de nuestra percepción, se convierte ahora en objeto de esa percepción, se separa y deviene verdadero protagonista de la mirada. Las alteraciones en la disposición de los elementos formales de las cajas, y la disposición de las cajas mismas, concluirá en la creación de un espacio vacío y sereno, concentrado pero no cerrado —tal como sucede en su *Cajas metafísicas* de 1958-59— o disperso, articulado —*Construcción con tres vacíos para tres posiciones* (1958)—, condensándose en la conocida *Homenaje a Mallarmé* (1958, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), escultura en la que se reúne buena parte de la investigación que Oteiza había venido realizando ininterrumpidamente.

Si antes el hueco «excavaba» el volumen y el juego de lo cóncavo y lo convexo era el eje de animación, de dinamización de la pieza, ahora son los planos y las aristas los que cumplen esa función. Ya no hay excavación porque no hay masa material sobre la cual llevarla a cabo. Hay construcción de un espacio, cerrándole y abriéndole mediante planos que configuran un volumen, que se desencajan para, unidos a otros, en una especie de articulación y desarrollo, dar pie a una escultura que se afirma a sí misma, que trata de producir su significado sin ningún recurso figurativo o expresivo.

De la misma forma que Julio González presentó los valores expresivos de *La Montserrat* —su desesperación, su angustia y su exasperación— mediante las posibilidades que el volumen creado por la chapa de hierro ofrecía, produciendo en nosotros esa impresión de vigor y energía que nunca podemos olvidar ya —no hay que decir exasperación

o angustia, hay que presentarlas—, Oteiza construye con las chapas un espacio articulado que es una interrogación, una llamada de atención, una requisitoria a nuestra percepción.

4

Existe un aspecto hasta ahora no abordado que quisiera destacar: el carácter monumental de la escultura. Hasta el momento he atendido especialmente a los rasgos experimentales, a la investigación escultórica fundamental que son sus piezas, nota que incidió de manera decisiva en la actividad del *Equipo 57* y de los principales artistas «racionalistas» del momento, pero sólo se ha aludido sesgadamente a su índole monumental. Cabría incluso pensar, a la vista de la gran cantidad de piezas en pequeño tamaño y materiales no duraderos que realizó durante estos años, que esa experimentación es el único aspecto a tener en cuenta. Sin embargo, la propia escultura se encarga de mostrar que no es así y que la monumentalidad, lejos de constituir un añadido es rasgo fundamental de su obra. Por otra parte, no podía suceder de otra manera, pues la monumentalidad no es sino una cualidad de la espacialidad y el volumen, en función de los cuales aparece y se oculta.

Algunas piezas realizadas bastantes años después a partir de proyectos que se investigan en éstos ponen de relieve las posibilidades monumentales de la escultura. Tal es el caso del *Homenaje a Juan de la Cosa* (1974, Pamames, Santander, Museo Eliseo), de la *Estela a Madoz* (1970, Zarauz, Guipúzcoa) o de su *Arri ernai zaitzalea* (1974, Mondragón, Caja Laboral), pues en todos los casos son los resultados propios de aquella investigación y de los elementos obtenidos en ella, los cuboides Malevich, por ejemplo, que están en la base de las obras monumentales. Pero incluso en aquellos mismos años hay esculturas que claman la monumentalidad: *Estela funeraria para el P. Lete* (1957) o la *Cruz* realizada para la Juventud Obrera Católica de Irún en 1959 son, en este sentido, dos buenos ejemplos. Nada tiene de extraño, más bien lo contrario: la monumentalidad es consustancial a sus proyectos para Aránzazu y, aún, obras anteriores, como la figura masculina para *Regreso de la muerte* (1950), y años después, como en una especie de «reconciliación» de lo que fuera aquella escultura y la etapa experimental, concibe un *Xenpelar* para Rentería de siete metros, «como un mástil», monumento no realizado que parece borrar distancias entre una etapa y otra.

El monumento no es sólo un problema de tamaño. El tamaño parece la condición necesaria, no la suficiente, para su configuración. El monumento afirma y sugiere, recuerda, ordena el espacio y «dice» sobre aquello a que alude. El monumento es presencia metafórica de lo aludido, reuniendo evidencias de otra forma desapercibidas. Sus valores van más allá de la pura investigación, aunque se inscriban en el proceso investigador. Su ordenación del espacio urbano no responde sólo a criterios topológicos, su afirmarse frente o en la naturaleza no es resultado del simple orgullo. El monumento dice, significa, pone en relación al P. Lete, a Madoz o a Juan de la Cosa con ese objeto que es, con ese ámbito urbano o natural que contribuye a crear, puede ser emblema o estela, afirmar el silencio o la exaltación, glorificar o narrar..., un monumento es un compromiso civil y una afirmación de valores.