

**Habitar el vacío. Homenaje a Jorge Oteiza.** Jorge Latorre.

Publicado en *Nuestro Tiempo*, nº. 587, mayo 2003, pp. 52-57.

*El miércoles 10 de abril moría Jorge Oteiza a la edad de 94 años. Un guipuzcoano universal que decidió quedarse en Navarra, junto con su obra, para siempre. En el cementerio de Alzuza reposan sus restos mortales, junto a los de su esposa Itziar Carreño, bajo una cruz doble diseñada por el propio artista, que aunque mira hacia al cielo con dos astiles, funde sus brazos en un abrazo horizontal, evocador de comunes horizontes. Con el museo de Alzuza a punto de inaugurarse se cierra otro ciclo de gran fecundidad: el de Oteiza y Sáenz de Oíza trabajando juntos, como al comienzo de sus respectivas carreras artísticas en Aránzazu.*



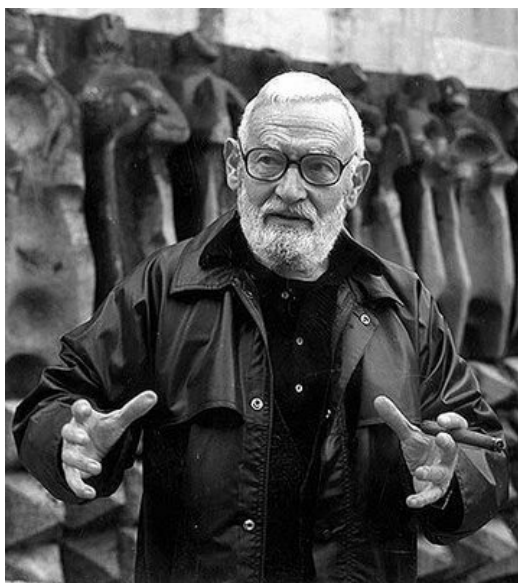
Cuando a principios de los años 50, Jorge Oteiza fue seleccionado junto con el arquitecto navarro Francisco Javier Sáenz de Oíza para desarrollar la estatuaría de la obra de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu experimentó la mayor felicidad de su pobre vida, en palabras del escultor. Significaba en muchos sentidos la oportunidad de realizar de una vez todas sus teorías estéticas: de una parte, fomentar el concepto antropológico de arte religioso al que siempre había vinculado su escultura y por otra parte promover una estatuaría dentro de los cánones de la escuela vasca y de su particular visión del vasquismo.

Todavía no había desarrollado su obra abstracta de desocupación sistemática del espacio, que culminaría en las cajas metafísicas, y le daría

prestigio internacional una década más tarde. Pero ya el hueco iba tomando en su obra cada vez más protagonismo con respecto al volumen, como puede verse en el conjunto del apostolado (¿o coro de frailes franciscanos?) que corona el muro frontal de Aránzazu. Abiertos en canal, porque lo han dado todo -solía decir el escultor en esas fechas-, constituyen un friso continuado y fragmentado, lleno de vitalidad y expresión. Un golpe poderoso de fuerza espiritual disolviendo la materia más pesada.

Sus gestos y miradas se dirigen hacia lo alto, a una Piedad ascendente que, por su lejanía y altura, parece una Asunción. Y entre ambos grupos, el vacío del muro ha sido ocupado por chorretones de texturas oxidadas que marcan el paso del tiempo, otra presencia de pretéritas ausencias. Son más de doce los apóstoles, tantos como cabía en el muro. En realidad –solía decir Oteiza- es siempre el mismo, que se repite para enfatizar el mensaje.

El desarrollo de la obra de Aránzazu se alargó por espacio de más de 15 años, debido en parte a la aplicación del hueco que hizo Oteiza en este friso. Podemos leer en su obra “Ejercicios espirituales en un túnel”, como el delegado de la comisión pontificia de Roma, Monseñor Constantini se quejaba de que "parecía que a los monjes se les hubiesen arrancado las tripas" y declaraba las esculturas de Oteiza como vergonzantes. Rescatados del ostracismo –el propio Pablo VI abogó por la culminación de las obras-, hoy se exhibe una réplica de varios apóstoles en los museos Vaticanos, como ejemplo brillante de lo que puede hacer el arte religioso del siglo XX.



En 1947, Jorge Oteiza, en el *Informe sobre mi escultura*, publicado en la revista *Cabalgata* de Buenos Aires, había afirmado lo siguiente: "el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro; de la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta." Se estaban poniendo en entredicho los mismos pilares del trabajo

escultórico occidental, entendido como configuración tridimensional, esencialmente fundamentada sobre el volumen y el modelado.

Tanto con el procedimiento clásico de "añadir" -en el caso del modelado sobre materiales blandos- como de "quitar" -si se trata del trabajo de cincel sobre bloques compactos-, se da por supuesto la existencia de un cuerpo abultado, sumergido en el mismo espacio que separa y une a un tiempo dicho objeto con su observador. En escultura, este espacio no era importante; sólo un elemento transparente, medial y, por tanto, sin valor en sí mismo. Lo importante era la representación tridimensional, más o menos figurativa, del objeto.

Cuando el vacío toma el protagonismo en la escultura, ésta se hace arquitectónica; es decir, el espacio exterior se interioriza, llamando la atención sobre sí mismo. No es extraño que fuera muy similar el camino emprendido por una buena parte del movimiento moderno en arquitectura: la búsqueda de espacios interiores que definen la esencia misma del edificio. La habitabilidad de vacío es lo que dota de sentido estético y funcional a la obra arquitectónica, en la que la forma sigue a la función.

No es lo que ocurre en la escultura, que aunque tenga un importante componente urbanístico, desconoce entre sus funciones el concepto de habitable. Pero es un lenguaje muy adecuado para investigar ideas sobre el espacio constructivo. De hecho, Jorge Oteiza es considerado el escultor que más lejos ha llegado en la investigación del vacío escultórico, con una mentalidad de filósofo-constructor, aunque este habitar lugares no se materialice más allá del espacio mental de su laboratorio de tizas. Su formación vanguardista debe mucho a movimientos experimentales como el cubismo o el constructivismo ruso. Estas influencias se hacen más explícitas a partir de la década de los cincuenta, momento en el que su trayectoria formal evoluciona en conexión directa con las posibilidades geométricas del "Plano Malevich".

Sin embargo, a diferencia del vanguardismo racional y minimalista, de fines formales y producción ingenieril, su obra tiene también un componente antropológico, estrechamente vinculado con la tradición orgánica. De hecho, en esta mezcla peculiar entre la abstracción formal y la tradición artesanal primitiva estaría el origen del vanguardismo rural característico de un tipo de escultura vasca, en la que Chillida es el más

preclaro representante: una obra de luces y formas geométricas, pero vinculada a la tierra y al pueblo, a las texturas de la artesanía tradicional. Así son, por ejemplo, las puertas de Aránzuzu, diseñadas por Chillida.

Oteiza, de carácter polémico, acusó durante un tiempo a este paisano suyo de plagio. Después llegó la reconciliación. Porque ambos partían de fuentes similares, y se movían por comunes aspiraciones. La diferencia más importante entre ambos está en el amor incondicional de Oteiza por el vacío; la magnificación del elemento ausente, que acaba centrando todo el protagonismo. En esta humanización -o divinización- del hueco, no parece poco importante el recuerdo de su infancia en Orio, cuando, introvertido y sensible, encontraba refugio y protección en los agujeros de la playa. En este espacio natural, recuerdo básico del útero materno -primer agujero protector del hombre, del que tanta inspiración extrajo el gran maestro Henry Moore-, el niño Oteiza se aislaba del mundo incomprensible y “cruel” de su misantropía, y descubría la profundidad del cielo que le observaba amable, como un espejo de ese vacío protector.

Esta manera espontánea de construirse un ámbito espiritual sagrado, separado de todo lo mundano, material y contingente, nos recuerda a la actitud esencial de los primeros escultores-construtores. El Cromlech, como es sabido -o al menos así lo entiende Oteiza-, vendría a demarcar para los megalíticos un lugar sagrado, aislado del mundo caprichoso y amenazante de una naturaleza inhóspita, donde invocar la ayuda de los dioses. Como un moderno primitivo, Jorge recordaba que él también, en su infancia, aspiraba a "salvar" a las personas que más quería, observándolas a través del orificio de un visor de juguete, que las preservaba en el espacio amable de su visión.

Con semejantes antecedentes, no es extraño encontrar en su trayectoria profesional una primera etapa expresionista –autorreferencial. Y que incluso en su obra más abstracta permanezca el componente humanista y simbólico de los orígenes. El propio Oteiza afirmaba que sus cajas metafísicas tienen carácter religioso. Una sacralidad primitiva, laica o, incluso, nihilista, se ha llegado a decir después. En mi opinión, se trata de un vacío recobrado de la nada, redimido y redentor. Sin que esto signifique tan sólo una referencia al mundo judeo-cristiano. Oteiza sabía ver en la tradición cristiana un componente simbólico de fondo ecuménico. Por eso se refería a la Eucaristía como al vacío más absoluto, la total

afirmación –de la divinidad- en la máxima negación, simbolizada por la humildad de la materia –el pan- y su color, que recuerda el blanco sobre blanco de Malevich; otro símbolo –esta vez artístico- de afirmación maximalista en la simplificación minimalista de la materia pictórica.

Oteiza intenta llevar este proceso depurativo de Malevich al terreno escultórico, con su lenguaje particular. Este lenguaje es el que Rodin, a finales del XIX, definió arte del hueco y de la masa, con lo que dejaba abierto ya el camino de especialización teórica que llevaría hacia la pérdida de la figuración. Esta famosa frase se pronunció en el mismo contexto en el que la pintura se definía como una superficie plana cubierta de colores dispuestos con un cierto orden, o la arquitectura como el lenguaje en el que la forma sigue a la función. Se estaban poniendo las bases de los diferentes movimientos de vanguardia del siglo XX, en cuyas variadas fuentes bebe la escultura de Oteiza.



Hay una obra de Rodin, de 1909 titulada *La Catedral*, en la que por primera vez el hueco tiene más protagonismo que la masa: se trata de dos manos -de varón y de mujer- que se entrelazan en ascensión giratoria, emulando una torre o pináculo, y dejando un espacio libre entre las palmas. Dos simples manos que señalan el lugar de encuentro de una comunidad creyente, que aspira a fundirse con la divinidad. Todo en esa obra de Rodin es simbólico y formal al mismo tiempo, como en la obra de

Oteiza; aún no hay abstracción, pero la autonomía del fragmento y el valor de la expresión corporal de las manos que demarcan un espacio, llevan ya esta semilla de modernidad. Por eso el título de Catedral, como indicando que la arquitectura es esencialmente un lenguaje táctil, de puro valor abstracto.

No sería necesario remontarse al cromlech -en las brumas de la Prehistoria, nada menos- para analizar el sentimiento de lo sagrado que brota en espacios entrañables, cuyo vacío ha sido recreado más o menos geoméricamente. La larga tradición de arte cristiano que adorna las más importantes ciudades de Occidente nos habla también de esta ambición universal. Bajo los diferentes estilos, gravita el ritmo tenue de la luz y el espacio al servicio abstracto del espíritu. Le Corbusier titula uno de sus libros “cuando las catedrales eran blancas”, aludiendo al valor espiritual del espacio puro que, como dice Oteiza debe ser después llenado de oración:

“Cuando la iglesia está vacía es espacio (estéticamente) religioso. Cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo. Pero el hombre ha de estar preparado para servirse espiritualmente de él, para habitarlo (espiritualmente)”. (*Quousque Tandem*, índice epilodal: “Espacio Religioso”).

Por esta causa, Oteiza admiraba las iglesias diminutas del Románico rural, pequeñas esculturas habitables, cuyo espacio sobrio, señalado por gruesos muros, invita a la contemplación. El “vacío” interior configura un lugar sagrado, lugar de protección y encuentro con la divinidad a través de lo más íntimo de uno mismo, reconociéndose nada ante el Creador de todas las cosas. Este es el espíritu de Nuestra Señora de Aránzazu. Una gran nave de cañón tras una fachada semidesnuda, llena de vacío. Un muro que, junto con el lenguaje primitivo de las texturas y materiales autóctonos, conserva lo mejor del espíritu del Románico, para abrirse después a la modernidad. Un muro que lejos de ser barrera es limpio espejo del vacío más denso que puede habitar el hombre.