

1. En una fotografía realizada en 1992 por Paco Ocaña para el catálogo del Pabellón de Navarra de la Exposición Universal de Sevilla.
2. Juan Benet, *Del pozo y del Numa*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978.
3. Jorge Oteiza, *Quosque Tandem...!* San Sebastián 1963.
4. Jorge Oteiza, Fragmento de *Breve oración por la pérdida de la fe*, en "Existe Dios al Noroeste", ed. Pamiela 1990.
5. Jorge Oteiza, *Quosque Tandem...!* opus cit.
6. Paradigmas de fin de siglo, Rafael Moneo, en Revista Arquitectura Viva N° 66, Madrid 1999.
7. *Ibíd.*
8. *Ibíd.*
9. Jorge Oteiza, *Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte*, Editorial Alfaguara, colección Nueva Forma, 1967.
10. John Berger, *Páginas de la herida*. Colección Visor de Poesía. Alfaguara. Madrid, 1996.
11. Georges Bataille, *El ojo pineal*; precedido de *El ano solar y Sacrificios*, Pre-textos, Valencia 1996.
12. Se cuenta en la Galería Uffizi fue reprendido por tocar y acariciar *El niño espina*. Oteiza esgrimió que nadie le quitaba ese derecho de toquetear ya que aquella escultura, por griega que fuera, estaba hecha con sus manos.
13. Steven Holl, *Entrelazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona 1996.

EL ESTÓMAGO DE JORGE OTEIZA.

CURRO GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ.



Jorge Oteiza se ha convertido en una inexcusable referencia para la producción de la arquitectura española del último medio siglo. Este hecho ha sido tan celebrado, que la lectura *Oteiza-Arquitecto* es hoy en día lugar común fundamental en los principales medios de difusión de la arquitectura. Los paralelismos, guiños, interpretaciones y sus continuos reciclajes han sido tantos, que a menudo olvidamos de qué punto partió la afinidad entre escultor y arquitectura. Para los que hemos empezado a entender la arquitectura a partir de los 90, y con distancia respecto al maestro, nos queda siempre una pregunta impertinente, algo que quizás anteriormente se ha pasado a obviar por evidente. La pregunta *¿Qué sería aquello que provocó tanto interés en los arquitectos de la obra de Jorge Oteiza?* nos lleva a pensar que sólo volviéndola a enmarcar adecuadamente se podrá valorar en su justa medida qué es lo que nos ha dejado, cuál es su alcance, y quizás, lo que es más importante, qué utilidad tiene en el panorama

Es en esa angustia por perseverar en la que se debate la escultura de Oteiza y los vínculos que nos unen a ella relacionan los sentimientos más profundos del hombre, con todo su peso, y ese cuerpo vacío en el que nos reconocemos como vehículo descarnado.

En este momento recordamos ese mundo recreado por Cronenberg en su película *Existenz*, en el que los artilugios tecnológicos que hacen vivir a los protagonistas en un videojuego (en el simulacro) son terriblemente carnales. El enganche de la terminal del videojuego es un orificio en la columna vertebral de los individuos, que, en un momento violento y voluptuoso y ante una muerte cercana, se convierte en un tercer orificio sexual que penetrar, un *nuevo ojo pineal*¹¹.

Las esculturas de Oteiza ya no están dispuestas para ser contempladas, ahora están predispuestas a ser tocadas, penetradas, violadas, tal y como al Oteiza actual, gran tocador de estatuas, le hubiera gustado hacer¹². La tangibilidad de una obra que soporta los límites de lo ilimitado puede servir de nueva mediación de un nuevo mundo que se nos va de las manos.

Quizá, después de todo, arquitectura y escultura de Oteiza vuelvan a compartir intereses. Cierro con este fragmento del arquitecto Steven Holl que quizá sirva de referente:

*Nuestra época, dominada por la imaginería de los medios, es un testigo mudo de cambios surrealistas, en un momento en que las identidades multinacionales actúan como sustitución de las culturas locales. El caos y la incertidumbre de las fluctuaciones económicas, junto con la creciente sobrecarga informativa de las nuevas tecnologías, nos alejan de los fenómenos naturales originando actitudes nihilistas. La arquitectura, con su espacialidad silenciosa y su materialidad táctil, puede reestablecer los significados y los valores esenciales e intrínsecos de la experiencia humana*¹³.

Sevilla, 2003.

sea por esta ambigüedad de una situación tan novedosa y extraña o por su aparente intemporalidad, pero siempre manifiesto como sugerencia.

Perseverancia.

En una época en la que la tecnificación y los medios de comunicación de masas han hecho imposible el control del mundo y su relación directa con él, donde no existe continuidad del hombre con el hombre, la visceralidad de ciertos argumentos puede producir una nueva toma de contacto con el mundo, una nueva ligazón entre lo metafísico y el mundo de los sentidos, entre lo que sentimos e imaginamos.

El desventramiento de la escultura de Oteiza, aquel perforar el estómago, lo que es la propia vida (pues sabemos que la sombra de la muerte es la desaparición de los apetitos) abre un nuevo espacio metafísico para el hombre. Un espacio, del lado de la vida, que se genera como refugio de la muerte en busca de la continuidad del ser. El mismo Oteiza reconoce en Quosque Tandem...!:

De 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 ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi 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 de arena -ustedes habrían vivido momentos muy semejantes- era mi pequeño viaje desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en el que penetraba, para escaparme con deseo de salvación. En esta incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre.

contemporáneo.

1. Oteiza-Arquitecto: Años cincuenta.

En 1951, dos años después de volver de su exilio americano, sin haber realizado aún ninguna de sus obras de mayor trascendencia, Oteiza pertenece ya, meritoriamente, a la vanguardia de la escultura española. Ese mismo año se le encarga la *Estatuaria de la Basílica de Aranzazu* en Oñate, Guipúzcoa, en el que quizá fue su primer acercamiento directo a la arquitectura. Así conoce a Sáenz de Oiza, arquitecto de la basílica. A partir de esta fecha Oteiza obtendrá reconocimiento internacional.

Si observamos lo que paralelamente ocurre en la arquitectura, en ese mismo año, 1951, el CIAM se reunió en Hoddenson, Inglaterra, y bajo el título de *La humanización de la ciudad*, la octava edición del CIAM retomó los temas planteados por José Luis Sert, Sigfried Giedion y Fernand Léger en su Manifiesto de 1943: *La gente quiere edificios que representen su vida social y comunitaria para obtener una mayor satisfacción funcional. Quieren ver satisfecha su aspiración a la monumentalidad, la alegría, el orgullo y la emoción.*

En esa misma reunión, se recuperan las ponencias del CIAM de 1947 en Bridgewater, Inglaterra, por parte de los arquitectos más jóvenes como Alison y Peter Smithson, Jacob Bakema o Aldo Van Eyck, en las que se impulsa la búsqueda de una arquitectura que satisfaga también las necesidades humanas de tipo emocional (en boca de Van Eyck) o que *estimule el crecimiento espiritual del hombre* (en boca de Bakema).

En resumidas cuentas, lo que los jóvenes arquitectos de la época y los revisionistas como Sert están denunciando, es que el espacio ordenador racional-funcionalista del movimiento moderno es incapaz de establecer ninguna interrelación con el hombre, y es precisamente ante este vacío, ante el que Sert hace un llamamiento a la escultura, la disciplina que hasta entonces había sido la portadora de las significaciones colectivas. La gente quiere *monumentalidad y emoción*, y con este fin, Sert

llama a Alexander Calder en 1937, para comunicar la obsesión de toda una época, ese movimiento continuado que la arquitectura había sido incapaz de expresar.

Es en este momento de la arquitectura cuando la obra de escultores como Oteiza se hace fundamental (las miradas se han vuelto sobre ellos) y arquitectos como Sáenz de Oiza dicen haber aprendido arquitectura de ellos, de obras como la de Oteiza; y es precisamente esta productiva relación la que dará la mejor arquitectura española de los años 50 y 60, la que dará a Sáenz de Oiza y Oteiza el premio Nacional de Arquitectura por la capilla en el camino de Santiago en 1954.

En esta coyuntura tan especial, Oteiza vuelca su obra monumental hacia la arquitectura. De 1956 a 1958 realiza su propia casa junto al escultor Néstor Basterretxea y el arquitecto Luis Vallet. En 1959 hace junto al arquitecto Roberto Puig la propuesta ganadora para el edificio-monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Meses más tarde, con *Conclusión Experimental número tres (Homenaje a Mallarmé)* Oteiza abandona la actividad escultórica.

2. Abandono.

Apoyado sobre el cerrado de un establo Jorge Oteiza nos mira con actitud desafiante¹. Su mirada nos instiga, nos pone a prueba, nos asalta. Nos recuerda a ese *assomons les pauvres!* (aticémosle a los pobres) de *Le Spleen de Paris* de Baudelaire. Parece que uno tiene que demostrar quién es, qué cosas sería capaz de hacer, esforzarse para por fin poder ponerse al nivel y ser llamado *mi igual*, *aquel con el que comparto mi bolsa*.

A parte de otras consideraciones, lo que nos revela este breve poema en prosa de Baudelaire es la legitimación de una idea de cultura que se fundamenta en una elite. Unos hombres superiores que regulan la sociedad y cuya misión es criar nuevos hombres superiores. En palabras de Oteiza y referido a su labor: *Un monumento no será más que un montón de piedras o un carrete de alambre si no contribuye*

*fase se completa la experiencia interna de la expresión en su aspecto metafísico y receptivo, desmontándose la expresión hasta apagarse en la señal conclusiva de una obra vacía, en la que el cero de partida se ha vuelto negativo*⁹. En este sentido, su proceso de depuración de la escultura podría traducirse como un desmantelamiento de las categorías, materiales, significativas, en la búsqueda continua de un vacío en el que sólo quedara el hombre.

A diferencia de otras concepciones, Oteiza, al limitar lo que de por sí no tiene límites, abre todo un campo de mediación entre el hombre y su espacio metafísico (en palabras de Oteiza) o espacio interno (como diría John Berger). De esta manera, explicado con palabras de Berger¹⁰, nuestro pasado visible (o que vimos), se configura generalmente como una especie de *espacio interno* que se muestra como ausencia del espacio físico que percibimos. Este espacio interno es el lugar donde se desarrollan las reflexiones, la imaginación... pero parte del precepto de que nos excluye del físico porque, como hemos dicho es su ausencia. El espacio que estamos denominando interno aparece cuando a nuestra percepción se une la necesidad de comprender, es decir, dotar de significado lo que percibimos. Así sacamos de este espacio interior lo necesario para aprehender lo nuevo con lo ya conocido.

De esta manera, la obra de Oteiza podría formar parte de ese conjunto de iniciativas que desestabilizan el sistema. Como un hacker introduce un virus, Oteiza paraliza el tiempo y nos hace salir de la vorágine de los tiempos que corren. En la obra de Oteiza el espacio imperecedero parece estar contenido allí, condensado. Ocurre una situación mágica en que nuestro espacio interno es el espacio que percibimos. El espacio interior de significados que nosotros fuimos creando ha dejado de hacernos sentir excluidos del espacio físico; somos su centro. La reflexión y la imaginación pueden por fin partir del espacio que percibimos, porque lo que se presentaba como aparente es el propio significado. Quizás

Así por ejemplo, en el texto *Paradigmas de fin de siglo*⁶ Rafael Moneo aboga por una forma de hacer paralela a la de Oteiza, poniendo en duda aquellas arquitecturas que se dejan llevar por la literalidad de la metáfora de nuestros tiempos, y que en este caso describe como *lo fragmentado y lo informe*:

*La fragmentación es hoy por hoy para nosotros una metáfora en cuanto a la forma, nos ayuda a describir la realidad que nos rodea; y por tanto, viendo las cosas de este modo, uno se sentiría inclinado a decir que una arquitectura fragmentada refleja el mundo contemporáneo, cayendo una vez más en la inevitable trampa del Zeitgeist para justificar nuestro trabajo. La atracción que provoca está metáfora es comprensible. El mundo que no rodea es heterogéneo y roto, nada sugiere unidad. Y más adelante añade: Por otra parte -con lentitud pero también con constancia-, esta fragmentación parece haberse disuelto en una atmósfera general que reclama un mundo sin forma, caracterizado por la fluidez, por la ausencia de bordes, por el constante cambio, y donde la acción es más importante que cualquier otra cualidad*⁷.

Frente a estas dos concepciones Moneo reclama lo compacto, lo contundente, la forma. La forma que se construye con la misma lógica de lo que es, de lo que representa, y que con su propia significación vacía la materia para entregársela franca a los hombres. Moneo aprende de Oteiza la forma, la forma capaz de capturar lo fragmentado, las acciones, las huellas del pasado. En sus propias palabras *la presencia de la forma es la garantía de libertad del arquitecto*⁸.

4. Reencuentro humanista.

Rehabitar el espacio.

El propio Oteiza escribe lo que había sido el sentido de su arte como conclusión de su experiencia y la renovación del objeto artístico que esta había supuesto: *En una primera fase se plantea el crecimiento de la expresión a una escala creciente a partir de cero, y en una segunda*

a la realización de un hombre superior, si no es la explicación dinámica o la plástica de un nuevo tipo de hombre.

Esta élite, a través de la cultura artística, debe encargarse de recuperar aquello que ha quedado fuera de la racionalización vigente en una lucha continuada entre *tèchne* y *poiesis*, algo que aun persistía agónicamente en los años cincuenta y setenta. El arte consistiría en introducir todo aquello que la racionalización ha dejado fuera. Así por ejemplo, Juan Benet afirma que en el arte: *el orden y el rigor conducen a la banalidad, cuando no a la superchería; que el gran campo de cultivo está en lo azaroso, en lo impensado, en lo sorprendente*². En esta misma línea Oteiza escribió que *el resultado debe aparecer siempre como algo imprevisto (esto es lo que suele asustarnos a todos) y que proporciona a esta operación creadora eficacia rapidísima, solución inmediata y revolucionaria. Y es el único camino que puede servir para arrinconar en una palabra ese viejo sentido común conservador (lento, torpe y estúpido, que seguimos por costumbre y comodidad invocando), el cual se transformará (se transformaría) en un buen sentido, que ha de convertirse en el nuevo sentido común que tanto precisamos en la nueva situación de los conocimientos y de la vida*³.

En el caso de Oteiza, la liberación de la obra de arte del lenguaje y de toda la carga del bagaje cultural para ponerse del lado de la vida, debe dar lugar al aprendizaje y reflexión sobre el que se forja una sensibilidad existencial, cuyo destino no es otro que el de la activación política dentro de la comunidad. De esta manera la élite siempre conserva el control y la sociedad es regulada y organizada.

Pero toda esta deliberación se sitúa en los años cincuenta y sesenta, y en España, ¿qué ocurre en la actualidad?

¿Qué ocurre cuando el habitador del espacio no posee el lenguaje del cual debe liberarse? ¿Qué ocurre cuando la política ha sido desplazada y el poder es difuso, está parcelado y es una continua aglomeración y disgregación de

consensos debidos a un mercado?

¿Qué ocurre cuando los medios de democratización son los medios de comunicación de masas, el cine, la informática, y no precisan de una élite que los adoctrine?

¿Qué ocurre cuando la élite ha sido recriada por la propia masa?

Ahora que no tengo fe y que fuera de Ti

No tenga nada más ni quiero

Oh Dios mío

Soy mil veces más fuerte

Lujos y soberbio que el Titanic

Y sin Ti me hundiré lo mismo y más profundo⁴.

Los términos en los que apareció la obra de Oteiza han quedado aparcados por la dureza posmoderna. El sentido de su obra ya no puede perseverar según su origen. Nos queda una duda: ¿Existe alguna posibilidad para recuperarla?

3. La captura de Moneo.

En una época tan cambiante como la que vivimos se buscan conceptos tan potentes que sean capaces de vencer a irracionales argumentos técnicos o económicos. Las formas para prevalecer deben ser un todo completo. Por ello la construcción de un edificio debe de realizarse como si lo hiciera un artesano, para el cual su obra es siempre un completo.

En 1956 Oteiza construye una serie de maquetas experimentales de vidrio. Oteiza va pegando una sobre otra varias capas de vidrio para construir lo que él llama muro.

Muro: Va a quedar vacío. Apenas depende ya de la arquitectura. El hombre lo acerca o lo aleja con la mano, lo descubre o lo cierra. El muralismo prehistórico tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el

muro ha sido como una corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en la anatomía del espacio, para experimentar en el una circulación o fisiología formal, una tipología nuestra⁵.

Las sucesivas capas de vidrio, cada una con su propia naturaleza, contienen distintos dibujos pictóricos, dando lugar a un mundo de planos con formas flotantes coloreadas. Jorge Oteiza le llama plano pictórico experimental y consigue a través de una forma plana un objeto tridimensional. La obra adquiere inmediatamente movimientos, la acción queda incorporada al objeto que se manifiesta con todos sus juegos perceptivos y con la exposición de una nueva forma deducida del vacío que queda entre los objetos. Como dijo Risque, hundido por la soledad ante la inmensidad del espacio cósmico, lo que más me gusta de las copas de los árboles es el espacio que queda entre ellos.

Esta unidad formal de la maqueta de vidrio, y sin embargo, esa capacidad para albergar sucesivas capas de historia, de intenciones y de miradas, es la que se hace interesante en el desarrollo de algunas arquitecturas contemporáneas. La maqueta es contundente, su configuración formal, su lógica y su forma de construirse pertenecen a un único, a una totalidad, lo que la convierte en candidata para prevalecer en el mar de objetos de nuestro presente. No obstante esta contundencia formal no cierra sus límites. Los bordes de la maqueta están abiertos, o más bien, se podría decir que estos bordes no existen. Los cristales son autónomos, tiene una relación de continuidad con el aire, con el espacio contiguo que se nos escapa de las manos. El objeto no sólo puede tener la propiedad de sobrevivir sino que, además, puede ser capaz coger el espacio inasible, capturarlo, y abrirse de nuevo en una desconcertante experiencia espacial.

Esta contundencia formal que incorpora dentro de una unidad lógica lo fragmentario, los flecos de la historia o la propia acción, se vuelve tremendamente interesante para arquitectos como Moneo.