

# Escultura y monumento (Oteiza y el «racionalismo» de 1957)

## 1

Cuenta Agustín Ibarrola la influencia que tuvo Oteiza en la aparición del *Equipo 57* y en la orientación de algunos de sus proyectos. Fue el escultor vasco quien presentó a Ibarrola a dos de los componentes del *Equipo* —José Duarte y Juan Serrano— y es en diálogo con él como contribuye a perfilarse la trayectoria inicial: «Recuerdo que Oteiza no se cansaba de repetir que siguiéramos de cerca toda la línea constructivista de un Vasarely. Nos hacía apreciaciones con las que después nosotros hemos estado plenamente identificados en la medida que hemos ido conociendo a los personajes, y conociendo a fondo lo que estaban haciendo estéticamente.

»Yo recuerdo que en una exposición, me parece que era la Exposición Bienal de París, y estábamos situados ante aquel panorama, de obras de Vasarely y de Mortensen. Jorge decía: “Todo Cristo va a tirar por Vasarely porque es más espectacular, más brillante y por otra parte, es la relación más visible con la línea seria, articulada, analítica del cubismo, del constructivismo, de Malevich, y hasta del propio Mondrian; pero aquí, quien realmente está metiendo elementos de profundidad en la investigación espacial es Mortensen”.

»Nosotros lo apreciamos y nos identificamos con esa visión de Oteiza de ver el camino dentro del mundo de lo racional a la hora de articular los lenguajes estéticos y el examen estructuralista de los diversos autores y corrientes artísticas. Creo que al propio Oteiza la obra de Mortensen le estaba dando pistas para avanzar más rápidamente en la construcción de sus cajas metafísicas, en la complejidad y en la riqueza espacial, o por lo menos de tratamiento espacial y en esa estructura que además se diferenciaba bastante de todas las comunicaciones del hueco que había tratado.»<sup>1</sup>

Además de este diálogo explícito que Ibarrola narra con cierto detenimiento, quisiera mencionar ahora otro tipo de diálogo —y, si se quiere, disputa—, aquel que se produce entre dos obras, a pesar de todo bien diferentes, la del *Equipo* y la de Oteiza, parte de una polémica más amplia que mantienen, explícita o implícitamente, las obras de los diferentes artistas «racionalistas» del momento. Pues, frente al tópico que reduce los avatares artísticos de estos años a la oposición racionalismo-realismo-informalismo, creo que es preciso volver a las obras mismas, más allá de las declaraciones polémicas,

<sup>1</sup> Javier Angulo Barturen, Ibarrola. ¿Un pintor maldito?, San Sebastián, L. Haranburu ed., 1978, pp. 78 y 79.

y analizar la configuración concreta, y compleja, que se daba en el seno de tales orientaciones o corrientes.

## 2

En 1957 Jorge de Oteiza obtuvo el Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. La Bienal de Sao Paulo no era la de Venecia, pero el premio a Oteiza tuvo una considerable repercusión. El artista vasco era en aquel momento una de las figuras más interesantes y polémicas de la escultura contemporánea, no sólo de la española.<sup>2</sup> En 1953 ya había sido seleccionado para el concurso del *Monumento al prisionero político desconocido*, que reunió a los más importantes escultores occidentales. Antes, en 1950, obtuvo el encargo de la estatuaria de la Basílica de Aránzazu, que sólo habría de realizarse muy tardíamente, en 1969, tras grandes polémicas y dificultades. Aránzazu, como algunas otras construcciones religiosas, fue un paso importante en el desarrollo del arte contemporáneo peninsular, aspecto que no ha sido todavía estudiado con la atención que quizá merece.

También es preciso señalar la importancia que en estos momentos tuvieron algunas de las intervenciones teóricas de Oteiza, su *Informe sobre la escultura contemporánea* (1951) en Santander, su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid, Cultura Hispánica, 1952), o su conferencia sobre «Escultura dinámica», también en Santander (1952). De 1957 es su *Propósito experimental* —presentado en la Bienal de Sao Paulo—, en el que resume los planteamientos que, críticamente, le han conducido a sus posiciones teóricas y experimentales. En todos estos textos, Oteiza enlaza directamente con una tradición escultórica de vanguardia casi completamente desconocida en nuestro país en aquellas fechas. Mas, por encima de la relevancia informativa, didáctica y polémica que todos ellos pudieran tener —y creo que fue mucha y que sólo teniéndola en cuenta será posible comprender la complejidad del panorama de nuestro arte en torno a 1957—, hay un aspecto central que los marca definitivamente: la reflexión del artista conduce directamente a las fuentes mismas de la escultura, a la consideración del espacio como protagonista significativo de la escultura, como vehículo de significación y no mero soporte narrativo.

Los años anteriores a 1957 son época de gran tensión y actividad creadora del artista. Como él mismo ha señalado, dispone de unas condiciones que le permiten un trabajo intenso. Se desarrollan entonces los aspectos fundamentales de la reflexión oteiziana sobre el espacio y lo que en términos generales podemos denominar «unidades dinámicas». No era la primera vez que el escultor se interesaba por tales cuestiones, pero ahora la perspectiva con que las abordaba era diferente.

Un análisis de los proyectos para Aránzazu, por ejemplo de las figuras de los apóstoles, revela que Oteiza se mueve todavía —y así lo ha señalado en sus apuntes biográficos— en la órbita de Moore y Alberto: el hueco se obtiene en la erosión misma de la masa, que se abre para dejar un vacío, adquiriendo así una poderosa fuerza expresiva

<sup>2</sup> Puede encontrarse una amplia referencia biográfica y bibliográfica en Miguel Pelay Orozco, Oteiza, Bilbao, *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1978.

y monumental, alentando la transformación orgánica de la estatua, de la masa misma, que crece y se deforma sin perder definitivamente el esquema figurativo que está en la base de su representación.

La cabeza destinada para el primer apóstol del friso, por ejemplo, que funcionaba, al decir del escultor, como retrato de Iñasio Sarasúa, patrón de la trainera de Orio, pierde los rasgos propios del retrato: la singularidad de los detalles, de los motivos que describen y personalizan la fisonomía. Ahora nos encontramos con una búsqueda de los que pueden ser rasgos esenciales, estructurales, de la cabeza y el rostro. La cabeza se concibe como un volumen y se acentúan, por encima de cualesquiera otros, los valores volumétricos, la masa y la rotundidad de la masa, a la que la piedra proporciona mayor énfasis.

En ella destacan los elementos fundamentales del rostro, obtenidos a partir del juego que volumen y hueco permiten: las cuencas de los ojos crecen hasta convertirse en factores centrales que, sin dejar de ser figurativamente cuencas de los ojos (pues mantienen siempre el rastro de su origen), construyen los pómulos y perfilan la protuberancia nasal, pero también el mentón y, con él, el gesto de la boca. El escultor parece responder a un principio de concavidad/convexidad que estará también en buena medida en la clave de las investigaciones posteriores del *Equipo 57* y, en general, del arte llamado racionalista.

La distancia a que la estatua tenía que verse y su relación con las restantes piezas del friso, la pretensión de obtener una imagen colectiva de los apóstoles, un friso, por encima de cualquier individualidad, hacía un tanto inútiles hipotéticos rasgos anecdóticos y de reconocimiento figurativo que fijasen una fisonomía personal. Oteiza parece llegar así, por razones distintas y caminos diferentes, a horizontes de abstracción que recuerdan a los tallistas románicos, a los anónimos autores de los tímpanos que abren las iglesias medievales. Lo personal, lo individual es subsumido en un sentido más amplio y, también, más abstracto que recurre, en aquéllos, al símbolo, aquí, con el escultor vasco, a las posibilidades que la misma escultura ofrece.

No se trata sólo de una cuestión representativa y descriptiva. No es abstracto porque haya prescindido de los rasgos anecdóticos sino porque ha eliminado aquella concepción que hace del volumen un soporte de anécdotas y de la escultura una pintura en tres dimensiones. El juego del volumen y el hueco orienta la dirección de la cabeza del apóstol y marca la expresividad del gesto, que se abre y, a la vez, afirma de manera terminante. La búsqueda de transcendencia del apóstol es más aguda y patética precisamente por su impersonalidad, porque el movimiento y la abstracción le han reducido a transcendencia pura y simple, sin dejarnos ningún asidero anecdótico en el que descansar, al que aferrarnos. Nada literario se sugiere aquí, nada relativo a la vida o hazañas del personaje, sólo el gesto y la presencia que proporciona el volumen.

Quizá no sea injusto decir a su propósito que el espacio, el volumen escultórico está aquí vivo, dinámico, pues gracias a él se crea dirección y movimiento, expresividad y presencia —esa presencia que es consustancial al monumento, sin la cual el monumento no es—, en el hundirse de su concavidad, en la afirmación que como negativo insinúa —y construye—, pómulos y mentón, como resistiéndose a esa desaparición de la

masa, ese hundimiento que son las cuencas de los ojos, se concreta la capacidad significativa del volumen y la estatua.

Esta importancia del volumen escultórico se puso ya de manifiesto en obras iniciales, por ejemplo en los retratos de *Balenciaga* (1931), de *Sarriegui* (1934) y de *Joseba Rezola* (1934), los tres en cemento, aunque quizá sea todavía el de estos retratos un planteamiento elemental de la cuestión, pues el énfasis se pone en el volumen material y su capacidad expresiva, empeño solemne ya de convertir la escultura en un monumento. En esas mismas fechas, quizás al entrar en contacto con la escultura de Alberto Sánchez, Oteiza empieza a comprender el valor del hueco, de la distorsión, ese juego de formas que desarrolla hasta la exageración partes de la figura y reduce otras al mínimo, como buscando un equilibrio nuevo, que provenga de la estatua, no del motivo representado: *Formas al borde del camino* (1933) es el ejemplo más interesante de aquellos años lejanos.

Sin embargo, sólo la trayectoria posterior permite contemplar aquella evolución en la línea descrita. Sin ella, todavía algunas esculturas de los años cuarenta —*Figura acostada, sobre tres puntos, y ensayo definición vacíos al exterior* (1949, expuesta en el Salón de los Once), por ejemplo— podían ser entendidas en el marco de ese organicismo que tanto gustó al arte español de los años treinta y que, aunque presente en la obra de Oteiza, nunca llegó a dominarle, mucho menos a ser protagonista exclusivo. La comparación con Ángel Ferrant —y muy especialmente con sus «esculturas halladas»— sería en este sentido muy ilustrativa.

Ahora, las figuras de sus apóstoles, o sus piedades, resumen y apogeo de todas aquellas investigaciones, han de disponerse como friso, sobre un paño limpio, adecuarse a las necesidades del edificio. Su expresividad, su organicismo, se matizan en un sentido mucho más constructivo, menos orgánico, al ser dispuestas como friso en el edificio: el contraste entre la escueta limpieza del paño arquitectónico y el ritmo musical de la serie, la intermitencia de los «picos» en las torres y sobre las puertas, introduce un factor estético que se contrapone al fuerte organicismo de las figuras, alcanzando en algunos casos —por ejemplo y muy especialmente en la *Piedad* del frente— un patetismo que se fundamenta casi estrictamente en el contraste lingüístico, al modo de los grandes escultores del clasicismo francés y del neoclasicismo.

Los valores plásticos van más allá del puro formalismo o de la simple descripción. La contraposición del paño y las esculturas, la «mediación» de los picos (mediación en cuanto que también se ven, sobre el paño, y median la contraposición entre éste y las esculturas), es una forma de hablarnos, de comunicarnos ese patetismo al que el tema sólo contribuye en pequeña medida. Oteiza recoge así la enseñanza de los grandes escultores, que nunca olvidaron la relación entre la estatua y el lugar al que está destinada, pues ese lugar no es neutral, es, valga la redundancia, el lugar de la estatua: el espacio en que se encuentra y en cuya interrelación significa.

### 3

Ahora bien, la experimentación del hueco como vacío en la masa, es decir, la valoración del negativo convertido en elemento expresivo y monumental, y por tanto en

espacio vehículo de significación en y por sí mismo, y la atención sobre los efectos escultóricos que esta «excavación», esta negatividad producía en la misma masa escultórica, obligando a deformarla y prolongarla —concentrando también en ella, y no en el motivo narrado sino en la «figura» que ahora «crecía», todas las posibilidades significativas de la estatua—, conducen a una cuestión que iba a ser problema central en los años siguientes: la naturaleza del espacio escultórico.

La estatuaria de Moore había considerado el espacio, fuese vacío o masa, como un elemento dado. Moore lo había incorporado al conjunto de componentes que configuraban la pieza. La búsqueda de Oteiza discurre ya por caminos diferentes: las formas animan, dinamizan el espacio creado —no dado— gracias a su propia disposición. El *Poliedro vacío* o el *Desarrollo abierto del poliedro*, ambas de 1956, son esculturas que han perdido definitivamente aquel carácter estático, los elementos formales ni acotan ni excavan, sino que animan, se abren y crean un sistema de tensiones espaciales que varía al menor cambio de una de ellas.

Al igual que sucedió con los grandes creadores del período de entreguerras, de cuya actividad y planteamientos recoge el escultor vasco algunos de sus postulados más firmes, nos encontramos aquí con una doble trayectoria: por una parte, Oteiza busca los fundamentos del lenguaje escultórico mismo, las raíces de un sistema que se apoya sobre principios elementales, que configura tensiones a partir de relaciones espaciales y volumétricas; por otra, esta búsqueda de los orígenes perfila una trayectoria escultórica hacia adelante, pues esa reflexión se convierte en la escultura. La serie de *Cajas vacías* de 1958 es un punto de llegada en ese trabajo: el espacio está dinamizado y, en cuanto tal, valorado gracias a los planos abiertos o cerrados que configuran la caja. De esta manera, lo que era lugar en el que poner las cosas, y ponerse uno mismo y, así, condición de nuestra percepción, se convierte ahora en objeto de esa percepción, se separa y deviene verdadero protagonista de la mirada. Las alteraciones en la disposición de los elementos formales de las cajas, y la disposición de las cajas mismas, concluirá en la creación de un espacio vacío y sereno, concentrado pero no cerrado —tal como sucede en su *Cajas metafísicas* de 1958-59— o disperso, articulado —*Construcción con tres vacíos para tres posiciones* (1958)—, condensándose en la conocida *Homenaje a Mallarmé* (1958, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), escultura en la que se reúne buena parte de la investigación que Oteiza había venido realizando ininterrumpidamente.

Si antes el hueco «excavaba» el volumen y el juego de lo cóncavo y lo convexo era el eje de animación, de dinamización de la pieza, ahora son los planos y las aristas los que cumplen esa función. Ya no hay excavación porque no hay masa material sobre la cual llevarla a cabo. Hay construcción de un espacio, cerrándole y abriéndole mediante planos que configuran un volumen, que se desencajan para, unidos a otros, en una especie de articulación y desarrollo, dar pie a una escultura que se afirma a sí misma, que trata de producir su significado sin ningún recurso figurativo o expresivo.

De la misma forma que Julio González presentó los valores expresivos de *La Montserrat* —su desesperación, su angustia y su exasperación— mediante las posibilidades que el volumen creado por la chapa de hierro ofrecía, produciendo en nosotros esa impresión de vigor y energía que nunca podemos olvidar ya —no hay que decir exasperación

o angustia, hay que presentarlas—, Oteiza construye con las chapas un espacio articulado que es una interrogación, una llamada de atención, una requisitoria a nuestra percepción.

#### 4

Existe un aspecto hasta ahora no abordado que quisiera destacar: el carácter monumental de la escultura. Hasta el momento he atendido especialmente a los rasgos experimentales, a la investigación escultórica fundamental que son sus piezas, nota que incidió de manera decisiva en la actividad del *Equipo 57* y de los principales artistas «racionalistas» del momento, pero sólo se ha aludido sesgadamente a su índole monumental. Cabría incluso pensar, a la vista de la gran cantidad de piezas en pequeño tamaño y materiales no duraderos que realizó durante estos años, que esa experimentación es el único aspecto a tener en cuenta. Sin embargo, la propia escultura se encarga de mostrar que no es así y que la monumentalidad, lejos de constituir un añadido es rasgo fundamental de su obra. Por otra parte, no podía suceder de otra manera, pues la monumentalidad no es sino una cualidad de la espacialidad y el volumen, en función de los cuales aparece y se oculta.

Algunas piezas realizadas bastantes años después a partir de proyectos que se investigan en éstos ponen de relieve las posibilidades monumentales de la escultura. Tal es el caso del *Homenaje a Juan de la Cosa* (1974, Pamames, Santander, Museo Eliseo), de la *Estela a Madoz* (1970, Zarauz, Guipúzcoa) o de su *Arri ernai zaitzalea* (1974, Mondragón, Caja Laboral), pues en todos los casos son los resultados propios de aquella investigación y de los elementos obtenidos en ella, los cuboides Malevich, por ejemplo, que están en la base de las obras monumentales. Pero incluso en aquellos mismos años hay esculturas que claman la monumentalidad: *Estela funeraria para el P. Lete* (1957) o la *Cruz* realizada para la Juventud Obrera Católica de Irún en 1959 son, en este sentido, dos buenos ejemplos. Nada tiene de extraño, más bien lo contrario: la monumentalidad es consustancial a sus proyectos para Aránzazu y, aún, obras anteriores, como la figura masculina para *Regreso de la muerte* (1950), y años después, como en una especie de «reconciliación» de lo que fuera aquella escultura y la etapa experimental, concibe un *Xenpelar* para Rentería de siete metros, «como un mástil», monumento no realizado que parece borrar distancias entre una etapa y otra.

El monumento no es sólo un problema de tamaño. El tamaño parece la condición necesaria, no la suficiente, para su configuración. El monumento afirma y sugiere, recuerda, ordena el espacio y «dice» sobre aquello a que alude. El monumento es presencia metafórica de lo aludido, reuniendo evidencias de otra forma desapercibidas. Sus valores van más allá de la pura investigación, aunque se inscriban en el proceso investigador. Su ordenación del espacio urbano no responde sólo a criterios topológicos, su afirmarse frente o en la naturaleza no es resultado del simple orgullo. El monumento dice, significa, pone en relación al P. Lete, a Madoz o a Juan de la Cosa con ese objeto que es, con ese ámbito urbano o natural que contribuye a crear, puede ser emblema o estela, afirmar el silencio o la exaltación, glorificar o narrar..., un monumento es un compromiso civil y una afirmación de valores.

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».<sup>3</sup>

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.<sup>a</sup> Moreno Galván.<sup>4</sup> 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».

<sup>3</sup> «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.

<sup>4</sup> José M.<sup>a</sup> 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 emblematización,<sup>5</sup> 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-

<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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**

<sup>6</sup> «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.

<sup>7</sup> 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.