

PROMETEO DE OTEIZA, UN MODELO PARA LA DESOCUPACIÓN ESPACIAL

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Resumen: Con la realización de su *Prometeo* Jorge Oteiza logrará plasmar su idea de un arte definitivo en tanto que su propósito de desocupar la materia, de iluminar lo espiritual de la obra, queda logrado. El siguiente artículo realiza un análisis del *Prometeo* desde sus primeros modelos hasta su realización última con el propósito de comprenderlo desde necesidades antropológicas de origen ancestral. De este modo, el titán, situado entre lo humano y lo divino, se desvelará como símbolo de unidad en la medida en que logrará conciliar aquellas polaridades propias del individuo usualmente comprendidas como opuestas.

Palabras clave: Oteiza, *Prometeo*, escultura, cromlech, arte vasco, hiperboloide.

Abstract: Prometheus appears as a perfect model to make the Jorge Oteiza's aesthetics pursuits possible. His search is going to be particularly developed around the latest years of his sculptural practice. Between human and divine power, Prometheus, symbol of unity, will join all the human polarities. The Oteiza's intention of generating an empty place inside the sculpture explains his phenomenological view of the world. Owing to this original exploration of space, Oteiza achieves a spiritual enlightenment as we can see in *Prometheus*. This paper analyzes

this work from beginning to end in order to understand its anthropological and mythical roots.

Keywords: Oteiza, *Prometheus*, sculpture, cromlech, Basque art, hyperboloid.

Résumé : Le *Prométhée* du sculpteur basque, Jorge Oteiza, permettra à ce dernier d'exprimer son idée d'un art définitif, son objectif de désoccuper la matière, d'illuminer l'aspect spirituel de l'œuvre étant atteint. Dans cet article, nous effectuerons une analyse du *Prométhée* depuis les premières études jusqu'à sa réalisations finale, avec pour objectif d'en comprendre les nécessités anthropologiques d'origine ancestrale. Ainsi, le titan, situé entre l'humain et le divin, se révélera un symbole d'unité dans la mesure où il réussit à concilier différentes polarités propres à l'individu habituellement entendues comme opposées.

Mots-clé: Oteiza, *Prométhée*, sculpture, cromlech, art basque, hiperboloid.

Oteiza's *Prometheus*, a model for the space clearing
Le *Prométhée* d'Oteiza, un modèle pour la désoccupation de l'espace

BIBLID [(2014), 4; 129-147]

Recep.: 14/01/2013

Accept.: 29/01/2013

1. Planteamiento metodológico

El presente artículo abordará el valor del *Prometeo* de Jorge Oteiza desde su comprensión como elemento de unión entre diferentes polaridades humanas. Para ello acudiremos a una hermenéutica simbólica cuyo pilar fundamental lo encontramos, en el ámbito concreto que nos ocupa, en la figura de Andrés Ortiz-Osés, cuyo pensamiento desvelará aquellas relaciones de ideas encaminadas a asimilar el recorrido realizado por el escultor vasco con la evolución manifestada por los monumentos en piedra de la zona pirenaica durante el neolítico.

De manera más amplia, sin ceñirnos ya al espacio situado al norte de la Península, recogeremos una serie de interpretaciones propias de esta hermenéutica simbólica procedentes de ramas tales como la psicología arquetípica, la antropología, la mitología o la filosofía. Desde esta pluralidad de orientaciones se tornará esencial el diálogo abierto entre todas ellas, motivo por el que resultará de gran utilidad un acercamiento a mentes amplias y tendentes a la síntesis de diferentes materias, como lo son J.G. Frazer, J.J Bachofen y el núcleo fuerte del Círculo de Éranos.

De este último grupo, al margen de la permanente guía aportada por C. G. Jung en cada uno de los ámbitos de conocimiento explorados, cabe destacar la importancia que para nuestra tarea cobra la labor de Erich Neumann en lo referente al estudio de las relaciones entre órdenes sociales matriarcales y órdenes patriarcales. Por su parte, las aportaciones ofrecidas por Mircea Eliade y Joseph Campbell resultarán de enorme valor al ayudarnos a engarzar la labor de Oteiza que conduce al *Prometeo*, con una dinámica de pensamiento rastreada a través de la historia de las religiones. Todas

estas aproximaciones las complementaremos con un acercamiento filosófico a la materia estudiada, para lo que acudiremos a nombres habituales como Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, así como a las propuestas neohegelianas propias de Henri Lefebvre o Ernst Bloch.

En lo concerniente a nuestro tratamiento del mito, hemos optado por tomar de él su función como símbolo de reunión -respetando así la intención primera de Oteiza-, prescindiendo en cambio de un acercamiento realizado desde una comprensión narrativa o descriptiva del tema. De este modo, aspectos como la relación entre Prometeo y Cristo, o el valor de Prometeo como fuerza compensatoria, como elemento mercúrico, cobrarán especial preponderancia, quedando iluminados en primer lugar aquellos rasgos más plurivalentes, más esenciales, de la naturaleza del mito¹. En consecuencia, motivos concretos como el fuego, la figura de Pandora o la de Epimeteo, resultarán de innecesario estudio en nuestro tratamiento, quedando sustituidos por la iluminación de una serie de funciones, valores y, en general, aproximaciones abstractas reveladas en la obra de Oteiza por medio de aquellos aspectos explícitamente manifiestos en su *Prometeo*, como es el caso de la roca o de las cadenas.

2. Orígenes del *Prometeo* de Oteiza

Fruto de un temprano encuentro con la estatuaria precolombina así como de una evolución espiritual llamada a resolver tensiones mediante la desocupación de la materia, Oteiza erigirá su escultura *Prometeo* (1965) a modo de exponente logrado de unas búsquedas iniciadas tres décadas atrás. Estas búsquedas, orientadas al derrocamiento de la gravidez colosal

1. Para una comprensión de la lectura hecha sobre el mito en Oteiza por diferentes artistas vascos, véase la obra: BADIOLA, T., Á. BADOS, J. R. MORQUILLAS, CVA: *Mitos y delitos*. Bilbao, Caja de Ahorros de Bilbao; Barcelona, Galería Metrònom de Barcelona, 1985.

de la piedra, darían preeminencia al vacío como centro de desarticulación de poder. La comprensión del espacio no hollado, simplemente delimitado, pasaría a partir de entonces a ser entendido como marco de concentración de fuerzas, como eje de irradiación espiritual al margen de los vaivenes constantes del devenir histórico.

Desde esta perspectiva, desde el desaire a Zeus y el encuentro feliz con la materia, con la realidad sensible, desde la donación de la tierra y no del fuego como elemento privilegiado, resultará posible la realización de un análisis de los modelos experimentales que finalmente conducirían a la realización del *Prometeo*. Para ello, tomaremos como punto de partida el concurso convocado en Londres en 1952 bajo el ilustrativo cartel de “Monumento al prisionero político desconocido”, certamen al que Jorge Oteiza se presentaría con una propuesta de *Prometeo* desarrollada en torno a la configuración del vacío como respuesta a la ocupación y opresión material-espiritual.

Como solución técnica a esta necesidad de generar un espacio no violentado, la desocupación del hiperboloide se presentaba como desarrollo idóneo en la medida en que todo foco de tensión y acumulación de poder se resolvía finalmente en un espacio desmaterializado y ajeno a toda dialéctica o colisión entre el individuo-Prometeo y lo que podría llamarse una dirección épica de la historia abocada a su perdición en un orden trascendental aislado en exceso de la naturaleza como fuente de verdad.

Tomando como fundamento de nuestro análisis las recién aludidas premisas, desarrollaremos a continuación un análisis antropológico-filosófico con el propósito de iluminar el cauce tomado por el mito en el trabajo de Oteiza, relacionado a su vez por el escultor con un sentir humano apegado a la tierra y

vuelto de espaldas a un desmedido titanismo -en el sentido que encontramos en el pensamiento de Ernst Jünger en obras como *El trabajador*²- marcado por su trágica polaridad. Prometeo será presentado, en consecuencia, como mediador reactivo a una abstracción nefanda en todos los ámbitos vitales y, paralelamente, como elemento religador entre el ser humano y su entorno real. El hecho estético, por su parte, trazará el camino recorrido desde las primeras inquietudes metafísicas del ser, su pérdida espiritual en confines ajenos a su potencialidad, y su retorno al corazón de un espacio tomado ahora como sagrado, una vez asimilada la sustancia plástica y plena de vitalidad encontrada en el viaje realizado.

La liberación de Prometeo pasará, como veremos de inmediato, por su desvinculación de todos aquellos factores que, lejos de invitarle a una confluencia entre lo real y lo deseado, sumergen al individuo en un orden especulativo en cuya oscuridad termina irremediablemente por perder su orientación espiritual.

3. Londres, 1952

A modo de homenaje, de recordatorio al hombre despojado de su dignidad y derecho a la libertad, el 31 de enero de 1952 fue convocado en Londres el concurso abierto que habría de celebrarse con el fin de erigir un “Monumento al prisionero político desconocido”. De este modo, como correspondencia a la necesidad privilegiada de anteponer un belicoso orden político y con ello tratar de compensar la actuación con el recuerdo, se ponía en marcha un nuevo proyecto llamado a fundirse en el magma desobediente e incoercible de la historia. Esta llamada artística a la defensa de la dignidad humana respondía, desde un punto de vista oficial, a la noble petición de “[to] pay

2. JÜNGER, E.: *El trabajador*. Dominio y figura. Barcelona, Tusquets, 1990.

tribute to those individuals who, in many countries and in diverse political situations, had dared to offer their liberty and their lives for the cause of human freedom”³. La convocatoria fue atendida por alrededor de tres mil quinientos escultores, de los cuales, una vez realizado el primer filtro, sólo sobrevivieron ciento cuarenta. Entre éstos se encontraba Jorge Oteiza, quien con su *Prometeo* presentaba una maqueta encaminada a identificar la naturaleza titánica con el individuo que consigue alzarse hacia la luz desde las ruinas de su condición existencial.

Cabe indicar que los más renombrados escultores de la época, Lynn Chadwick, Barbara Hepworth, Theodore Roszak, Naum Gabo, Pietro Consagra, Luciano Minguzzi o Alexander Calder -entre otros-, tomarían parte en este concurso organizado por el *Institute of Contemporary Arts* cuyo ganador quedaría dirimido por el juicio final de prestigiosos árbitros, entre los que se encontraban Herbert Read, Roland Penrose o Alfred Barr Jr. Sintomático resultó que de entre las tres mil quinientas propuestas correspondientes a cincuenta y siete países, un total de seiscientos siete provenían de artistas pertenecientes a Alemania del Oeste, mientras que, paralelamente, la invitación fue declinada tanto por la Unión Soviética como por los países satélites del Este.

La negación de estos últimos a tomar parte en el certamen venía motivada tanto por el controvertido tema seleccionado como por el hecho de que se hubiese pensado situar el monumento ganador en la frontera entre Alemania del Este y Alemania del Oeste. Este hecho fue considerado por los países de la órbita soviética como provocador y desafiante, dado que enmarcaba la competición dentro de la estrategia de una Guerra fría trasladada ahora al terreno artístico de la mano del estadounidense Anthony Kloman, quien

había obtenido el cargo de director del *Institute of Contemporary Arts* un año atrás gracias al apoyo de una serie de inversores norteamericanos.

Parecía evidente, en fin, que era Kloman quien dirigía las cuerdas del concurso junto a un equipo de colaboradores personales ajeno a la institución británica. El premio fue finalmente concedido al británico Reg Butler, quedando tras el suyo los trabajos de Mirko Basaldella, Barbara Hepworth, Naum Gabo, así como el de su hermano Antoine Pevsner. Todos ellos presentaron unas propuestas que contraponían la libertad del individuo frente a la opresión ejercida por el estado, solución en concordancia con la idea expuesta como principio rector del concurso por consejo de Herbert Read, quien no dudó en calificar la estética dominante presentada al certamen como “geometría del terror”.

Resulta destacable, ya centrados en aspectos formales, una tendencia colectiva en las obras presentadas inclinada a desocupar el espacio material de la obra con el propósito de posibilitar la creación de lugares propicios para el surgimiento de la libertad humana, de la libertad creativa. Se trataba ésta de una solución común a las artes -no sólo plásticas- perfectamente visible ya desde los años veinte, posteriormente superada, y retomada definitivamente una vez concluida la Segunda Guerra Mundial.

4. La escultura, espacio sagrado

Una nueva propuesta realizada también desde el vaciamiento de la materia sería la presentada por Jorge Oteiza, recurso estético arraigado en las inquietudes del escultor desde ya antes de la convocatoria del concurso en obras tales como *Figura para el regreso de la muerte* (1950) o en *Coreano*,

3. WHITTICK, A.: *Symbols: signs and their meaning and uses in design*. London, Leonard Hill, 1971, p. 177.

también del mismo año. Esta solución surgiría como respuesta a su creencia de que la desocupación de la escultura constituía el fin de todo arte logrado, planteamiento enraizado -según comenta el escultor en sus ensayos artísticos- en una estructura antropológica considerada como propia del pueblo vasco. La respuesta técnica a esta necesidad estética personal quedaba solucionada por Oteiza mediante el vaciamiento de la esfera por medio del hiperboloide, posibilitando con dicha apertura la sacralización del espacio habitado por el individuo. Prometeo pasaba a ser el elemento de unión entre el hombre y la tierra, rechazando de lleno su filiación con un orden trascendental y despreciando el valor del fuego como elemento entregado al desarrollo técnico en la medida en que, como ya advirtiese Paul Diel⁴ y sintetizara posteriormente Gregorio Luri Medrano⁵, “el fuego de Prometeo no es exactamente la luz del espíritu en su completa pureza, sino su forma utilitaria”.

En las páginas de su *Quosque tandem...!* el escultor aludirá en relación al conflicto existencial arriba apuntado a que “el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia”⁶. El fenómeno estético aspirará a una realización, a una perfección, consumada una vez que el individuo encuentra su libertad no en una búsqueda inagotable sino en la consecución de un espacio de ser, de un reencuentro con lo elemental primario. En consecuencia, el derrocamiento del tirano devendrá en la escultura de Oteiza no ya de una dialéctica con ese mismo tirano, sino de una supresión de la figura opresora -Zeus- al

quedar el individuo -Prometeo- desarraigado en un plano trascendental, pero encontrando su asiento en una tierra que le religará con su medio, con su lugar de estar.

Esta presentación del mito iluminará aspectos relativos a la creación plástica deudores de estructuras antropológicas convenientemente estudiadas por Oteiza, aspectos que a su vez constituirán una nueva formulación -implícita o en ocasiones explícita- del mito, alusivos a la relación entre lo titánico, lo humano y lo divino. De la creación, en definitiva, se esperará una reafirmación del hombre íntegro en la medida en que permite la ascensión de lo sagrado. Una vez adquirida dicha libertad -según Oteiza, tal y como expone en las páginas de *Quosque Tandem...!*, lograda ya por el individuo vasco en el neolítico-, el arte resulta innecesario, manifestándose a través de modelos circulares cerrados -el crómlech pirenaico- que en lugar de perderse en honduras abismales absolutizan lo material concreto, la tierra de un hombre vitalista y confiado.

5. Desocupación del hiperboloide

La comprensión de la escultura de Jorge Oteiza, en especial aquella surgida a raíz de su descubrimiento de la estatuaria megalítica americana, acaecida entre la década de los treinta y los cuarenta, permanece ligada a una concepción estética interesada en la consecución del vacío residente en el cilindro y el posterior desarrollo de éste hacia el hiperboloide como forma en permanente apertura hacia lo sagrado. Cuanto observaremos en este proceso queda aunado al prometeico deseo de liberación logrado a través de

4. DIEI, P.: *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, Labor, 1976, pp. 228-229.

5. LURI MEDRANO, G.: *Biografías de un mito. Prometeos*. Madrid, Trotta, 2001, p. 213.

6. OTEIZA, J.: *Quosque tandem...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2007, pp. 180-181.

la concentración absoluta de toda tensión dialéctica sobre un marco hueco o, lo que es lo mismo, al cese de toda oposición mediante la ruptura que une al ser con lo absoluto trascendente. En relación con este aspecto, según apunta Jon Echeverría en su tesis “La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión”, este vacío alcanzado, este “hueco[,] es un elemento creador, que permite desprenderse de un estilo ajeno a las propias necesidades espirituales y comenzar así a renovar o a adaptar dicho estilo a las nuevas circunstancias”⁷. En este sentido, el espacio conquistado conllevará la caída de formas cosificadas y desgastadas, a la par que permite el surgimiento de estructuras vivas adecuadas al desarrollo de un orden natural, no institucionalizado, no usurpado por la razón humana. Por todo ello, tal y como constata este mismo hecho D.T. Suzuki desde perspectivas propias de la filosofía zen, con esta acción resultará plausible “quitar toda la suciedad que nuestro ser ha acumulado incluso antes de nuestro nacimiento y revelar la realidad en su esencialidad, mismidad, o desnudez”⁸.

La sustitución de la representación en favor de una abstracción o de una desposesión material significativa hará alusión -en lo concerniente a la escultura de Oteiza- a un enfrentamiento con el poder despótico. Este enfrentamiento se realizará no ya desde una oposición meramente cuantitativa, es decir, no desde una reafirmación del prisionero político manifestada a base de monumentalidad material, sino precisamente mediante la eliminación de toda desmesura, de todo enfrentamiento dialéctico. De este modo, al desarrollo de fuerzas propio del devenir histórico le responderá una negación plásticamente recreada a través del silencio, del abandono del campo de batalla donde se dirimen los hechos. Prometeo, en definitiva, no habrá de ser ya quien presente el fuego al hombre sino quien, sintomáticamente, lo

salvague de sus riesgos, alejando al ser de un orden suprasensible pero reconciliándolo con una tierra comprendida como hogar.

Según vamos observando el hiperboloide abrirá el espíritu del ser no ya al desarrollo técnico y a cuanto éste conlleva, sino a la naturaleza como espacio de cohabitación entre el hombre y la tierra. La comprensión de este aspecto, comentada por el propio Oteiza, resulta clara y elocuente cuando indica que “aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos [...] El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser”⁹. La citada reflexión permitirá entrever ya una línea de acercamiento entre la reafirmación del individuo frente a lo supremo oficializado -sea éste un dios configurado desde el poder secular o un estado llamado a oprimir desde sus múltiples variantes de mando-, y aquella otra ratificación buscada por el individuo neolítico manifestada a través del *harrespil* o crómlech pirenaico.

Esta aproximación entre ambas elaboraciones estéticas confluirá en una abstracción alejada de lo meramente representativo, en tanto esto último se comprenderá como manifestación sedimentada de un orden desacralizado y, por ello mismo, proclive a la usurpación de valores vivos y dinámicos. De acuerdo con esta necesidad descosificadora manifestada por el escultor y como respuesta complementaria a la afirmación de Henri Lefebvre relativa a

7. ECHEVERRÍA, J.: “La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión” (tesis doctoral). Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008, p. 103.

8. SUZUKI, D. T.: *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 123.

9. OTEIZA, J., *op. cit.*, 2007, pp. 171-172.

que “si las representaciones son abolidas, las únicas certezas que persisten son la muerte y la nada”¹⁰, Oteiza hará del espacio vacío alcanzado un lugar de reafirmación de lo más íntimo y libre del ser humano frente a lo determinado por valores y condicionamientos, en este caso -y de acuerdo con el tema del concurso-, asociados a la idea de estado. La abstracción -desde esta comprensión- no quedará desvinculada de lo real, sino que se presentará precisamente como primera realidad, como formación artística viva de acuerdo con su elementalidad esencial, tal y como es comprendido, a su vez, el crómlech pirenaico.

En este aspecto estético alusivo a un modelo creativo no representativo sino directamente presentador de realidad, mencionará Erich Neumann que “los primeros símbolos en surgir de la humanidad son los más simples, así como los que nosotros nos inclinamos a calificar de “abstractos”, como el círculo, la cruz, etc. Son los símbolos que están más próximos a la intuición del “arquetipo en sí” y han de entenderse como forma preconcreta y pre-visual de los comienzos, cuya sencillez es elemental y no abstracta. A lo largo de la evolución psíquica, su estructura esquemática va llenándose progresivamente de significado, pero con la posterior evolución de la conciencia van des-emocionándose cada vez más, hasta ser finalmente concebidos como signos abstractos de la conciencia. Parece como si el aspecto espiritual del arquetipo abrazara tanto las primeras honduras como las últimas alturas de la evolución de la conciencia humana de la misma manera, haciendo uso de idénticos signos en ambos casos; al principio como símbolos de la multiplicidad aún inarticulada y pre-figurativa; al final como símbolos de un conceptualismo post-figurativo y abstracto”¹¹. La presente

manifestación de lo primario del arquetipo a través de su forma conceptual quedará -por establecer correspondencias- lejana a la “voluntad en sí” como fuerza elemental propuesta por Schopenhauer¹², e incluso sobrepasará a la “cosa en sí” considerada por Kant, en tanto que ambos planos, material y abstracto, quedarán aunados y enlazarán a su vez con lo propiamente divino, que en Oteiza quedará transfigurado a modo de un nihilismo muy cercano al sentir místico.

Según observamos, la elementalidad propuesta por el escultor vasco en su *Prometeo* encontrará su compensación en su valor como símbolo abstracto, de manera que materia y forma van a quedar confundidas ofreciendo una realidad orgánica y completa. Este aspecto aludiría ya al desarrollo de la obra de arte y a su finalidad última tal y como es entendida por Oteiza, para quien el arte tiene únicamente valor como reafirmación del propio creador frente a realidades falsas y ajenas. La búsqueda estética de este modo quedará definida como una inicial salida de la naturaleza, un posterior periodo de racionalización y una posterior entrada de nuevo en ella, una vuelta al punto de partida. La huida desde la representación hacia la abstracción se resuelve así en un nuevo encuentro con lo real no necesitado ya de desarrollo estético alguno, pues el hombre, como nuevo Prometeo, encontrará su hogar, su centro, no en un orden metafísico condensado y simbolizado sobre Zeus, sino en un reino identificado con una inmanente cosmovisión. Este hecho acercará al individuo al fenómeno religioso sin por ello desprenderse en absoluto de su realidad material, tal y como Goethe supo hallar en el titán a la hora de tratar el mito según leemos al término de su inconcluso *Prometeo*: “Cuando todo..., ambición y alegría y pena..., disolviéronse en proceloso

10. LEFEBVRE, H.: *La presencia y la ausencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 79.

11. NEUMANN, E.: *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid, Trotta, 2009, pp. 34-35.

12. SHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación, volumen I*. Madrid, Trotta, 2004.

goce y el delicioso sueño todo lo apaciguó..., entonces vuelves a vivir de nuevo otra vez desde el principio y vuelves a temer, a desear esperar, anhelar”¹³.

6. Prometeo como prisionero político desconocido

El acercamiento de Oteiza al tema mitológico de Prometeo encuentra su origen en la maqueta realizada a raíz de la convocatoria del ya mencionado concurso de 1952, si bien formalmente encontramos huellas próximas en la serie *La tierra y la luna* (1951-1955) o en la ya aludida *Coreano* (1950). Esta idea inicial del Prometeo irá posteriormente encarnándose en diferentes modelos experimentales cuyo resultado final será ofrecido en un monumento realizado trece años después, en 1965, consistente en dos columnas en paralelo erosionadas en función de la aplicación del vaciado material mediante el hiperboloide. La presente estructura detonará una tensión mutua entre los vértices medios de cada uno de ambos elementos y, a su vez, una distensión observada en sus márgenes semicirculares abiertos como consecuencia de la liberación de la carga soportada por el titán, quien, según palabras del propio Oteiza, quedará presentado “alzándose sobre la muerte”¹⁴. Esta liberación de la carga será mostrada a modo de dos simbólicas circunferencias como unión lograda entre una vacía divinidad y un modelo de hombre desencadenado de condicionamientos opresores, restrictivos.

Cuanto acontecerá será la desvinculación de Prometeo frente al poder ejercido

por Zeus, al tiempo que se establece un pacto entre el titán -representante del ser humano- y la naturaleza; en otras palabras, la sustitución de una necesidad de progreso técnico en beneficio de un idílico estar sobre la tierra. Este nuevo individuo, de acuerdo con Oteiza, se mostrará como representante de la imagen espiritual del hombre nuevo, liberado de la opresión ejercida por una ideología derrocada en favor de la reconciliación del ser no ya con lo abstracto-absoluto, sino con su realidad sensible así como con su orden interior, con las distintas estructuras de su yo.

Asimismo, cabe observar la doble circunferencia que encontramos en el conjunto a modo de eslabón abierto en su vértice extremo, constituyendo por ello el conocido “anillo fabricado con el acero de las cadenas y un trozo de la roca en la que había estado encadenado”¹⁵ que ha de portar Prometeo una vez liberado en recuerdo de su castigo. Cabe observar, en este anillo o eslabón, un primer acercamiento de la figura de Prometeo con la de Cristo, aspecto que trataremos más adelante y que es aludido por Ruiz de Elvira cuando alude a que “la corona fue la penalidad, voluntaria y exenta de sufrimiento, que Zeus señaló a Prometeo una vez que lo hubo librado de sus cadenas”¹⁶.

Por consiguiente, el lazo con el universo sensible, más allá de su espiritualidad o de su vacuidad interior -cualidad sólo definible desde la convicción interior de cada individuo- quedará recuperado permitiéndose así “horadar, traspasar, ir más allá de la oscuridad inmediata [...] para alcanzar la escultura libre o liberada que el artista persigue”¹⁷. Se revela así la materia como espacio

13. GOETHE, J. W.: *Obras Completas*, tomo IV. México, Aguilar, 1991, p. 1377.

14. OTEIZA, J.: “Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al Concurso Internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado. Londres, 1952”, publicado inicialmente en *Revista Nacional de Arquitectura*, 138, Madrid, junio 1953. En *Oteiza. Propósito Experimental. Barcelona*, Fundación La Caixa de Pensions, 1988, p. 223.

15. GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología*. Barcelona, RBA, 2009, p. 455.

16. RUIZ DE ELVIRA, A.: “La tragedia como mitografía”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, Vol. 1, 2001, pp. 55-88, p. 64.

17. MANTEROLA ARMISEN, P.: *Jorge Oteiza Embil*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1996, p. 54.

recuperado y abierto en su interior a un encuentro con la realidad espiritual del fenómeno tal y como es mostrada desde el hecho estético, desde la presentación de Prometeo como mediador del ser con su orden espiritual inmanente y no ya con un absoluto trascendental. Es por este último aspecto por el que cabe en cierto modo comprender a Prometeo como “un mito radicalmente antiutópico”¹⁸, en la medida en que lo abismal queda sustituido por una cosmovisión asentada sobre parámetros más humanos.



Fig. 1) Prometeo. Monumento al prisionero político desconocido, 1965.
Fundación Museo Oteiza

Retornando a la escultura de Oteiza, cabe indicar que el conjunto escultórico se presentará como culmen de una indagación comenzada años atrás y afianzada sobre la creencia de que todo proceso artístico llegaría a su fin en el momento en que el símbolo designase su propia materialidad, cerrándose así a una permanente búsqueda expresiva interminable dado lo infinito de sus posibles manifestaciones formales. En este contexto, afirmará Ángel Bados en su estudio sobre la obra del escultor que “el tránsito de su trabajo figurativo al propiamente experimental o abstracto se va definiendo en su serie de prometeos, que concebida inicialmente de manera figurativa, concluye en el planteamiento de una estatua abierta y desocupada, como es el caso del *Monumento al prisionero político desconocido*”¹⁹. Por consiguiente, como podemos comprobar a través de las siguientes fotografías, la evolución iniciada concluirá con la apertura de superficies liberadas, de modo que el vacío abierto se presenta como espacio de desposesión absoluta, de vínculo logrado con un estadio sacro llamado a armonizar la relación del hombre con la naturaleza. La escultura sustituye así su tendencia vertical por una concentración del vacío sobre su delimitación interior, quedando paralelamente el grito cósmico de Prometeo suprimido al abolirse todo deseo de realidad desgarrada de la manifestación.

La mencionada apertura lograda en la materia, como vamos comprendiendo, gozará de cualidades sacras dada su simbólica representación de un espacio abierto a la totalidad -sea comprendida ésta desde la afirmación trascendental o desde una vacuidad afín a la línea negativa defendida por Oteiza- que habrá de liberar al hombre de creencias sobreimpuestas. En consecuencia, éste se reencontrará consigo mismo, con su libertad ahora reconquistada y con su recuperación de la experiencia primera. Así lo comprenderá asimismo José

18. LURI MEDRANO, G.: “Iconografía del mito de Prometeo”, *Temas de disseny*, Vol. 14, 1997, s/f. <http://td.elisava.net/coleccion/14/songel-es> [Consultado a fecha de 09/05/13].

19. BADOS, Á.: *Oteiza. Laboratorio experimental*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2008, p. 34.

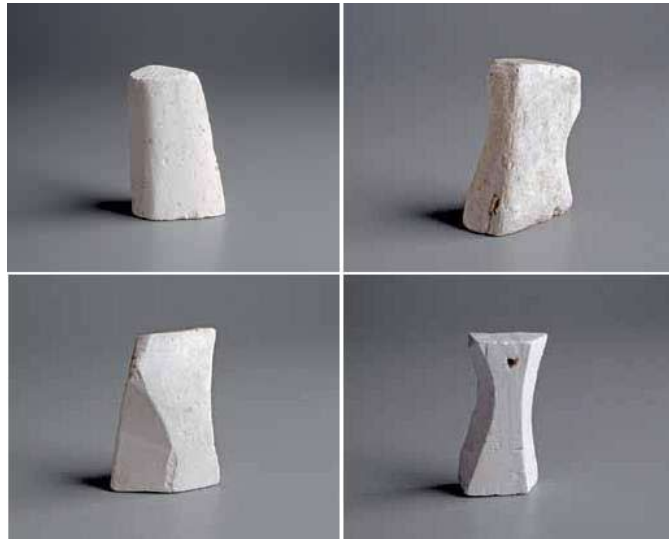


Fig. 2) Modelos experimentales de desocupación en yeso, cartón y papel.
Fundación Museo Oteiza

Luis Cardero en su trabajo sobre Prometeo cuando indica que “La libertad primigenia ha de ser extrañada de la conciencia y así surge la primera modulación de lo individual, que en la tradición clásica de nuestra cultura se equipara a rebelión, en la figura mítica de Prometeo”²⁰.

Por último, en referencia a esta misma cuestión, a este modelo de espiritualidad negativa, se pregunta Amador Vega si “asistimos aquí al nacimiento del vacío como una imagen heredera de la herida en la tradición occidental”²¹, herida comprendida, más allá de su sentido último, como “la unión de lo enfrentado

[en] una vivencia irracional a la que se puede calificar tranquilamente de ‘mística’²². Cualquiera que sea la respuesta, queda claro, en cualquier caso, que la búsqueda del escultor encontrará su fundamento y se apoyará en última instancia en la profunda necesidad de fusionar el fenómeno sacro con la experiencia estética; de hacer de ésta lugar de epifanía.

7. Desocupación material escultórica y crómlech pirenaico como solución estético-religiosa a un conflicto humano

Como en su momento mencionamos, Oteiza tratará de enraizar su experimentación escultórica al mismo proceso que, ya en el neolítico, llevó al individuo vasco-pirenaico a la consecución de un modelo de representación estético-religioso logrado, el *harrespil* o crómlech pirenaico. Según Oteiza, y continuando con los planteamientos expuestos por el escultor en su *Quosque Tandem...!*, estas construcciones se corresponderían con expresiones de totalidad, de delimitación espiritual comprendida como espacio de reunión entre un plano humano y otro divinizado.

En lo relativo a la labor escultórica del artista vasco, el hiperboloide, del mismo modo que el *harrespil*, se revela como reunión feliz entre dos aspectos en principio separados dentro de la estructura propia del individuo. Razón e intuición, fuerza de expansión y deseo de conservación, aúnan sus necesidades permitiendo la asunción de la totalidad a modo de encuentro, instante en que cesa la búsqueda infinita en tanto que materia y forma se aúnan satisfactoriamente. Dicha convergencia será representada simbólicamente mediante Prometeo, asociado comúnmente -con especial

20. CARDERO LÓPEZ, J. L.: “De la presencia, al principio de Prometeo. Un cambio estético de lo sagrado”, *Revista de Antropología Experimental*, 4, 2004, p. 16.

21. VEGA, A.: “La ‘estética negativa’ de Oteiza: lectura de Quosque tandem...!”, prólogo a Jorge Oteiza, *Quosque tandem...! : ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2007, p. 41.

22. JUNG, C. G.: *Mysterium coniunctionis*. Madrid, Trotta, 2002, p. 355.

énfasis desde las propuestas realizadas desde el Círculo de Éranos- con la figura del Cristo, del salvador.



Fig. 3) Harrespil o crómlech pirenaico

La reunión de una serie de dimensiones antropológico-espirituales consideradas desde un plano humano como opuestas, manifestada a través de la herida mencionada por Amador Vega, del vacío abierto por Prometeo, posibilitará la erradicación de un orden divino opresivo. De este modo, lo humano -lo absolutamente humano o lo escasamente humano, según se

quiera ver- permanecerá como único orden real, aunque provisto, eso sí, de una nueva configuración interior en tanto que lo sagrado absoluto no queda enfrentado a lo especulativo y, en último término, a la condición material del individuo. Como consecuencia de esta unión, parece claro, el mundo racional, solar y monoteísta -acudimos aquí a la distinción realizada tanto por Sigmund Freud en las páginas de su *Moisés*²³ como por Jan Assmann en la *Distinción mosaica*²⁴-, el águila devoradora, en suma, no quedaría enfrentado a un orden nocturno, volcánico y lunar, sino que, considerando este último como la sombra propia que toda luz arrastra, o aquel primero como el engañoso ideal que nos mueve a avanzar, se optaría por suprimir escultóricamente la figura prometeica, la sombra, eclipsándose al instante lo puramente solar, quedando todo ello configurado a modo de reunión plena, de vacuidad. Esta misma asimilación será la explicitada por Kitaro Nishida cuando indica que, “como no puede existir nada en absoluto que se oponga objetivamente al absoluto, éste debe relacionarse consigo mismo en forma de contradicción interna. Debe expresarse negándose [...] El absoluto debe poseer más bien la negación de sí mismo. En este sentido el absoluto debe ser absolutamente nada”²⁵. Todo esto quedará así emparejado a una mística negativa. El ser humano, en correspondencia con este vaciamiento de sedimentos adheridos al que resultará sometido el fenómeno, será capaz de lograr una reafirmación de su individualidad, de la materialidad incluso, a la que ahora se ciñe. Así, en Prometeo, según comprendemos desde una perspectiva antropológica, el principio material o la serpiente se presenta alado y emplumado al mostrarse integrado con el águila, encuentro mágico en la medida en que lo humano queda divinizado. El fuego, lejos de elevarse en llama de orden trascendente, sin posibilidad de alcanzar su objeto de

23. FREUD, S.: *Moisés y la religión monoteísta*. Madrid, Alianza, 2010.

24. ASSMANN, J.: *La distinción mosaica o el precio del monoteísmo*. Madrid, Akal, 2006.

25. NISHIDA, K.: *Pensar desde la nada*. Salamanca, Sígueme, 2006, p. 48.

encuentro, será sustituido por grávida brasa, por el reencuentro del deseo y lo concreto material.

Será precisamente la capacidad de reunir órdenes enfrentados aquello que haga de Prometeo una figura simbólica en tanto que, tal y como señala Mircea Eliade, “siempre revela, cualquiera que sea el contexto, la unidad fundamental de varias zonas de lo real”²⁶. La función simbólica del fenómeno artístico alcanzará su plenitud con la revelación de la identidad esencial del mundo de la representación, puesto que todas aquellas formas figuradas se presentan como expresión de una nada. Llegamos de esta manera a aquel momento en que el arte, incapaz de seguir aproximándose más al objeto a designar, alcanza su finalidad y, en consecuencia, se ve obligado a callar.

Este desarrollo acaecerá de modo reiterado a lo largo de la historia según la consideración propuesta desde una estética cíclica, tal y como lo podemos observar en la obra de Oswald Spengler²⁷ y Wilhelm Worringer²⁸. El hecho estético se mostrará así tendente a agotarse en el silencio y en la reducción absoluta de cristalizaciones formales. Valga señalar que dogmatizado este recurso, dilatado un extremo que debería servir para conocer y así acercarnos a una completa medida, se correrá el peligro de reducir precisamente la experiencia sacra a su aspecto meramente cuantitativo, en este caso a una escasez insustancial. La postura de Oteiza, en cualquier caso, será de una coherencia poco común, en tanto que alcanzado este grado cero de expresión decidirá poner fin a su trayectoria escultórica, del mismo modo que el neolítico pirenaico -según comprendía el escultor- pudo prescindir del arte al delimitar con el crómlech esta voluntad elemental: “Todo el proceso

del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco [...]. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío. Este vacío final significa que el arte ya no necesita seguir, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida, para nuestro comportamiento espiritual y que la educación debe transmitir a todos”²⁹.

La creación, con este acto, no habrá de perderse en una errante búsqueda inagotable, sino que se encaminará hacia la apertura de un espacio sagrado o completamente desacralizado -de nuevo según desde qué perspectiva se quiera observar la cuestión. En consecuencia, quien logre permanecer en este espacio neutro, quien se integre en él -el artista en primer lugar-, quedará situado en un plano al margen de la dialéctica de poder a través de la cual se determinan las relaciones humanas, la historia, e incluso el arte como expresión propia del espíritu de una época, de un aspecto reducido de nuestra dimensión humana. Todo ello se presentará como una cuestión fundamental encauzada a la integración de estas ideas dentro del *Prometeo* de acuerdo con las demandas temáticas del concurso de Londres, relativas al prisionero político desconocido.

Erradicados los condicionamientos opresores, toda configuración autoritaria-patriarcal quedará rechazada al permanecer disuelta en lo substancial. Menciona al respecto Joseph Campbell que “el punto de vista patriarcal se distingue de la anterior visión arcaica -aquí representada por el *harrespil*- porque separa a todos los pares de opuestos -varón y hembra, vida y muerte, verdad y mentira, bueno y malo- como si fueran absolutos en sí

26. ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. México, Era, 1981, p. 404.

27. SPENGLER, O.: *La decadencia de Occidente*, volúmenes I y II. Madrid, Espasa, 2007.

28. WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.

29. OTEIZA, J., *op. cit.*, 2007, p. 181.

mismos, y no meros aspectos de la más amplia entidad de la vida³⁰. Oteiza comprenderá en este punto que en el individuo vasco se ha producido una superación del estado de desarraigo del ser, resultando en consecuencia el arte innecesario, dado que estructuras de ser matriarcales han pervivido a estructuras monoteístas y patriarcales. Este desarrollo originaría un “hombre [que] funciona sin angustia frente a los grandes espacios, domina la soledad, no vuelve a tener arte, ya no lo necesita y su sensibilidad artística y religiosa se identifican en un comportamiento ético y natural. Su estilo se hace vital, confiado, libre, personal, temporal y ondulante, como transcurre y sucede (el cambio, el tiempo) en la naturaleza³¹”.

Esta cosmovisión, desvinculada del dominio de lo abstracto-conceptual sobre lo material, engarzará directamente no sólo con el crómlech, sino mucho antes con aquellas representaciones paleolíticas comprendidas desde James G. Frazer³² y Johann J. Bachofen³³ como cultos a la diosa madre, a la fecundidad, a modo de expresión de una determinada concepción antropológica estudiada en relación con el hombre vasco por Andrés Ortiz-Osés y Franz K. Mayr³⁴. Estos últimos considerarán que el hecho de que un esquema de pensamiento y sentimiento propio de la cultura indoeuropea no se haya afianzado en esta zona del norte de la Península posibilitará un modo particular, ancestral y natural, de relacionarse con lo elemental. Con ello se habría logrado escapar a todo tipo de coagulaciones dogmáticas propagadas con fuerza a raíz del judaísmo y, posteriormente, del imperialismo romano. Sobre esta cuestión indicará Ortiz-Osés que “lo que aparece en la mitología patriarcal como específica conquista masculina no es sino el

“tesoro” obtenido de las entrañas de la Madre Natura en un viaje de ida y vuelta. El “oro”, el “sol” o el “diamante” obtenido del fondo de las cavernas o del mar, no es sino una conquista de lo masculino lograda a través de una regresión a las entrañas de la Gran Madre. [...] En este proceso matriarcal de muerte (vuelta al seno de la Madre Tierra, viaje nocturno por mar) y resurrección (retorno y vuelta), se realiza la asunción de la propia feminidad reprimida, concienciada en la figura del “animus” o tesoro rescatada, anillo de oro, etc.”³⁵.

Este postulado, como vemos, se correspondería con la anterior explicación tomada de Neumann alusiva a la convergencia entre un arte pre-figurativo y otro post-figurativo a raíz de una evolución de la conciencia. Quedaría así afirmada la identificación material-formal como fin de un recorrido espiritual que desembocaría en un estadio antropológico desvinculado de la violencia dialéctica propia de la cultura occidental. Dicho viaje de ida y vuelta lo habría realizado el hombre vasco ya en el neolítico, del mismo modo a como ahora lo finalizaba el propio Oteiza, quien alcanzaba la etapa conclusiva de su escultura durante la década de los sesenta, momento en que daría paso al desarrollo de inquietudes filosóficas y arquitectónicas a modo de corolario del conjunto de su obra.

De todo lo observado en este apartado cabe entender que la asimilación de la figura de Prometeo llevada a cabo por Oteiza se presenta enraizada de modo evidente con el tratamiento ofrecido por un Esquilo que, como recuerda García Gual, “interpretó la vieja leyenda del filántropo truhán en

30. CAMPBELL, J.: *Las máscaras de Dios III. Mitología occidental*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 44-45.

31. OTEIZA, J., *op. cit.*, 2007, p. 224.

32. FRAZER, J. G.: *La rama dorada*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

33. BACHOFEN, J. J.: *El matriarcado*. Madrid, Akal, 2008.

34. ORTIZ-OSÉS, Á. y F.K. MAYR.: *El matriarcalismo vasco: Reinterpretación de la cultura vasca*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1980.

35. ORTIZ-OSÉS, Á. y F.K. MAYR, *op. cit.*, p. 60.

una clave teológica³⁶. Esta misma comprensión realizada por Oteiza se mostraría distanciada, sin embargo, de la tragicidad del dramaturgo griego en la medida en que, tal y como expondría Nietzsche³⁷ a lo largo de su obra, se defiende la autonomía del individuo frente a un Dios ajeno a la materia a la que ese mismo individuo queda nuevamente reunido.



Fig. 4) *Maternidad*, 1928-1929.
Fundación Museo Oteiza



Fig. 5) *Maternidad zoomórfica paleolítica*

8. Raíz simbólica-antropológica de la escultura de Oteiza

Con el fin de observar el recorrido por el que Oteiza acaba alcanzando la particular cosmovisión definida en el *Prometeo*, resultará necesario remontarnos, aun brevemente, a un anterior periodo de su trayectoria. La predilección que vamos viendo de un orden matriarcal sobre aquel otro patriarcal, presentada como respuesta al predominio de este último en el ámbito de una cultura indoeuropea, podrá observarse ya desde una primera etapa de la obra de Oteiza apegada aún a una tendencia representativa. Así, su maternidad, fechada a finales de los años veinte, nos retrotrae sin duda a aquellas figuras paleolíticas, ya antropomorfas ya zoomorfas, halladas a lo largo de toda Europa, entre las que podemos encontrar las venus pirenaicas, representaciones -ya en territorio vasco- de la diosa Mari como modelo de culto a la fecundidad. Esta exaltación de la feminidad, conforme las propuestas estéticas del escultor avancen hacia una mayor abstracción, acabarán por encontrar su correspondencia en el consabido vaciamiento de la materia, concavidad simbólica que ya con *Prometeo* desembocará en la androginia propia de todo símbolo mediador, como bien recuerda Henry Corbin a través de sus numerosos escritos, entre los que resulta destacable por su relación con lo aquí apuntado *El ángel y el hombre*³⁸. En este sentido, leyendo el término “escultor” allá donde aparece la palabra “escritor”, resulta ilustrativa la aclaración al respecto realizada por José Ángel Valente: “En la creación, el andrógino es un símbolo absolutamente clave. Cada escritor, hombre o mujer, tiene una androginia fundamental. Desde el punto de vista masculino, el hombre tiene que dar una gran libertad a su elemento femenino para que salgan en él los elementos de sensibilidad, de imaginación, que son propios de éste³⁹. Estableciendo una relación de analogía entre los

36. GARCÍA GUAL, C.: *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid, Hiperión, 1995, p. 193.

37. NIETZSCHE, F.: *Obras Completas*, volumen V. Buenos Aires, Prestigio, 1995.

38. CORBIN, H.: *L'Ange et l'homme*. Paris, A. Michel, 1978.

39. VALENTE, J. Á. y N. Fernández Quesada (eds.): *Anatomía de la palabra*. Madrid, Pre-Textos, 2000, p. 141.

elementos que vamos tratando, la palabra del poeta, la materia escultórica, el fuego prometeico, se presentarán en su desarrollo pleno como elementos que reúnen en su interioridad la naturaleza andrógina recién indicada. Será en esta sensualidad material-espiritual donde Oteiza encontrará la forma estética deseada.

La comprensión de Prometeo como elemento simbólico de unión entre dos planos en un principio contrapuestos, tal y como lo plantea la psicología arquetípica, nos acerca, como es de esperar, a la identificación de Prometeo con Cristo en la medida en que ambos serán elementos mediadores por excelencia. Así, figuras mostradas a modo de dualidad en un periodo inicial de la trayectoria de Oteiza, caso de *Adán y Eva* o *Maternidad*, encontrarán su proyección natural en modelos representados a modo de unidad dada la densidad de la forma simbólica alcanzada, desarrollo similar al seguido por Brancusi a través de su estatuaria. En consecuencia, más allá del modo monolítico o no con que se presente su escultura avanzada, todo quedará reducido a una fusión donde forma y materia, en una identificación progresivamente perfeccionada, se van a mostrar como única sustancia.

Llegado el caso, el mismo mediador titánico encontrará en la estela funeraria *Prometeo* su correspondencia plástica monolítica, alusiva, desde su proximidad a un plano escatológico, a su desarrollo cíclico entre lo lunar y lo solar, muerte y resurrección. El sacrificio quedará así como medio de transición entre uno y otro término, tal y como señala García Gual al indicar que “el dios filántropo se sacrifica o se expone al sacrificio -no de la cruz, pero sí de una tortura parecida”⁴⁰, denotando con dicho acto la sumisión del dios y del titán a un orden orgánico, o, desde una perspectiva social, su rol vivificante, enfrentado al reino de lo especulativo en favor de la aproximación del individuo a lo sensible-real.



Fig. 6) *Prometeo*, 1965. Fundación Museo Oteiza

En general, podemos indicar que la estilización, la abstracción y la sublimación material, se muestran como rasgos acentuados conforme su obra se desarrolla -recordemos los caracteres de una escultura temprana como *Adán y Eva*. *Tangente S= E/A*, de 1931, donde los protagonistas son presentados con rasgos simiescos cuyo significado habría que buscarlo en una concepción antropológica que expondría, a su vez, su particular noción teológica.

El cosmos estudiado, según vamos comprobando, nos acerca hacia una propuesta de vivificación absoluta de la materia en tanto que esta misma viene a despertar como autoconciencia del creador. Al respecto, Ortiz-Osés continuará indicando que “a través de este proceso matriarcal de transformación del hombre logra tomar posesión de sí-mismo y su espíritu ayudado por la figura o sombra femenina de la sophia como sombra a reconciliar: dimidium animae. Dicho en una formulación más clara, la autoconciencia masculina sólo se obtiene en relación al inconsciente (femenino), en cuyo contacto

40. GARCÍA GUAL, C.: *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza, 2004, p. 90.



Fig. 7) Adán y Eva. *Tangente* S= E/A, 1931. Fundación Museo Oteiza

incuba aquélla⁴¹. La síntesis dialéctica guiada hacia la autoconciencia, estableciendo un lazo con la filosofía hegeliana, superaría el enfrentamiento de contrarios mediante el símbolo integrador prometeico -recordemos que éste no pertenece al grupo de los titanes rebeldes, íntegramente volcánicos, sino a aquellos que finalmente armonizan su voluntad con la de la divinidad. De esta manera, resultaría posible la unión patriarcal-matriarcal en aras de una fraternidad con la que Oteiza viene a identificar el modo de relacionarse del pueblo vasco, aspecto a su vez destacado por Ortiz-Osés⁴² y por José Miguel de Barandiarán⁴³ en sus numerosos escritos y, no lo olvidemos, asimismo observable en la comprensión de Prometeo tal y como nos la presenta Platón en las páginas de su *Protágoras*⁴⁴.

De acuerdo con lo comentado, una vez lograda la reconciliación entre un dinamismo positivo de la historia y otro regresivo, una vez conseguida la sublimación espiritual, la serpiente -retornando a la identificación simbólica realizada páginas atrás- quedará identificada con el águila. Será en este momento cuando se alcance la consabida fraternidad, instante en que el castigo del titán llega a su fin dado que ambas simbolizaciones animales se reconocen como parte de una misma naturaleza. Espíritu y materia, representados por Cristo-Prometeo, se manifestarán como una única y complementaria entidad.

Según lo visto, trasladando la propuesta del escultor hacia formas conceptuales, Oteiza propondrá como expresión natural de su feliz realización del proceso creador una solución de acercamiento entre un orden atemporal y otro temporal, posibilitándose de este modo el abrazo completo del universo presentado. Todo ello sucederá a costa de desposeer de su poder tiránico a Zeus, para así religar al individuo con su medio natural, con la realidad sensible representada simbólicamente por el signo lunar.

La salutación entre un orden lineal y otro circular resultará patente a través de los diferentes modelos preparativos para el Prometeo, quedando encaminado el retorno a un orden inmanente donde el hombre redescubra el gozo de vivir en la comunión entre espiritualidad y materialidad. Por ello, el artista jugará con dilogías ya clásicas y bien conocidas a modo de representaciones resueltas en la ya explicada unidad formal, tal y como observamos a través de los modelos preparativos del *Monumento al prisionero político*, presentados ahora como solución natural a una respuesta alcanzada.

41. ORTIZ-OSÉS, Á. y F.K. Mayr, *op. cit.*, pp. 60-61.

42. ORTIZ-OSÉS, Á. y F.K. Mayr, *op. cit.*

43. BARANDIARÁN, J. M.: *Mitología vasca*. San Sebastián, Txertoa, 1991.

44. PLATÓN: *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*. Madrid, Alianza, 2005, *Prt.* 320d-323a.

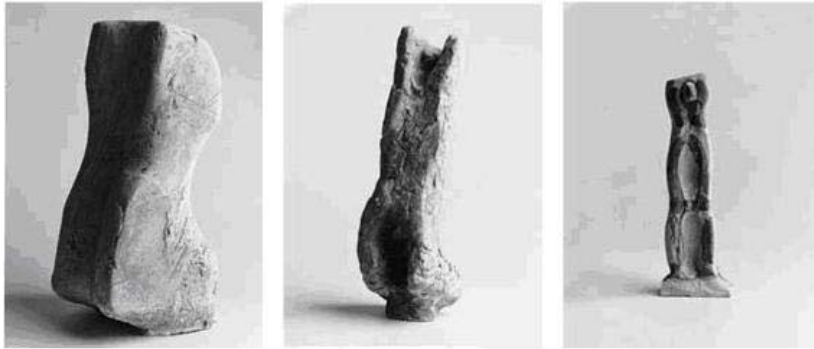


Fig. 8) Modelos experimentales de desocupación. Fundación Museo Oteiza

La unidad inicial permitirá -mediante el vaciamiento interior a través del hiperboloide- entrever el interior dual armonizado, correspondiente a la naturaleza integradora de Cristo-Prometeo observada en los siguientes modelos realizados con yeso, cartón y papel.

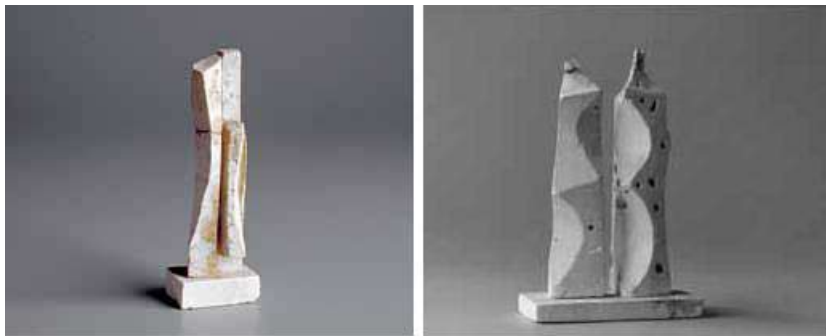


Fig. 9) Modelos experimentales de desocupación. Fundación Museo Oteiza

Esta reintegración del ser en la unidad, recuperación simbólica del paraíso perdido, quedará comprendida desde su inocencia y transustanciación a modo de nuevo hombre o segundo Adán. Se tratará, en fin, de un tema tratado ya desde los inicios de la trayectoria del escultor que precisamente llegaría a su forma lograda en 1951, fecha en que Oteiza ya indagaba en torno al tema de Prometeo.



Fig. 10) Adán y Eva, 1951. Fundación Museo Oteiza

La densidad simbólica aportada por el empleo del hiperboloide nos situará ante la dimensión sagrada del escultor, divinización de la materia en tanto que en ella aguarda Hermes andrógino como desvelamiento del fenómeno alcanzado. El arte llega en estas formas a su fin, a un ámbito activamente reposado dado que la voluntad creadora, lograda la completitud, no encuentra ya motivo para continuar buscando en una dimensión abismal. Este hecho lo mencionará en su momento Hegel cuando anuncia que “la esencia del dios es la unidad que forman la existencia general o universal de la naturaleza y el espíritu autoconsciente, que en su realidad aparece como estando frente a aquella existencia, es decir, como contrapuesta a ella”⁴⁵. Como expresión personal del crómlech, Oteiza, con la aplicación del hiperboloide en su escultura, logra una circularidad abierta a la naturaleza incesantemente creadora, buscando hacia el origen en pos de un grado cero que le permita resolver el acertijo propuesto por el enigma que es la propia obra. En este orden de cosas cabe recordar la mención realizada por Calvo Serraller alusiva a que Oteiza “hizo suya la declaración moderna más intempestiva; la de ‘avanzar retrocediendo’. Y el dinámico retroceso más profundo, o, lo que es lo mismo, más elevado, ha de remitir al origen, que es volverse al empezar siempre recomenzando, justo lo contrario de la paradójica ‘originalidad’, donde desagua lo más estrecho del tiempo, sus modos o modas circunstanciales, el patrón de los que hacen todo para patéticamente distinguirse, para tener una ‘personalidad’”⁴⁶.

Conclusión

La propuesta presentada por Jorge Oteiza debería ser comprendida, según cuanto hemos ido observando, no ya como una vuelta del ser humano al estado de naturaleza, sino como una entrada de la naturaleza en el espíritu humano. De este modo se permitiría la convergencia entre abstracción y representación una vez que se ha producido una búsqueda no entregada a la incesante formación material sino a la consecución de un espacio de ser completo y orgánico. Será precisamente a raíz de este detenimiento cuando el individuo adquiera una autoconciencia del yo, fruto de un proceso de filtraciones y superaciones que armonicen sus necesidades con aquellas demandadas por la propia naturaleza. Desde esta comprensión presentada por el escultor, lo sagrado se adentrará en la obra, en el creador también, dotando de dimensión completa a lo propiamente humano, todo ello a costa de la sustitución en la obra de arte de un orden orientado hacia lo trascendental por otro inmanente al individuo.

El arte, formación viva por medio de la cual el artista reencontrará su espíritu anteriormente oculto y tomará conciencia de su naturaleza, se descubrirá como figuración transformadora -fuerza modeladora y modelada a un mismo tiempo- de un cosmos vivido desde el interior de la obra y, en consecuencia, desde dentro de uno mismo. Lo designado no se dirigirá ya hacia un más allá sino que se volcará por completo sobre la representación material, punto de encuentro a ojos de Oteiza entre su arte y lo conquistado mediante el *harrespil* durante el neolítico en el espacio pirenaico.

Por todo ello, Oteiza considerará que un estado de desarraigo existencial del ser será superado una vez que una serie de estructuras de origen monoteísta

45. HEGEL, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 808.

46. CALVO SERRALLER, F.: “La vida de la obra”, *Oteiza y la crisis de la modernidad. Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2010, p. 17.

queden superadas, lo que hallará su complementario en la innecesidad de una desafortunada e incesante búsqueda artística. El autor experimentará este proceso a lo largo de su obra, partiendo en un primer momento dominado por dualidades que serán superadas y unificadas en un periodo posterior de su trayectoria. Este mismo tránsito desde lo especulativo-razional, de lo separado por nuestro modo de pensar a base de opuestos, hacia lo integrado y cerrado sobre sí mismo, podrá observarse con la diferente concepción espiritual observada en el conjunto *Prometeo* por una parte, y en la estela del mismo nombre por el otro. El presente proceso, en el que cuenta con un rol fundamental el vaciamiento mediante el hiperboloide, marchará al compás de una unificación espíritu-material. Así, mientras el primero de estos términos encuentra reposo en su complementario material, el segundo de los términos participará de una estilización espiritual que le alejará de su inicial estadio tosco y pesado.

Prometeo se presentará de este modo como símbolo de reunificación de contrarios, requiriéndose, de manera análoga a lo ocurrido con Cristo -segundo Adán-, de su sacrificio para facilitar la completitud perseguida por el escultor. Puede establecerse así un paralelismo y un desarrollo entre la representación por parte de Oteiza de las figuras de Adán y Eva, y el tratamiento conferido a la figura de Prometeo, al establecerse un puente entre ambos modelos desde la vivencia y pérdida de un estadio original y primario, hasta la recuperación de la armonía con la naturaleza manifestada en la estela *Prometeo*, todo ello después de un periodo de indagación y sacrificio observable en el conjunto *Prometeo*.

El titán, polo o centro donde convergen las infinitas tensiones experimentadas por nuestra naturaleza, se presentará para Jorge Oteiza, en definitiva y

volviendo al espacio concreto de los acontecimientos, como modelo de humanidad en un periodo dominado por el acrecentamiento desmesurado de la voracidad técnica -modelo histórico positivista. Se invitará así a compensar la fuerza impositiva del tirano y del estado totalitario -sedimentaciones consecuentes de las demandas requeridas para mantener un modelo burgués de economía- con aquella otra fuerza rescatada del seno de la naturaleza, fuerza llamada a conservar, a saber detener y no simplemente a avanzar, en tanto que, atendiendo al bello mensaje de Ernst Bloch, “sólo la experiencia del tiempo actual como experiencia positiva, es decir, como afirmación del contenido grávido de este tiempo, puede significar una conciencia que llene a la juventud, al giro de los tiempos, a la producción cultural, y que los llene en la medida en que esta conciencia ha estado siempre encubierta”⁴⁷.

47. BLOCH, E.: *El principio esperanza I*. Madrid, Trotta, 2007, p. 178.