

Figura y vuelo: la imagen de la liviandad en la poesía de Jorge Oteiza

Figure and Flight: the Image of Lightness in Jorge Oteiza's Poetry

Gabriel Insausti

Universidad de Navarra
ginsausti@unav.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1665-786X>

RESUMEN

A lo largo de su trayectoria poética, Jorge Oteiza insistió en la imagen de liviandad para representar su propia búsqueda espiritual. Desde una sensibilidad que entronca a través de su experiencia hispanoamericana con las vanguardias históricas, el poeta construía así un discurso personal para satisfacer su propia inquietud existencial. El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la naturaleza de la imagen poética en Oteiza, su diálogo constante con su propia obra plástica y con la cultura moderna en el tratamiento de la figura de la levedad –el vuelo, el ángel, etc.– mediante una lectura atenta de sus poemas. El resultado es la situación del poeta como un neovanguardista atípico dentro del panorama español de los años 1950-1990, cuya obra poética delata un impuso espiritual insólito y postmetafísico.

Palabras Clave: Oteiza; levedad; escultura, ángel; desocupación del espacio; liberación de la figura; espiritualidad.

ABSTRACT

Throughout his career as a poet, Jorge Oteiza insisted on the metaphor of lightness, in order to represent his own spiritual quest: a rather personal and unorthodox attempt that derives from very diverse sources. In his untypical bias, stemming from his experiences in America and his recovery of historical pre-war avant-garde art, the poet built his own argument in order to come to terms with his own existential anguish. This paper studies the nature of Oteiza's poetic image, his constant dialogue with his own plastic work and contemporary culture and his treatment of lightness –flight, the figure of the angel, and so on– through a close reading of his poems. The result is a characterization of Oteiza as a neo-vanguardist against the background of Spanish poetry between 1950 and 1990, whose work betrays an unexpected and post-metaphysical religious trend.

Key words: Oteiza; Lightness; Sculpture, Angel; De-occupation of space; Liberation of the Figure; Spirituality.

1. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA OTEIZIANA

La poesía de Jorge Oteiza (Orío 1908-San Sebastián 2003) ha quedado oscurecida por la faceta plástica del artista y por su carácter difícilmente ubicable entre las tendencias que le fueron contemporáneas. Su inicio, con *Androcanto y sigo* (1952), contiene una diatriba contra grupos como el garcilasista –los «garcilasos con hipo» (Oteiza 2006, 251) del canto 6– y una arremetida frontal contra algunos de sus poetas más representativos, como Panero; las alternativas más visibles a este garcilasismo, como el postismo, a duras penas podían interesar a Oteiza dado que sus manifiestos delataban la voluntad de recuperar el onirismo surrealista y hacer hablar al subconsciente, mientras que en su obra plástica el Oteiza de los años cincuenta se orientaba hacia el arte de signo racionalista y geométrico y descartaba el surrealismo; por fin, la poesía social de los años cincuenta y sesenta –muy prolífica en su País Vasco, y tanto en euskera como en castellano, con poetas como Aresti, Celaya y Otero, todos los cuales dedicaron algún poema al artista– perseguía con su lenguaje coloquial una poética de la comunicación diametralmente contraria a la «estética de la incomunicación» en la que se decía situarse Oteiza.

Existían fenómenos en los que nuestro poeta podía reconocerse mejor y que suponían un entronque con la poesía de entreguerras y con las vanguardias históricas. Es digno de mención aquí Juan Eduardo Cirlot, con quien Oteiza mantuvo algunos contactos en los años cincuenta. El poeta catalán le dedicó el poema «Ferrant Ferreira Serra Oteyza», publicado en *Dau al Set* en 1951, donde se ofrecía una imagen heroica del artista, pues «aquí los escultores / acumulan gestiones / y horas de labor, / inútiles pesquisas, sabios experimentos, / recetas anudadas / por toscas tradiciones, y lúgubre osadía» (Cirlot 2009, 179). Un lenguaje no del todo ajeno al que emplearía el propio Oteiza poco después para proclamar su confrontación con la política cultural del régimen, y un reconocimiento que lo situaba entre los escultores más interesantes del momento. También le dedicaría Cirlot el artículo «Plástica abstracta en España: formas y conceptos de Oteiza», publicado en *Papeles de Son Armadans* en 1960, donde lo calificaba como «uno de los escultores más significativos» de la hora, elogiaba su estética «objetiva», ofrecía un recorrido general de la trayectoria del artista, observaba con acierto la tendencia oteiziana hacia lo geométrico y subrayaba su «preocupación por lo espacial» (2009b, 257-258) como rasgo más definitorio, en una visión quizá guiada por las aportaciones del último Oteiza, el de *Propósito experimental*¹. De hecho, con su vanguar-

¹ También guiado, sin duda, por la larga carta que el propio Oteiza escribió a Cirlot el 1 de abril de 1959 (2009, 247-251), en la que el escultor vasco entreveía algún cambio de signo más próximo a su sensibilidad en las palabras que había escrito el crítico catalán en un catálogo reciente y explicaba en términos sumamente expresivos y clarificadores su propio espacialismo.

dismo declarado y su religiosidad insatisfecha la poesía de Cirlot podía ofrecer algún parentesco con las inquietudes de Oteiza. Sin embargo, es inevitable tener aquí en cuenta que Cirlot era, además de crítico y poeta, el secretario de Dau al Set, un grupo de tendencia marcadamente informalista; que con su querencia por lo matérico y lo textural ese informalismo sólo podía suscitar la reticencia de un Oteiza constructivista; y que, de hecho, esta reticencia sería rotunda en los años siguientes no sólo por razones plásticas sino comerciales, al advertir Oteiza que la investigación informalista en realidad había concluido ya y sólo se perpetuaba debido a los pingües beneficios que reportaba en galerías y bienales.

Otra posibilidad, menos preocupada por el aspecto «semántico» y más por el formal, era la poesía concreta de los años cincuenta y sesenta: un neovanguardismo, en la medida en que como el propio Oteiza esta tendencia se declaraba heredera de las vanguardias históricas (de hecho, el adjetivo procede de la denominación que Van Doesburg estableció para el arte geométrico) y de su crítica de la representación y de toda idea mimética del arte: la poesía concreta subrayaría la materialidad de la palabra a fuerza de violar los códigos lingüísticos para propiciar una expresión fresca y espontánea, que a menudo desemboca en la tautología o la ilegibilidad. Y el contacto de Oteiza con los poetas concretos fue doble. Por un lado, con los poetas del grupo *Noigrandes* en 1957, el año en que recibió el Gran Premio de Escultura en la Bienal de la ciudad; por otro lado, con Julio Campal, poeta uruguayo que tras residir en París se había establecido en España y fundado en Madrid el grupo *Problemática 63* (luego, en 1965, había montado la exposición «Poesía concreta» para la Sala Grises de Bilbao, y en 1966 la Semana de Poesía de vanguardia y la Semana de Poesía Concreta, en la Sala Barandiarán de San Sebastián, lo que lo puso en contacto con el artista vasco). En la poesía de Oteiza quedan algunos ecos de esta tendencia: poemas visuales como «Circulatura del cuadrado» o «para ALBERS con la vaca en el CUADRADO». Se trata, no obstante, de meras excursiones hacia lo visual: en último término Oteiza parece ser consciente de que la tentativa concreta constituía para la mayoría de sus cultivadores una fase de transición, la búsqueda inevitablemente frustrada de una lengua absoluta, desgajada de todo código. De ahí su observación de que los concretos brasileños «se entretienen en pobres y mecánicos ejercicios de clavileño» y que en aquellos encuentros de 1957 los había alarmado con su «avanzado proceso de humanización» (1988, 254), en un lenguaje que delata el poso de sus lecturas orteguianas y de la visión oteiziana de la vanguardia como reintegración a la vida, y no como mero experimento. La doble tradición de la que bebía el artista contenía el germen de un conflicto: la indagación formal heredera de Huidobro y Mallarmé desembocaba en un metadiscurso y se daba de bruces con la preocupación ética y social de Whitman y León Felipe. De ahí quizá también su irónico «A un nuevo concreto que ya ha aprendido a decir Me», poema que parece sugerir la falsedad, cuando no la banalidad de ese carácter

supuestamente novedoso de la poesía concreta. El resultado es que tras la voz del poeta neovanguardista se sigue oyendo el eco del poeta de valor realmente sustancial, a juicio de Oteiza: Mallarmé, cuyo «final» de la expresión poética es interpretado por Oteiza como un paradigma de la hegeliana muerte del arte y de su propio final conclusivo².

Algunos estudios de la poesía oteiziana han arrojado luz sobre esta anomalía o «asincronía» de la poesía oteiziana respecto de la poesía española que le era contemporánea: fundamentalmente –(Binns 2006; Insausti 2006)– han mostrado cómo algunos elementos de esta extrañeza se deben a que el aprendizaje de Oteiza tuvo lugar en Hispanoamérica, durante su estancia entre 1935 y 1948, que lo situó en esa doble tradición a través de los poetas con los que entró allí en contacto; también –(Ascunce 2006; Insausti 2006)–, junto con la vertiente vanguardista encarnada por Huidobro, Girondo y otros autores, un factor que moduló su voz fue el profetismo ora iracundo ora visionario de poetas del exilio español como León Felipe y Juan Larrea, además de autores hispanoamericanos como Pablo de Rokha, con quien entabló amistad. Y la suma de ambos elementos resulta problemática en la medida en que Oteiza en último término llegó a descartar el juego metadiscursivo huidobriano como mero formalismo, frente a la vertiente ética del profetismo que representaban un Felipe o un De Rokha.

Ante estas dificultades, ante estos parentescos descartados, un modo de situar este *corpus* insólito es estudiar el desarrollo de la imagen en la poesía oteiziana, que nos conducirá a un tema central tanto en su poesía como en su obra plástica: la dualidad materia-forma, o cuerpo-alma. Convertida en raíz de la expresión y emancipada de cualquier voluntad anecdótica con los movimientos de entreguerras –por lo que atañe a la vanguardia española, fundamentalmente el ultraísmo y el creacionismo–, la imagen obtendría en principio un carácter autónomo con el que el poeta «empieza a crear por el placer de crear», según afirmaba Gerardo Diego (1919), pues «la imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el sentido más puro de la palabra». Su empleo en manos de Oteiza, sin embargo, ofrece algunas particularidades que lo alejan de este purismo de preguerra y recuperan cierta narratividad: los temas más recurrentes

² En primer lugar, su propia «explicación» del paso del objeto al verbo acontecía con ocasión del *Homenaje a Mallarmé*, esto es, una de sus últimas esculturas vacías. Eso es lo que habría sucedido en «el *Igitur* cóncavo de Mallarmé», expone el propio Oteiza en «Estética del huevo»: mediante la supresión de las palabras con significado meramente gramatical, se habría «vaciado» el lenguaje del mismo modo que él había vaciado de masa la estatua. Mallarmé, en cuanto desenlace último de esa tensión en la historia de la poesía europea, sería un ejemplo paradigmático de la fase cóncava de su Ley de los Cambios. Por eso, advierte en *Quousque* (2007, 237), «en la poesía actual, en el estilo en el que ha entrado el arte contemporáneo, el orden cronológico y gramatical es sustituido por una sintaxis de sentido». Este paralelismo entre las artes es constante en *Ejercicios*, donde se alude al «final trascendente» que encarnarían «el *Igitur* de Mallarmé» o el «neoespacialismo que arranca del *Golpe de dados* de Mallarmé».

del corpus oteiziano son sus ideas estéticas y el homenaje a diversos artistas (Lekuona, Popova, Van Gogh, etc.), sus ideas políticas (un vasquismo enfrentado tanto al nacionalismo hegemónico como al régimen franquista), sus obsesiones culturales (el arte primevo, el afán filológico) y su religiosidad (un judeocristianismo agónico y existencial de resonancias unamunianas).

De hecho, puede decirse que esta inquietud religiosa constituye una constante bastante insólita e incomprendida: si entre los primeros versos de su primer libro, *Androcanto y sigo* (1954), leemos que «amo a Dios y lo demás me interesa menos» (2006, 229), una de las últimas piezas de los años noventa, «Trampa para cazar a Dios» –de acuerdo con la interpretación de Breuil del arte rupestre como captura simbólica por medio de la representación– arranca con el verso: «no busco poesía BUSCO A DIOS» (2006, 645). Entre ambos pronunciamientos, la religiosidad oteiziana adoptaría una posición equívoca, del rechazo de un judeocristianismo que por momentos juzga «importado» a la proliferación de imaginería cristiana, de la duda de fe a una religiosidad postmetafísica, heredera de los irracionalismos pascaliano o kierkegaardiano. De ahí el título *Existe Dios al noroeste* (1990), en un juego icónico que alude a la posición inclinada del corazón: «Dios no sería si no existiese más que en una región / pero éste es mi Dios un dios regional / tema difícil para razonar / hoy reside Dios sensible poético visual en mi noroeste más cerca de mí / su último refugio el corazón del hombre» (2006, 491)³. Tras la muerte del Dios «de los filósofos», del Dios de la tradición peripatética, subsistiría esa divinidad esquiva a la razón, «visual».

Lo cual explica la recurrencia de la imagen en la diatriba religiosa de la poesía oteiziana, que obedece a menudo a una motivación autobiográfica y «reactiva» y que dialoga con la Historia, lo que le confiere una figuratividad ajena a la vanguardia más ortodoxa y lo acerca a algunas derivaciones hispanoamericanas (también lo aleja de los purismos veintisietistas y lo acerca a quienes tras el drama de la guerra y la posguerra se reconocían más bien en la voz de Unamuno o León Felipe). Es más, con sus ideas sobre la «salvación estética» el propio Oteiza habría sugerido el desenlace religioso de su obra tanto plástica como poética y habría dado pábulo a interpretaciones como la de Amador Vega (2010, 131), para quien en nuestro poeta «la estética, en tanto que una teoría de la Inmortalidad, tiene una función salvífica». Un modo de precisar el sentido de esta búsqueda y esta inmortalidad, más allá de la adscripción a confesiones u ortodoxias, es pues observar la aparición de la imagen de la liviandad en la escultura oteiziana (que desemboca en su final, en 1957-1959, precisamente en la «fusión de unidades livianas», según la expresión del propio Oteiza) y, sobre todo, en la poesía, que consta de tres fases claramente defini-

³ «El noroeste», ha explicado a este respecto Pedro Manterola (2010, 390), «señala el lugar del corazón. Dios existe como deseo, como necesidad vital, existe como el camino de una búsqueda incansable».

das: *Androcanto y sigo*, su poesía de los años cincuenta; *Existe Dios al noroeste*, que recoge los poemas de los años sesenta, setenta y ochenta; e *Itziar: elegía y otros poemas* (1992), junto con algunas piezas sueltas recopiladas en su poesía completa, que incluyen los escritos en la década de los noventa.

2. ARÁNZAZU

En el apéndice a *Existe Dios al noroeste* exponía Oteiza dos rasgos fundamentales de su escritura poética. Por un lado, la secuencia investigación plástica-poesía que había guiado su trayectoria. «Noté que de mis últimas esculturas / salían palabras / sentí que era el final / así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro / a esta economía de lenguaje» (2006, 661). Se trata de una reinterpretación de su propia actividad plástica que se manifiesta en varios momentos del Oteiza tardío –como su tendencia a adjudicar un nuevo título de significado político a piezas que originalmente tenían un título descriptivo y formal– y que desde una consideración semiótica caracteriza la obra plástica como un significante, y no sólo un percepto: el Oteiza poeta habría nacido del vientre de sus propias piezas escultóricas, del escultor que abandonó la actividad artística en 1959; y si se trataba de ir más allá del objeto, a la acción, la palabra ofrecía un vehículo más rápido y económico. Por otro lado, Oteiza delataba el sesgo profundamente neovanguardista –en el contexto del fracaso de las vanguardias históricas diagnosticado por autores como Bürger (1987)– de su tentativa poética: «La escritura poética es la admisión del fracaso en el artista, el reconocimiento de su impotencia para la acción a la que partió lleno de esperanza» (2006, 667). Su profetismo era pues un profetismo derrotado; su recurso a la palabra un consuelo, una estrategia vicaria que resonaba con desencanto ante el agotamiento del impulso utopista que había acompañado el surgimiento de las vanguardias. En el diálogo entre ambas consideraciones, en esa dialéctica entusiasmo–desencanto, discurre la poesía oteiziana.

No extraña, por consiguiente, que la aparición de este poeta tuviese lugar en el momento en que fue acallado el escultor, escenificando literalmente la secuencia. Es lo que sucede en *Androcanto y sigo*, libro que Oteiza escribió como un grito de protesta cuando tuvo lugar a principios de los años cincuenta la prohibición de su proyecto para la nueva basílica de Aránzazu: una estatua para la fachada que incluía una *pietà*, unos relieves y, sobre todo, el apostolario. No es éste lugar para desenredar los hilos de la compleja madeja de los acontecimientos (la intervención de la Comisión Pontificia para el Arte Sacro, el papel jugado por la comunidad, etc.). La cuestión era que con esa prohibición se frustraba su oportunidad más sustanciosa de revelarse tras su regreso de América y se desbarataba la tentativa de constituir lo que con la incorporación de Agustín Ibarrola, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida y Xabier Pérez de Eulate suponía un primer grupo de vanguardia en el contexto

de la posguerra. Si a esta prohibición se sumaban otras rencillas oteizianas de aquellos años, como algunas polémicas ocurridas durante la Bienal de Arte Hispanoamericano dirigida por Luis Felipe Vivanco, la insatisfacción ante las Conversaciones sobre arte moderno en la Universidad de Verano de Santander o una discusión con Eugenio d'Ors acerca del arte precolombino, se comprende que en sus versos Oteiza arremeta contra la política cultural del régimen y dos de sus manifestaciones más visibles: los mencionados poetas garcilasistas y la Academia Breve de Crítica de Arte fundada por d'Ors, junto con críticos y gestores destacados, como José Antonio Gallego Burín y José Camón Aznar: «no buscaréis en mis palabras / neoclásicos olores ni rodeos / ni dirijo mi correspondencia / ni academia lacrimógena / dórsica / panérica / burínica / camónica» (2006, 251), reza la sección 6 del poemario. El poeta imprecaba a las más altas instancias, desde una retórica de desprecio por todo verbalismo, por todo preciosismo, en una estrategia de la urgencia que da cuenta de su sentido de la palabra.

Si se contempla el objeto de esta prohibición se obtiene un primer episodio de la imagen de la liviandad. La parte principal del proyecto, a la que Oteiza apostrofa en sus poemas, es el friso con el apostolario: catorce figuras en piedra, de unos dos metros y medio de alto, que presentan una estructura regular en el tronco –un prisma rectangular con una horadación aproximadamente cilíndrica que muestra el interior de las figuras, como cajones vacíos– y que obtiene su expresión individual de la posición cambiante de los brazos y la cabeza. Unos miran al cielo en una actitud de esperanza; otros al suelo en una expresión desolada; otros –los dos del centro, igual que el Platón y el Aristóteles de la Academia de Rafael– dialogan entre sí; uno se tapa los oídos ante el horror moderno; otro se cubre los ojos, como en la iconografía cristiana sucede a menudo con los testigos de la matanza de los Inocentes (en el baptisterio de Pistoia, por ejemplo)... Y el número y la serialidad formarían parte fundamental del significado del conjunto: Oteiza declaró que había puesto catorce, y no doce apóstoles, «porque no le cabían mil», en la sugerencia de que todo cristiano sería apóstol, es decir, estaría «llamado» a esa búsqueda de lo divino; al mismo tiempo, la identidad del grueso de las figuras en su sucesión –una suerte de fotogramas de celuloide– aludiría a la idea de unidad dentro de esa diversidad. Todos los apóstoles son uno y todos son distintos⁴.

En esa naturaleza incompleta y necesitante encontramos una primera imagen de liviandad. «Cada escultura es un fragmento dinámico que se completa con la siguiente», explicó el artista en su proyecto: cada apóstol, cada hombre, está llamado al encuentro con el otro para completarse. Lejos de la inmovilidad satisfecha que sugeriría la plenitud, el apóstol oteiziano, hueco, está volcado

⁴ «El conjunto», ha comentado Txomin Badiola (2005, 141), «parece estar formado por una sola figura que se desplaza a lo largo del friso».

hacia su exterior. Por supuesto, el recurso plástico mediante el que se exhibe esta naturaleza incompleta de las figuras, abiertas en canal ante el espectador, como bañeras puestas en pie, forma parte del tronco central de la historia de la escultura del siglo XX: el descubrimiento del espacio como uno más de los materiales disponibles para el artista, que arranca de la célebre *Guitarra* de Picasso, pasa por la obra de Lipchitz, Archipenko y otras figuras que beben del cubismo y se extiende, más allá de la Escuela de París, hasta alcanzar a un constructivismo ruso particularmente lúcido ante esta nueva posibilidad, con los manifiestos de Gabo y Pevsner. El espacio ya no se encuentra frente a la figura, fuera de ella, sino que la penetra, la recorre, es modificado por el sólido de la estatua; y, con la supresión del pedestal debido al abandono de la idea monumental decimonónica, ese espacio es el mismo que ocupa el espectador. Sólo que Oteiza otorgó un especial significado a este proceso ya en «Del escultor Oteiza por él mismo», en 1947. «El hueco en escultura», decía allí, recogiendo el vocabulario unamuniano, «corresponde espiritualmente a la reaparición del sentimiento trágico al concluirse la herencia de un sistema tradicional» (1988, 218). En la lógica de la secularización, al arte correspondía un papel similar al que habían cumplido históricamente las religiones.

Puede decirse, pues, que en *Androcanto y sigo* aparece en dos sentidos la imagen de la ingravidez oteiziana. El primero, el estrictamente plástico, se obtiene de la articulación paradójica de pesantez y ligereza: las figuras monumentales de los apóstoles y sus volúmenes poderosos conviven con ese vacío en su interior; y ese vacío, esa negatividad, sugiere una negación de sí que en la tradición cristiana sería la traducción plástica de la imagen ascética, del *contemptus mundi* y el desasimiento respecto del yo. La ley de proporción inversa —a menos masa, más espacio activado— contendría una traslación de esa lógica ascética, en un paralelismo entre la teología negativa y la estética negativa oteiziana (que bebe claramente del elementarismo de las vanguardias históricas de tendencia racionalista y geométrica). En suma, para afirmar al otro y al Otro el apóstol ha de negarse a sí mismo, «hacer sitio» dentro de sí a esa alteridad, y eso es exactamente lo que sucede en estas figuras. Por eso en los apóstoles oteizianos «el vacío interior se entiende tanto desde el ideal de pobreza franciscano como desde la concepción virginal del vacío formulado por el maestro Eckhart», ha propuesto Amador Vega (2010, 141). O desde la mística castellana, cabría añadir: el apóstol oteiziano «vive sin vivir en sí», de acuerdo con el verso de santa Teresa que el propio Oteiza reproduce en *Itziar: elegía*. La idea plástica fundamental del proyecto oteiziano, que una cosa tiene su solución «fuera de sí misma», que somos ante todo «lo que nos falta», adquiere aquí un significado espiritual.

La afición oteiziana a las etimologías —parte de su «metafísica del origen», en la expresión de Félix Duque (2010)— enriquece este significado: en sus escritos sobre estética, el escultor insistía en que el cometido central de la nueva estatuaría era la «liberación» o «desocupación» de ese espacio interior, en una

virtual sinonimia; lo «libre» sería lo que no está «ocupado». La primera frase de *Propósito experimental* (1957), por ejemplo, habla de la «liberación de la energía espacial en la estatua» y de la «desocupación física de una masa». Pues bien, en euskera el verbo correspondiente a «liberar» sería *askatu*; de ahí proceden *askatasuna*, «libertad», y *askatuta*, «liberado». Y ambas derivaciones proceden del lexema *aska*. Ahora bien, ¿qué es un *aska*, como sustantivo? Un comedero para los animales domésticos, obtenido del vaciado de un tronco, es decir, exactamente la forma matriz de esos apóstoles, colocada en vertical (Néstor Basterretxea, el amigo de Oteiza, emplearía literalmente este recurso al reutilizar un *aska* de madera puesto en pie para una de las piezas de su Serie Cosmogónica, *Akelarre*). El *aska* es pues un sólido en el que parte de su volumen ha sido «desocupado», «liberado» para cumplir una función. Con su estatuaria Oteiza estaría recuperando un elemento de la cultura material vasca y le estaría otorgando un nuevo significado, haciendo pie en una feliz coincidencia de la etimología. Su novedosa idea escultórica contaba con raíces en la tradición y en el lenguaje.

El segundo sentido de la liviandad en *Androcanto* y *sigo*, esta vez más en la obra poética que en la plástica, se obtiene del hecho de que este primer significado es observable hoy, cuando desde 1969 el proyecto fue definitivamente completado al superarse la prohibición, pero no tanto en 1954, cuando los apóstoles oteizianos yacían a la espera, en la cuneta. Es decir, que estaban tumbados, y no erguidos. De ahí el subtítulo del libro, «Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera». De ahí que en el prólogo el poeta explicase que se proponía «romper mi incomunicación con los apóstoles dentro de sus piedras, inactivos» (2006, 219), en un lenguaje que apunta tanto hacia su propio idioma plástico (la «activación» del espacio por la figura) como a la célebre explicación de Miguel Ángel (el surgimiento de la figura desde el bloque de mármol, semejante al de un cuerpo que emerge de la superficie del agua en el baño). Abandonados en la carretera, los apóstoles estarían por consiguiente «muertos», «inactivos», en sus «ataúdes de nieve», como rezan los primeros versos de la sección 2 en *Androcanto*. Con su quietud horizontal, recordarían la *reclining figure* que una y otra vez recreó Henry Moore y que Oteiza rechazaba precisamente porque, pese al parentesco formal, la apertura de la masa en Moore le parecía arbitraria, puramente lírica, y no resultado de una investigación espacial⁵; al condenarse a los apóstoles a la horizontalidad con la prohibición del proyecto, las figuras perderían así parte de su carácter antropomórfico, tan vinculado a la verticalidad, y se asociarían fácilmente con las

⁵ «Mucho de Moore no es más que un agusanamiento de la estatua heredada», escribió Oteiza en «La investigación abstracta en la escultura actual» (1951). Seis años más tarde, en los primeros párrafos de *Propósito experimental*, denunciaría la tendencia de ciertas figuras a «engordar caprichosamente, exagerar su pesadez», y caracterizaría la estatua perforada de Moore como «un isótopo de la estatua griega» (1988, 225).

connotaciones telúricas que contienen a menudo las *figures* de Moore. El propósito del poeta sería, por tanto, contrarrestar este efecto, «activar» sus figuras por medio de sus poemas, de ese «ballet» en el que la palabra suple a esa nueva estatuaría frustrada, la cual iría más allá de la figura maciza del gótico de las grandes catedrales francesas: «*Entrechat six / Char-tres Re-ims No-tre-Dame- / uno dos uno dos uno dos tres / entran y salen*» (2006: 231), arranca la sección 2. El poeta, con su propuesta, sustituye así a los propios apóstoles, y su ligereza y su movimiento, su «ballet», aportan un nuevo significado a la imagen de la liviandad: la resolución de no dejarse vencer por la censura y la prohibición, sugerida –de nuevo por medio de la acronimia y la creación léxica, como en sus maestros Huidobro y Vallejo– en el título del libro, *Androcanto y siglo*. El poeta «androcanta», profiere un nuevo credo, de corte humanista, y «sigue», no se deja derrotar por la censura y se postula como antagonista del régimen.

3. EL ÁNGEL

Una segunda imagen de la levedad –frecuente en la poesía oteizana de las décadas de 1960, 1970 y 1980– es la del vuelo, representado en la aparición de algunos insectos o del murciélago; «pájaro ciego», «implume equivocado», llama a este último, dado que como el hombre aspira a lo alto pero debe vivir en la incertidumbre de la ceguera; también «ángel caído», que se resiste a llegar al suelo y se cuelga de una rama. El poeta, como en «la Apuesta» –«ah, soy yo, Señor [...] / saqué mi cuerpo en la ventana abierta / sentí que me empujaban / y comencé a volar», «yo mosca quiero volar de azúcar» (2006: 547, 553)– se sueña metamorfoseado en estas criaturas voladoras, en una suerte de liberación de las ataduras de las leyes físicas que cifra tanto una aventura espiritual como una tentativa política. De un lado, la imagen de la levitación nos remite a los relatos sobre el éxtasis de contemplación, como los de Teresa de Ávila, pero del otro a la tentativa utópica moderna, a la búsqueda de una transfiguración del mundo que descarta la transposición más allá de la historia. El «hambre de subir / de salir de aquí» (2006: 555), que lleva al poeta a preguntarse si en él no hay «uno de esos ángeles caídos», es hermana de la aspiración a una condición humana enaltecida. «No hay revolución sin utopía», explicaba Oteiza en un libro de entrevistas, «y la utopía qué es: volar, estar en el aire» (Maraña 1999, 222-223). Al igual que en el *Altazor* de su admirado Huidobro, en la obra oteiziana el vuelo sería indisociable de la caída.

Sobre todo, como puede comprobarse en estas citas, más que en las imágenes zoomórficas la idea del vuelo viene asociada a la figura angélica, que ya había aparecido ocasionalmente en *Androcanto y siglo*: los «feroces ángeles con cinceles de madera» (2006, 231) que insisten en proseguir la tarea del escultor pese a la prohibición, en la idea de oposición entre las autoridades eclesíastica

y civil y la autoridad «divina» o «carismática» que se arroga el artista. El poeta tendría al régimen en contra pero a Dios consigo, sería el argumento. A lo largo de décadas, la figura del ángel reaparece una y otra vez: en las «teomaquias» de los años ochenta un ángel duerme recostado en una roca, a la entrada del Paraíso; también en las teomaquias, caen ángeles sobre Gernika, en una imagen que se solapa con la del bombardeo de la ciudad por la Legión Cóndor; en «La Apuesta» los ángeles se asoman por las ventanas del cielo... La lista sería interminable.

La figura del ángel ha sido archirrepresentada en la literatura y el arte occidentales, desde los ángeles hieráticos de Amiens hasta el ángel efebo del Renacimiento o los de Edward Burne-Jones, desde las presencias sublimes de Milton hasta los carnosos *putti* del rococó, desde las visiones oscuras Odilon Redon a las más líricas de Chagall y de Klee, desde el Travers rechoncho de la capriana *It's a Wonderful Life!* (1946) hasta los jóvenes y atléticos Damon y Affleck que Kevin Smith propuso en *Dogma* (1999). En la poesía, el ángel ha sido la visión de la imaginación del poeta liberada de lo sensible, en Blake; la autoconciencia plena y emancipada de la experiencia empírica, en Rilke; la encarnación de los propios temores y recuerdos, en Alberti; la afirmación rabiosamente humana en Blas de Otero... Como ha estudiado José Jiménez (1982, 159), «el dominio de los ángeles ha sido siempre el de la imagen, el de la visión», y la poesía española de las últimas promociones –con Lorca, Alberti, Cernuda, Valente, etc.– era especialmente rico en este punto. En la poesía oteiziana la imagen angélica hace pie en la representación más tópicamente judeocristiana, pero con un toque personal. En «Sube de repente el día al cielo», por ejemplo, el poeta contempla como unas gallinas se metamorfosean en aves voladoras y éstas son «como ángeles al cielo / no subirán mucho volverán muy pronto [...] mis ángeles que yo he creado / no son como esos ángeles del Talmud / que Walter Benjamin compara con las ideas / que nacen de la nada y vuelven a la nada» (2006, 349). Una imagen –la del vuelo limitado e imposible del ave de corral– que reaparece varias veces en la poesía oteiziana y que resume una tentativa similar a la de Altazor, en su fracaso.

El ángel oteiziano ofrece pues un aspecto humanizado y paradójico como el de Huidobro, muestra la tensión contradictoria entre las aspiraciones y los logros de ese ser sediento de absoluto. Y, en esa medida, se aleja en efecto de la ortodoxia teológica. «Cada uno tiene sus ángeles inventados», explicaba el artista en una entrevista (ver Maraña 1999, 224), «yo tengo unos inventados que son estupendos; los que valen son los inventados, los que uno crea; están silenciosos, callados. Son ángeles que he creado yo, para mi ayuda». El ángel oteiziano, mensajero divino, «tiene alas» y, por consiguiente, «vuela», sugiere la misma sed de libertad y desasimiento respecto de las leyes naturales que Altazor; pero, en lugar de una embajada de lo divino (es decir, de una trayectoria «descendente»), cifra la idea de la aspiración humana a la espiritualidad y la libertad (es decir, una trayectoria «ascendente»), de nuevo recogiendo una

idea del espacio propia del imaginario de la tradición judeocristiana, y no de la metafísica: la de que Dios es «el Altísimo», la de que el Cielo está «en lo alto», etc., procedente del lenguaje bíblico; también ofrece en ocasiones un perfil parecido al de la actitud prometeica de Otero, al «ángel caído en un patio entre algodones» (1981, 66) que expresaba la desolación de la época y la inquietud existencial desasida de una fe religiosa que se había perdido en los conflictos de la Historia. Un momento muy revelador es el poema «réquiem por un ángel que no quiso volver al cielo»:

seguía el hombre a cierta distancia
al hombre que le habían encomendado

en una plaza de Turín un cochero maltrata a su caballo
el hombre se abraza al cuello del animal llorando
y se derrumba para siempre al suelo

ahora el ángel está sentado en un banco de las afueras
no sabemos si de una clínica de Jena o de Weimar [...]

el ángel no sabe vivir aquí no quiere
pero se niega a regresar al cielo

me niego a releer
a traducir su escrito

sobre mi tejado aquí al lado
me elevo levemente vuelo

ya soy de estatua este búho inmóvil y no miro
ya no miro
con mis ojos abiertos y de piedra para siempre
moriré y ahí sobre el tejado seguirá el búho

si preguntáis por mí
yo os estaré mirando (2006, 415-417).

Se trata de una alusión privada a la figura de un búho que realizó Oteiza en mármol travertino en 1955-1956, y que puede contemplarse hoy en la Colección María Josefa Huarte. Una pequeña estatua de formas simplificadas mediante una talla que reduce el volumen a unos pocos planos de severa geometría, que recuerda con su reducido tamaño la idea de un pequeño ídolo y que con su evocación precolombina recupera algunas realizaciones de la etapa hispanoamericana; sus ojos, mediante dos sencillas trepanaciones circulares, «observan» con fijeza al visitante; y la sugerencia de levedad se encuentra en el parentesco con los «moduladores de luz», la serie de piezas, a menudo en alabastro, en las que mediante una serie de perforaciones el escultor sugería

una nueva luminosidad, donde la luz procedería del sólido de la figura y la dotaría de «levedad», casi de cierta inmaterialidad. Y de nuevo, como en el caso del insecto o del murciélago, se presenta aquí una representación antropomórfica del animal, que esta vez añade la visión al vuelo: el poeta, metamorfoseado en esa ave nocturna, ya no aspira a ascender a ningún cielo sino a contemplar el mundo, en actitud vigilante⁶.

De un lado, esta idea personal de secularización es congruente con la sustitución de la salvación religiosa por la estética, tal como Oteiza la exponía en *Goya mañana* (1949) y otros escritos: el apagamiento de la inquietud metafísica permitiría a un hombre liberado de la preocupación por su salvación individual entregarse a la tarea política y colectiva; es decir, que el olvido de una inasequible eternidad abriría la puerta a la acción en la historia. De otro lado, esta idea aparece como una interpretación del gran profeta de esta inversión de los valores, de este descarte de cualquier promesa de trascendencia procedente de las grandes religiones: Nietzsche, el personaje que en los primeros versos se abrazaba al caballo maltratado en Turín el día en que perdió definitivamente la razón y tuvo que ser internado, como es célebre. Es decir, que la locura del filósofo se caracteriza aquí como una negativa a vivir en el mundo según sus leyes pero también como la rebeldía de ese ángel, que se resiste a regresar al Cielo del que procedería. Y Oteiza acompañaría a Nietzsche en esa negativa⁷.

Puede decirse, por consiguiente, que «réquiem» dialoga con un pasaje de *Itziar*: contra un hombre que desea ser ángel y trascender el mundo, el ángel oteiziano de «réquiem» desea despojarse de su condición angélica y habitar el mundo, despojado de toda esperanza en escatología alguna. La imaginación sincrética del poeta bebe así tanto de la tradición judeocristiana como de las artes plásticas, de la filosofía... o del cine, como sucede en el mencionado «réquiem», el poema sobre Nietzsche: la idea central que le da título, la de un ángel enviado a la Tierra que se niega a «volver al cielo», es exactamente la que propuso Wim Wenders en otro de los hitos cinematográficos de la época: *El cielo sobre Berlín* (1987), cuyo guión coescribió el director alemán con Peter Handke, en una de sus numerosas colaboraciones; allí Bruno Ganz es un ángel que acompaña a los hombres en su tribulación, pero anhela la condición humana: desea «tener fiebre», «mentir», «comer», «sentir el peso de los propios huesos», incluso «desmelenarse» y «entusiasmarse por una vez con el mal». «A veces la existencia espiritual no es bastante para mí», afirma montado en uno de los modelos de coches de un concesionario, como quien gustase así la

⁶ No es la única alusión al búho en la poesía de Oteiza. Otra tiene lugar en *Itziar: elegía*, y allí el ave no se limita a observar: «otra vez salgo de lo oscuro / con este agujero de tejado grito / ángel peligrosamente búho» (2006, 609).

⁷ La identificación del ángel con el hombre –reducido a espiritualidad por la muerte física– aparece también en la novena teomaquia, donde se presenta como «ángeles» a su amigo Lekuona, muerto en el bombardeo de Gernika, y a Walter Benjamin.

existencia humana por un instante. Es lo que logra en el desenlace de la película: permanecer en la tierra como hombre, despojarse de la condición angélica. El ángel oteiziano, como el de la peculiar teología de Wenders y Handke (ambos consideraron la vocación al sacerdocio en su juventud), empieza en una situación ortodoxa, la del custodio cristiano, pero termina en un ángel gozosamente caído, en una reinterpretación de la caracterización nietzscheana del judeocristianismo como negación de la vida.

4. ASCENSIÓN

Una tercera imagen de la levedad, especialmente intensa en la poesía oteiziana de la década de 1980, es la de la ascensión. «me he vestido de ciclista / y esta vez me oirás / te buscaré en las más altas cumbres / gritaré», rezan los primeros versos de la primera «teomaquia»: en la imaginación ecléctica de Oteiza, las imágenes de los escaladores en las grandes competiciones ciclistas serían la metáfora de su tentativa de increpar a Dios. Y el eclecticismo oteiziano se muestra aquí en la reformulación de un arquetipo procedente de la tradición bíblica, tanto vetero como neotestamentaria: la que sitúa en la montaña –Moria, el Sinaí, Tabor, etc.– un lugar privilegiado para el encuentro con Yahvé. En manos de Oteiza, que recuperó este arquetipo al hablar de su «revelación» en la montaña de Aguiña en 1959, cuando «la zarza ardiente» le reveló el mensaje del cromlech microlítico y su misión «profética» dentro de la cultura vasca, esta ascensión pierde a menudo sus perfiles judeocristianos y se relaciona con la que a su juicio sería la religiosidad primitiva de los vascos, el culto al «hueco-madre del cielo», en un nuevo ejercicio de sincretismo que aúna el mito del matriarcado vasco, la escena evangélica del Gólgota y esta religión primitiva de culto astral:

Adán pregunta a Eva si ella era su madre
Eva le señala el gran Hueco-madre del cielo
Hombre he ahí a tu madre
y pronuncia con ARR
su nombre sagrado [...]
los artistas mágicos escribían en las paredes sagradas
y miles de años repetían que al morir
subiríamos al cielo-madre
llenos para siempre de luz en las noches (2006, 441).

La aspiración ascensional, relacionada con la idea de inmortalidad, sería así anterior al judeocristianismo, formaría parte de una espiritualidad connatural al hombre o, en el lenguaje de Sartre, de su «situación metafísica». Otra imagen ascensional en la que se reedita este sincretismo oteiziano es la de la escalera, en la novena teomaquia:

podemos construir una escalera no podemos construir un pájaro
 matar un pájaro no podemos matar una escalera
 matar un pájaro has roto una escalera que vuela
 Dios carpintero de escaleras andrómaco
 para bajar y subir y habitar en el hombre
 teómaco el hombre busca a Dios [...]

 con Dios encuentro siempre en la escalera
 escalera que baja
 cuando tropieza con Jacob (2006, 485).

De nuevo, un episodio bíblico: el del sueño de Jacob, en Gn 28: 10-22, donde el patriarca ve una escalera que «plantada en tierra, tocaba con el extremo el cielo» y por la que «mensajeros de Dios subían y bajaban». Es decir, que la escalera onírica supone un vehículo de doble sentido; por ella se puede subir tanto como bajar; lo cual significa, según el lenguaje de Oteiza, que si Dios es «andrómaco» el hombre esa su vez «teómaco». El desencuentro entre ambos sería la raíz del dinamismo básico de la existencia, que cataliza el impulso ascensional.

La representación más rica de este impulso aparece en una imagen triple, obtenida de un nuevo solapamiento: es la que tiene lugar en las teomaquias, donde en su viaje hacia lo alto el poeta reclama que «yo buscaría un ángel / como taxi de mi mano que me suba / Orgaz Gagarin Jesús / mientras suben son vistos / luego desaparecen» (2006, 491). La imagen de Jesús es obviamente la de la escena de la Ascensión, en Mc 16:19, donde «el Señor Jesús, después de hablar con ellos, fue llevado al cielo». La del conde de Orgaz alude al cuadro del Greco, dividido en dos espacios, el inferior para la escena terrenal del entierro y el superior para la corte celestial a la que ascendería el alma del difunto; una imagen ya anticipada en las teomaquias, donde hay una «apoteosis de ángeles vestidos de helicóptero» y permanece «en su vidrio El Greco» (2006, 479) y donde el poeta confiesa también: «siempre echaré de menos / el *homo* ángel inocente y volátil con Cézanne y Juan Gris / volátil y creyente como el conde de Orgaz» (2006, 487); el pintor toledano formaba parte de las preocupaciones plásticas del artista, que en *Goya mañana* lo había situado en «la España amarilla del misticismo renacentista y barroco», pues con el adelgazamiento y el alargamiento manierista de sus figuras sugería la misma liviandad que él perseguía. «El Greco ha fundido lo divino con lo humano», escribió también allí (1997, 31), «en su pintura final el Hombre ha tomado posesión de su Alma. El alma y el cielo han sido alcanzados por la Tierra». ¿Por qué? Porque en la mitad superior de *El entierro* aparece un ángel que lleva consigo una forma vaga, difusa, nebulosa, traslúcida, que evoca una cualidad inaprehensible, esto es, el alma del difunto, en una sugerencia de liviandad. Un problema frecuente en los límites de la representación, ya en el arte románico

y bizantino, particularmente en las escenas de la Dormición de la Virgen⁸: el último Oteiza, con la intimidad receptiva de las cajas vacías, y más tarde con el silencio de la forma en las cajas metafísicas, se propondría así la consumación de su búsqueda estético-religiosa. De hecho una de estas esculturas, *Retrato del Espíritu Santo* (1958), recogería de nuevo la alusión etimológica –*spiritus*:«aliento»– en una pieza aproximadamente cúbica, formada por la oposición de dos triedros, en la que el superior parece desplazarse sobre la arista horizontal y deja una abertura que permite al espacio exterior acceder al interior; es decir, que la pieza en efecto «respira» por esa ranura, como por un orificio branquial. El provocativo título –dado que es imposible por definición «retratar» lo anicónico– retomaría irónicamente la tradición cristiana de esa imposibilidad, presente en cuadros sobre exorcismos o resurrecciones como la del cuadro del Greco, donde en un tono más desvaído que la escena física se presenta un «alma» o un «demonio» ascendente. Una nueva ingravidez⁹.

La tercera alusión que se solapa en este triple paralelismo es la referida a Yuri Gagarin, el astronauta ruso que el 12 de abril de 1961 se convirtió en el primer hombre en ser lanzado al espacio; según la propaganda soviética, durante su conversación radiofónica con la base Gagarin habría dicho que «no veía a ningún Dios», en lo que se quiso leer una confirmación del ateísmo materialista. Se trata, en manos de Oteiza, de una alusión muy rica, que abre la puerta a numerosas sugerencias: la imagen de Gagarin fue interpretada como el cumplimiento de una profecía, y esa profecía procede de la literatura rusa prerrevolucionaria y de la vanguardia que tanto apreciaba el poeta. Por un lado, las ensoñaciones de pensadores como Nikolai Fedorov (1829-1903), quien había vaticinado una redención del hombre no a través de las religiones sino del esfuerzo humano, de la tecnología, había recabado la atención de autores como Soloviev, Tolstoi y Dostoievski y sus ideas yacían en la base de propuestas revolucionarias de primera hora, como el «cosmismo» que fundó Kirilov con su *Conversación con las estrellas* o el pensamiento de de Konstantin Tsiolkovski (1857-1935), el fundador del programa espacial soviético, quien creía en la resurrección artificial de los muertos en la línea de Fedorov. De hecho, la primera nave que diseñó Tsiolkovski supuestamente transportaría a los muertos resucitados a otro planeta, donde podrían establecerse para reanudar su vida. Es más, en su *Libro de viajes cósmicos* (1933) incluyó algunas ilustraciones con dibujos de un astronauta flotando en el espacio cósmico y unido a la nave

⁸ Ya en algunas fuentes de este motivo iconográfico, como Juan de Tesalónica, se relata cómo en su Tránsito el alma de la Virgen es «recogida» por Jesucristo y elevada al Cielo; en otras ocasiones, como en el cuadro del Greco, se trata de un ángel.

⁹ Margit Rowell (2005, 43) ha subrayado cómo, junto con el título, las pátinas brillantes que introduce el artista en esta serie o el uso de bases de mármol «parecen apartarlas del mundo laico, infundiéndoles un halo divino propio de una función religiosa o ritual».

por el cordón umbilical de un cable, en una imagen que casi prevé al milímetro la de Gagarin.

Por otro lado, en la vanguardia rusa de la que tanto bebía Oteiza había proliferado la imagen de esta ingravidez que Gagarin hizo real: las figuras suspendidas de Chagall, en su recreación folclórica del *shetl* de los judíos rusos; el *Letatlin*, escultura alada de inspiración leonardesca que con su acrónimo hace un juego de palabras, pues al nombre de su autor se suma el verbo *letatl*, «volar»; la ligereza de las esculturas esféricas y suspendidas de Rodchenko, inspiradas en la estructura del astrolabio... Y, sobre todo, los trapezoides irregulares del suprematismo, que con su posición vacilante sobre el plano creaban una ilusión de movimiento y levedad y que, como lo expresó el propio Oteiza en *Propósito experimental*, frente a la «ingravidez o flotabilidad en la línea de Kandinsky», a su juicio fallida, constituía «el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales», pues «en el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie de naturaleza formal, liviana, dinámica, inestable, flotante» (1988c, 225). Esa, la «unidad Malevitch», era la célula básica de su investigación escultórica en la serie que presentó en Sao Paulo (en su *Poesía* cabe reconocerla en los poemas breves de *Existe Dios al noroeste*, fragmentos que con su inclinación «flotan» sobre el vacío de la página, en 313-317). La tesis de *Goya mañana*, que ha sido la Tierra quien ha «alcanzado» al Cielo y no a la inversa, entroncaba así con una propuesta de «salvación», abundante en la literatura y el arte rusos, la cual se expresaba por medio de la imagen de la liviandad en el célebre astronauta¹⁰. Cristo, el conde de Orgaz y Gagarin vuelan, en una idéntica sed de trascendencia.

Al mismo tiempo, otros pasajes de la poesía oteiziana proponen un solapamiento de signo distinto, o complementario. Véase la tercera teomaquia, donde ante un cielo nocturno –es decir, en una tramoya muy próxima a las ensoñaciones de Fedorov, Kirilov, Tsiolkovski, etc., y a la imagen de Gagarin– Dios contempla el universo y, desengañado de su fracasada Creación,

huye del hombre
 huye Dios
 huye también el ángel
 digo que el aeronauta que tropezó con el ángel
 no fue descuido suyo iba por su derecha

¹⁰ Ilya Kabakov, artista ruso de los años setenta, recordaba también este tipo de utopías espaciales y su relación con la doctrina de Fedorov: la idea de flotación guardaría relación con el sueño de ir más allá del campo gravitatorio del planeta y sería una metáfora de la superación de los límites de la naturaleza, de la resurrección misma. Y tanto en sus instalaciones –*El hombre que voló al espacio desde su piso* (2006)– como en sus álbumes –*Libro de viajes cósmicos* (1972)– Kabakov recurría a los dibujos de Tsiolkovski, a la imagen de la ingravidez, a la del cielo estrellado y a las postales y carteles de un sonriente Gagarin, procedentes de la propaganda de los sesenta.

huye también la estatua
 digo que se trata también de abandonar su piedra
 que la piedra estaba movida
 luego mi encuentro de Emaús
 con la oquedad vacía (2006, 455).

Los paralelismos y asociaciones se suceden a tal velocidad que es difícil seguir el discurso. En cualquier caso, lo interesante del pasaje es que a la imagen divina y angélica ya comentada se le añade la de Gagarin, «el aeronauta», y la de una fisicidad «liberada» de nuevo de su materialidad en un lenguaje que recoge el imaginario cristiano, sólo que esta vez no se alude a la escena de la Ascensión sino a la de la Resurrección, cuando los discípulos encontraron la piedra del sepulcro «movida» y la estancia vacía; además, se propone un paralelismo, por semejanza formal, entre la «liberación» del cuerpo resucitado de Cristo y la de la estatua, entre la piedra circular del sepulcro y la del *Monumento al Padre Donosti* de Oteiza, en ese encuentro «con la oquedad vacía». Lo decisivo, pues, es cómo el poeta reinterpreta la escena al servicio de su propia trayectoria artística, consistente en «liberar» la estatua, permitirle que «abandone su piedra», hasta que en el desenlace final del proceso –a menos masa, más espíritu– el escultor se queda «sin estatua entre las manos», como explicó en otras ocasiones. Animar la materia, la tarea del escultor, desembocaba en una liberación del alma respecto de esa materia.

5. ITZIAR

Itziar: elegía y otros poemas (1992), el último libro de poesía publicado por Oteiza, regresa a parte de esta iconografía. En especial ala del ángel, por ejemplo en la escena en que un ángel acude a la tierra a consolar al poeta por la muerte de su esposa. «ángel que anuncia a María es el hombre que busca a Dios», reza uno de sus versos, recordando –y subvirtiendo– la primera frase de la oración del Ángelus cristiano. Este recurso a lo angélico como metáfora de la tentativa humana se reconoce con particular intensidad en el pasaje en el que se sugiere que en la naturaleza híbrida del hombre, material y espiritual a un tiempo, habría una versión defectuosa del ángel, una espiritualidad trunca:

un ángel todo sucio y mojado
 estará lleno de agua
 uno de esos ángeles que Dios tira apuñados a la Tierra
 luego me abandona me acerco
 cree que soy uno de esos gallináceas-ángeles
 que ensayó el Creador en un comienzo luego mejoró
 pero la criatura alada alguna se rebeló (2006, 595-597).

Contra el vuelo limitado del ave de corral –pocos versos más adelante el ángel «empolla el enorme huevo de avestruz de su tristeza», en una imagen risible y trágica a un tiempo– el poeta aspira a un vuelo más ambicioso. La última poesía de Oteiza conoce aquí una última versión de esta imagen de la liviandad: la relacionada no tanto con estos ángeles, que ya habían aparecido en fases anteriores de su obra poética, cuanto con la figura de su esposa, Itziar Carreño (1906-1991), a cuya muerte escribió Oteiza su poemario *Itziar: elegía*. En él se reeditan las imágenes ascensionales, sólo que esta vez el vehículo para llegar a lo alto es la propia Itziar, «mi escalera que entra en el agua / escalera especular al cielo / pues la muerte no existe es un cambio de sitio» (2006, 579). En una palabra, la difunta queda convertida en una mediadora, una figura salvífica que con su tránsito abre el camino para su esposo, en la tradición de la Beatriz de Dante, *Pearl*, el poema anónimo inglés, la última Laura del *Canzonere* petrarquesco o la Sophie de los *Himnos a la noche* de Novalis. «Se fue para que tú pudieras refugiarte en ella», reza el lema de Omar Khayam que preside el libro.

La elegía, en una larga serie de recuerdos en simple sucesión, sin nexo alguno, presenta al poeta como «un ser débil», desvalido, a quien Itziar cuidaba ya aquí en vida; es más, confiesa cómo «todas las noches / rezo contigo letanía que grabé / del rosario 20 noviembre / 40 días antes / y los dos padre-nuestros / que rezabas uno para los que iban a morir esa noche / el otro para las almas en purgatorio» (2006, 575). Una referencia estrictamente autobiográfica: Oteiza, tan equívoco en su indagación teológica, es sabido que acudía a diario a misa y rezaba por acompañar a su católica esposa. Y lo que era cuidado terrenal se convierte aquí en mediación religiosa, en intercesión, mediante una enésima imagen de ingravidez y vuelo: «ese aviador que volaba / en la misma ruta que Saint-Exupéry / era tu amigo / que te envió para cuidarme [...] supiste / que era yo a quien debías cuidar» (2006, 567). Una imagen tecnológica y futurista que reedita la del astronauta Gagarin: como la Beatriz de la *Commedia*, como todas las figuras salvíficas enumeradas, Itziar habría sido enviada desde lo alto para cumplir esa misión y seguiría cuidando del poeta desde el otro lado de la muerte.

6. CONCLUSIONES

En suma, un repaso somero a la presencia de esta imagen en la poesía oteiziana muestra a) la voluntad icónica, desembarazada de las categorías teológicas habituales, de esta indagación, conducida más bien por ese «dios visual»; b) una heterodoxia confesa, pero una insólita insistencia en lo teológico en un mundo cada vez más secularizado; c) una imaginación ecléctica, que bebe tanto de la tradición judeocristiana como del arte primitivo, de la tradición iconográfica europea o de la cultura *pop*, en un libérrimo ejercicio de intertex-

tualidad; d) una estrecha relación entre los discursos poético y plástico, que se enriquecen mutuamente, en un constante juego de autoconstrucción del sujeto; e) una reinterpretación del arte escultórico como «animación» de la materia, articulación paradójica de pesantez y gracilidad, que hace pie en la idea clásica del alma como «forma» de un cuerpo y en la «liberación» miguelangelesca de la figura respecto del material por medio de la talla, y que el artista lleva a sus últimas consecuencias; f) un «desmantelamiento» del lenguaje inspirado lejanamente en Klebnikhov, que con la disposición mallarmeana del verso y el juego con el espacio en blanco de la página, con la escritura asindética, la concatenación en mera parataxis y la sucesión acelerada de imágenes, persigue la misma «liviandad» que la obra plástica¹¹.

Muchos aspectos de este discurso discontinuo –afán polémico, autobiografismo vindicativo, versolibrismo, creación léxica, etc.– encuentran su raíz en el aprendizaje hispanoamericano de Oteiza, quien residió en Argentina, Chile y Colombia entre 1935 y 1948; allí tuvo ocasión de conocer a Neruda y Oliverio Girondo y de tratar a poetas como Huidobro, Pablo de Rokha y Blanca Luz Brum, así como a exiliados españoles como León Felipe (también de leer a un Vallejo a quien rendiría homenaje con una escultura y sobre quien pronunciaría una conferencia en Lima en 1958). La nómina se antoja, me parece, muy reveladora: un unamuniano Oteiza, que había heredado el antipreciosismo, el antiverbalismo y la poética de circunstancias del escritor bilbaíno; un Oteiza barojiano, que una y otra vez reconocía en el novelista donostiarra al escritor que había aligerado la prosa decimonónica; un Oteiza que adoptaba la afición de Felipe por el versículo, la autocaracterización del poeta como profeta y su legitimación como vocero de un *Volkgeist*, un Oteiza de inquietudes metafísicas, encontraba en algunos aspectos de la vanguardia una compensación para ese exceso de gravedad. El humorismo preconizado por Gómez de la Serna y otros vanguardistas, el vuelo de la imaginación de Huidobro, el sentido lúdico del lenguaje de Girondo, completaban así su voz y le proporcionaban otras tonalidades. Desde una posición anómala y «anacrónica» dentro del contexto español, en los antípodas de la voluntad comunicativa de la poesía social pero también lejos de algunas tentativas neovanguardistas, Oteiza insistiría en volcar esa inquietud sobre su «Dios de la página en blanco», como decía en el vídeo *Oteiza 1988-1991* de Ion Intxaustegi. Con Dios o sin Él, o contra Él, la tentativa espiritual y la insatisfacción existencial oteizianas aparecen una y otra vez en la forma de esa liviandad que aspira a desasirse de las cautividades del mundo.

La dificultad de situar la poesía oteiziana puede así paliarse hasta cierto punto si se recuerda la centralidad de este tropo en la poesía de vanguardia y

¹¹ Julia Otxoa (1993, 204) ha subrayado cómo en su obra poética Oteiza aún su interés por la vanguardia internacional y su indagación en la cultura local y ha caracterizado esta escritura como «más sensible que gramatical», en una libertad que «prescinde de condicionamientos sintácticos».

se traza la genealogía que, procedente de los ismos europeos, alcanza tardía y extemporáneamente a Oteiza. Por un lado, el surrealismo: en sus manifiestos Breton afirmaba la realidad de la imagen como «única guía del espíritu» y establecía que «la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad» (1992, 344). Y, desde luego, en rasgos muy constantes como su descarte de la puntuación –que, a juicio de Breton, se opone a la «continuidad absoluta» del fluir natural del pensamiento– Oteiza asumía algunos postulados que el surrealismo comparte con otras tendencias irracionalistas. Su posición de fondo, sin embargo, era de rechazo: como puso de manifiesto en numerosas ocasiones, no le interesaba un discurso que perseguía aturdir, desconcertar o provocar al hombre.

Otras actitudes, como la de los poetas del cubismo literario y el *Esprit nouveau*, podían en principio resultarle más próximas. Sin embargo, cuando Reverdy afirmaba que «la imagen es una creación pura del espíritu», cuando negaba que pueda proceder de una comparación y explicaba su origen más bien por «el acercamiento de dos realidades más o menos lejanas», cuando señalaba que «cuanto más lejanas sean las concomitancias entre las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen» (ver Breton 1992, 329), adelantaba la arbitrariedad surrealista y, sobre todo, emancipaba la imagen de la realidad natural, en una autonomía absoluta que como hemos visto no se corresponde con el empleo de la imagen en manos de Oteiza. A grandes rasgos, esa autonomía es también la que afirmaba el ultraísmo y predicaba en sus escritos Guillermo de Torre: que «se ha exagerado con la imagen, porque no es la esencia de la poesía sino un elemento auxiliar, aunque intrínseco» (1925, 298); que la auténtica creación reside en la metáfora y «la metáfora moderna no debe limitarse a aspectos conocidos sino perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas» (1925, 298); y que en manos de los poetas jóvenes de 1920 –De Torre citaba a Diego y otros ultraístas– la metáfora camina «hacia su definitiva liberación, a su plenitud en último grado» (1970, 647). En principio, un Oteiza que heredaba el horror a la Naturaleza de Worringer y simpatizaba con las declaraciones antinaturalistas con las que Apollinaire abría fuego en los primeros párrafos de *Les peintres cubistes* no podía ofrecer resistencia alguna a estas afirmaciones.

Sin embargo, lo que encontramos en su modo de construir la imagen no es exactamente esa autonomía sino un procedimiento que guarda lejana relación con los orígenes mismos de estas vanguardias, con el *imagism* de Hulme y, sobre todo, las ideas de Rémy de Gourmont en *Le problème du style*: que la imagen o comparación es la forma elemental de la imaginación visual, que –a diferencia de lo que sostenía De Torre– precede a la metáfora y que es un signo incontestable de primitivismo; en ella «dos imágenes se unen en una sola» (Gourmont 1947, 75), es decir, que esas dos imágenes producen un «complejo», en el lenguaje de Pound. Oteiza, sin embargo, no leía inglés, y las aportaciones de Hulme y Pound tardaron en llegar a suelo español lo suficien-

te para descartar que las conociese antes de su partida para América. Sí leía, en cambio, francés, y si no tuvo ocasión de familiarizarse con algunas novedades procedentes de París antes de 1935 desde luego sabemos que lo hizo a partir de entonces, por medio de sus amistades literarias en Buenos Aires y en Santiago de Chile. La yuxtaposición abrupta de lo heterogéneo que había adelantado Hulme –junto con la vertiente visual de los caligramas y el espacialismo procedente de la poética tardía de Mallarmé– formaban parte del lirismo de un Apollinaire a quien Oteiza cita en «La ventana». Y también de otro poeta que consideraba a Apollinaire su gemelo y a quien Oteiza conoció en Chile: Huidobro. Véase no tanto su discurso apocalíptico y su desmantelamiento del lenguaje en *Altazor* o su fase creacionista y caligramática de los años 1913-1917 cuanto *Ecuatorial* (1918), y se comprobará que el procedimiento huidobriano es exactamente el mismo que el de Oteiza. «la Apuesta», un poema teológico de sus últimos años, regresa a este solapamiento icónico:

bajan ángeles volando en bicicleta
 animal de muerte es el hombre
 alimento de la muerte
 asombro de bicicleta fija de madera sin frenos de Leonardo
 bajan ángeles volando la cuesta de Aldapeta
 los niños salen de las escuelas
 se echan asustados a los lados (2006, 549).

Un nuevo solapamiento de imágenes, al modo de la poesía cubista que Oteiza conoció en su admirado Huidobro: la escena cotidiana (en la cuesta de Aldapeta, en San Sebastián, coincidían por aquellos años los populares colegios de San Bartolomé y Marianistas), la referencia erudita (uno de los ingenios voladores de Leonardo, que en efecto incluía un sillín y unos pedales semejantes a los de la bicicleta) y la alusión existencial (el «ser para la muerte» heideggeriano, una de las obsesiones del Oteiza). Sólo que la imagen visionaria que reúne todos estos sentidos es la de los ángeles volando en bicicleta (procedente tal vez de *ET*, la célebre película de Spielberg, y del fotograma que aparecía en el cartel publicitario del filme, un auténtico icono *pop* de la época). Oteiza ofrece aquí una imaginación sincrética, una mezcla de lo lúdico y lo grave, de cultura de masas y *haute culture*, típica del desenfado huidobriano, que delata su estirpe y que señala inequívocamente hacia las raíces de su formación poética. Es revelador a este respecto que nuestro artista se reservase la tarea de montaje en la película de su amigo Basterretxea *Operación H* (1962) o que en sus conferencias del cine club de Irún y sus escritos de los años sesenta se interesase por Eisenstein y Resnais, los autores más obvios del cine de montaje: como en la correlación de planos sucesivos de la imagen cinematográfica, en la poética se trataba de la rápida asociación entre elementos de ese material heterogéneo.

No extraña, así, que en el prólogo a *Existe Dios al noroeste* el artista vasco señalase a Huidobro entre sus poetas favoritos, junto con Vallejo y Maiako-

vski, que se sintiese honrado cuando el chileno acudió a una conferencia que dictaba en 1935 en Santiago y que a partir de entonces el escultor fuese asiduo de las tertulias en casa de Huidobro, como ha testimoniado Volodia Teitelboim (2002, 202). Supresión de nexos, montaje discontinuo, yuxtaposición abrupta, aceleración icónica, tratamiento simultáneo y multifocal de los objetos, narrativa sincopada... En suma, la imagen huidobriana –la del Huidobro más cubista y menos creacionista– es el antecedente donde Oteiza encontró la tectónica fundamental de sus imágenes.

Solo que en su caso es reconocible una contaminación figurativa muy obvia: el solapamiento de términos reales y figurados obedece en Oteiza a una imaginación ecléctica que aúna elementos de la historia del arte, de la propia biografía, de la cultura de masas, etc., en una intertextualidad que vertebraba una constante, presente tanto en su poesía como en su obra plástica: la dualidad forma-materia, propia del hilemorfismo común del pensamiento occidental, y el correlato de una dualidad cuerpo-alma. Ciertamente el discurso teológico oteiziano se sirve aquí de fuentes procedentes de la iconografía cristiana o de un «catolicismo reciclado», en la expresión de Niall Binns (2006, 59), pero introduce una ruptura tajante que atraviesa todo su pensamiento: si en su comprensión maoísta de la dialéctica lo uno se dividía en dos, invirtiendo los términos del esquema hegeliano, y si su trayectoria escultórica escindía el tiempo del espacio (pues este era en exclusiva el objeto de la escultura, lo que explica su descarte del arte cinético), las imágenes de su poesía proponen una imposible levedad en la que el alma se habría liberado de la cárcel paulina del cuerpo. Escindir, separar lo heterogéneo, era una de sus vindicaciones más repetidas, contra la «mezcla» del ser. La lucha utópica e imposible por la forma y contra la materia, tan visible en el proceso plástico oteiziano, era así también la lucha del espíritu humano contra las sujeciones y las limitaciones corporales. Su personal iconografía –ángeles, aves, figuras en levitación– testimonia esta obsesión personal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ascunce, José Ángel. 2006. «Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra». En *Poesía*, editado por Gabriel Insausti, 141-166. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Badiola, Txomin. 2005. «Aránzazu». En *Oteiza: mito y modernidad*, p. 141. Bilbao: FMGB.
- Binns, Niall. 2006. «Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Oteiza». En *Poesía*, editado por Gabriel Insausti, 43-72. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Bousoño, Carlos. 1981. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. 2.^a ed. Madrid: Gredos.
- Breton, André. 1992. «Secretos del arte mágico del surrealismo». En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, editado por Mario de Michel, 337-354. Madrid: Alianza.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Jorge García (trad.). Barcelona: Península.
- Cernuda, Luis. 1994. «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925». En *Prosa I*, editado por Derek Harris y Luis Maristany, 172-180. Madrid: Siruela.

- Cirlot, Juan-Eduardo. 2009. «Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza». En *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, editado por Alfonso de la Torre, 177-180. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 2009. «Plástica abstracta en España: formas y conceptos de Oteiza». En *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, editado por Alfonso de la Torre, 257-261. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- Duque, Félix. 2010. «Oteiza: metafísica del origen». En *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 87-122. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Eluard, Paul. 1968. «Dictionnaire abrégé du surréalisme». En *Oeuvres complètes*, 419-482. París: Gallimard.
- Gourmont, Rémy de. 1947. *Le problème du style*. Génova: Janus.
- Insausti, Gabriel. 2006. «El cielo del profeta: una constante en la poesía de Oteiza». En *Poesía*, editado por Gabriel Insausti, 167-209. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Jiménez, José. 1982. *El ángel caído*. Barcelona: Anagrama.
- Manterola, Pedro. 2010. «Lo mismo y lo distinto». En *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 379-390. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Maraña, Félix. 1999. *Jorge Oteiza: elogio del descontento*. San Sebastián: Bermingham.
- Oteiza, Jorge. 1988. «Del escultor Oteiza por él mismo». En *Propósito experimental*, 218. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Oteiza, Jorge. 1988. «Estética del huevo». En *Propósito experimental*, 253-255. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Oteiza, Jorge. 1988. «Propósito experimental». En *Propósito experimental*, 224-227. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Oteiza, Jorge. 1996. *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. 2.ª ed. Pamplona: Pamiela.
- Oteiza, Jorge. 1997. *Goya mañana: el realismo inmóvil*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Oteiza, Jorge. 2006. *Poesía*. Editado por Gabriel Insausti. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- Oteiza, Jorge. 2009. «Correspondencia con Juan-Eduardo Cirlot: carta inédita (1-IV-1959)». En *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, editado por Alfonso de la Torre, 247-251. Alzuza: Fundación-Museo Oteiza.
- Otero, Blas de. 1981. *Expresión y reunión: a modo de antología*. Editado por Sabina de la Cruz. Madrid: Alianza.
- Otxoa, Julia. 1993. «Itziar: elegía». *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXXVIII, 2, 201-205.
- Rowell, Margit. 2005. «Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza». En *Oteiza: mito y modernidad*, 25-50. Bilbao: FMGB.
- Teitelboim, Volodia. 2002. *Huidobro: la marcha infinita*. 2.ª ed. Santiago: Sudamericana.
- Torre, Guillermo de. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- Torre, Guillermo. 1970. *Doctrina estética y literaria*. Madrid: Guadarrama.
- Vega, Amador. 2005. «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza». En *Oteiza: mito y modernidad*, 65-84. Bilbao: FMGB.
- Vega, Amador. 2010. «“La imagen plástica de un misterio”: Jorge Oteiza y el pensamiento estético-religioso». En *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 123-142. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.

Fecha de recepción: 8 de febrero de 2021.

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2021.