

Experiencia y vacío: los componentes míticos y místicos en la obra de Jorge Oteiza

(Experience and vacuum: the mythical and mystical
components in Jorge Oteiza's work)

Elxebemia, Jon¹

Univ. Pompeu Fabra. Depart. De Humanitats. Edif. Jaume I.
Ramon Trias Fargas, 25-27. 08005 Barcelona

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 327-335]

Recep.: 27.12.06

Acep.: 16.01.06

Este texto tiene como objetivo evidenciar los componentes míticos y místicos en el pensamiento y en la escultura de Jorge Oteiza. Para ello, se pondrán en relación dos acontecimientos importantes en la vida del escultor, un recuerdo de niñez y su conclusión experimental del arte, que se enlazan gracias a la presencia de dichos componentes en el conjunto de la obra oteiziana.

Palabras Clave: Vacío-Nada, desocupación, escultura, imaginación, mito, Estética-Negativa.

Jorge Oteizaren pentsamendu eta eskulturaren osagai mitikoak agerian jartzea da testu honen helburua. Hartarako, eskultorearen bizitzan garrantzitsuak izan ziren bi gertaera jarriko ditugu erlazioan, haurtzaroko oroitzapen bat eta haren arte esperimentalaren bukaera, Oteizaren obraren barnean aipaturiko osagai horien bidez lotzen direnak.

Giltza-Hitzak: Hutsa-Ezereza. Desokupazioa. Eskultura. Irudimena. Mitoa. Estetika-Negatiboa. S. Joan Gurutzekoa.

Ce texte a pour but de mettre en évidence les composants mythiques et mystiques dans la pensée et dans la sculpture de Jorge Oteiza. Pour cela, on reliera deux événements importants dans la vie du sculpteur, un souvenir d'enfance et sa conclusion expérimentale de l'art, qui sont reliés grâce à la présence de ces composants dans l'ensemble de l'œuvre de Oteiza.

Mots Clés: Vide-Rien. Inoccupation. Sculpture. Imagination. Mythe. Esthétique-Négative. S. Juan de la Cruz.

1. Universitat Pompeu Fabra, Departament de Humanitats, Barcelona; Investigador del Programa FI, Dirección de Política Científica, Eusko Jaurlaritzako Gobierno Vasco.

La práctica del arte no debería justificarse únicamente a partir de los datos psicobiográficos de los artistas. Partiendo desde esta premisa hermenéutica, podemos advertir; no obstante, cómo en ciertos casos una experiencia vital del artista determina todo su desarrollo artístico posterior; hasta el punto de que su obra puede ser considerada como un primer momento en la comprensión de aquella experiencia originaria, que determinó la necesidad expresiva y el comienzo de la actividad artística. De esta forma, la materialización de la obra de arte se sitúa justo en medio de la tensión entre la experiencia y la posterior comprensión de ésta, como un tercer elemento que articula y acompaña el tránsito de la primera a la segunda.

El impulso artístico del escultor Jorge Oteiza arranca con el recuerdo de una experiencia personal, tal como explica el propio artista cuando describe sus juegos de infancia en la playa de Orio². La práctica del arte se convirtió para Oteiza en una actividad terapéutica, a la vez que hermenéutica, pues le ofrecía la posibilidad de reproducir aquellas primeras defensas instintivas a su angustia existencial, tradicionalmente elaboradas por la religión pero que tras su crisis religiosa, inscribió al ámbito del arte³.

Las primeras obras de Oteiza, tras la citada crisis religiosa y antes de su determinante y largo viaje a Sudamérica, se sitúan dentro de los géneros tradicionales del retrato y la imaginería religiosa, si bien es cierto que introdujo significativas innovaciones formales y conceptuales, tal como puede verse en *Maternidad* (1929) o *Figura comprendiendo políticamente* (1935). Resulta evidente su búsqueda de soluciones religiosas por métodos ajenos al propio ámbito religioso, y estas primeras obras, que parten de un planteamiento primitivista, están habitadas de energía espiritual, al igual que los totems de las antiguas civilizaciones.

En 1944, durante su estancia en Sudamérica, donde estudió el arte precolombino, publicó el texto *Carta a los artistas de América*, uno de sus textos teóricos fundamentales, donde se trazan claramente las líneas maestras de su posterior

2. "De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mí alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo -como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena -ustedes habrán vivido momentos muy semejantes- era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación" (...) "Me van a permitir otro recuerdo personal de la niñez (así abrevio mucho mi explicación). Otro de los frecuentes paseos con mi abuelo, era al alto de Orio, en el camino a Zarautz. Había un bosque de hayas junto a una cantera pequeña y sin explotar de piedra arenisca. Yo jugaba a golpear pedazos de la piedra arenisca con otra distinta y más dura (...) Pues bien, la satisfacción inolvidable, que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero. Mi actividad no consistió en otra cosa que hacer agujeros en todas las piedras que podía", *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de una interpretación estética del alma vasca*, 5ª Edición. Editorial Pamiela. Pamplona/Iruña. 1994. Párrafos 75-77.

3. "Nunca he querido hablar de mi infancia. Yo creo que ha sido mi infancia la que ha marcado toda mi vida", Jorge Oteiza, citado en M. Pelay Orozco, Oteiza. *Su vida, su pensamiento, su palabra*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao. 1978. p.35



Matemidad (1929).

actividad artística y teórica. En este texto, afirma: “La importancia social del artista reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos o, si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos. Mito es invención de arte en proyección social sobre los pueblos. Es imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías espaciales y activas del artista”⁴. El arte tenía como función crear el nuevo mito, es decir, debía elaborar un nuevo marco de significados e imágenes, una nueva forma antropológica y cultural de estar en el mundo y de representar la realidad.

La importancia de lo mítico en Jorge Oteiza, que comenzó a labrarse en esta época, es una de las claves hermenéuticas con respecto a su obra. El mito, como expresión y elaboración discursi-

va, es fruto de la profunda extrañeza que el hombre siente y experimenta, en cualquier circunstancia, tiempo y lugar, en medio de su vida cotidiana. Todo discurso mítico se caracteriza, en un primer momento, por ir más allá de lo verificable, de lo demostrable, al situarse por encima de la experiencia contingente y de la razón. El mito construye su propia verdad, y en su segundo movimiento, al volver sobre la realidad, la cubre de un nuevo sentido, no sujeta a lo temporal, donde la contingencia y la muerte pueden ser superadas. Por medio de la imaginación, siempre creativa y aliada a lo mítico, se despliega la capacidad humana de crear sentido, y es justamente esto lo que interesaba a Oteiza⁵. La imaginación crea el esquema, la estructura o la gramática posible, a partir del cual el mundo adquirirá sus nuevas imágenes y podrá ser así representado. Este pensamiento mítico exige pues un nuevo posicionamiento frente a la realidad, un punto de vista no coincidente con nuestra habitual “costumbre de pensar”, y además, implica una distinta intensidad de la experiencia. ¿Cómo si no, explicar

4. Carta a los artistas de América, recopilado en Oteiza, *propósito Experimental* Edición de Txomin Badiola. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. 1988. p.215

5. Sobre la importancia de la Imaginación para J. Oteiza, consultar su libro *Interpretación estética de la estatuariedad megalítica americana*, Editorial C.H. Madrid 1952. Para una elucidación de la Imaginación como concepto filosófico adecuado a este marco, consultar: H. Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Ed. Destino. Barcelona 1993; M. Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, Fondo de Cultura Económica. Madrid 1993; A. Vega, *Tratado de los cuatro modos del espíritu*, Ed. Alpha Decay. Barcelona 2005.

sus agrias polémicas, sus peculiares teorías sobre el crómlech neolítico, su desaforada pasión y sus constantes contradicciones? Oteiza, a través del componente imaginativo y creativo del arte, reclamaba para sí un punto de vista no habitual, un nuevo esquema estético, para, a partir de él, comprender la realidad y la existencia. Esta nueva existencia, no real sino posible, no estaría sujeta ni al devenir ni a la muerte, debido a que el arte capacitaba una sensibilidad espiritual no sujeta al transcurso temporal. Sólo así es posible explicar todas las teorías e ideas que Oteiza, una vez abandonado el arte en 1959, defendió con tanto ímpetu, y que tanta confusión y malentendidos provocaron.

Este componente mítico que pretendo resaltar está estrechamente relacionado con lo místico, pues la capacidad de destrucción, que complementa a toda potencia de creación dentro de lo mítico, adquiere en Oteiza el modo de la desocupación material de la escultura, como método único para obtener un espacio final vacío, conclusión objetiva del arte, según las concepciones estéticas oteizianas. Es así que las esculturas posteriores a 1950 han de entenderse, por muy paradójico que parezca, como resultados del intento de hacer sensible la percepción del vacío, a partir de un proceso experimental de negaciones, que concluirá con sus últimas esculturas de 1959. Las implicaciones de este proceso de reducción, tanto formales, conceptuales y espirituales, se definen perfectamente bajo el concepto de “Estética Negativa”, acuñado por el propio Oteiza⁶, y además, muestran un camino paralelo y una estructura análoga a la gramática del lenguaje místico y de la “Teología Negativa”⁷.

Este proceso de desocupación comenzó aproximadamente con la obra **Figura para regreso de la muerte** (1950). Esta escultura antropomorfa, configurada por la unión de dos unidades livianas, se nos muestra como un volumen abierto, donde la materialidad constituyente pierde importancia a favor de la cavi-



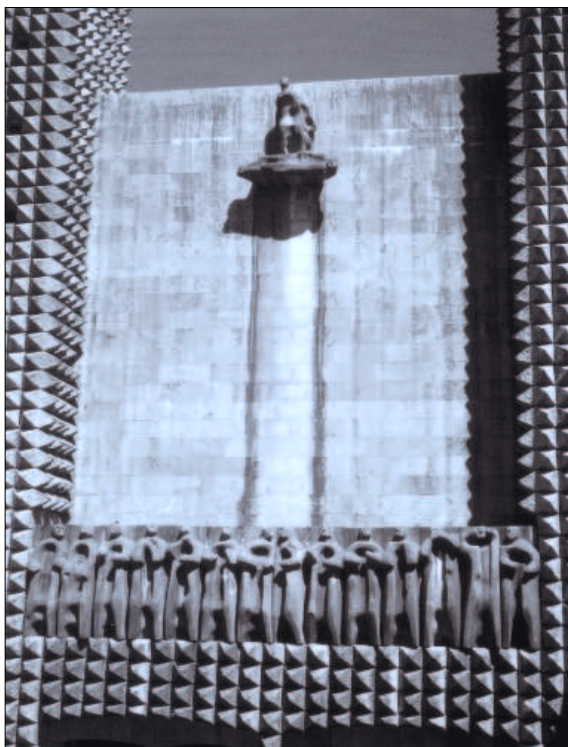
Figura para regreso de la muerte (1950).

6. *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de una interpretación estética del alma vasca*, 5ª Edición. Editorial Pamiela. Pamplona/Iruñea. 1994. Párrafo 64

7. Para una clara comprensión de la estética negativa o “apofática”, consultar: Amador Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona/ Iruñea 2004.

dad vertical. Este cuerpo es atravesado de arriba abajo por una gran brecha, una herida en la carne que sustituye el volumen por el vacío-hueco. Esta pequeña escultura simboliza, mejor que ninguna otra, la creencia oteiziana en la posibilidad de superar la muerte al haber eliminado lo orgánico del cuerpo y haber dejado un espacio vacío para el espíritu. La fisura que recorre este cuerpo transforma toda naturaleza mortal y nos sitúa en un escenario donde, a través del vacío, toda limitación terrenal y humana es superada por la irrupción del espíritu.

Esta pieza tuvo continuación en la **estatuaria de Aránzazu**, donde al componente escultórico-formal se le unió el componente político-social, siempre muy presente en Oteiza, para conformar la obra más emblemática e importante del escultor. La estatuaria de Aránzazu es una obra extremadamente compleja, sujeta a distintos grados de interpretación, pero que puede ser debidamente comprendida si tenemos en consideración todos los componentes que forman parte de ella. El contexto histórico y político de la dictadura, la enorme carga significativa del lugar dentro del imaginario religioso vasco, el carácter colectivo de la representación escultórica, el hueco que configura los cuerpos y la función religiosa y religiosa que Oteiza exigía al arte y al artista, nos permiten afirmar que en Aránzazu, Oteiza ensayó un gran acto sacrificial, gracias al cual podrían ser recuperados los componentes originales de naturaleza religiosa, mítica y sagrada que conformaban la unidad primera en el origen de la comunidad vasca. Todo sacrificio colectivo libera a la sociedad de los peligros, y lo reconduce a un estado de equilibrio, que se



La estatuaria de Aránzazu.

remonta a un estadio originario perdido y que es renovado por el rito. Los apóstoles debían ser purificados, expurgados, puesto que actuaban como símbolos de la comunidad, y al actuar sobre sus cuerpos y negando, a través del vacío, el orden de realidad al que pertenecían, parecía posible la reaparición del orden mítico-religioso originario. Posiblemente, las investigaciones sobre las culturas precolombinas durante su estancia en Sudamérica, recogidas en *Carta a los artistas de América* (1944) y en *Interpretación estética de la megalítica americana* (1952), determinaron la actuación de Oteiza en Aránzazu, y ésta, debía de ser un acto de reconciliación entre la sociedad vasca y su origen primigenio y constituyente.

Es en “Propósito Experimental” donde el vacío adquiere la definitiva importancia en la obra de Oteiza, y donde su escultura se vuelve abstracta. En “Propósito Experimental” se concebía la práctica escultórica como una sucesión sistemática de pruebas, realizando obras cada vez inexpressivas y silenciosas conjugando unidades previamente determinadas (las *unidades Málevich*⁸), con el fin de alcanzar un objetivo anteriormente determinado, lo que Oteiza denominaba la “nada-final”, la conclusión definitiva del arte por medio de la captación de un espacio-signo vacío. “Propósito Experimental” partía de las figuras geométricas esenciales que, en la génesis de arte moderno, Cezanne definió como sustratos de la realidad pictórica. A partir de su manipulación estructural y la conjunción de las *Unidades Málevich*, en las esculturas que conforman “Propósito Experimental”, el vacío dejaba de ser consecuencia de una descomposición o de una ausencia de materia, para pasar a ser el elemento constitutivo de la nueva estatua. El hueco vacío y su energía potencial debían de surgir por la conjunción de elementos materiales mínimos, cuyo cometido debía de reducirse a delimitar el entorno espacial donde el vacío pudiera corporeizarse, conteniendo en todo momento su capacidad expresiva.

Buena muestra de las capacidades del espacio vacío la encontramos en **Caja vacía, conclusión experimental Nº1 (A)**, de 1957. En esta obra, las *unidades Málevich*, con su capacidad de referenciar el espacio sin ocuparlo, configuran en el interior de la pieza un núcleo espacial vacío, definido y diferenciado de su espacio circundante, pero que establece al mismo tiempo un diálogo abierto con él. La inexis-

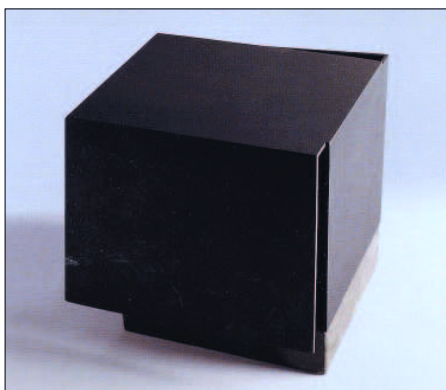


Caja vacía, conclusión experimental Nº1 (1957)

8. La *Unidad Málevich* es una figura geométrica irregular, compuesto de un elemento estático –un ángulo recto- y uno dinámico –diagonal o curvo-, de cuya combinación binaria, temaría... Oteiza obtenía sus esculturas experimentales. La *unidad Málevich* tiene su origen en los cuadros suprematistas de Málevich, donde figuras geométricas de diferente naturaleza flotaban en el plano pictórico y dotaban a las obras de una naturaleza marcadamente espacial.

tencia de expresión y la presencia imponente del espacio vacío hacen que esta pieza tenga el carácter de una interioridad que se abre hacia fuera, como un campo de energía que atrae y retrae. Estas mismas características las podemos apreciar en otras obras conclusivas de “Propósito Experimental”, por ejemplo en **Desocupación de la esfera (A)**, de 1958.

Tras concluir “Propósito Experimental” en 1958, Oteiza continuó investigando las capacidades espaciales de la escultura, y realizó lo que él denominaba “muebles metafísicos”, conformados en 1959 y que serán sus últimas esculturas. Muestra de ello son **Homenaje a Leonardo** (1959), y el más que significativo **Retrato del Espíritu Santo** (1959). En esta enigmática pieza, dos diedros conforman una caja donde queda capturado el espacio central. Este vacío interior, silencioso pero abierto al exterior, constituye lo que Oteiza denominaba “guardador espiritual nuestro”⁹. La radicalidad con la que el misterio del espacio se hace presente en estas piezas nos obliga a interpretarlas en términos exclusivamente espirituales.



Homenaje a Leonardo (1959).



Retrato del Espíritu Santo (1959).

Podemos encontrar un claro precedente al proceso de destrucción del lenguaje que se desarrolla en estas esculturas en el camino de silencio que recorrieron algunos maestros de la tradición mística, y es el propio Oteiza quien en tal tradición se situaba: “Aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nadas, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios. El arte está entrando en

9. *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de una interpretación estética del alma vasca* 5ª Edición. Editorial Pamiela. Pamplona/Iruñea. 1994. Párrafo 44

una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio sólo y vacío). En esta Nada, el hombre se afirma en su ser¹⁰.

Este breve párrafo condensa el programa estético-religioso de Oteiza. Actuar fenomenológicamente significa actuar acorde a un método de reducción, donde se realiza un movimiento de purificación, a partir de la puesta entre paréntesis y la suspensión de todo lo que es aceptado como válido en la actitud natural. Este mismo procedimiento fue el utilizado por Oteiza a partir del año 1950, quien concebía su actividad artística como un camino de ascesis, donde los elementos formales de su escultura eran reducidos a cada paso, silenciándose, en busca de lo que la Fenomenología denomina “la cosa en sí” o “fenómeno puro”¹¹. En el caso de Oteiza, ese “fenómeno puro” era la Nada, captada en su espacio vacío y que en los modelos místicos sustenta, desde la interioridad del espíritu, toda la realidad. En estos modelos, ese vacío determina el lugar donde un sujeto desasido y Dios, que es nada, pueden volver a ser Uno, pues ambos comparten, antes de toda creación, un mismo fondo del alma. El acceso a ese fondo vacío es para los místicos la consecuencia de una primera negación del mundo, donde el alma renuncia a todo lo creado y muere al mundo, sumergiéndose en un estado de extrema pobreza y simplicidad, para así poder, en un segundo momento, situado ya en el vacío, expresar la plena libertad del espíritu, que es el ser Uno con Dios¹². Sólo entonces el espíritu realmente es, y adquiere la capacidad para su posterior regreso al mundo. Esto nos permite definir la mística como la descripción de los lugares del camino que recorre el espíritu en su deseo de encontrarse con la nada de Dios, es decir, la mística sería una *topología espiritual*, desde donde se sustenta la *ontología espiritual* del hombre. Con extrema coherencia, la obra de Oteiza recorre todo un itinerario de des-ocupación paralelo al descrito, con el objetivo de señalar el fondo vacío que subyace a toda realidad material y espiritual.

10. *Ibidem*. Párrafo 63

11. Sobre la importancia de la Fenomenología en diversos movimientos artísticos, consultar: H. Reiner Sepp, “Annäherungen an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei nach 1900”, en Edmund Husserl und die Phänomenologische Bewegung, Karl Alber Verlag. Freiburg i. Br./ München 1988, págs. 77-93.

12. En el caso de S. Juan de la Cruz, referente místico muy presente implícitamente en toda la obra oteiziana, el símbolo de la “noche oscura” nos sitúa en esta negación del mundo, en el rechazo a toda dispersión sensible que nos haga esclavo de lo múltiple, para poder así acceder a la divinidad, a nuestro sustrato ontológico y espiritual: “La experiencia oscura representa una renuncia, tanto en el orden natural como en el sobrenatural. Para el alma, el hecho de *ser oscura* o de *estar a oscuras* comporta una actitud experimental conducente, en el orden de las aprehensiones distintas, a una nada natural y sobrenatural. Esa nada ocasiona en nosotros crecientes tinieblas; mas si en vez de fijarnos en esas tinieblas, lo hacemos en el movimiento que se proyecta a través suyo, alcanzaremos la experiencia oscura propiamente dicha. La experiencia oscura dibuja el secreto y atrevido movimiento que nos llevará más allá de nosotros mismos”. Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Edición de la Junta de Castilla y León, Valladolid 2001. p.319. Para una aproximación a los autores místicos que sirva para una comprensión más profunda de su importancia en la obra oteiziana, consultar: Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Edición y traducción de Amador Vega. Editorial Siruela. Madrid 1998; A.M. Haas, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Editorial Herder Barcelona 2002; Shizuteru Ueda, *Zen y Filosofía*, Edición de Raquel Bouso, Editorial Herder Barcelona 2004; Amador Vega, *Zen, mística y abstracción*, Editorial Trotta. Madrid 2002.

A través de ese camino de renunciaciones, de negaciones y de eliminaciones, las esculturas conclusivas de Oteiza participan de esta necesaria pobreza para, apartadas ya del mundo, posibilitar, con su espacio vaciado y receptivo, el tránsito por toda una topología de vacíos, una sucesión de lugares espiritualmente habitables por el artista y el espectador. Ese vacío es la solución estética en nuestro propio vacío existencial. Sólo de este modo el arte cumple su verdadera función, una función estético-religiosa, y sólo así se comprende cómo, en 1959, y tras ganar el más importante galardón de la escultura internacional, la Bienal de Sao Paulo, Oteiza proclamase que había sido transformado espiritualmente, y que además, el arte había concluido con él.

Desde ese momento, Oteiza se dedicó a trabajar en la reconstrucción “mítica” de la sociedad vasca, utilizando para ello los instrumentos espirituales que había ido definiendo en sus 30 años de actividad escultórica, siguiendo el mismo modelo de los místicos, a quienes su experiencia espiritual con Dios les impelía a volver al mundo y actuar como maestros y guías espirituales de su comunidad. De este modo, Oteiza cumplía con la función que en 1944, en su texto *Carta a los artistas de América*, asignó al artista, resaltando su importancia social como elaborador de mitos y como guía histórico de su sociedad.

Ahora deberíamos estar en disposición de comprender cómo la actividad escultórica de Oteiza sirve de comprensión, y a la vez de expresión plástica y poética, de una experiencia que influyó determinantemente en su trayectoria, y sin cuya interpretación la obra de Jorge Oteiza queda oscurecida. Su obra escultórica señala todo el recorrido que, partiendo de un pequeño agujero en la playa, desde donde agazapado, ver el cielo redondo y vacío, concluye con el misterioso espacio de sus esculturas finales, expresión simbólica de la Nada, respuesta límite y solución espiritual de la existencia. El propio Oteiza así lo reconocía: “Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que (trabajando dentro de la elaboración contemporánea de un lenguaje, el del arte), en una difícil y costosa explicación que relacionan esos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59”¹³.

13. *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de una interpretación estética del alma vasca* 5ª Edición. Editorial Pamiela. Pamplona/Iruñea. 1994. Párrafo 77