

Los valores que la escultura de Oteiza afirma se mueven en la búsqueda de unas raíces, las de lo vasco. Oteiza retrocede hasta el cromlech vasco, que concibe como lugar sagrado, espacio sagrado simbólicamente vacío que protege, a diferencia de lo que hacen los monumentos funerarios, esconder, ocultar espacio que sugiere una ausencia, que podría ser habitado, ocupado. Los valores afirmados pretenden insertarse en una tradición cultural, unas señas de identidad que los avatares sociales y políticos, también culturales, han roto sucesivas veces. En esa pretensión, la importancia de la estela cobra un relieve que por sí sola no tenía, se afirma como hito de una trayectoria en la que, con palabras de Oteiza, «lo que hemos querido enterrar, aquí crece».

Señala Oteiza que fue en 1958, con motivo de la realización del *Monumento al P. Donosti*, cuando tomó conciencia del carácter vasco de su investigación escultórica: «El 58, en Aguiña, con el monumento al P. Donosti, es cuando descubrí la relación de mi desocupación del espacio y de su carácter conclusivo experimental, con la naturaleza de nuestros pequeños cromlechs como construcciones voluntaria y estéticamente vacías, y claramente conclusivas».³

El *Monumento*, realizado con el arquitecto Luis Vallet, destaca por su extremada simplicidad, en un paisaje con restos de cromlechs, en Aguiña, Lesaca. Su configuración es plenamente artificial en cuanto geométrica: el círculo vacío en la masa rectangular, puesto en pie sobre un pedestal mínimo, igualmente geométrico, destacando el juego de masas en el espacio y el horizonte que lo enmarca. «Nunca, a pesar de ser pura geometría, he visto a una estatua tan integrada con un paisaje», ha escrito con lucidez José M.^a Moreno Galván.⁴ Integración que es a la vez, y en eso consiste, un enfrentarse, un destacar: el *Monumento* verdadera estela funeraria, no se oculta en el paisaje natural, no es una escultura orgánica que pueda pasar desapercibida, sino que, como tótem contemporáneo, destaca y sale de él, dándole un sentido que en cuanto naturaleza empírica no tenía.

La simplicidad de su configuración hace aún más patente este efecto: adquiere su sentido en ese levantarse, en ese puro estar presente de la masa escultórica conscientemente desocupada, en una forma simbólica que, perteneciendo a la horizontalidad del suelo, al círculo que el cromlech o el surco delimitan, que pueden delimitar simples y toscos mojones como terreno sagrado, por tanto simbólico, se levanta ahora en la vertical del monumento, representación de aquel espacio, afirmación e información: no para practicar esa delimitación cuanto para hablarnos de ella, «decirla», llamar nuestra atención, convirtiéndose en lo que Cassirer denomina «forma simbólica».

³ «El 58 en Aguiña, con el monumento al padre Donosti, es cuando descubrí la relación de mi desocupación del espacio y de su carácter conclusivo experimental, con la naturaleza de nuestros pequeños cromlechs como construcciones voluntaria y estéticamente vacías, y claramente conclusivas. Es éste un estilo artístico forzosamente conclusivo, intermitente, ya que es un estilo político, de formación de hombre, de dominio del espacio exterior, que fabrica sensibilidad religiosa, como arte social, es ese arte que se da en nuestra Prehistoria, y que corresponde, no me atrevo a generalizar, a los períodos de gestación de un estilo de hombre, un estilo artístico de hombre, estilo que me ha parecido correcto para nuestra Prehistoria vasca denominarlo como totemismo estético (también lo he aceptado para mi escultura experimental, me lo he permitido gozosamente, casi digo orgullosamente, para mí)... El estilo móvil, en ángulo agudo, corresponde a un arte profano, vitalista, confiado. Éste da inmovilización a un arte religioso, alerta, ordenador, de sacralización de los espacios naturales», Oteiza en M. Pelay Orozco, ob. cit., p. 443.

⁴ José M.^a Moreno Galván, «Oteiza», Triunfo, 1967, XXII, n.º 260.

Éste es el papel del tótem y, en esta perspectiva, el *Monumento* es un verdadero tótem: convertir al instrumento, las formas simbólicas activas, aquellas que se emplean en el rito, en fuente de información y reflexión mediante la representación, hacer del espacio en que lo sagrado acontece —y que por ello mismo es sagrado— una forma simbólica, convertir los rostros del más allá en imágenes que lo testimonian... El tótem participa de dos funciones: aquella que sus elementos representados-simbolizados —y simbólicos ellos mismos— tenían en la práctica ritual —elementos que están ahí, al menos su huella, en la representación—, y la nueva función simbólica, testimonio y expresión de aquella, afirmación de una concepción que sólo visualmente puede «decirse».

La escultura de Oteiza reúne ambas funciones, y lo hace en una pieza ideada por el escultor, como una investigación del comportamiento de las formas y los volúmenes: la huella del espacio se presenta aquí como el círculo hueco, excavado en el volumen levantado, que deja así de ser el espacio acotado original, ritual, para ser testimonio del rito y, en cuanto tal, forma simbólica. Pero todo eso lo hace el escultor al construir un monumento, es decir, atendiendo a unas características de tamaño y configuración que nada mimético tienen que ver con los cromlechs originales, a una relación de volumen y masa que se fundamenta sobre la más «abstracta» investigación de la escultura contemporánea, relación que pone en pie una escultura monumental: capaz de señalar y marcar el espacio, no desapareciendo en él, tampoco destacándole como algo ajeno..., las esculturas de Oteiza son monumentos, verdaderas señales que no nos envían a parte alguna distinta de donde están y de ellas mismas, señales que alumbran el sentido del lugar, convirtiéndole en cruce de caminos simbólicos, y el horizonte en que la figura homenajeada se «levanta» y, por tanto, debe contemplarse.

5

En la actividad de Jorge de Oteiza se vislumbran los parámetros en los que se apoya y por los que discurre el llamado «racionalismo» de los años cincuenta y comienzos de la siguiente década. No hay casualidad alguna en el hecho de que una de las obras emblemáticas con que se presenta el *Grupo Parpalló*, el *Proyecto para un monumento al Mediterráneo*, realizado por Andreu Alfaro, tenga estrechos puntos de contacto con la estética oteiziana. La pureza y abstracción de formas conecta con los experimentos con estructuras lineales que el escultor vasco lleva a cabo en 1955, por ejemplo con su «definición de un punto en el espacio» y es evidente la relación con la *caja vacía* que Oteiza propone como «integración religiosa de espacio estético y Naturaleza». Con ellos, una equiparable afirmación de valores fundamentados en la estructura espacial y visual de la pieza escultórica, renunciando tanto al simbolismo convencional cuanto a la figuración, retomando el carácter monumental a partir de la propia configuración de la pieza.

En los primeros años sesenta la escultura de Alfaro adecua su investigación formal a la expresión de proyectos monumentales ligados con la inmediata realidad social, política e ideológica. *Caminos de libertad* (1961) y *Cantarem la vida* (1962) son precursoro-

res de una emblemización,⁵ en ocasiones lírica, que apoya la idea del difícil despertar de un pueblo: la estructura del plano, desarrollada complejamente en la parte inferior, horizontal, apunta depurándose en una exaltación del dinamismo vertical, un «hacia arriba» que el escultor valenciano no abandonará ya nunca y que encuentra en aquellos años sus mejores manifestaciones en *Homenaje a Antonio Machado* (1962), *Cosmos 62* (1962) y *Los españoles* (1962), por ejemplo. Pero quizá sea en el hoy desaparecido proyecto para un *Monumento a Miguel Hernández* (1962) donde la relación de las propuestas de Oteiza resulta más evidente.

En todos los casos, sin embargo, y éste es un rasgo sustancial, la dimensión semántica del monumento del artista valenciano es añadida convencionalmente a las formas escultóricas, que han reducido, respecto de Oteiza, su nivel de complejidad en una depuración geométrica fuertemente expresiva cuando no totalmente lírica. La evolución respecto del *Proyecto para un monumento al Mediterráneo* o las investigaciones que con esculturas lineales lleva a cabo en 1958 y 1959 es muy considerable. Si la investigación pretendía inicialmente alumbrar una forma significativa en sí misma, una forma o diseño con capacidad semántica propia —de la misma manera que el espacio oteiziano pretendía ser el espacio del cromlech vasco—, el paso siguiente consiste en la elaboración de un repertorio capaz de vehicular ese significado de resistencia y despertar, del levantarse, que podía convertirse en emblema concreto, precisamente por su abstracción semántica, de una actitud colectiva, ideológica, social y política. Quizá sea *La rella* (1962) una pieza clave en este sentido, pues en ella se percibe con mayor claridad la naturaleza del recurso sintáctico empleado, el juego de la contradicción entre el ahondar, el excavar en el suelo, entre la horizontalidad que asienta y hunde la pieza, y la verticalidad que asciende desarrollándose en planos curvos que sugieren un más allá de donde terminan físicamente, impregnando sentimentalmente al espectador, que puede identificarse con ese movimiento y, juntamente, con su dificultad y la tensión que conlleva.

Ahora bien, esta opción de Alfaro pone de manifiesto que en relación a 1957 la situación había cambiado de forma considerable. Había cambiado, entre otras cosas, porque el *Equipo 57* se disolvió de forma efectiva a finales de 1961, porque la propuesta del llamado «arte normativo» no pasó nunca de ser una propuesta, porque la actividad de Eusebio Sempere se decantaba definitivamente por un camino alejado tanto del «normativismo» como de la estricta investigación plástica que había defendido el *Equipo...* Dicho de otra manera, aquella corriente racionalista que había discurrido por las coordenadas que tejiera Jorge de Oteiza se fragmentaba en pedazos diversos.

En líneas generales es posible decir que tales coordenadas no fueron aplicadas íntegramente, en su complejidad, por ningún otro artista que no fuese el propio Oteiza, sin embargo se perfilaron pronto, ya en 1957, como el marco en que cualquier propuesta «racionalista» era factible y válida. Si la posición de Alfaro se deslizó hacia una escultura monumental que se alejaba cada vez más de la investigación oteiziana, la ac-

⁵ La noción de «emblema» a propósito de la escultura de Alfaro en los años sesenta ha sido elaborada por Tomás Llorens en *Emblemas, dentro de España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, (V. Bozal y T. Llorens, eds.), Barcelona, G. Gili, 1976, pp. 156-160.

tividad del *Equipo 57* se encerraba, por el contrario, en una línea experimental que imposibilitaba cualquier salida monumental, que abdicaba de las posibilidades significativas de la imagen, de su capacidad semántica, de la imagen en cuanto signo,⁶ y que trasladaba a la escultura la problemática de esta abdicación general.

Una problemática experimental que el *Equipo* concretó en algunas obras escultóricas en las que investiga los tipos de inflexiones producidos por la relación entre el espacio-masa y el espacio-aire, es decir entre la masa y el hueco.⁷ Al plantear la cuestión en estos términos el *Equipo* se movía, dentro del marco delimitado por la obra y la reflexión de Oteiza, en la herencia de una doble tradición: la que provenía de Henry Moore y la que enlazaba, ésta en menor medida (aunque en aquellos años se pensase, yo mismo lo pensase, que era la decisiva), con el constructivismo de Naum Gabo y, sobre todo, de Antoine Pevsner. Por lo que hace al primero, el *Equipo* no pretendía sino estudiar reflexivamente —y con ello racionalizar— un fenómeno que fue apuntado en líneas anteriores, la relación del hueco con la masa en que se produce. Nociones como la de dirección y sentido, inflexión concavoconvexa, tangencia y continuidad son instrumentos para estudiar los dos espacios diferenciados. Los resultados obtenidos están, sin embargo, muy por debajo de los alcanzados por la actividad de Oteiza e incluso por debajo de su propia pintura, mucho más densa y prolongada. A pesar de los esfuerzos del *Equipo*, sus esculturas nos hacen pensar en un Arp pesado y un Gabo opaco. Respecto del constructivismo, las piezas realizadas por el *Equipo* no tenían en cuenta un elemento que había sido fundamental para los grandes escultores soviéticos: la naturaleza de los materiales empleados y la incorporación de la luz a los recursos formal-significativos de la escultura, del espacio escultórico y también del monumento. El espacio escultórico planteaba problemas diferentes a los suscitados por el pictórico y tampoco era éste en tres dimensiones. Poseía, como había visto Oteiza, recursos propios, también exigencias específicas y una capacidad semántica inconfundible.

Valeriano Bozal

⁶ «La estética normativa niega el signo» y «una pintura concreta* nunca es una composición de signos, sino un apunte de correlaciones dinámicas», afirma A. G. Pericás en «La estética de un arte sin objetos», Acento Cultural, 1960, 8, 42.

* Con el nombre «arte concreto» se designaba lo que habitualmente suele ser considerado «arte objetivo» o racionalista y a veces incluso «arte óptico», aunque este último rótulo tiene un sentido mucho más restringido.

⁷ En este sentido es pertinente la lectura de su análisis de la interactividad del espacio en la escultura, el espacio escultural, publicado en diciembre de 1959 en el contexto más amplio del estudio de La interactividad del espacio plástico.