

Agoramaquia (el caso exacto de la estatua)

1.

Hacer Poesía significa llevar a evidencia y cumplimiento fantástico un germen mítico”. El escultor Jorge Oteiza recoge esta cita de Cesare Pavese en su libro *Quousque Tandem..!* de 1963¹. Continúa citando al poeta: “significa también dando una figura corpórea a este germen, reducirlo a materia contemplativa, separarlo de la materna penumbra de la memoria y, en definitiva, habituarse a no creer más en él, como en un misterio que ya no es tal.” Oteiza refiere la cita al libro de Pavese *Oficio de poeta*, en la edición de Nueva Visión, de Buenos Aires, de 1957. No es un dato irrelevante el de esta fecha, porque data la lectura en un momento, como veremos, muy particular del proyecto del escultor. Entre paréntesis, añade una nota antes de continuar con la cita: (A veces no sabe uno si el poeta está exactamente

diciendo lo que uno lee, es así su oficio de profecía). Y completa la cita de Pavese “Entonces comienza el verdadero sufrimiento del artista: cuando un mito suyo se hace figura y él, *desocupado*, no puede ya creer, pero no sabe todavía resignarse a la pérdida de aquel bien, de aquella auténtica fe, que lo tenía en vida, y la intenta de nuevo, la atormenta, sufre”. El resaltado del término *desocupado* en cursiva es mío. Bien podía haber decidido resaltarlo Oteiza en su transcripción. El infrecuente verbo desocupar, algo enigmático en el contexto de la cita, se convertiría en el propósito experimental del escultor vasco en una categoría programática clave y una acción certeramente descriptiva de su técnica formal, pero al mismo tiempo, de su intención poética. En la cita de Pavese, desocupado es el adjetivo que describe al poeta que ha acabado su tarea. Al poeta que tras formalizar- dando una figura- el mito que se mantenía en la penumbra de la memoria, se enfrenta a la conclusión de su tarea como resignación y como pérdida. Ya sin ocupación, la tarea concluida.

En la obra teórica de Oteiza escultor, desocupar es una acción en el espacio. Una categoría técnica que explica de forma literal el proceso de vaciamiento, de activación de un espacio receptivo a través de la creación de un vacío. Es el concepto rector y el que primero aparece en su lúcido manifiesto “Propósito Experimental” que acompañaba su contribución a la bienal de São Paulo de 1957. Su primer párrafo lleva el encabezamiento *La estatua como Desocupación activa del espacio por fusión de unidades livianas* y algunas de las series y esculturas de las presentadas se titulan *desocupación de la esfera, teorema de la desocupación cúbica, prueba de desocupación activa del Espacio con la Unidad plana abierta en tres fases o desocupación del cilindro*.

Visto así, la aparición del término *desocupado* en los dos textos de 1957 no sería más que una casualidad, irrelevante además por cuanto en cada uno de los usos se convoca una acepción diferente de la palabra ocupado. En su sentido más literal, espacial, en Oteiza; en el sentido figurado de tarea o labor en Pavese. Aun si fuera sólo una casualidad, no carecería de contenido profético (A veces no sabe uno si el poeta está exactamente diciendo lo que uno lee, es así su oficio de profecía). La desocupación espacial, la evacuación de la estatua emprendida por Oteiza, desembocaba, necesariamente en el vacío. El acelerado y prolífico periodo experimental del escultor tras su paso por la bienal y hasta 1960, concluye con su abandono de la escultura. Finalizada, llevada a efecto último la lógica formal de su proceso, Oteiza concluye que su tarea, consecuencia poética de la desocupación, ha acabado. Como el poeta de Pavese, se encuentra él mismo, desocupado como escultor. Al contrario del poeta de Pavese, es en su creación de una figura, en su formalización, que generará una propuesta de mito. De una forma más ambivalente de lo que supone Pavese, y más compleja de lo que las hagiografías del escultor sugieren, Oteiza se enfrenta a la idea de renuncia, resignación o pérdida.

El anuncio de su conclusión formal, de su abandono de la escultura se produce, pues, en 1960. La enunciación clara de este abandono se materializa en los días del mes de abril de ese año que Oteiza pasa en la ciudad peruana de Lima. Desde allí manda el manifiesto “El final del Arte Contemporáneo” que se publicará en Madrid, y allí pronuncia la conferencia “Terminación estética y prolongación poética del Arte Contemporáneo”, en el IAC, Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. La conferencia, perdida pero reproducida parcialmente a través de sus notas, era un homenaje a otro poeta: Cesar Vallejo.

Los títulos de lo escrito en esos días en Lima ya avanzan la sorprendente ambición del pensamiento de Oteiza: con la conclusión de su proceso experimental concluye también el propio Arte Contemporáneo, como experimento y como periodo histórico.

Para cerrar aquel párrafo de *Quousque Tandem...!* en el que citaba a Pavese, Oteiza recurre a otra cita, esta vez de su propio trabajo, cuando transcribe de su *Interpretación estética del la estatuaria megalítica americana*, de 1952, “Desagraciados los artistas que por inercia se dan en épocas en que ya no se les necesita”.ⁱⁱ Es improbable que Oteiza prefigurase ya entonces su abandono de la escultura, pero la frase, ciertamente, anticipa su idea del final del arte.

2.

El prefacio que Jorge Oteiza escribe para la primera recopilación de sus poemas *Existe Dios al Noroeste*ⁱⁱⁱ, de 1990, arranca con el encabezamiento “Quiero justificar este libro”. La necesidad de justificación hace pensar en que sintiera de alguna manera inadecuado este pequeño libro para dar cuenta de la relación que había mantenido con la poesía desde los años cincuenta. Desde que en 1954 publicara una limitadísima tirada de *Androcanto y siglo*^{iv}, un poema en catorce cantos, sus poemas sólo aparecían de manera esporádica en revistas y otras publicaciones del autor, oscureciendo el hecho de que la poesía se había ido convirtiendo, progresivamente, en herramienta fundamental de la práctica del escultor desde su abandono de la escultura. En aquel prefacio, a modo de justificación, Oteiza se lamenta de la pérdida de gran parte de sus escritos en diferentes etapas de su vida. De entre esas pérdidas, se duele especialmente de una: “la perdida que todavía sufro más es mi conferencia en Lima sobre Vallejo”. Explica, como ha hecho en repetidas ocasiones, que tras la entusiasta recepción de aquella conferencia por parte de la viuda del poeta, esta le propuso publicarla en forma de libro con la editorial bonaerense Losada, que publicaba la obra de César Vallejo. Se refiere, claro está, a la conferencia impartida en el IAC de Lima en abril de 1960; la que sirve para enunciar de manera programática su conclusión experimental y el final del Arte Contemporáneo. El hecho de que contemplara su publicación hizo que intentara en varias ocasiones redactar con una forma acabada la conferencia a partir de sus notas y del recuerdo de la misma, aumentándola y completándola hasta configurar un ensayo de ambición mayor. Los conjuntos de documentos mecanografiados y profusamente anotados a mano que constituyen estos intentos son, en algunos casos, esquemas de trabajo. En dos variantes, el documento empieza con una voluntad de constituirse en versión definitiva, para acabar acelerando las conclusiones y multiplicando las correcciones a lápiz, haciendo suponer que nunca encontró la ocasión de darles una forma final. De entre los títulos barajados para este inacabado ensayo, el que parece más definitivo es el de “Terminación estética y prolongación poética del Arte Contemporáneo : y referencia a este doble conocimiento en la poesía de Vallejo”. Es, además, el que mejor resume su intención.

Desde la elucidación de su propósito experimental en São Paulo en 1957, Oteiza había ido teorizando cada vez más las consecuencias que derivaba directamente del proceso formal de sus esculturas. En ese proceso formal, fundamentalmente referido al espacio, a la activación de un espacio vacío entendido como hueco receptivo, a través de la desocupación, lo que en realidad estaba en juego según el escultor era el tiempo. La relación espacio-temporal.

El arte es un tratamiento particular, en términos rigurosamente espaciales, visuales, del T[tiempo] interior del H[ombre]. Este T interior, T existencial, T vital, T sicológico, es el verdadero objeto metafísico del arte. Es el T que produce en el H una incomodidad existencial.

La cita pertenece a uno de los documentos mecanografiados en los que reconstruye la conferencia de Lima. La utilización de iniciales para Tiempo u Hombre es una constante

en estos apuntes, no tanto por una cuestión de ahorro como por una cuestión de estilo. Durante todo su trabajo, ya desde los primeros ejercicios de los años treinta, Oteiza utilizaba la forma de la ecuación para ilustrar sus tesis.

El arte busca solución a este T interior y espiritual, por medio de un tratamiento de este T con otros 2 Tiempos de distinta naturaleza: el T de la realidad exterior, T continuo de la naturaleza, que se confunde con el movimiento y el T neutro, indiferente, digamos intemporal que es el T cero de las figuras geométricas, de los entes matemáticos o ideales. Estos tres Tiempos se integran en el primer miembro de una ecuación, para producir como solución, en el segundo miembro, una nueva naturaleza, la del ser estético, un cuarto T estético que asegura la transcendencia e inmutabilidad de la obra de arte.

Esta es una fórmula que Oteiza repetirá, con diferentes variaciones y enunciaciones, a lo largo de toda su obra. La función del arte es la de transformar la conciencia humana, la “incomodidad existencial” que definirá a menudo tomando de Miguel Unamuno el concepto de “sentimiento trágico de la vida”. El tiempo subjetivo, interior, al que se refiere en sus notas. Las estrategias del arte, a lo largo de su historia, intentan dar cuenta de ese tiempo interior a través de dos categorías que, en la dialéctica de Oteiza se van explicando e identificando con dos maneras de entender el tiempo y su relación con el espacio (es decir, el movimiento). Un tiempo inmovilizado en el espacio ideal de la geometría (la abstracción, los clasicismos) y un tiempo que se “desaprisiona” del espacio (expresionismos, barrocos). En realidad, esta dialéctica enunciada con términos más propios de la física, coincide, a través de los ejemplos concretos con los que la ilustra el propio Oteiza, con la concepción binaria, formalista de la historia del arte encarnada sobre todo por Heinrich Wölfflin y sus contemporáneos y que se ejemplifica en la dualidad paradigmática del clasicismo contra el barroco. La idea de que el mecanismo del arte puede reducirse a una serie de pares polares – lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad etc. – que concuerdan con los momentos históricos en que las determinaciones demandan un crecimiento o un decrecimiento en el pathos de la expresión, es una idea central en la formulación de la *Ley de los Cambios*^v en la que Oteiza compendia todas las intuiciones que llevamos enunciadas. La propuesta estética de Oteiza es, como señala ya en la conferencia de Lima, resolver, a modo de ecuación, la naturaleza del ser estético, inmovilizando el tiempo, desocupando el espacio haciéndolo concluir, al fin, en un espacio activo que denominará cero negativo. En términos casi mitológicos, se refiere en Lima a esta lucha agónica con el espacio como una *agoramaquia*. La consecuencia lógica a la que está abocada esta propuesta formal es el agotamiento. La solución del problema estético. A partir de ahí, el arte como problema experimental ha concluido. Lo que concluye, pues, no es sólo el proyecto experimental iniciado por él, sino que con él, concluye el arte contemporáneo como experimento.

En los mismos días en que preparó en Lima su conferencia, escribió también, respondiendo a un compromiso quizá postergado, el texto para el catálogo de la exposición que junto a su amigo Néstor Basterretxea realizaría en la galería Neblí de Madrid. El texto tiene el tono y la vocación de un manifiesto. Titulado “El final del arte contemporáneo” es una declaración de su abandono de la escultura, enviado como explicación a una exposición de la que ya se muestra distanciado.

Voy a resumir las razones por las que abandoné la escultura. El razonamiento es algo extenso y en este viaje, en el que me encuentro como dentro de una gran estatua que antes sólo conocía por fuera, no he hallado momento libre para hacerlo. El escultor,

trabajando en una nueva visión, no hace más que construir una nueva memoria. Se nos acaba la escultura y comenzamos a recordar, hacia delante, a vivir de un modo distinto. El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente, tiene verdaderamente fin.

Esa labor, consecuencia de la culminación del proceso emprendido, no es otra que la descrita por Cesare Pavese con cuya cita, a través del propio Oteiza, empezábamos este escrito. La formalización, la efectuación de un germen mítico que según Pavese constituye la tarea del poema. Darle “una figura corpórea a este germen” y “habituarse a no creer más en él, como en un misterio que ya no es tal”. Es una empresa mítica y, a la vez, paradójicamente, desmitificadora.

El manifiesto propone una posibilidad de continuación del arte, en la que insiste de forma más explícita en las notas de la conferencia sobre Vallejo, no como proyecto estético “como teoría y experimentación”, sino “desde una poética, como decía Valéry. Esto es, como ejercicio romántico y popular”. No aclara a qué afirmación de Paul Valéry se refiere, pero hay en el poeta alusiones a una cesura en el proceso histórico del arte que proponen una reflexión parecida. Así, en sus *Cahiers*, afirma Valéry “Se puede concebir una época en la que las artes especializadas y específicas serán abolidas y reemplazadas por el arte de las actividades ordinarias. Y en suma por el arte de vivir. Esto sería verdaderamente la civilización y tal vez todo se oriente hacia ella. Nuestras artes especiales serían etapas”. Esta idea de las etapas y del agotamiento del arte “especializado”, de su cumplimiento, resuena en toda la concepción oteiziana de la Ley de los Cambios. Es revelador que Oteiza identifique esa prolongación como *poética* y que aluda, en ilustración de esa intuición, una vez más, a un poeta. El gesto liquidador de Oteiza ha sido suficientemente analizado, quizá se haya pasado por alto, quizá convenga a nuestro presente comprender qué proponía, además, en esta prolongación poética.

Si en Pavese esa conclusión de la tarea del poeta aparece como un momento sacrificial, – “entonces comienza el verdadero sufrimiento del artista: cuando un mito suyo se hace figura y él, *desocupado*, no puede ya creer, pero no sabe todavía resignarse a la pérdida de aquel bien, de aquella auténtica fe, que lo tenía en vida, y la intenta de nuevo, la atormenta, sufre”– en la referencia a Valéry la “abolición” no es sino cumplimiento casi teleológico, civilizatorio, consecuencia del devenir histórico y no tanto gesto sacrificial de renuncia. Oteiza basculará, desde finales de los años cincuenta, entre estas dos figuraciones del fin del arte. Por una parte, la idea de agotamiento: la finalización de un proceso entendido como una búsqueda ante cuya conclusión debe sacrificarse como escultor. Por otra, la idea del abandono: la superación de un lenguaje experimental para emprender desde lo aprendido una aplicación política. En Oteiza esta dicotomía se mantiene como paradoja irresuelta.

3.

Oteiza se encontraba en aquellos días de abril en Lima invitado por amigos escultores y arquitectos, con los que mantenía relación desde su estancia en el país en 1947 (que fue una influencia fundamental, como reconocieron los propios artistas peruanos, para la constitución de la Agrupación Espacio, germen de la vanguardia del país andino) y a los que había vuelto a ver en São Paulo tres años antes. Le invitaban, esta vez, a realizar un monumento a la memoria de César Vallejo. Oteiza había realizado ya una escultura dedicada al poeta. Ligada formal y materialmente a las realizadas para São Paulo, formaba parte de su periodo conclusivo. *España, aparta de mí este Cáliz* era el título de la escultura, tomado del libro de poemas que Vallejo dedicó a la Guerra Civil Española. Como subtítulo o

título aclaratorio incluía la descripción *Estela funeraria en honor a César Vallejo*. La idea era que los escultores peruanos Joaquín Roca Rey y Jorge Piqueras, vinculados al IAC, se encargaran de replicar a escala mayor aquella pieza en Lima dándole carácter de monumento. La conferencia del IAC tenía pues como propósito principal presentar públicamente el compromiso de Oteiza y recaudar fondos para su realización. Se aprovechó la oportunidad de que Oteiza se encontraba viajando por Latinoamérica en ese momento.

El escultor había llegado unas semanas antes a Montevideo, a defender su participación en el concurso de arquitectura para homenajear al ex-presidente e histórico líder *colorado* José Batlle y Ordóñez que el gobierno uruguayo había convocado un año antes. Para el concurso, Oteiza presentó junto con el arquitecto Roberto Puig un ambiciosísimo proyecto arquitectónico que era, a la vez, plenamente consecuente con sus planteamientos estéticos y su propósito formalizado en la escultura. El proyecto permitía, por así decirlo, aplicar a escala real, a la ciudad, aquellas conclusiones a las que Oteiza había llegado en su proceso experimental con la escultura. No era, sin embargo arquitectura “escultural” como no era, de ninguna manera, una escultura de dimensiones arquitectónicas. La tipología que Oteiza ensayaba aquí era una tipología genuinamente nueva donde sus teorías estéticas se ponían al servicio de usos y relaciones específicos, imposibles en el estadio experimental de su laboratorio de escultura.

Se desplazó a Lima mientras esperaba la decisión final del jurado de Montevideo. Oteiza nunca dudó de que ganaría el concurso. Hay que tener en cuenta, pues, que el momento en que Oteiza ultima, por una parte, su monumento a Vallejo, insoportablemente convencional con respecto al planteamiento que le ocupa en Montevideo, y por otra, la declaración de su abandono de la escultura y su “paso a la ciudad”, coincidía con su expectación por el fallo del concurso. En esa renuncia al arte para pasar “a la ciudad”, esta fue siempre interpretada como una metáfora de la función política del arte. Como un eco tardío y algo desencantado del constructivismo en su paso al productivismo. Como una asunción algo trágica de la responsabilidad política del artista. Si bien esto será efectivamente así de manera cada vez más elaborada en el pensamiento posterior del artista, cabe suponer que en aquel momento concreto, durante aquellos días, la mención del paso “a la ciudad” hubiera sido absolutamente literal. Si, efectivamente, Oteiza estaba seguro de ganar el concurso de Montevideo, no es difícil imaginar que el desdén con el que habla de sus esculturas (“refiriéndome a estas piedras puedo decir que yo mismo no las conozco”) tiene algo que ver con el hecho de que confía en poder trabajar, en lo sucesivo, en una escala mucho más compleja y eficaz: la de una aplicación *sui-generis* de sus conclusiones estéticas al urbanismo y la arquitectura. Quizás su deseo de pasarse “a la ciudad” fue en aquel momento absolutamente literal.

Vaivenes en el gobierno Uruguayo provocarán la cancelación del proyecto, tras declarar desierto un concurso en que todos daban como ganadora la propuesta de Oteiza, y es desde ese momento que el escultor irá convirtiendo sus recurrentes fracasos en un sino fatal que vendría a probar la irreductible honestidad de su tarea.

4.

Una de las piezas más paradigmáticas de la labor experimental de Oteiza en la Bienal de São Paulo de 1957 era la llamada *Par espacial ingrávido*, también denominada *Par móvil*. La pequeña escultura, de la que realizó varias versiones, respondía al problema formal de la necesidad de al menos tres puntos de apoyo como base de cualquier sólido. Formada por dos medias circunferencias, dos medios discos de chapa de acero unidos en sus respectivos

lados rectos de forma perpendicular en un punto excéntrico, se apoyaba siempre en dos puntos de sus aristas circulares. La soldadura de unión desplazada del centro (en el punto resultante de aplicar la sección áurea) hacía que el peso de la pieza nunca se estabilizara en el centro, manteniendo así el conjunto inestable, rodando sobre una arista y, completado el giro, desplazando el peso a la otra arista sobre la que giraba nuevamente, avanzando en un potencialmente infinito vaivén. Ese movimiento perpetuo al que se refiere el título *Par móvil* era un hallazgo que complementaba, en su relación con el tiempo y el espacio, la serie también presente en la bienal de la desocupación de la esfera. El *Par móvil* se resignificaría muchos años después, en el contexto del País Vasco, para configurar una nueva estela funeraria. Un nuevo monumento. Oteiza colocó, por iniciativa propia y de manera no oficial, un réplica ampliada de ese *Par móvil* para señalar el lugar en el que había muerto, en 1968, abatido por disparos de la Guardia Civil, el miembro de ETA Txabi Etxebarrieta. Era el primer miembro de la organización muerto en acción armada y era también el que mató al primer Guardia Civil, José Pardines Arcay, el día anterior, no lejos de aquel cruce de carreteras. Oteiza rebautizó para esta ocasión la pieza con el título *Estela cruz caminando, homenaje a Txabi Etxebarrieta*. La cualidad inestable, el movimiento de cadencia, ora sobre una arista, ora sobre la contraria, adquiriría mediante esa alusión a la cruz caminando una función metafórica que no correspondía en origen a la investigación formal abstracta de la que la escultura procedía. Se hacía estela funeraria. Marcando simbólicamente las dos primeras de una larguísima lista de muertes, este movimiento perpetuo de contrapesos forzaba en la pieza abstracta una metáfora de la espiral perversa que ahí se ponía en marcha.

Al explicar su estela homenaje a César Vallejo, en la conferencia de Lima en la que propone la poesía de éste como ejemplo presciente de la “prolongación poética” del arte ya acabado, Oteiza propone un ejercicio similar. Basándose en algunos versos del poema *España, aparta de mi este Cáliz*, del que recoge el título la escultura de Oteiza, escrito durante los últimos meses de vida del poeta en alusión a la Guerra Civil Española, el escultor propone una interpretación metafórica, casi figurativa, de la estela. La escultura original, ahora en paradero desconocido, la formaban dos chapas de acero a cada una de las cuales se habían recortado dos círculos. Las chapas perforadas se incurvaban para generar un espacio interior de forma aproximadamente cilíndrica. Abrazaban, por así decirlo, el espacio *desocupado* en su interior, generando el vacío al que se refiere constantemente Oteiza en sus piezas finales. Esa pequeña estela desaparecida fue, según insistió varias veces Oteiza, su última escultura.

En su lectura para la conferencia de Lima Oteiza inscribía, en estas dos chapas de acero perforadas por dos pares de discos que se abrían en alguno de sus lados, imágenes procedentes de la poesía de Vallejo. Versos entresacados como “Dos láminas terrestres” o “si el cielo cabe en dos limbos terrestres” servían para evocar una serie de alusiones forzadas en esas dos láminas de chapa que forman la estela. Dos láminas terrestres y dos limbos. El limbo, además del “lugar donde esperan los justos” según anota a lápiz Oteiza en su manuscrito, es “el contorno aparente de los astros” en astronomía, dibujado en el contorno de chapa que conforma los huecos circulares de la estela. El propio cáliz mencionado en el título, el sacramento cristiano de la comunión era invocado como momento trágico en el círculo vacío superior que, rompiendo por la curvatura de la chapa el contorno que lo formaba en dos aristas, hace ver una hostia siendo partida como símbolo del sacrificio. Los discos vacíos, recortados de sus contornos de chapa, las láminas que se incurvan, son pues, a través de los versos de Vallejo, signos más figurativos de lo que en principio disponía el proceso experimental abstracto del que eran conclusión.

Es un sencillo ejercicio el de imaginar las dos chapas rectangulares, con sus dos agujeros circulares, como las dos láminas de acero planas que eran antes de incurvarse para formar la estela funeraria a César Vallejo. Si lo hacemos, veremos que la plancha metálica, con los dos discos dibujados en negativo, es el resto sobrante de recortar dos piezas circulares de chapa. Que el contorno así creado no es sino el descarte, el material sobrante de ese corte, apartado quizá en el taller como resto. Si imaginamos los discos que se recortaron de esa chapa no nos costará mucho ver que son los mismos discos con los que Oteiza había construido dos años antes el *Par espacial ingrávido, Par móvil*.

6.

La muerte y el mito. La prolongación poética, la función que aun a pesar de sí mismo vuelve como necesidad ineludible del escultor, emparenta con la resistencia a la muerte. La muerte física y la muerte del arte. El último párrafo del informe que, a modo de manifiesto, acompaña su “Propósito Experimental” de la Bienal de São Paulo de 1957 se titula “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”^{vi}

ⁱ *Quousque Tandem...!*, leído por una sorprendente cantidad de jóvenes vascos que entendieron la necesidad de reinventar el imaginario cultural como proyecto político durante la resistencia al régimen de Franco, no tenía una paginación ortodoxa. El fragmento citado pertenece a la sección

56, en las siete ediciones que hasta la fecha se han hecho del libro. La consultada en esta ocasión, la primera, es de 1963, en la editorial Auñamendi, de San Sebastián.

ⁱⁱ En la página 125 de su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952, que es el primer libro publicado por Oteiza. Recoge las conclusiones del viaje que lo llevó en 1935 a sudamérica, con objeto en principio de estudiar la escultura megalítica precolombina. Un gran número de razones, de las cuales la Guerra Civil Española aparece como la más dolorosa, le hacen alargar su periplo hasta 1949. Esa estancia tendrá una influencia vital en Oteiza. Menos se ha ponderado la innegable influencia que él mismo ejerció, en esta y en sucesivas estancias posteriores, en algunos de los contextos sudamericanos de los que fue parte.

Merece la pena recuperar las frases que anteceden a esa cita: *Un escultor no es ni más ni menos – no es otra cosa – que la forma inicial y dramática de un nuevo tipo universal de hombre. Una estatua es una solución política.*

Resuenan otras citas en esta interpretación estética que nos recuerdan a la de la creación del mito tomada después a Pavese. De entre ellas, por aparecer dos veces a lo largo del libro, me permito transcribir estas dos: (Platón: “La misión del verdadero poeta no es componer discursos en verso, sino inventar mitos”. Unamuno: “No trato de filosofar sino de mitologizar.”) en la página 39 y, otra vez, “La misión del artista es la de inventar mitos” (Platón), “la misión del artista no es filosofar, sino mitologizar” (Unamuno), en la página 117.

ⁱⁱⁱ *Existe Dios al Noroeste*, Editorial Pamiela, Pamplona, 1990. Oteiza decidió, de manera reveladora, que las diferentes secciones de esta antología de poemas se organizaran por décadas que, habiendo nacido él en 1908, coincidían aproximadamente con su edad. Vinculaba así, de manera implícita, el recurso a la poesía con su trayectoria vital.

*Noté que de mis esculturas
Salían palabras
sentí que era el final
así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro
a esta economía de lenguaje más feliz más seguro
más práctico
encendiendo palabras en un papel.*

El libro se reeditó cuatro veces sólo en los tres últimos meses de 1990.

^{iv} Editado en una tirada de 150 ejemplares pro manuscrito, *Androcanto y sigo* se refería a un hecho de actualidad y relevancia en el panorama político y cultural vasco de la época. La construcción de una nueva iglesia en la montaña de Arantzazu se cargó de simbolismo al ser encargada a un grupo de arquitectos y artistas que propusieron una muy codificada respuesta desde el arte, que fue interpretada como una crítica al régimen de Franco y a la jerarquía eclesiástica, en clave social y de recuperación cultural vasca. El poema de Oteiza se refiere a la censura sufrida por su proyecto y al abandono de sus esculturas, al borde del camino de acceso a la basílica. Las obras se reanudarían finalmente en 1968 y supondrían un revulsivo fundamental en la redefinición de la cultura vasca.

^v La Ley de los Cambios, que ya había sido aludida en *Quousque Tandem...!*, aparece formulada como tesis principalmente en dos textos, que son dos conferencias. La primera, pronunciada en 1964, se tituló “Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el arte”. Fue publicada en *Oteiza 1933,68*, Editorial Nueva Forma, Madrid 1968. La segunda, “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, se imprimió en 1965 para su publicación en lo que debía ser el libro *Ejercicios espirituales en un túnel*. El impacto que habían causado las lecturas políticas de *Quousque Tandem...!* un año antes hizo que la censura franquista prohibiera su publicación, y el material circuló clandestinamente hasta que en 1983, los pliegos impresos guardados durante diecinueve años, se encuadernaron junto con una recopilación de nuevos textos en lo que sería la primera edición de *Ejercicios espirituales en un túnel*, Editorial Hordago, San Sebastián, 1983. Una publicación posterior, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristán-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, compilaba los dos textos.

^{vi} *Escultura de Oteiza. Catálogo IV Bienal de São Paulo, 1957*. Autoeditado, en 500 ejemplares en español y 500 en francés, este informe conocido como “Propósito experimental” es el manifiesto que acompañó la contribución del escultor a la Bienal.