

Oteiza y los años americanos: la trama Huidobro

Oteiza and the American Years: The Huidobro Plot

Gabriel Insausti
Universidad de Navarra
ginsausti@unav.es

Enviado: 20 marzo 2021 | **Aceptado:** 17 noviembre 2022

Resumen

Jorge Oteiza (1908-2003) dio escasas pistas sobre su estancia en Argentina, Chile y Colombia entre 1935 y 1948. Este artículo desarrolla un análisis de la evolución de sus ideas estéticas a la luz de un cotejo de sus publicaciones de las décadas de 1940, 1950 y 1960 y la documentación personal del artista conservada en el archivo y la biblioteca de la Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra). Se presta especial atención a la relación de Oteiza con diversos artistas americanos y del exilio español, en un tejido en cuyo centro se encontraría en muchas ocasiones el poeta Vicente Huidobro. En particular, se analiza su encuentro con poetas como Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Juan Larrea, así como su estudio del arte precolombino y su recepción del muralismo de David Alfaro Siqueiros y el constructivismo de Joaquín Torres García, que lo llevarían a proponer, en los albores de la posmodernidad, un cambio de paradigma cultural en diálogo con el indigenismo y el poscolonialismo.

Palabras clave: Oteiza, Huidobro, Siqueiros, Torres García, indigenismo, poscolonialismo.

Abstract

Jorge Oteiza (1908-2003) provided very little information about his years in Argentina, Chile, and Colombia, from 1935 to 1948. This paper analyzes the development of his aesthetic ideas from a close reading of his publications during the 1940s, 1950s and 1960s and the documents preserved at the archive and library at Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra). Special emphasis is placed on Oteiza's relationship with several American artists and Spanish refugees, in a fabric where the poet Vicente Huidobro would stand as its core. His friendship with poets such as Pablo de Rokha, Pablo Neruda, and Juan Larrea is analyzed, as well as his research on pre-Columbian art and his attitude towards Mexican muralism and Torres García's constructivism. As a result, on his return to the Basque country he would build a new cultural paradigm that is highly indebted to his experiences in America, namely his acquaintance with nativism and a postcolonial perspective.

Keywords: Oteiza, Huidobro, Siqueiros, Torres García, nativism, postcolonialism.

Introducción: Oteiza en América

Jorge Oteiza (1908-2003) dio algunas pistas sobre su estancia en Argentina, Chile y Colombia entre 1935 y 1948, pero también guardó significativos silencios sobre esta etapa de su vida. Las últimas investigaciones y la documentación personal del artista conservada en el archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante, FMJO), invitan a repensar la importancia de aquellos años en la formación de sus ideas y permiten elaborar algunas hipótesis que iluminan varios aspectos del significado general de toda su obra. En particular, la relación de Oteiza con Huidobro, explorada únicamente por Nial Binns y Elixabete Ansa, ofrece una clave que permitiría anticipar algunas de las resoluciones del artista vasco a lo largo de su trayectoria.

El origen de esta relación puede rastrearse con algunas precisiones. La documentación conservada en la Fundación sugiere que el artista pudo conocer a Huidobro con ocasión de la conferencia que impartió a su llegada a Santiago en la primavera de 1935, pues el poeta le honró con su asistencia (según recuerda el propio Oteiza en sus escritos, FMJO, *Archivo*, n° registro 19655_4); sea como fuere, a los cuatro meses exponía Oteiza en el Museo de Bellas Artes e incluía entre las piezas de su «Encontrismo» –una variante del *objet trouvé*– su *Homenaje a Altazor*, realizado con dos cantos rodados. Según el testimonio del propio Oteiza (FMJO, *Archivo*, n° de registro 19655_4), el poeta chileno declaró ante esa pieza que nadie había interpretado mejor su largo poema;¹ y por las memorias de Volodia Teitelboim sabemos que en las tertulias que se celebraban entonces en casa de Huidobro «aparecía, tocado por una eterna boina, siempre con una mujer al lado –que podía ser distinta en cada ocasión– el escultor vasco Jorge Oteiza» (202). La estancia santiaguina de Oteiza, entre la primavera de 1935 y el verano de 1937, habría girado en torno al círculo de Huidobro.

Por supuesto, la huella de Huidobro en Oteiza se deja sentir antes que nada en la poesía de este último. Ya en el prólogo a *Existe Dios al noroeste* (*Poesía* 659) señalaba Oteiza que Huidobro se contaba entre sus tres poetas predilectos, y el parentesco de la poesía oteiziana con la del chileno es obvio: su juego con los espacios en blanco, con la tipografía, con el tamaño de letra, con mayúsculas y negritas, así como sus ocasionales incursiones en el caligrama, beben del creacionismo huidobriano y se preocupan visual; su empleo de la imagen y la superposición de varios planos, junto con la yuxtaposición abrupta, retoman el discurso del Huidobro más cubista; la imagen de la levedad y el vuelo y la caída, constantes en la obra poética de Oteiza, son un eco evidente de *Altazor* (1931); la omnipresencia de la figura del ángel o el adanismo de las teomaquias recoge algunos temas desarrollados por Huidobro en *Adán* (1916) y otros libros; y la idea de una sintaxis visual que ocupó a Oteiza en los años sesenta nació entre otras cosas de una relectura de Huidobro, como testimo-

1 También incluyó en los pies de foto para el libro *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* (1978) un comentario de Huidobro sobre *Retrato de Sady Zañartu*, de la misma exposición.

nia el inédito «La poesía diurna de Vicente Huidobro» (FMJO, *Archivo*, n° registro 19.665_1 y siguientes), un mecanoescrito de cinco páginas donde Oteiza recordaba sus encuentros con el poeta chileno. Un repaso a la biografía, al anecdotario y a la documentación conservada en el archivo personal de Oteiza sugiere que cabe seguir el rastro de Oteiza en América como una suerte de trama huidobriana: una serie de encuentros y desencuentros, en el despliegue de una galería de personajes en cuyo centro se encontraría el poeta chileno.

Amores y polémicas

Sabemos que en el verano de 1935 Oteiza empezó a frecuentar la casa de Huidobro y conoció allí a los poetas Eduardo Anguita (1914-1992) y Volodia Teitelboim (1916-2008), quienes acababan de publicar una *Antología de la poesía chilena nueva* (1935). Como es habitual en el fenómeno de la antología, el acontecimiento había levantado una acalorada polémica. O, para ser más exactos, había recrudecido la polémica iniciada ya en 1932 con varios artículos de Pablo de Rokha contra Neruda. Por un lado, De Rokha arremetió contra la antología con sus artículos de *La Opinión* de junio de ese mismo año, por considerarse marginado ante el protagonismo de Neruda y Huidobro; al primero lo acusaba de ser «el típico pequeño gran burgués», al segundo de encarnar «el poeta de la decadencia burguesa». Huidobro contraatacó poniendo en duda el comunismo de De Rokha –«Papapablo de Rokaka» lo llamaba despectivamente en un artículo del 6 de julio del mismo año– y De Rokha le devolvió el golpe con la acusación de plagio. Por otra parte, en la revista *Vital*, dirigida por Huidobro, se había lanzado en enero la misma acusación contra Neruda, uno de cuyos *Veinte poemas de amor* sería una versión de un poema de Tagore traducido por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Subsiguientes artículos –«Pablo Neruda, plagiario o gran poeta», «Precisemos», «Habla el descubridor del plagio de Neruda», etc.– prolongaron una conocida polémica, que Oteiza tuvo la oportunidad de contemplar desde cerca.

Durante los siguientes años Oteiza conoció a todos los protagonistas de esta disputa. De Neruda recordaría cinco décadas más tarde: «[Neruda] tenía una cabeza de patata terrestre, buen poeta pero demasiado fértil; le conocí en Buenos Aires» (cit. en Maraña 219). En la biblioteca personal del artista se conserva además un ejemplar de una edición de 1942 de *Residencia en la tierra* con un caligrama junto a la firma del poeta (FMJO, *Biblioteca*, n° registro 617) y la dedicatoria: «Aquí está don Pablo, sr. Oteiza, lo vé? [sic]». La escritura surrealista de *Residencia*, sin embargo, no podía atraer mucho a un Oteiza que denostaba los irracionalismos de la escuela de Breton. Además a sus ojos, como queda de manifiesto en el breve comentario citado, el poeta del *Canto general* representaría el verbo torrencial, el artista prolífico, contra el cual él lanzaba sus dardos ya en *Goya mañana* (1997, pero escrito en Bogotá en 1947) al caracterizar a un Picasso que habría desembocado en «una incontinenencia senil de pintura, una diarrea

pictórica» (143); frente a esa figura, en su poema «Tantas veces Rimbaud que habéis vivido» tomaría partido por los artistas parcos.

También conoció Oteiza a Pablo de Rokha, el tercer vértice de esta polémica. Entre sus papeles conservaba un recorte de periódico en el que se consigna la conferencia de De Rokha en el Teatro Municipal de Bogotá y la presentación a cargo del escultor vasco, el 24 de julio de 1945. El propio poeta chileno lo recordaría en su autobiografía, *El amigo piedra*: «Jorge de Oteiza trabaja la escultura universal con mucho talento y busca la clase obrera como definición de la personalidad creadora [...] Cuando el Teatro Municipal de Bogotá me anuncia, [] se agrega la voz fraternal y justa de Jorge de Oteiza» (222-224). En el manuscrito correspondiente a esta presentación, «El artista y la educación de la paz» (FMJO, *Archivo*, n° registro 14737 y siguientes), Oteiza caracteriza su trabajo como un servicio a la sociedad, aventura algunas afirmaciones americanistas y esboza una primera reflexión sobre el lenguaje poético, con una vehemencia que replantea la misión social del artista. Además, en su artículo para el *Diario Popular* del 22 de julio de 1945, «Presencia de Pablo de Rokha» FMJO, *Hemeroteca*, (n° registro 7842-7852), Oteiza cita su libro *Morfología del espanto* (1942), declara su influencia sobre Neruda y Huidobro y recrea el perfil de «este enorme trabajador intelectual de América, decisivo agricultor de la conciencia democrática de América», en un rendido elogio del escritor.

Otro artista cercano a Huidobro a quien Oteiza tuvo en cuenta fue Juan Larrea (1895-1980), quien en principio compartía con el escultor varios aspectos de su personalidad: se trataba de un artista de origen vasco trasplantado a América que, como Oteiza haría más tarde, había abandonado la creación para dedicarse por entero a la crítica de la cultura y que, al igual que él, había remontado el camino de la vanguardia internacional tras su estancia en París. Ahora bien, Larrea se había iniciado en la poesía con el creacionismo de Huidobro a través de Gerardo Diego, con quien había hecho amistad en la bilbaína Universidad de Deusto; su trayectoria era indisociable de la del autor chileno. Como él, había recalado durante la década de 1920 en Montparnasse, donde había hecho amistad con Jacques Lipchitz y Juan Gris (con quienes Huidobro había pasado parte de la Gran Guerra en una casa de campo); al igual que Huidobro, había escrito su obra poética en francés, en una voluntad cosmopolita idéntica a la del chileno, a quienes sus detractores se referían cómicamente como «Ouid' Aubrau»; y por lealtad a Huidobro se había negado a firmar un manifiesto de adhesión a Neruda (secundado por el grueso del grupo del 27) y mantendría con el autor de *Crepusculario* una prolongada polémica, que desembocó años más tarde en la ignominiosa «Oda a Juan Tarrea» incluida en *Nuevas odas elementales* (1963), como ha documentado sobradamente Juan Manuel Díaz de Guereñu (2004). Era uno de los amigos literarios más cercanos de Huidobro en España, lo cual sumado a las coincidencias que el propio Huidobro advertiría sin duda entre él y Oteiza debió de empujar al poeta chileno a mencionar su nombre al menos. Por otra parte, Larrea había producido algunos poemas cubistas –singularmente, *Cosmopolitano* (1919), que contiene ecos del huidobriano *Equatoriale* (1918)– que por su montaje cinematográfico, su espacialismo y su

distribución visual de la frase constituyen un adelanto de la poesía oteiziana; y era el mejor amigo de César Vallejo, con quien había dirigido en París la revista *Favorables París Poema*, y a quien dedicaría abundantes escritos, como «César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano» (1973). Incluso llegaría a dirigir el Aula Vallejo en la Universidad de Córdoba desde 1956. Por su parte, Oteiza profesaba un afecto particular por Vallejo, como testimonian su conferencia de 1960 dictada en Radio Lima, «Poética de la soledad en César Vallejo», y su *Homenaje a Vallejo*, la escultura que en 1961 realizó y colocó en la limeña Plaza de San Agustín. Junto con Maiakovski y el propio Huidobro, conformaba la terna de sus poetas favoritos que apuntaba en su prólogo a *Existe Dios al noroeste*. Todo lo cual, en principio, debía predisponerle a ver en Larrea un espíritu afín.

Sobre todo, es preciso recordar que el propósito último del viaje americano de Oteiza, como expuso él mismo en una cena de despedida que el grupo Gu le ofreció en San Sebastián, era «estudiar las civilizaciones precolombinas» para desarrollar «una teoría de los renacimientos artísticos» y así «contribuir mejor a nuestro renacimiento» (Pelay Orozco 35). Ahora bien, Oteiza no podía ignorar que la divulgación del arte precolombino en España tuvo como protagonista principal ni más ni menos que a Juan Larrea. Y lo tuvo precisamente durante los años 1933-1934, cuando –como ha relatado David Bary (Larrea 83-98)– por una serie de azares el poeta entró en contacto con un anticuario durante su estancia en Cuzco en 1930, lo que dio pie a una sucesión de compras que componen una colección de arte incaico de 562 piezas. A su regreso a Europa, Larrea se contactó con Lipchitz, otra amistad surgida a través de Huidobro; Lipchitz le presentó a Paul Rivet, el director del Museo Etnográfico de París, y la colección Larrea se expuso allí en 1933. Después, en 1934, tuvo lugar la exposición en la Biblioteca Nacional, en Madrid, y la inauguró nada menos que Niceto Alcalá Zamora, el presidente de la República; a continuación Larrea donó su colección al Museo Arqueológico Nacional y fundó la asociación de Amigos de la Arqueología Americana. Durante años, con escritos como *Del surrealismo a Machu-Picchu* (1967), Larrea conservaría ésta entre sus preocupaciones principales. Al acudir a América con ese propósito, Oteiza estaba siguiendo sus huellas.

Sin embargo, cuando por fin se produjo, el encuentro de Oteiza con la obra de Larrea no tuvo lugar por mediación de Huidobro sino de León Felipe: colaborador de su *España peregrina* primero y de sus *Cuadernos americanos* después, Felipe era quizás el amigo más cercano con el que contaba Larrea en México, y en su viaje a Bogotá en el verano de 1946 llevó consigo un ejemplar de *Rendición de espíritu* (FMJO, Biblioteca, nº registro 15074), el libro en el que Larrea reformulaba en 1943 su hispanismo y su americanismo. El resultado de esta y otras lecturas subsiguientes de los escritos de Larrea fue una doble discrepancia, de naturaleza política. Por un lado, en su carta al poeta León Felipe Zamorano de ese mismo mes (FMJO, Archivo, nº de registro 15075), tras lamentar que Larrea «se ha rendido arqueológicamente» y supone la voz de un derrotismo inaceptable para los exiliados, Oteiza termina dejando caer una muestra de una divergencia más profunda: el sujeto político que le interesa a él es otro, en una

nota que sugiere una afinidad con el federalismo de la ANV: «¿Cómo puede rendir su espíritu España antes de pasar por su forma político-vital más extraordinaria, la Federación de Pueblos Ibéricos?». En otra nota (FMJO, *Archivo*, n° de registro 15073), también a propósito de su lectura de *Rendición*, añadía tras una serie de elogios al discurso de Larrea: «Pero no creo en América ni en sus mundos nuevos, sino en hombres nuevos». Finalmente, su propio ejemplar de *Rendición* abunda en subrayados y contiene en la página 46 una breve glosa que resume sus objeciones: «¿Y si resucita España? Se te estropeó el libro». Por numerosas que sean las coincidencias puntuales en el americanismo de los escritos de ambos durante la década de 1940, existía una divergencia entre el poeta y el escultor: el abandono de Europa, definitivo en Larrea, era solo provisional en Oteiza.

Por otro lado, Oteiza arremetería años más tarde contra la lectura larreana de *Visión del Guernica* (1946), en el libro de entrevistas de Miguel Pelay Orozco *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* (1978) y en el último capítulo de *Goya mañana* (1997), «Picasso: contra la interpretación americana de Larrea». Por supuesto, parte de la discrepancia obedecía a razones plásticas y estéticas: el hecho de que Larrea había sido clasificado en la antología de Diego de 1932 como «surrealista» pese al predominio de la vertiente creacionista en su producción (es cierto que en sus últimos poemas, como «Dernierlangage», «Sans limites», etc., había explorado las posibilidades de la imagen onírica), y el hecho de que el rechazo del irracionalismo surrealista fue constante en el pensamiento oteiziano. Es más, cabe decir que, incluso cuando Oteiza concede un margen de acierto a la elaboración subconsciente larreana, termina por rechazar su hipótesis por atender ésta a la lógica subjetivista del poeta. «Larrea considera, muy ciertamente, que hay una dimensión surrealista entrañada al inconsciente del autor, que el artista expresa así más de lo que cree pensar o sentir», dice, aunque añade que «trata de analizar síquicamente como un sueño de Picasso su *Guernica*, pero Larrea se pasa y confunde el sueño de Picasso con el propio sueño de Larrea» (Goya 152). El grueso del rechazo oteiziano regresa así sobre el aspecto totémico del *Guernica*, y lo hace introduciendo como central la cuestión política que subyace a estas disquisiciones estéticas: «Para Larrea, con el toro está representado el pueblo español, con el caballo el franquismo [] En mi interpretación el agresor no está en el cuadro, el franquismo está indirectamente representado por la destrucción, la desesperación, el dolor y la muerte (Goya 150). Es revelador que Oteiza abra aquí la puerta a una lógica idéntica a la de Larrea que sin embargo desemboca en un desenlace hermenéutico dispar: que el caballo sea el animal totémico vasco, dice, es algo que «no lo sabe Picasso, pero que lo alcanzó a sentir, a revelarlo» (Goya 150), en un apunte que sugiere que Oteiza tenía en mente no sólo el libro de Larrea sino también el simposio neoyorquino de 1947 organizado en el MoMA por Alfred H. Barr, ya que éste –la capacidad del espectador cualificado para advertir lo que para el propio artista habría pasado desapercibido– fue allí uno de los temas más debatidos. Larrea, con quien en apariencia coincidía en tantas cosas, en los escritos oteizianos es objeto de hostilidad.

Antagonistas: con/contra el muralismo mexicano

Una de las ramificaciones de esta trama huidobriana conduce en una dirección muy alejada en principio de Huidobro: la de los muralistas mexicanos, cuya pintura etnicista se presentaba en principio como el polo opuesto al cosmopolitismo de raíz modernista en el que se había formado el poeta chileno, quien para 1935 ya había residido en París, Madrid y Nueva York. En la primera frase de la «advertencia personal» que abre *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), sin embargo, Oteiza advertía que, junto con el conocimiento del arte precolombino, el propósito de su viaje en 1935 era «estudiar el nuevo muralismo de los pintores mejicanos» (89). No es difícil imaginar que cuando llegó a América debía de compartir algunos intereses con artistas como Orozco y Rivera y Siqueiros: ya en su «Manifiesto para los artistas de América» (1921), que Oteiza pudo conocer dado que se publicó en la revista barcelonesa *Vida Americana*, Siqueiros rechazaba la pintura de caballete por aristocrática y defendía el carácter «público» del arte, su función social, en uno de los aspectos sobre los que con más vehemencia insistiría Oteiza en su *Interpretación estética*. La fabulosa empresa muralista de los años veinte, con los frescos de la Secretaría de Educación Pública o de Chapingo, constituía quizás el primer intento de realizar un arte «americano», incluso mexicano, y en el contexto de la República y la expectativa del autonomismo un nacionalista podía comprender la naturaleza del proceso, la necesidad de crear un arte cargado de etnicidad.

El conocimiento del muralismo mexicano que Oteiza pudo obtener durante su estancia en América parece haber, si no defraudado, al menos matizado esta expectativa inicial. Bien es cierto que la reducción geométrica, la construcción de los volúmenes y la severidad apagada de las formas en óleos de Siqueiros como *La madre india* (1921) pudieron atraer a Oteiza; de hecho, no se alejaban mucho de algunas de sus piezas más tempranas, como *Maternidad* (1929). Sin embargo, el dramatismo estridente, la teatralidad onírica y el colosalismo en los que a veces incurría Siqueiros, como en *El centauro de la Conquista* (1944), se alejaban de las inclinaciones oteizianas. Su problemática imbricación de lo plástico y lo político llevó al escultor vasco a preguntarse si la «ingenuidad» de Siqueiros o sus «distracciones fuera del terreno artístico» –esto es, su intensa militancia política, que en ocasiones supuso la interrupción de su carrera pictórica– lo llevaban a «hacernos pensar que ha vivido en Babia» (Carta/Interpretación 282), esto es, a hacernos creer que cabía confundir la auténtica novedad plástica con la obra que bajo las buenas intenciones revolucionarias escondía su anquilosamiento formal. Eso, sin embargo, no impedía a Oteiza considerar a Siqueiros como «el artista más interesante de América y uno de los más dotados en intuición creadora» (Carta/Interpretación 276). Contemplado en su conjunto, el muralismo mexicano contenía una propuesta plástica no muy alejada en principio de la que perseguía el escultor vasco: la búsqueda de un nuevo comienzo tras el supuesto agotamiento del arte europeo. Los muralistas–en especial un Siqueiros que en los escritos de los años cuarenta insistía en desechar «los modelos de París», en

descartar «la bohemia parasitaria, el intelectual montparnassiano típico» (80-81), y en vindicar un arte emancipado hasta cierto punto de los modelos europeos— al renegar de sus años de formación en la capital francesa se posicionaban no obstante en los antípodas de un Huidobro que publicaba libros en francés y que no cesaba de recordar su amistad con Apollinaire, Reverdy, Léger, Delaunay, Lipchitz, Gris, etc.

¿Cómo llegó entonces Oteiza a contemplar la obra de los muralistas y hasta qué punto tal cosa estuvo mediada por su amistad con Huidobro? La relación entre el poeta chileno y Rivera y Siqueiros, sin duda antagónica, era doble. Por un lado, y como es sabido, Rivera bebió de la misma Escuela de París, donde llegó en 1909, es decir, justo cuando nacía el cubismo, a cuyas filas se sumó. Óleos como *Vista de Toledo* (1912) dan fe de un paisajismo esquemático y un volumen geométrico gemelo del paisaje cézanniano que Picasso y Braque habían cultivado en L'Estaque y Horta de Ebro, mientras que *Paisaje zapatista* (1915) pasaba en la composición de la figura a un cubismo sintético que remitía a *El jugador de cartas* (1913) o *Arlequín* (1915), de Picasso, o a composiciones de Juan Gris como *Mujer* (1915-1917), salvo por lo que atañe a la intensidad cromática. De hecho, Rivera se alineó con el grupo de los «clásicos» que componían Severini, Gris, Metzinger y Lipchitz, hasta que en la primavera de 1917 Reverdy —convertido poco menos que en el poeta y crítico oficial del grupo debido a la movilización de Apollinaire por la guerra— lanzó una dura crítica a la pintura de Rivera. Durante una cena organizada por Léonce Rosenberg, el pintor mexicano y el poeta francés llegaron a las manos, lo que supuso la ruptura de Rivera con el cubismo y los artistas de París: al poco de terminar la guerra Rivera viajaría a Italia con Siqueiros, que había llegado a la capital francesa en 1919, y su interés por el Renacimiento se pondría de manifiesto aún en frescos como *La Creación* (1922-1923). Ahora bien, Reverdy era precisamente codirector de *Nord-Sud* junto con Huidobro; Gris y Lipchitz eran los amigos más íntimos de Huidobro; y Metzinger, al igual que Gleizes y Léger, se contaba entre los pintores del círculo de amistades de Huidobro. Romper con aquel París era romper con Huidobro.

El otro punto de contacto era Blanca Luz Brum (1905-1985),² pareja de Siqueiros y modelo de los reiterados desnudos del *Ejercicio plástico* que realizó el pintor en los sótanos de *Don Torcuato*, la finca del magnate de la prensa porteña Natalio Botana. Y sabemos que Oteiza se contactó con ella en Santiago, pues en su poema «La ventana» evocaría desde una distancia de cincuenta años: «en mi aparador de recuerdos / Blancaluz se levanta las tetas con las manos ríe / encuentro vivos todos mis recuerdos / cierra la ventana / sigue Blancaluz en Santiago ríe» (*Poesía* 387).³ Se trata de un retrato coherente

2 El segundo apellido de Blanca Luz era Elizalde, y el viaje americano de Oteiza, junto con el estudio del arte precolombino, tenía como propósito entablar contacto con los vascos de la Diáspora, como consta por fotografías y testimonios de sus visitas a Euskal Etxeas y a sedes de la ANV: esos contactos lo llevaron a conocer a la que sería su esposa, Itziar Carreño, y al propio Basterretxea, hijo de un diputado del PNV en el exilio; también, según sus declaraciones, a conocer a Eva Perón, de soltera Duarte.

3 No se trata del único poema escrito en homenaje a Blanca Luz: otros serían los de su primer marido, el poeta peruano Juan Parra del Riego (1894-1925), uno de Vicente Huidobro y varios del argentino Raúl González Tuñón (1905-1974), amigo de Neruda y de su esposa Delia del Carril.

con el mito erótico en el que la escritora uruguaya se había convertido tras su ruptura con Siqueiros. Véase a propósito el célebre episodio relatado por Neruda en *Confieso que he vivido* (162-163): tras una serie de dificultades –entre ellas, la cárcel–, Brum había recalado con Siqueiros en Buenos Aires, donde ambos habían recibido la protección de Botana, con quien Blanca Luz inició un breve romance (lo cual no le impedía los escarceos ocasionales con otros hombres, si hemos de creerle a Neruda). El caso es que, tras consumarse la ruptura, Siqueiros partió para Estados Unidos, mientras que Blanca Luz acudió a Santiago de Chile, adonde la había llamado Huidobro con una carta-poema: «Blanca Luz, luz blanca en tu fulgor / Ven, esta tierra, su campo, su montaña, / Te declara su amor» (ver Piñeyro 2011, 137). Tras un nuevo romance, esta vez con el poeta chileno, la escritora conocería a su cuarto esposo, el diputado e industrial Jorge Beeche Caldera, y al parecer acogió a un Oteiza que se hallaba en un apuro económico. No habría que descartar que fuese, de hecho, Blanca Luz quien presentó a Huidobro y al escultor vasco. A través de ellos Oteiza obtenía alguna noticia del muralismo mexicano.

Más allá de las predisposiciones personales y la chismografía, la visión oteiziana del muralismo mexicano cuajaría en su *Carta a los artistas de América* (1944), que por su título casi sugiere una réplica al *Manifiesto a los plásticos de América* de Siqueiros. Allí el artista vasco examinaba con severidad la obra de los muralistas y, ante su decadencia, lanzaba dos reproches a los últimos intentos de renovación: el primero se refería al «arqueologismo» (obviamente, el de Rivera), que también Siqueiros criticaba duramente en sus escritos de esa década; el segundo tenía como blanco al propio Siqueiros y resulta muy significativo por las sugerencias cronológicas que de él se desprenden. Por un lado, Oteiza parece seguir con atención la trayectoria del pintor mexicano, pues se refiere a la fundación del Centro de Arte Realista Moderno, nacido «para contener la declinación y el superficialismo en el que está desembocando el arte en su patria» (Carta/Interpretación 281). Si se tiene en cuenta que la *Carta* se publicó como separata de la *Revista de la Universidad del Cauca* en diciembre de 1944 y que el Centro se inauguró en mayo de ese mismo año, parece que Oteiza seguía con puntualidad bien informada todo lo referente a Siqueiros. Sin embargo, cuando se trata de concretar sus objeciones apunta en otra dirección. «El mecanismo compositivo de Siqueiros», afirma, «procede románticamente, de la cinematografía superficial con que es concebido lo público [] Sus experiencias son limitadas al desarrollo psicológico y teatral del espectador. Por este motivo, hemos anotado antes que un muro debe parecerle a Siqueiros un sitio demasiado reducido» (285). Una declaración que camina de la mano de algunas de las constantes del lenguaje de Oteiza: su rechazo de todo gestualismo, de toda teatralidad, de todo gigantismo, su concentración en la naturaleza propia de cada medio, su descarte de los cinetismos, entre otros elementos. El muro, en la visión oteiziana, ha de ser un todo y no una sucesión de viñetas como las de un cómic. Ahora bien, ¿dónde había introducido Siqueiros, junto con esa escala, la multiplicidad de los medios, específicamente el cinematográfico (y el fotográfico)? El siguiente párrafo lo sugiere de un modo bastante inequívoco:

Siqueiros es el desbordamiento epidérmico del muro sobre el techo, sobre las demás paredes, sobre el piso, en movimiento desesperado, en ingenua persecución del espectador [] Este estiramiento desmesurado de la piel pictórica del muro nos lleva con Siqueiros al desgarramiento y muerte natural de un sentido visual y tradicional de entender la pintura [] Las intuiciones de Siqueiros tengo para mí que se basan en los ensayos esencialmente teatrales realizados en Alemania por Piscator y Gropius, que prolongaban el escenario experimental de su teatro político con pantallas encima y a los lados del espectador, y en las que se proyectaban vistas o fragmentos cinematográficos (Carta/Interpretación 285-286).

Se trata de una alusión al «teatro total» ideado en 1927 por el arquitecto y el dramaturgo alemanes: un complejo sistema que incluía un espacio escénico modificable y una alambicada tramoya y que preveía la proyección de películas y diapositivas. Oteiza pudo tener conocimiento de estos experimentos por varias vías antes de partir para América: a través del arquitecto donostiarra Aizpurua, bien informado de las novedades europeas, o debido a la notoriedad que adquirió Piscator en España durante los años treinta, en especial durante la guerra (su *Tragedia optimista* llegó a estrenarse en Barcelona).⁴ Lo que parece ignorar, sin embargo, es que la referencia para esta «teatralidad» y esta intrusión de lo cinematográfico en el Siqueiros de 1934 era más bien un Eisenstein que había transitado quince años atrás del teatro al cine, que había recalado en México en 1930 y que había hecho amistad con Siqueiros (de hecho, en su película *¡Viva México!* (1934) Eisenstein le dedicó el prólogo con las imágenes de Chichen Itzá, el Chac Mool y el funeral indígena). Sea como fuere, el artista vasco venía a reprochar a Siqueiros una «desnaturalización», un parpadeo estridente, que «rodeaba» al espectador al pintar sobre el techo y los laterales y abandonaba así la frontalidad pura, que al introducir recursos mecánicos como las proyecciones distraía en lugar de concentrar la atención. El intento de renovarse –ya que desde los primeros años treinta Siqueiros denunciaba la orientación arcaizante del muralismo de 1923, reducido a las técnicas del fresco y la encáustica– no se traducían a ojos de Oteiza en una propuesta válida.

Ahora bien, ¿dónde había acometido Siqueiros esa renovación? ¡En el *Ejercicio plástico* realizado en 1933-1934 en *Don Torcuato*, en Buenos Aires! Ejecutado con ayuda de un equipo del que formaban parte Lino Enea, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el escenógrafo Enrique Lázaro, para el *Ejercicio plástico* había previsto el pintor que se proyectasen sobre el muro fragmentos cinematográficos; el efecto envolvente, de «caja de cristal», era semejante al de un gran acuario moderno, en el que la masa de agua rodea por varias partes al visitante, y desde luego resultaba sumamente dinámico. Es decir que

4 Otras innovaciones semejantes, como las del escenógrafo Nikolai Oljopov–quien diseñó un teatro pequeño, sin galerías, con plataformas móviles y donde las butacas de los espectadores podían también desplazarse– no eran desconocidas gracias a los viajes a Rusia de escritores españoles como Bergamín, Benavente, Hernández, Alberti, María Teresa León, etc., y su influencia se pone de manifiesto en piezas de teatro político como *Entre dos públicos* (1933-1934), de Manuel Altolaguirre.

Oteiza regresaba en la *Carta* a una obra de diez años atrás, lo que viene a sugerir que pudo conocerla, recién terminada, durante su primera estancia en Buenos Aires entre enero y junio de 1935 (o tal vez gracias al contacto de Blanca Luz, a su regreso a la capital argentina en 1937). De hecho, en la advertencia preliminar a *Interpretación estética* advertía Oteiza que aunque el propósito inicial de su viaje fue conocer la obra de los muralistas mexicanos nunca llegó a viajar a México, por lo que el *Ejercicio* sería su única oportunidad de conocer de primera mano la pintura de Siqueiros. Cuando en la inauguración subrayaba Siqueiros la «iluminación artificial como complemento escénico de la obra plástica» y se refería al «itinerario del espectador dinámico», cuando enarbolaba su técnica «plástico-pictórica-fílmica» y definía el conjunto como «una pintura monumental dinámica para un espectador dinámico» (44-47), se colocaba a sí mismo en el blanco de las acusaciones oteizianas. La renovación formal –pues según las palabras del propio Siqueiros se trataba de su única obra carente de contenido revolucionario, en una investigación puramente plástica– daba a juicio de Oteiza un resultado fallido.

Joaquín Torres García, el maestro en la sombra

En el extremo opuesto a los muralistas mexicanos cabe situar al pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), quien a lo largo de su periplo europeo había conocido a Picasso, Rusiñol, Casas, etc. en Barcelona y más tarde a Arp, Delaunay, Lipchitz y Léger –esto es, a los amigos de Huidobro– en París. De hecho, en sus memorias, *Historia de mi vida* (1939), Torres García no sólo se refiere a ellos sino también a Léonce Rosenberg, el marchante en cuya casa había tenido lugar la discusión entre Rivera y Reverdy diez años atrás. Es más, aseguraba haberse interesado «mucho» por Léonce Rosenberg y decía que en él no veía «un vendedor de cuadros ni un hombre de negocios» sino «alguien que amaba y comprendía el arte y que supo teorizar muy bien y dar impulso al movimiento moderno» (157).⁵ Sobre todo, hacia el final de su estancia parisina conoció el pintor a los miembros más importantes de dicho movimiento: De Stijl, Van Doesburg, Mondrian y Vantongerloo. Del primero, con quien intentó organizar un grupo constructivista que no cuajó por falta de cohesión, recordaba la «aguda y ágil inteligencia» y la «imaginación fantástica»; del segundo destacaba la «pureza» del dogma neoplasticista y el carácter «científico» de su arte; del tercero, la exactitud de su razonamiento y la naturaleza «matemática» de su «sistema de proporción» (200, 144-145). Ahora bien, es evidente que este Torres García «neoplasticista» debía despertar el interés de un Oteiza que en su *Propósito experimental* se remitiría a Mondrian y Van Doesburg –para descartarlos, junto con Kandinsky, a favor de Malevitch– a la hora de sentar los cimientos de una plástica que remontaba el camino del constructivismo de entreguerras; además, Oteiza

5 En «La pintura contemporánea (formación del cubismo)», Torres García elogiaba la perspicacia de Rosenberg al advertir el influjo que Cézanne ejercería póstumamente y su capacidad para teorizar el cubismo (392-393).

rendiría su tributo a De Stijl con su *Homenaje a Van Doesburg* (un ensayo de inestabilidad, consistente en girar cuarenta y cinco grados una de sus cajas vacías, en recuerdo de la opción de Van Doesburg por la diagonal a partir de su «elementarismo» de 1927-1928)⁶ y sus *Conclusiones A y B* para Mondrian (dos cubos de alabastro discados en una de cuyas aristas superiores se abría un hueco a su vez cúbico). Finalmente, algunas de sus piezas de 1972 –los cubos abiertos construidos a partir de los ensayos del laboratorio de tizas– suponen la adopción del prisma de sección cuadrangular de Vantongerloo como módulo formal en una misma disciplina tectónica.

Conviene recordar la cronología: el *Propósito experimental* data de 1957, el *Homenaje a Van Doesburg* de 1958, los *Cubos* de 1972 y las *Conclusiones* para Mondrian de 1973; pertenecen, por consiguiente, a la última fase en la indagación formal de Oteiza, caracterizada por una decidida abstracción y una construcción espacial por fusión de unidades livianas, y no por introducción del hueco en el sólido. El Oteiza de 1935, el de *Figura comprendiendo políticamente* (1935), estaba mucho más cerca de un Torres García «ecléctico» que, efectivamente, con su reducción cromática, su simplicidad estructural y su toma de la ortogonalidad como principio organizador del espacio pictórico delataba la huella de De Stijl, pero que aún introducía residuos figurativos en piezas como *Composición constructiva* (1932) o *Formas entrelazadas con figura humana* (1933) –pues como ha interpretado Margit Rowell (33), «el orden metafísico o matemático de la abstracción geométrica no acababa de servirle para traducir su visión del mundo»–; y que en Europa conoció posibilidades en principio muy alejadas del racionalismo de De Stijl. ¿Cuáles? Sobre todo, el arte africano del Trocadéro que había deslumbrado a Picasso, Derain y Matisse quince años atrás (de hecho, tras quedar fascinado por la exposición comisariada por Alfred Métraux y Georges-Henri Rivière en 1928, Torres García hizo amistad con el director Paul Rivet, lo que permitió que durante un año su hijo Augusto trabajase en el Museo). Es más, hay que subrayar que el último destino europeo de Torres García en 1933-1934 fue Madrid y que en ese momento se inauguraba en la capital española la mencionada colección Larrea, a través de la cual el pintor tomó contacto con el arte incaico (también con los frisos de jeroglíficos egipcios cuya inspiración se palpa en el grafismo y el monocromatismo de su mural *Monumento cósmico*, de 1935). El Torres García que cruzó el Atlántico en 1934 compartía algunos intereses notables con el Oteiza que le seguiría en enero de 1935.

Por si esta comunidad de intereses no bastase, la amistad de Huidobro mediaba entre ambos. El poeta chileno había coincidido en París con Torres García antes de su regreso a Santiago en 1932; de hecho, el pintor uruguayo había realizado allí el libro artesanal *Poèmes 1925*, en el que ilustraba varios poemas de Huidobro. Además, había seguido la estela de Huidobro al escribir en francés su texto para el *Manifiesto* de 1930,

6 En sus manifiestos de estos años –«Pintura y plástica», «Elementarismo: fragmentos de un manifiesto»– Van Doesburg afirmaba «disolver» de un modo real la vtensión «entre la horizontal y la vertical con «una dimensión diagonal» (145), en un intento de superar la composición neoplasticista de Mondrian que abría la puerta al desequilibrio y el dinamismo.

en una declaración tácita de su voluntad de situarse en el «centro» aun procediendo de la «periferia»; a su llegada a Montevideo en 1934, tras veintitrés años de ausencia, lo saludaba el poeta chileno desde la revista *Vital*, calificándolo como «uno de esos hombres que son el honor de todo un continente» (Textos inéditos 102). Es más, el último viaje de Huidobro, antes de morir el 2 de enero de 1948, fue a Montevideo para ver a su amigo, quien le rindió un homenaje póstumo al dedicarle el número de enero de 1949 de su revista *Remover*, donde introducía como ilustración para la cubierta el retrato que había hecho del poeta en 1931. Se trataba, pues, de itinerarios gemelos. Parece difícil, por consiguiente, que Huidobro no pusiese sobre la pista de Torres García a un Oteiza interesado por el constructivismo europeo y que como él añadía a la creación plástica una evidente preocupación teórica.

De hecho, esta preocupación se había empezado a desplegar prácticamente a la vez que llegaba Oteiza a Santiago, con «La liberación del artista» (1934) y las decenas de ensayos donde el pintor afirmaba su «universalismo constructivo» a lo largo de 1935 y 1936. Y algunas de las aportaciones de Torres García daban respuesta a las mismas inquietudes del propio Oteiza. El ensayo *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939) suponía un intento de desarrollar una lectura de aquel legado arqueológico que había motivado el viaje americano de Oteiza, en una dirección distinta de los muralistas mexicanos, que en el caso de Oteiza no cuajaría hasta su *Interpretación estética* (1952); el libro *Universalismo constructivo* (1944) contenía una afirmación internacionalista que chocaba con el localismo de Rivera y trasplantaba a tierra americana las propuestas con las que el pintor uruguayo se había familiarizado en París. Y esa era una cuestión crucial para el Oteiza que ese mismo año escribía su *Carta*: decidir si las aportaciones de la vanguardia parisina y europea en general eran «sólo europeas», como sostenía Siqueiros, o si eran «universales» y por consiguiente debía trasplantarlas a América. En este sentido el pensamiento y la personalidad de Torres García constituían la alternativa más visible y sustancial a los muralistas. Algunas de sus declaraciones, a su regreso a Montevideo en 1934, hacían resonar ecos que Siqueiros y Orozco sólo podrían calificar como «neocoloniales». «Es solamente viendo las obras y porque el público de aquí no puede verlas», afirmaba por ejemplo en «Valor moral de la posición del artista» (1934) tras declarar que la pintura de Picasso, Braque y Gris había producido obras maestras, «por lo que aquí jamás se llegará a saber qué es arte plástico» (128). La idea era que solo se podía contar con información actualizada si se acudía a Europa, en una visión antagónica de la emancipación que predicaba Siqueiros respecto de los modelos parisinos.

Muchas de las afirmaciones que Torres García empezó a publicar en sus escritos de 1934, 1935 y 1936 eran ya familiares para Oteiza: la conciencia del «valor de la forma por la forma» (92) y la llamada a construir «el volumen geométrico en la escultura» (41) eran exactamente el camino que empezaba a remontar Oteiza; la advertencia de que «pintar no es imitar» y que «el oficio del artista es construir» (54) adelantaba la orientación constructivista de Oteiza; su tesis de que «lo fundamental en arte es la estructura» (58) resume literalmente la posición de Oteiza (79) cuando sostenía que

una obra de arte era «un tema con una estructura» y que la abstracción solo sería la ostensión de esa estructura despojada del tema; la lectura de un Cézanne que habría llevado a la composición «la idea de una estructura» (377) era idéntica a la de un Oteiza que veía en el pintor de Aix-en-Provence el iniciador de su genealogía, a través del cubismo y la abstracción geométrica; la interpretación del propio cubismo como «relaciones entre planos de color» y la idea de que «al cubicar el espacio, [Cézanne] resolvía un problema de escultura, pero no de pintura» adelantaba la visión oteiziana sugerida en su pieza *Homenaje al estilema vacío del cubismo* (1959).

Sobre todo, la idea central de Torres García de que el arte primitivo y medieval se había regido por leyes que el Renacimiento había abolido y a las que había que regresar para «ser primitivo en el siglo XX» (66) y «elevarse a la concepción antigua, pero siempre queriendo ser moderno» (130) encajaba con la lectura oteiziana de Spengler y Worringer; de hecho, se convertiría en uno de los estribillos más constantes de su pensamiento con su descubrimiento del crómlech microlítico,⁷ en el que el escultor quiso leer un paralelismo con su propia investigación espacial (véase el «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo» que añadió como epílogo a *Quousquetandem!* (1963)). ¿Que tal cosa solo sucedería a partir de 1959, lejos ya del periodo americano, y con la ayuda de referencias como *El presente eterno* (1964) de Giedion? Tal vez, pero en las conclusiones del escrito que cerraba esta etapa, la *Interpretación estética*, Oteiza advertía ya que «persiguiendo el secreto de nuestra constante fuerza creadora, topamos con nuestra alma original» (Carta/Interpretación 253), en una puesta en suspenso del naturalismo renacentista, del arte de la perspectiva lineal y la representación, análoga a la que apuntaba Torres García. Es más, la vocación pública y la función social del arte, que Oteiza subrayaba en *Interpretación estética*, aparecían ya en el escrito de Torres García titulado «La obra de arte considerada desde el punto de vista social» de un modo totalmente ajeno a la ortodoxia marxista, que subrayaba la «responsabilidad»; incluso la misión espiritual de esta forma de ver el arte, la idea oteiziana de la «curación de la angustia» y la búsqueda de lo atemporal por descarte del movimiento, que proporcionaba a su tarea un sesgo metafísico, estaba ya en Torres García cuando este afirmaba que al someterse a esas «leyes» universales y despojarse de lo personal el arte «escapa al tiempo, a lo fugaz, a lo anecdótico» y «nos libera de lo dramático» (139). Un eco bastante cercano, por cierto, a las afirmaciones de Mondrian en «De lo natural a lo abstracto» (72-74) y, más allá, a la inspiración de Worringer que tan bien conocía Oteiza.

Por otra parte, a su regreso a Buenos Aires en 1937 Oteiza sólo tenía que cruzar el Río de la Plata para conocer a Torres García, quien con la Escuela del Sur y la revista *Círculo y cuadrado* –una resurrección del *Cercle et carré* que había dirigido en París con la participación de Mondrian, Vantongerloo, Arp, Pevsner y Léger– estaba desplegando en ese momento una actividad intensísima. Y, sin embargo, no hallamos en los escritos oteizianos de los años treinta y cuarenta ni una sola referencia al pintor uruguayo. ¿Es

7 Monumento de la Edad de Hierro consistente en un círculo de menhires.

posible que lo desconociese o que no lo tuviese en cuenta? La crítica más autorizada se inclina por lo contrario: Fernando Golvano (2017, 92) sostiene que Torres García y Oteiza comparten «el principio platónico de que todo es formalizable» y ve casi imposible que el artista vasco desconociese la obra del uruguayo; Carlos Martínez Gorriarán (2011, 65-66) sugiere incluso la posibilidad de que Oteiza haya estado presente en alguna de las conferencias de Torres García en Madrid en 1933-1934; y Elixabete Ansa (Mayo 66) aporta un dato decisivo: que el primer número de la revista *Arquitectura*, publicado en 1935 en Chile, incluye sendos artículos de Oteiza y Torres García, lo que sin duda debió poner en la pista al primero sobre la personalidad del segundo, si no sobre su obra plástica sí al menos sobre sus ideas estéticas.

Además, un vistazo al archivo de la Fundación confirma que el Oteiza de Santiago y Buenos Aires estaba al tanto del desarrollo de estas ideas. Ciertamente en la documentación del archivo no se conserva ningún documento alusivo a Torres García, pero en la biblioteca del artista hay varios catálogos y monografías de Torres García publicados en el último tercio del siglo xx y, sobre todo, dos libros reseñables por su datación. Uno es *Estructura* (FMJO, *Archivo*, n° registro 3769), publicado en 1935 en Montevideo y adquirido por Oteiza en 1937 en Santiago, esto es, cuando seguía bajo la tutela de Huidobro; en él hay abundantes notas, dibujos y subrayados, y es fácil adivinar que Oteiza coincidía con el autor en algunas afirmaciones fundamentales allí desplegadas, como por ejemplo que el esquematismo primitivo no es fruto de una incapacidad plástica, que la actividad estética supone una función social o que es la estructura lo que proporciona su unidad a una obra. El otro libro es *Metafísica de la prehistoria americana* (FMJO, *Biblioteca*, n° registro 55600), de 1939, que declara desde su primera página el propósito de estudiar el legado precolombino «no con un fin meramente arqueológico» sino para «buscar sus bases constructivas esenciales»; las tesis de Torres García, como que el arte precolombino supone «la más perfecta realización de la Gran Tradición» (o sea, de un arte anterior al naturalismo renacentista), que el sentido del orden «llevó al indio a la estructuración geométrica» y que el arte primitivo de los pueblos en general es «universal y geométrico», abrían la puerta a Oteiza a una relectura del arte precolombino, distinta de la de los muralistas, que a partir de su primitivismo se remontaba hacia el constructivismo europeo (y en este sentido adelantaban lo que el propio Oteiza expondría en su *Interpretación estética*). Con *Homenaje a Torres García* (1958-1959), una de sus últimas piezas, construida como un triedro al que se opone un diedro en una posición levitante e inestable, Oteiza reconocería tardíamente el magisterio del pintor.

El regreso: la huella de la experiencia americana en Oteiza

La huella de esta trama Huidobro en Oteiza se deja sentir en varios aspectos de su personalidad y su quehacer. Uno es el afán polémico: en un eco de aquellas airadas controversias entre Huidobro, Neruda y De Rokha, Oteiza sostuvo encendidos y pro-

longados cruces de acusaciones con otros artistas, particularmente con Agustín Ibarrola y Eduardo Chillida; en este último caso llegó a provocar una suerte de división en dos «tribus» en el seno de la cultura vasca, un planteamiento disyuntivo en el que se estaba o bien con uno o con otro, hasta que en 1997 se produjo entre ambos la reconciliación mediante el acto conocido como «el abrazo de Zabalaga». De hecho, un Oteiza despedido por la carrera internacional de Chillida y su reticencia ante la tentativa colectivista de una Escuela Vasca empleó contra él exactamente la misma estrategia que habían empleado Huidobro y los suyos contra Neruda: es lo que sucedió con el *Libro de los plagios* (1991), donde mediante el empleo de diagramas cronológicos y cotejo de fotografías de la obra, mostraba cómo el escultor donostiarra supuestamente le había imitado. Junto con la obvia rivalidad y el rédito publicitario que estas apariciones en la prensa proporcionaban, es fácil reconocer en la máscara pública que Oteiza quiso adoptar los rasgos del *genus irritabile vatum*.

Lo cual nos conduce al segundo aspecto: la adopción de una voz profética, que en los años cincuenta imprecaba a los gestores de la cultura franquista y la jerarquía eclesiástica, en los sesenta al medio cultural vasco y en los setenta, ochenta y noventa al nacionalismo hegemónico. Su tropo fundamental era el apóstrofe. Es preciso tener en cuenta aquí el contexto social y político: el hecho de que algunas de estas manifestaciones tuvieron lugar durante una dictadura y su consiguiente recorte de la libertad de expresión, que invitaba a leer entre líneas; en este sentido Oteiza jugó en ocasiones al posibilismo (como con sus enmiendas al manifiesto del grupo Gaur en 1966) y en otras oportunidades rebasó sus límites (como con sus palabras de adhesión a ETA en *Ejercicios espirituales en un túnel*, censurado en 1965 e inédito hasta 1983). También hay que considerar aquí el clima enrarecido y la personal lectura de Nietzsche que hicieron Oteiza y otros artistas, en particular las alusiones a la violencia, a menudo expresadas mediante un lenguaje bíblico en la obra de poetas como Gabriel Aresti y Joxe Azurmendi (siendo así que el primero dedicó un largo poema a Oteiza, «Profeta bati», mientras que al segundo rindió homenaje Oteiza en su *Itziar: elegía y otros poemas*, en ambos casos con la memoria del bombardeo de Gernika y la frustración política como tema): la idea de que la «paz» franquista sólo ocultaba la verdad de las cosas y ésta se mostraba más bien en el conflicto fue constante en las actitudes de un Oteiza convertido en la voz que clamaba en el desierto. Ahora bien, esta voz, que pretendía ser la de un *Volksgeist* cuya representatividad se arrogaba el artista, estaba modulada por una referencia que remite de nuevo a los años americanos: Whitman, una figura importante para muchos de los artistas aquí mencionados.⁸ A través de estas amistades y lecturas,

8 León Felipe había traducido su *Canto a mí mismo* (1944) para Losada; Juan Larrea lo había elevado, junto con Darío, a símbolo de América y se refería constantemente a él en *Rendición de espíritu, Torres de Dios: poetas y otros escritos*; era el modelo de la nueva épica colectiva de Neruda en su *Canto general* (1950), quien además cerraría sus *Nuevas odas elementales* (1963) precisamente con la «Oda a Walt Whitman»; Huidobro había rendido homenaje tempranamente a su *Children of Adam* con *Adán* (1916) y mostraba su figura tutelar en el prólogo a *Altazor* (1931); y Pablo de Rokha le había ofrecido su propio tributo en *Los gemidos* (1922), al presentarlo «como un Dios que edificase poemas a bofetadas mentales» (1994, 39) y escogerlo como lo más salvable de «Yanquilandia». De hecho, ésa era la visión

el escultor descubrió a un poeta a quien citaría en su *Carta*, en el inédito «El artista y la educación para la paz» (FMJO, *Archivo*, n° registro 7853), en *Quousquetandem!*, en *Ejercicios* y en el poema «La ventana»; y, sobre todo, una cita del *Canto a mí mismo* de Whitman muy significativa («Un mundo me ve –el más vasto de todos para mí– y soy yo mismo») presidía el pórtico de su *Androcanto y sigo* (1954): el poeta de Brooklyn mostraba a Oteiza cómo adoptar la voz de su pueblo sin renunciar a su individualidad.

Este problema nos conduce al tercer aspecto: la aproximación al marxismo. Y aquí de nuevo las referencias americanas son casi unánimes, en apariencia. Conviene precisar, no obstante, que Huidobro, pese a las encendidas proclamas de la época –artículos como «Carta a un nacista» o poemas como «Pasionaria»– según su hijo (Textos inéditos 121) nunca tuvo carné del Partido Comunista; Eduardo Anguita, cuñado del diputado comunista Juan Tejada, no persistió en su militancia comunista; Pablo de Rokha había sido expulsado del Partido en 1940, aunque conservaría su militancia comunista; Diego Rivera había sido también expulsado del Partido Comunista mexicano en 1929; Siqueiros sufrió el mismo destino en 1930; Blanca Luz, que había comenzado publicando en *Justicia*, órgano comunista, y ayudando a Mariátegui en la revista *Amauta*, donde dio a la luz varios poemas, terminó abrazando el peronismo. Por el contrario, Raúl González Tuñón conservó siempre su afiliación al Partido Comunista argentino, aunque rechazó la dictadura del realismo socialista; Volodia Teitelboim llegó a ser secretario general del Partido Comunista; y Neruda se encaminaba desde la Guerra Civil Española hacia una militancia que abrazó en 1945 y no abandonó nunca.

Si se tiene en cuenta el contexto internacional no es difícil precisar el sentido de estas actitudes.⁹ Todo sugiere la imagen de una ortodoxia prosoviética que iba imponiéndose desde la disciplina de los partidos en un contexto de guerra mundial primero y de geopolítica de bloques después, cosa que situaba a Neruda como una suerte de «comisario político a gran escala», a la salida del conflicto. Es preciso advertir también lo particular del momento: el Chile del bienio 1935-1937 era el de la eclosión de la vanguardia y la intensa refriega política y Oteiza se implicó a fondo en ambas actividades, según sus propios testimonios. Propuso al Frente Popular la formación de «grupos o comandos», organizó charlas y debates en la Universidad Católica y tomó parte en el teatro experimental de la capital chilena (cit. en Maraña 227), aunque ya

que Oteiza tenía de su amigo: «De Rokha tenía algo de Whitman, pero era muy bueno» (cit. en Merino 55), aseguró en una entrevista décadas más tarde.

9 Siqueiros había participado en el intento de asesinato de Trotski en 1940; Neruda había logrado, mediante sus gestiones desde la embajada chilena, liberar al pintor y proporcionarle un visado a los pocos meses, y escribiría años más tarde su controvertida «Oda a Stalin»; González Tuñón había condenado a Trotski por desleal dentro de la ortodoxia stalinista; Huidobro se mantenía en el «neutral» canto a la revolución en «Elegía a la muerte de Lenin» y «URSS», aunque al final de su vida, en 1947, escribió para la revista *Zig-Zag* un artículo en el que expresaba su decepción debido a la tiranía estalinista y al asesinato de Trotski; y Rivera acogía a Trotski en su casa y lo situaba como padre de la revolución y la futura justicia (junto con Marx, Engels y Lenin, pero no así Stalin) en su ambicioso y polémico mural *El hombre en el cruce de caminos* (1933).

estaba de vuelta en Buenos Aires cuando ese Frente Popular alcanzó la victoria en 1938. Su relación con estos artistas venía mediada en alguna medida por lo que se percibía desde el *crack* de 1929 como un nuevo Evangelio, que desde la URSS empezaba a construir una nueva civilización: como el artista recordaría años más tarde en diversas entrevistas, en la primera de las reuniones en casa de Huidobro a la que asistió se le «examinó» de marxismo, y el mencionado inédito «El artista y la educación para la paz», su presentación de De Rokha en Bogotá en 1945, contiene junto con «La nueva interpretación marxista del arte (arte y revolución)» (FMJO, *Archivo*, n° registro 19663) sus ideas fundamentales al respecto.

En realidad, el cotejo de ambos inéditos sugiere una duplicidad reveladora. En el primero recoge Oteiza algunas ideas de De Rokha, quien había adelantado sus propias reflexiones sobre estética en *Morfología del espanto*, reconoce «el servicio inmenso a la filosofía del realismo socialista» del poeta y afirma que «el artista sirve a la sociedad», pero defiende también «la libertad individual de la expresión artística». En el segundo declara abiertamente «insuficiente» la interpretación marxista del arte, afirma que cobija una idea «nada revolucionaria», el arte como «una superestructura, un lujo en el progreso del capitalismo y no como arma transformadora del hombre», y deplora «la lamentable historia de los realismos socialistas». Lejos de las rigideces deterministas (que habían llevado al último Engels a preguntarse si él y Marx no se habían excedido en la idea del arte como mera «superestructura»), desde el punto de vista práctico Oteiza no podía ignorar en la década de 1940 qué había supuesto el dogma real socialista para artistas como Malevitch y Rodchenko, entre otros, a los que tanto apreciaba; desde el punto de vista teórico, el ejemplo que ofrece, la insuficiencia de la elevación religiosa para explicar el gótico, sugiere –junto con una crítica tácita a explicaciones como la de Panofsky en «El abad Suger de Saint-Denis»– el atisbo de su propia visión: fuera del dogma del materialismo histórico, una idea más autónoma del arte y de su historia, en la que las formas gozarían de una vida propia que explica su evolución. «Soy un hegeliano al que Hegel me tiene sin cuidado / me pasa igual con el marxismo» (*Poesía* 637), escribiría en uno de sus últimos poemas. Irreductible a las condiciones de producción de las que parte, lo decisivo de la obra de arte sería, a juicio de Oteiza, hacia dónde apunta. La renovación del materialismo cultural en los sesenta, con la suma de marxismo, ecologismo cultural y evolucionismo social de la mano de autores como Marvin Harris, no pudo alcanzarlo por razones lingüísticas y cronológicas: su idea del marxismo se había quedado anclada en los tiempos de Plejanov. Si hubiera que aproximarlos a alguna de las escuelas de la década sería a la de un Clifford Geertz que contemplaba las culturas como «textos» y consideraba el ejercicio de la antropología como un «arte», cuyo objeto serían los significados simbólicos. Eso habría hecho el Oteiza interpelado por el crómlech a partir de 1959.

El cuarto aspecto se obtiene de aquí. Si se repasa el lenguaje oteiziano de los años cuarenta se comprueba una ecuación entre el «nuevo comienzo» que buscaba el artista en esa postergación de la tradición hegemónica occidental y el arte «americano», que en la

primera página de *Goya mañana* es sinónimo de «nuevo», «supereuropeo» y «mundial». Se trata de una terminología indisoluble del momento histórico: por un lado, la crisis de la civilización europea, la aparición de un nuevo orden y la convicción de que llegaba «la hora de América»; por el otro, la idea de que la conciencia americana nacía como crisol de todas las culturas, debido a la inmigración procedente de todos los rincones del mundo. En este sentido el discurso oteiziano no dista mucho de las premisas de Larrea en *Rendición de espíritu*, pues ese era ahí el estribillo constante del poeta bilbaíno: la universalidad de lo americano por acumulación de lo diverso, en un lenguaje milenarista y vagamente hegeliano que daba lugar a una suerte de «Edad del Espíritu». La cuestión era cómo debía ser el arte que acompañase esta nueva conciencia, y las primeras páginas tanto de la *Carta* como de *Goya mañana* son reveladoras a este respecto: en el primer caso se rechaza la autonomía absoluta del arte americano y se niega la «decadencia» europea, en el segundo se afirma que de hecho las «nuevas materias» americanas han sido «traicionadas», en una frase que parece apuntar hacia la crítica a los muralistas.

La resolución de Oteiza, en la que cabe entrever el magisterio de Torres García, se encuentra en el documento «Génesis europea del nuevo arte americano» (FMJO, *Archivo*, nº registro 11046), donde afirma que en la actualidad de 1940 nace «un espíritu supereuropeo y americano, frente al Renacimiento», en la confirmación de ese «nuevo comienzo» análogo al de Picasso y los artistas parisinos. Ciertamente, como ha observado Elixabete Ansa (*Mayo* 30), ambos artistas compartían la tensión paradójica entre su visión lineal de la historia del arte y su interés por lo arcaico (una tensión en efecto paradójica si se enuncia así, pero no tanto cuando se advierte que en Oteiza el criterio morfológico prevalece sobre el cronológico y que lo sustancial, más que lo que se afirma con esta decantación, es lo que queda negado, a saber, la tradición occidental desde Alberti y Brunelleschi hasta el impresionismo). En cualquier caso, en las palabras de Oteiza resuena su decepción ante el muralismo mexicano y en general ante cualquier expresión inauténtica: «Me sitúo en defensa de un arte americano-mundial frente a un arte americano-regional. Quien no siga ese ideal y se limite regionalmente, se regionalice, comete una traición a los ideales americanos y como una forma arqueológica y epigonal». Cuando se coteja ese criterio en apariencia definitivo con la conclusión de *Interpretación estética*, la sorpresa es mayúscula en primera instancia. Después de estudiar el legado precolombino durante ciento cincuenta páginas, Oteiza apunta: «Tradición en el extranjero: fenicios, romanos, árabes. Solución en casa: lo indígena prehistórico. Sólo Unamuno intuye esta salvación (el problema es Europa, la solución, España. Y agrega: por ser vasco, soy dos veces español). Quería decir: hay que prehistorizar el aliento creador europeo» (*Carta/Interpretación* 252).

Se trata de una reformulación personal de viejas conceptualizaciones: el vascoiberismo de Garibay; la «intrahistoria» unamuniana, que Oteiza llega a citar en el epígrafe 123 de *Quousquetandem!*; y la vindicación de lo autóctono que realizaba Torres García en *Metafísica* (como resultado de una inversión de la literatura criolla y más o menos antiindigenista, al estilo de Sarmiento). Y las tres apuntan en una misma dirección: la

idea de que existía una cultura postergada, oculta, que era preciso exhumar y dignificar, y la de que esa cultura constituía una alternativa a la cultura «oficial» y, por consiguiente, «ilegítima». El subtítulo de *Ejercicios*, «En busca y encuentro de nuestra identidad perdida», hacía más explícita esta lógica esencialista: lo vasco era «lo otro», el punto de apoyo para un nuevo comienzo. En el contexto del franquismo, las intuiciones de Oteiza suponían pues el germen de un discurso subversivo y contenían una propuesta cultural *à la contre*, hermana de los análisis de una situación poscolonial (como delata su dicción, con el término «indígena»). Iniciado por reacción contra *España virgen*, de Waldo Frank –en cuyo último capítulo, «La comedia del vasco», se afirmaba que los vascos «carecían de cultura»–,¹⁰ el argumento oteiziano se sacudía así un complejo de inferioridad cultural y explicaba el exiguo saldo artístico de su país no como un inicio balbuceante sino como un final conclusivo, resumido en el crómlech.¹¹

A la vista del despliegue oteiziano de ideas en los años sesenta, creo que estas últimas palabras de *Interpretación estética* confirman lo que en general puede afirmarse del conjunto de la trayectoria americana de Oteiza y de su trama huidobriana: que supuso el ensayo de un discurso que el artista aplicaría a su regreso a la configuración de una nueva cultura vasca. Casi se diría –puesto que a continuación Oteiza propone el trilito, el toro de Mikeldi y Altamira como modelos para la nueva arquitectura, escultura y pintura– que ya desde su perspectiva americana intuía el hallazgo del crómlech que iba a vertebrar su discurso a partir de 1959. En cualquier caso, en el momento en que ese discurso se presentó en público, con *Quousquetandem!*, su vindicación de «lo indígena prehistórico» adquirió el rango de auténtico manifiesto para toda una generación de jóvenes vascos: en un contexto de silenciamiento político, la afirmación cultural llegaba sobrecargada de sentido y suponía una invitación a leer entre líneas. Y si se tiene en cuenta que entre esos jóvenes se encontraba Txabi Etxebarrieta,¹² por ejemplo, no cuesta mucho precisar la particular oportunidad y pertinencia del discurso oteiziano como ideología cultural.

10 *España virgen* se publicó en la revista chilena *Zig-Zag* en 1941. La traducción era de León Felipe, por lo que Oteiza pudo conocer el libro tras trabar amistad con el poeta en 1946. En cualquier caso, sobre su ejemplar (FMJO, *Biblioteca*, n° registro 359) hizo varios subrayados y anotaciones y, significativamente, un dibujo de un crómlech junto a la afirmación de la página 219 de que los vascos «si tuvieron cultura fue una cultura casi biológica que persistió en la sangre y en el instinto más bien que como concepto»: una idea «intrahistórica», no muy alejada de la unamuniana, que sugiere una relectura entre 1959 y 1963, cuando Oteiza preparaba *Quousquetandem!* De nuevo, las lecturas americanas resultaban, a la postre, decisivas. Por otra parte, por Paul J. Carter (1967, 77) sabemos que *España virgen* se iba a titular originalmente *The Tragedy of Spain*: el contraste con la «comedia» del vasco habría llevado a Oteiza a hacer de la necesidad virtud y, mediante un giro típico de su pensamiento, elucubrar que en esa cultura primigenia se habría solucionado el «sentimiento trágico» unamuniano mediante el arte.

11 No estaba Oteiza, por cierto, tan solo como pueda parecer: por ceñirme sólo al ámbito anglosajón, en *Stonehenge and the Origins of Western Culture* (1979) Leon E. Stover acometía toda una reconstrucción cultural a partir del crómlech; en *Neolithic Stone Circles and Contemporary Art in the Landscape* (1984), Elizabeth Jaeger afirmaba que con el crómlech comenzaba la historia de la arquitectura en Gran Bretaña e Irlanda y arrebataba el monopolio de su estudio a los arqueólogos; en *Pictures at an Exhibition* (1989), Roger Cardinal vindicaba la «intuición» para leer el arte primevo; en *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe* (1997), Richard Bradley desenmascaraba el supuesto positivismo de los arqueólogos; y en *Circles of Stone* (1999), Aubrey Burl calificaba estos monumentos megalíticos como «espacios sagrados».

12 Autor del primer asesinato de ETA y a su vez primer caído de la organización, que en el momento de los hechos, en 1968, estaba redactando un manifiesto cultural para el que había consultado a Oteiza.

En una palabra, lo que en 1963 convertía al pensamiento oteiziano en una aportación insólita y relevante es que este conjunto de propuestas venía a armar un discurso alternativo al aranismo, mediante un giro inconcebible sin la experiencia americana. ¿En qué se sustentaba la tradición procedente de Arana? En una afirmación racialisista, de ahí que se quisiese ver en la antropología de Aranzadi, Eguren y Barandiarán una apoyatura científica, la idea de un tipo racial vasco definido. Pues bien, Oteiza rompe por completo con este antropologismo y establece que el fundamento de su nacionalismo es la cultura. «Hemos dado demasiada importancia al tamaño de nuestra nariz o nuestro cráneo» (87), declaraba en *Ejercicios*, en una parodia de la craneometría de los antropólogos y los fisiólogos que como Claude Bernard deducían un carácter de los rasgos fisionómicos (un tema muy del gusto del joven Pío Baroja, a quien Oteiza admiraba). Así, el sentido de la oportunidad del discurso oteiziano en *Quousque* residía en que desde la *shoah* –no tanto antes, véase la conferencia «Actualidad de la raza vasca» que el propio Oteiza ofreció en 1935 en Buenos Aires– cualquier consideración racialisista quedaba descartada de antemano; en el léxico del antropólogo la palabra «raza» –tan frecuente durante más de un siglo, desde los «menguados vigores de la raza» de Julián Sanz del Río hasta la «raza agrícola» que veía Ortega en el español, pasando por las «ínclitas razas ubérrimas» de Darío– era desterrada en favor del término «etnia», que incluye aspectos más amplios que la mera fisonomía. ¿Que a la hora de buscar un sustituto el nacionalismo ortodoxo tomaría partido por la lengua, hasta el punto de que *euskaldun* significa al mismo tiempo «vasco» y «vascoparlante», en una virtual sinonimia? Sí, pero eso solo sucedería con la unificación de los dialectos, la adopción del *batua* o *euskera* unificado a partir del congreso de Euskaltzaindia de 1968, y el esfuerzo colosal de la euskaldunización en los setenta y ochenta. Con su propuesta de 1959-1963, en cambio, el escultor proporcionaba un sustento provisional a un argumento nacionalista herido de muerte y llenaba así el vacío existente entre la derrota de 1937 y la aparición de un nuevo nacionalismo.

Sobre todo, este culturalismo oteiziano introducía una novedad muy relevante en la medida en que interpelaba al vasco al margen de toda consideración sobre su extracción social y familiar, tan decisiva para Arana. No debe olvidarse que, junto con una lectura particular del fuerismo decimonónico, el aranismo propugnaba un catolicismo confesional como seña de identidad –basta recordar las siglas del PNV o *Euzko Alderdi Jeltzalea*, esto es, «Partido Vasco Defensor de Dios y los Fueros»– y que ambas cosas habían surgido a su vez como un rechazo del *maketo* y de la difusión del socialismo que la industrialización acelerada había traído al Bilbao de la segunda mitad del siglo XIX. Es decir, que los dos proyectos políticos modernos hegemónicos en el País Vasco apelaban a una base social divergente: uno tenía como sujeto histórico la clase, otro el pueblo. Pues bien, con su pensamiento dialéctico y sus manifestaciones de simpatía hacia el marxismo –más abundantes en su etapa americana, por razones obvias– Oteiza venía a unir ambos sujetos.

Ni que decir tiene que tal cosa no puede comprenderse sin el contrapunto del franquismo y del contexto internacional. Con su etapa americana Oteiza se había asomado

a algunas formulaciones procedentes de ese contexto: este hermanamiento constituiría una de las empresas acometidas por los ideólogos más renovadores del nacionalismo en los sesenta (fundamentalmente Txillardegi y Krutwig) y fruto de este esfuerzo sería la acuñación del término PTV –«Pueblo Trabajador Vasco», que pretendía aunar ambos sujetos sociales– a finales de la década. Desde luego, la obra de autores como Ortzi y Beltza en los setenta, junto con la proliferación de las siglas, demostraba que el maridaje de izquierdismo y nacionalismo, tanto tiempo postergado, era más que posible; sin embargo, en el momento en que Oteiza escribía su *Quousque* y sus *Ejercicios* tal cosa era inédita en un nacionalismo anclado en patrones cuasidecimonónicos, de connotaciones románticas. El artista se había adelantado en esa dirección y podía hacerlo gracias a sus lecturas de la etapa americana, cuando conoció los movimientos de izquierdas y el Frente Popular chileno y, sobre todo, cuando se familiarizó con una ideología tan difusa como el indigenismo. Conviene apuntar, por ejemplo, que el Neruda al que conoció a mediados de los cuarenta se disponía a acometer su *Canto general* y que una de sus secciones centrales, «Alturas de Macchu Picchu», sería impensable sin la inspiración de José Uriel García, senador socialista y autor de *El nuevo indio* (1937), el primer estudio serio sobre ese legado incaico, quien invitó al poeta a visitar Cuzco en 1943; o sin la de José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano y autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), a quien trataron tanto Larrea como Blanca Luz. Ambos apuntalaban un argumento neoindigenista: el indio era al mismo tiempo víctima de la opresión material (la explotación laboral y el expolio de sus recursos naturales) y de la alienación cultural (la imposición de usos, idiomas y valores extraños a su *ethos*), en ese maridaje que Oteiza importaría para su argumento nacionalista. En otras palabras, el indigenismo, inspirador a veces de un *kitsch* deleznable, se había revelado no obstante como poseedor de un enorme poder icónico como estrategia para apuntalar un discurso identitario, incluso peligrosamente esencialista. Sólo había que elevarlo a una expresión plástica que permitiese al artista conservar su respeto por sí mismo y que no ignorase las aportaciones de las vanguardias europeas. El cambio de paradigma cultural, en manos de Oteiza, sería incomprensible sin un aprendizaje americano en cuyo centro se hallaba Huidobro.

Referencias

- Ansa, Elixabete. «Estéticas del vacío en Huidobro y Oteiza», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 48, n° 1, 2019, pp. 71-92.
- . *Mayo del 68 vasco*. Pamplona, 2019.
- Bary, David. *Huidobro o la vocación poética*. Universidad de Granada, 1963.
- . *Larrea: poesía y transfiguración*. Planeta, 1976.
- Binns, Niall. «Chile, 1936: la prehistoria de la poesía de Oteiza», *Poesía*, Ed. Gabriel Insausti. Fundación Oteiza, 2006, pp. 43-72.

- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. «Prólogo». *Cartas a David Bary*. Ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu. Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 11-48.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*, Ed. CedomilGoiz. Archivos, 2003.
- —. *Textos inéditos y dispersos*, Ed. José de la Fuente. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004.
- —. *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. Residencia de Estudiantes, 2008.
- Golvano, Fernando. «Teoría estética, telos del arte y ley formal en Oteiza». Tesis doctoral, 2017. <http://hdl.handle.net/10810/24486>
- Larrea, Juan. *Cartas a David Bary*, Ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu. Residencia de Estudiantes, 2004.
- Maraña, Félix. *Jorge Oteiza, elogio del descontento*. Bermingham, 1999.
- Martínez Gorriarán, Carlos. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Marcial Pons, 2011.
- Merino, José Luis. *Habla Oteiza*. Avance Proyectos, 2008.
- Mondrian, Piet. *La nueva imagen en la pintura*, 2ª ed, Trad. Alice Peels. Colegio de Aparejadores, 1993.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. Seix Barral, 1974.
- Oteiza, Jorge. *Quousquetandem!* Hordago, 1963.
- —. *Ejercicios espirituales en un túnel*. Hordago, 1983.
- —. *Libro de los plagios*. Pamiela, 1991.
- —. *Goya mañana*. Fundación Oteiza, 1997.
- —. *Poesía*, Ed. Gabriel Insausti. Fundación Oteiza, 2006.
- —. *Carta a los artistas de América/Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Ed. María Teresa Muñoz. Fundación Oteiza, 2007.
- Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- Piñeyro, Alberto. *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*. Botella al Mar, 2011.
- Rokha, Pablo de. *El amigo piedra*. Pehuén, 1989.
- —. *Los gemidos*. Lom, 1994.
- Rowell, Margit. *Joaquín Torres García*. Polígrafa, 2010.
- Siqueiros, David Alfaro. *L'art et la révolution*, Trad. Georges Fournial. Éditions Sociales, 1973.
- Teitelboim, Volodia. *Huidobro: hacia la marcha infinita*, 2ª ed. Sudamericana, 2002.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Alianza, 1984.
- Van Doesburg, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Trad. Charo Crego. Colegio de Aparejadores, 1985.