

## PRÓLOGO

JOSÉ LUIS PÉREZ TRESPALACIOS

Pese a que Paulino Viota representó durante algún tiempo parte de una historia del cine español ajena a las narraciones oficiales, tanto su figura como su obra han recibido a lo largo de este siglo una atención más cercana a su complejidad real, sobre todo después de que en el año 2009 la Filmoteca Española y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía restaurasen *Contactos* (1970), su primer largometraje. Pero más allá de su arrojío político y vanguardista, profusamente analizado durante los últimos años, sería importante destacar que esta película atestigua con nitidez la filiación de su director con un legado cinematográfico que (desde Ozu a Straub-Huillet, pero también los grandes clásicos americanos) se insinuaba en todos y cada uno de sus planos. En definitiva, cinco décadas después, una de las sorpresas de este hito de nuestro cine, programado por Henri Langlois en la Cinemateca Francesa en agosto de 1971 y alabado por Noël Burch como una de las obras más importantes de aquellos años setenta, es la nitidez con la que nos sugiere al teórico que Viota sería tiempo después.

En 2014, y gracias a la editorial de DVDs Intermedio, se pudo acceder al resto de sus películas, ofreciendo la oportunidad de poner en igualdad y perspectiva tanto las largas como las cortas para desvelar un cuerpo de trabajo dispar pero coherente. Ese tesoro del cine subterráneo de los años sesenta que conforman, entre 1966 y 1968, *Las ferias*, *José Luis*, *Tiempo de busca* y *Fin de un invierno*, certeras viñetas de la España provinciana de la época que muestran no sólo la formación de todo un cineasta, sino la progresiva construcción de un impagable y amargo ciclo narrativo sobre la juventud del momento; la dureza oculta bajo la discreción en *Jaula de todos* (1974); el largometraje *Con uñas y dientes* (1977), obra puñetazo entre Brecht, Lang y Fuller, la más exigente (también en lo formal) de las películas políticas de entonces; y la conmovedora *Cuerpo a cuerpo* (1984), otro largometraje que pareciendo acudir a Renoir y Rohmer, enlaza y cierra lo iniciado con sus primeras cintas, rodadas en Súper-8.

Y así, al ser vistas, esas películas ayudaron a cubrir huecos del cine español mal definidos hasta ese momento: el cine *underground* de los años sesenta con sus obras primigenias; el experimental (*Contactos*, pero

también *Duración*, 1970); el intento de explicar las turbulencias sociales y políticas de la Transición (*Con uñas y dientes*); y unos retratos generacionales que van más allá del tópico de *La Movida*, que, con Madrid en el centro (ciudad en la que el director vivió y luchó por el cine) ponen en relación otros ámbitos geográficos y sociales olvidados (*Cuerpo a cuerpo*). Como consecuencia, algunas aparecieron en nuevas encuestas sobre las grandes cintas españolas, y así el nombre de Viota se unió al de Iván Zulueta, Víctor Erice, Ado Arrieta, Val del Omar, Gonzalo García-Pelayo o Antonio Artero, entre otros, contribuyendo a la lenta pero necesaria erosión de un modelo antiguo asumido y reafirmado muchas veces por ideas recibidas, sin revisar o estudiar las obras.

Si nos detuviéramos aquí, Paulino Viota sería alguien que filmó un puñado de películas magníficas, pero el renacer de las mismas agrandó un poco más esa figura a los ojos de unas nuevas generaciones que ya sabían de su importancia como profesor, escritor de cine, conferenciante y analista de lo que a él le gusta denominar «Historia de las formas cinematográficas». Y ese factor es cardinal: pocos profesores de cine españoles han dejado tan honda huella en sus alumnos y oyentes durante las últimas décadas, merced a una labor escurridiza, variada, siempre constante y en decenas de instituciones (desde la Universidad Pompeu Fabra, donde ejerció como profesor de Comunicación Audiovisual, a filmotecas, de los museos a su propio domicilio...). Una labor continua y particularmente memorable durante la pasada década, cuando, en la Filmoteca de Cantabria y bajo el encargo y protección del extraordinario Enrique Bolado, Viota pudo llevar a cabo algunos de los cursos más ambiciosos de su trayectoria: *Brecht/John Ford*; *La esclavitud en el cine*; *El cine de Guy Debord*; *Belleza fatal: Charcot, la histeria, Carmen y el cine*; *Eisenstein...*

Podría argumentarse que fue la incomprensible interrupción en 2019 de esa exitosa labor didáctica la que abrió una tercera etapa en la carrera de Paulino Viota, a través de una escritura más continuada. Aunque esa actividad, discontinua y laboriosa hasta ese momento, no suponía una novedad para él, *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford* (2022), *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso* (2022) y *El genio de Eisenstein* (2023), publicadas por nuestra Athenaica-Serie Gong, son, en buena medida, la consecuencia de un estilo (locuaz, exigente y riguroso) fortalecido durante esos años en la Filmoteca de Cantabria. En suma, sintetizan, recopilan y vuelven a elaborar ideas sobre algunos de los cineastas más

importantes para el Viota analista, al tiempo que prolongan el legado de lo que el mencionado Bolado definió como «gigantesca labor socrática».

Aunque *La familia del cine* puede leerse como la cuarta entrega de esa serie de libros singulares y dispares antes mencionados, el título ya sugiere su parentesco con *La herencia del cine* (Ediciones Asimétricas, 2017), la primera antología de los escritos de Paulino Viota, supervisada por Rubén García López, figura fundamental en la *recuperación* del cineasta de Santander, autor de la tesis *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español* (2017) y coordinador de *Paulino Viota. El orden del laberinto*, estudio colectivo publicado por Shangrila Textos Aparte en 2015<sup>1</sup>. De hecho, y asumiendo de entrada todos los probables errores que sólo a mí deben imputarse, he tratado de respetar, aun sin olvidar las exigencias propias que demanda un conjunto de textos de distinta naturaleza, algunas de las ideas editoriales que hicieron de *La herencia del cine* una obra ejemplar con la que García López comenzaba a resolver el gran asunto pendiente dentro de la obra de Viota: la edición de una obra escrita esencial pero dispersa. Esencial, insistimos, porque en algunos de esos textos puede *leerse* la evolución del cineasta al profesor... aunque, como triunfo de ese aserto de la modernidad cinematográfica que afirma que el cine se hace, fundamentalmente, pensando en él, no esté claro dónde empieza y acaba cada uno.

Siguiendo lo relatado por García López en su tesis, debe fijarse en 1989 el comienzo de la transición de Paulino Viota hacia una dedicación íntegra al estudio del cine, al retornar, junto a su inseparable esposa Guadalupe G. Güemes (compañera, actriz, cómplice en lo vital y lo artístico) a Santander, tras la imposibilidad de rodar *Vivir* (guion para un largo ambientado en una cárcel de mujeres durante la Guerra Civil) y convertirse, de manera sólida y permanente, en un cineasta profesional. El dato es importante, pues de esa vivencia nace un texto ineludible y rescatado en *La herencia del cine*: «Intacta el ansia, la esperanza extinta. (Reflexiones de un cineasta)», un artículo tan cinematográfico como confesional. Como bien escribió Rubén García López en *Paulino Viota. Vanguardia*

---

1. Los interesados en conocer, en detalle y en toda su extensión, la obra escrita de Viota, deben acudir a las dos publicaciones mencionadas de Rubén García López (*Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 250-265; *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español*, tesis doctoral, UC3M, 2017, pp. 387-405, disponible en file:///C:/Users/Usuario/Downloads/paulino\_garcia\_tesis-1.pdf, pp. 387-405), así como al prólogo de *La herencia del cine*.

y *retaguardia del cine español*, allí se dirimía la tragedia artística de «una generación de cineastas que no vivieron DEL, sino EN, e incluso A PESAR del cine»; en el caso de Viota, A PESAR sobre todo de unas políticas cinematográficas que, fomentando un cine ambiciosamente industrial, acabaron con un conjunto de cineastas que no tuvieron la oportunidad de llevar a cabo sus proyectos más abultados (como la misma *Vivir*).

Felizmente, dando cuenta de aquella consolidación creativa desde la dirección del cine hacia la escritura y, sobre todo, la docencia (a lo que no es ajeno el descubrimiento del VHS como definitivo instrumento para el estudio del cine), el virtuoso trabajo de selección y presentación de los materiales de *La herencia del cine* confirmaba la posibilidad de heredar los logros estéticos del pasado a partir de una comprensión profunda de sus formas poéticas. Y pronto inspiró la necesidad de dar continuidad a esa obra con una nueva antología de textos que confirmara a Paulino Viota, otra vez, como uno de los más sabios garantes de la transmisión de ese conocimiento.

La recopilación de los escritos que conforman *La familia del cine* se ha enriquecido gracias a la doble intervención de su autor sobre los mismos: por un lado, ha rectificado algunos errores o imprecisiones; por otro, el reencuentro con los textos ha propiciado un intenso diálogo entre dos edades de su firmante. Lo que, bien mirado, puede considerarse una constante de esta obra en construcción que Viota desarrolla para Athenaica-Serie Gong<sup>2</sup> y cuya consecuencia más llamativa es el conjunto de notas y acotaciones que completan de manera reveladora algunos de nuestros textos.

Otro diálogo entre épocas se da por la manera como el cine clásico y el cine moderno se apelan mutuamente en *La familia del cine*, lo que, en estrecha colaboración con el autor, me planteó el dilema de escoger entre dos posibles secuenciaciones: o bien dos bloques de capítulos que contrapusieran sendas concepciones del cine que llegaron a cohabitar durante años; o bien un orden según la cronología de la publicación, que fue la decisión adoptada en *La herencia del cine*. La decisión final ha sido otra, y *La familia del cine* se estructura de manera definitiva en cuatro partes: «De lo general a lo particular», «Literatura y cine», «Política»

---

2. En *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford* Viota discrepa consigo mismo, corrigiendo algunas conclusiones anteriores; en *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso* no se altera el texto original que dio origen al nuevo libro, pero el autor lo amplía desde la perspectiva del presente, añadiendo nuevos textos que lo actualizan y completan.

y «Cineastas», clausuradas por un generoso «Apéndice» que conforman seis apartados.

Esta disposición ha permitido, precisamente, que esa idea inicial de lo clásico y lo moderno no quede diluida (la parte «Cineastas» culmina el grueso de *La familia del cine* atendiendo a cuatro creadores de marcada conciencia post-clásica), y que, respetando el orden cronológico de cada apartado, la reciprocidad entre los escritos sea más profunda.

*La familia del cine* se abre con los dos textos que conforman «De lo general a lo particular»: «Contar hasta cero. (El *Quousque tandem...!* y el cine)» y «*Alumbramiento*. Análisis desordenado (por la urgencia) de un film ordenado». El primero es un trabajo extenso de 2011 que puede leerse como el canon del pensamiento cinematográfico de Viota, colocando sobre la mesa (en ocasiones de manera ya concluyente) algunas ideas estéticas que serán retomadas en capítulos posteriores de *La familia del cine*. Además, es imprescindible destacar que todas ellas surgen cuando en 1967, cuatro años después de su publicación, el joven Viota lee por vez primera el *Quousque tandem...!* y advierte no sólo la posibilidad de «aplicar ese esquema a la historia formal del cine para ver si es utilizable en ella y qué resultados produce», sino su aplicación práctica a la creación cinematográfica, lo que inspiró las búsquedas formales de *Contactos* (película que Paulino Viota, Guadalupe G. Güemes, Santos Zunzunegui y Francisco Llinás mostrarán a Jorge Oteiza). Eso hace que, si en «Contar hasta cero. (El *Quousque tandem...!* y el cine)» las ideas fundamentales sobre formalismo e informalismo están ya definitivamente perfiladas, sus páginas apelen también de manera directa a un momento de inspiración germinal que cabe fechar cuarenta y cuatro años antes. O, como Jaime Pena escribió: «Si *Contactos* representó entonces la práctica, ahora “Contar hasta cero. (El *Quousque tandem...!* y el cine)” sería su reverso teórico, la Estética de Paulino Viota, una relectura muy personal de la historia del cine bajo el prisma de Oteiza (...)»<sup>3</sup>. En sugerente contraste con la amplitud del campo estudiado en «Contar hasta cero...», lo particular es otro trabajo no menos detallado, pero concentrado en una película de diez minutos, *Alumbramiento*, la aportación de Víctor Erice para el largometraje colectivo *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002). El reciente estreno de un largometraje firmado por el extraordinario director español otorga una

---

3. *Cahiers du Cinéma España*, n.º 50, noviembre de 2012.

particular distinción a esta minuciosa investigación formal que Viota le dedica (dejando en evidencia a todos los que llevan semanas repitiendo que «Erica vuelve a dirigir después de tres décadas», o que «regresa a la ficción por primera vez en cuarenta años»). Dado que la exactitud es la clave de este análisis, los que conozcan el texto original comprobarán cómo el autor ha efectuado una revisión a fondo que ha corregido, al menos, una inconsecuencia entre la descripción y el diagrama.

El gran interés del primer capítulo de «Literatura y cine», «Cine y literatura: *Al este del Edén*», es el de recrear la primera conferencia que Paulino Viota impartió sobre cine. Pero también nos permite anticipar una idea que no es novedosa en las publicaciones para Athenaica-Gong<sup>4</sup> y caracteriza en parte a *La familia del cine*: la transcripción de algunas intervenciones orales de Viota como manera de preservar el grueso de su actividad teórica, el que desde esta charla fundacional de 1984 han supuesto centenares de clases, conferencias, presentaciones y debates. El espesor y la trascendencia de «Literatura y cine» llegan con «Pierre Louÿs-Von Sternberg-Dos Passos-Buñuel» y «Nazarín o los infortunios de la virtud», dos manuscritos esenciales que merecen ser descubiertos y disfrutados sin padecer un desglose previo.

«Política» reúne a Jean Renoir y a John Ford, pero entre los dos aparece uno de los textos más singulares (y, merced a su *gracia política*, vigentes) de Viota, «*Retrato de José Antonio Primo de Rivera*, de Pancho Cossío». Por su parte, «Las rimas del tiempo», como sucede algunos capítulos después con «Lo definitivo por azar», forma parte de un conjunto de artículos escritos para Vicente Ponce y la revista *Archivos de la Filmoteca* entre 1989 y 1992, cuyo sentido era servir de complemento y comentario a las páginas de otro cineasta. En este caso, una entrevista a Jean Renoir en *Cahiers du Cinéma*, con motivo del regreso a las pantallas en 1967 de *La Marsellesa*, inspira una serie de reflexiones y asociaciones, no sólo a partir de las palabras del maestro francés, sino también de las fotografías que aparecieron en la revista original. El resultado culmina en un mareante juego de espejos entre realidad y cine que Viota remata, ya en 2023, con dos

---

4. *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso* ya incluía, entre el material nuevo, la traslación al papel de una charla, y *El genio de Eisenstein* apelaba por completo a su faceta docente al transcribir en su integridad un curso impartido en el año 2012 en la Filmoteca de Cantabria.

notas precisas e inolvidables. «Lo rural en el cine de John Ford: *El hombre tranquilo*» cumple con una condición inexcusable si de una antología de Paulino Viota se trata (es decir, que Ford no puede faltar) y es la transcripción de un encuentro en Córdoba en el que se debatió la manera como John Ford respondió con lucidez al *problema político*, diciendo una cosa y la contraria, mostrando los pros y los contras.

Por fin, «Cineastas» hace que *La familia del cine* culmine en el cine moderno, que introduce aquí «Lo definitivo por azar»; inspirado por *Ola nueva: Génesis*, un conjunto de notas con las que Jean-Luc Godard anticipaba la forma y el contenido de *Nouvelle Vague*, Viota realza su habitual pertrecho conceptual con un sorprendente toque impresionista, adentrándose en «lo pleno multicolor y estruendoso de la realidad». A su lado, el atractivo de un trabajo más genérico como «Una música de la que nace una escultura» podría parecer anecdótico, pese a tener una relación aún más estrecha con *Ola nueva: Génesis* y ser el resultado de un reto intrincado: presentar una de las películas más complejas del cine moderno a una audiencia profana. Igualmente, «Presentación de *Rocío y José*» recoge las palabras previas a la proyección de una película de Gonzalo García-Pelayo, tan luminosa como la de Godard aunque, desde luego, más asequible; testimonio, además, de una afinidad que, en lo personal y en lo artístico, los dos cineastas descubrieron a lo largo de la pasada década durante varios encuentros en la Filmoteca de Cantabria. Con «Guy Debord: una conferencia» recuperamos una intervención en la que, a partir de cinco fragmentos de películas del pensador y cineasta, Viota analizó su trabajo como montador. Y si la traslación al papel de esos análisis ofrece su actividad más analítica y material, la reproducción de «Arte y descripción», charla en torno a Federico Fellini, permite comprobar cómo, a partir del intento de «plantear una idea acerca del cine de Fellini, nada más que una», se llega a «una historia de las formas del cine», tal y como concluirá el anfitrión Manuel Asín. Como conclusión sustancial de ese diálogo *del autor con el autor* que singulariza buena parte de este volumen, el cuerpo principal del libro se cierra con «Arte y descripción, un complemento», artículo/nota escrito para *La familia del cine* que prolonga, matiza y completa de manera científica y extensa algunos conceptos del capítulo anterior.

Se encontrarán en los apéndices tanto «La marcha de la idea», la mencionada entrevista con Jean Renoir, como *Ola nueva: Génesis*, las páginas de Jean-Luc Godard que inspiraron «Lo definitivo por azar». Asimismo, dado que el carácter *oral* de *La familia del cine* se impuso muy pronto, he



considerado pertinente incluir dos amplias entrevistas con el autor; si, en la primera de ellas, Alberte Pagán efectúa uno de los más detallados paseos por la obra y vida de Paulino Viota (que completa otra charla con el imprescindible Santos Zunzunegui), «Cine y ciencia» responde a un encargo de la Universidad Pompeu Fabra para un estudio y publicación en torno a la relación entre el cine y la ciencia. Viota convirtió la propuesta en uno de sus más intensos manifiestos estéticos, con algunas consideraciones significativas sobre la objetividad y la subjetividad (LA CUESTIÓN en la aproximación de Paulino Viota al cine) o, de nuevo, Godard.

Completan los apéndices de *La familia del cine* dos publicaciones que sobrepasan su apariencia menor: «Contabilidad fordiana» es, en efecto, el artículo de un contable de películas, y con su aire puramente técnico encarna el lado más minucioso de Viota, auxiliado en su corrección y actualización por el magnífico Óscar Oliva. Y en «Crónica del Festival de Toulon», el más singular de nuestros regresos al pasado, el Joven Sr. Viota escribe sus reflexiones sobre el Festival francés en el que presentó *Contactos* en 1972, emplazando a una serie de creadores perdidos en una lejana noche del cine, o a otros fundamentales para la pequeña comunidad cinéfila que se forjó alrededor de la Filmoteca de Cantabria (Jean-Claude Biette, Stephen Dwoskin, Ado Arrieta...).

Como se puede suponer, este libro no habría sido posible sin el auxilio, inspiración, consejo o, simplemente, la cercanía de un grupo de amigos que, inexcusablemente, deben ser mencionados. Me gustaría destacar a los nunca suficientemente loados Manuel Asín, Enrique Bolado, Rubén García López y, por supuesto, Óscar Oliva. Pero no podría olvidar a Álvaro Arroba, Alfonso Crespo, Gonzalo de Lucas, Rodrigo Dueñas, Fernando Ganzo, Félix García de Villegas, Gonzalo García-Pelayo, José Antonio González Fuentes, Alberto Lechuga (que bendijo mi idea de recuperar y reciclar algunas líneas ya escritas en *SoFilm* para este prólogo), Hugo Obregón, Javier Oliva, Alberte Pagán, Jaime Pena, Roberto Pérez Trespalacios, Julius Richard, Alberto Ruiz de Samaniego, Javier Guerrero y Diana Santamaría, Marcos Uzal (una charla con él fue lo que nos animó a recuperar a Fellini en estas páginas) y Santos Zunzunegui. Sin olvidar a Athenaica-Serie Gong, a mi paciente esposa Lorena Mantilla, a mis padres y, ¡claro!, a Paulino Viota y Guadalupe G. Güemes, que siguen avivando el fuego del hogar de toda una *familia del cine*.



DE LO GENERAL A LO PARTICULAR



## CONTAR HASTA CERO

(EL *QUOUSQUE TANDEM...!* Y EL CINE)<sup>1</sup>

*Para Iñaki Ochoa de Echagüen*

### A) EL *QUOUSQUE TANDEM...!*: FORMALISMO E INFORMALISMO, LEY DE CAMBIOS

1. El propósito de este artículo es esquematizar las ideas estéticas contenidas en el libro de Oteiza e intentar aplicar ese esquema a la historia formal del cine para ver si es utilizable en ella y qué resultados produce.

En principio, lo nuclear, lo fundamental del libro en ese terreno me parece estar articulado en torno a lo que podríamos considerar dos ejes, uno de hechos y procesos que se suceden en el tiempo, diacrónico se podría decir, y otro de tipo dialéctico, de oposición de contrarios con términos intermedios, de contrastes que se dan en un mismo momento, incluso dentro de una misma obra, un eje de acontecimientos sincrónicos.

Quizá la mejor presentación de estas dos ideas esté en la bellísima conferencia del cine-club de Irún del sábado 28 de octubre de 1962, que deberíamos conmemorar ahora que se cumplen 50 años, porque es difícil de imaginar que en un cine-club español —o de cualquier otro lugar— se hayan podido decir cosas más apasionantes. Me veo en la obligación de hacer una cita larga para no dar por sobrentendido lo fundamental del pensamiento de Oteiza, porque este artículo debe valer también para quienes no lo conozcan y porque no puedo competir con Oteiza en la expresión de su pensamiento:

---

1. Escrito entre el 13 de febrero y el 24 de junio de 2011 y publicado en *Oteiza y el cine. Escenario de Acteón-Estética de Acteón* (Santos Zunzunegui coord., Fundación Museo Oteiza y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), obra colectiva fechada en septiembre de 2011. Los otros trabajos del libro fueron escritos por Santos Zunzunegui y Jenaro Talens. [Revisado y corregido en agosto de 2023.]

De pronto, me he dejado de afeitarme. Más exactamente: no me he dejado de afeitarme, es que me he dejado la barba. Es la barba que los demás se afeitan, la que yo, en desacuerdo por algo la dejo crecer. Esto es un gesto. ¿Qué es el gesto? Porque el panorama del arte actual es un panorama de gestos. El gesto llama la atención de los demás, es una acción, un movimiento, que no estaba previsto, que cae sobre los otros, que toca su indiferencia y compromete a contestarse, a participar.

Frente al gesto está el acto. ¿Qué es el acto? Porque el estilo anterior al de las actuales tendencias, ha sido en el arte actual, un panorama de actos. Cuando me he sentado aquí no he llamado la atención: porque el espacio estaba previsto para mi acción: había una mesa, una silla, un lugar. Yo que ahora soy la acción, el tiempo, el movimiento, que está pasando, he quedado instalado en un espacio (que estaba preparado) compuesto, ordenado. Este razonamiento de un espacio, en que he quedado sujeto, pertenece al estilo geométrico. Pero puedo, repentinamente, levantarme, deshaciendo esta sujeción, acentuando mi tiempo, mi acción, mi sentimiento, mi voz, mi gesto. Razonando hacia dentro —el acto—, o viviendo hacia fuera —el gesto—, son los dos únicos estilos —geométrico y no geométrico, espacialista o tiempoista, formalista o informal—, con los que el artista actúa siempre.

En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista. Se cree corrientemente, entre los mismos artistas, que el arte no es más que esta fase de creciente comunicación.

Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio —formalista o informal—, en una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad (lógicamente de una sensibilidad que ya debiera estar formada en parte por el arte anterior, para sentir ahora la necesidad de protección de un arte actual).

Y Oteiza concluye esta exposición afirmando:

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. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos, que aún conserva firmemente su tradición artística y también su tradición religiosa. Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío.

Estas ideas están en los números 70 a 77 del libro. Porque en el *Quous-que tandem...!* no están numeradas las páginas —lo que, al fin y al cabo sería una numeración puramente mecánica, con utilidad práctica pero *inorgánica*—, Oteiza ha numerado las ideas, dando de cada una, además, una definición escueta y precisa en el índice; definición que luego no se repite en el cuerpo del texto, de tal manera que conviene leer el libro con un dedo metido en las páginas del índice para conocer cuál es esa definición de Oteiza de la cuestión que estamos leyendo que, si no fuera por el número que la acompaña al margen, quizá ni siquiera percibiríamos como un núcleo distinto de pensamiento.

En el texto de arriba está todo: la distinción de dos tipos de arte, la polaridad en el arte, un arte del acto y un arte del gesto, un arte geométrico, formalista y espacial y un arte informalista y de desarrollo temporal; y está la «ley de los cambios del lenguaje (del arte)» que va —en el tiempo— de una nada inicial a otra final, que primero va acrecentando la expresión, buscando la comunicación, la información, y que, en una segunda fase, cambia de sentido porque la expresión acaba siendo una opresión de la sensibilidad que el propio arte ha ido creando antes. Así, aparece una estética negativa, como «protección espiritual de la sensibilidad».

2. A lo largo del libro, Oteiza va dando ejemplos del proceso de esta ley de cambios. Si los colocamos en orden cronológico, los más antiguos corresponden a la prehistoria, al paleolítico. Oteiza se refiere a cuatro periodos: Auriñacense, Solutrense, Magdaleniense y Aziliense. En términos de la ley de cambios, desde la nada, desde la ausencia de arte inicial, hay un primer periodo de expansión de la expresión, el Auriñacense (las Venus adiposas, las manos impresas en el muro), que culmina en Lascaux, momento del equilibrio clásico. A esto sigue el Solutrense, en el que la

actividad artística va «decreciendo y apagándose, en un final con soluciones de tipo industrial y civil». Pero no se consigue una conclusión total, un llegar a la nada final que permita, terminada la investigación estética, abandonar totalmente el arte. Entonces, «la actividad artística se ve obligada a reanudarse». Es el Magdaleniense, «segunda ola de actividad estética religiosa que ya se iba formando mientras finalizaba la ola cultural anterior». Su obra más lograda es Altamira. A esto sigue un cuarto periodo, el Aziliense, que es una nueva civilización industrial, y que, como antes el Solutrense, es otra conclusión imperfecta, que no llega a la nada del abandono de la actividad artística. Desde luego, esta caracterización de Oteiza es muy diferente, como él reconoce, de la que hacen los expertos. Tras las dos conclusiones imperfectas del Solutrense y el Aziliense, será en el neolítico cuando se llegue a la conclusión completa, a la terminación de la actividad artística con el pequeño crómlech vasco.

De todas formas, parece que Oteiza está de acuerdo con los prehistoriadores en atribuir a los distintos periodos del paleolítico superior la invención del arte propiamente dicho, «una invención trascendental que pone de manifiesto la dimensión intelectual del hombre de Cro-Magnon (*Homo sapiens sapiens*)», según el diccionario Larousse. Y es precisamente el arte FRANCOCANTÁBRICO, que es al que se refiere Oteiza, el que expresa «el genio estético y la capacidad manual de aquellos cazadores primitivos» (Larousse).

En el artículo que sigue en el *Quousque tandem...!* a la conferencia de Irún, Oteiza expone lo que llama su primera intuición estética del crómlech, que es el elemento central de su estética de conclusión del arte en una expresión material de la Nada. Un día, en el alto de Aguiña, comprende de repente que el pequeño crómlech vasco ha realizado lo que él está intentando con sus esculturas denominadas «cajas metafísicas»: crear un ámbito vacío que sea un refugio espiritual que le pone simbólicamente al abrigo del tiempo que acaba con nosotros. En el vacío no hay tiempo, porque para que lo haya tiene que haber cosas que se degraden con su paso, tiene que haber entropía, movimiento. Por eso, la estética silenciosa y de la inmovilidad de Oteiza.

El arte, en una primera fase, busca apropiarse de la Naturaleza, dominarla, y, en una segunda, pretende calmar la angustia existencial. La culminación del crómlech ha sido definitiva, pero local, no salió del ámbito vasco, no afectó a otros lugares de la tierra, donde se reinició una y

otra vez el proceso que describe la ley de cambios. El crómlech explica que los vascos no hayan tenido arte. No es que fueran inferiores es que, habiéndose curado de la angustia, ya no lo necesitaban. Oteiza pretende invertir el sentido que tiene el hecho de la carencia de arte en las épocas históricas en el País Vasco, hacer que los vascos, en vez de estar abochornados, estén orgullosos de ello. Los pueblos con arte son pueblos inacabados, incompletos, y por eso lo necesitan. Los vascos han realizado el proceso completo, pero la catástrofe ha sido que después lo han olvidado. El tiempo ha vuelto a ser el más poderoso y ha cortado los lazos de los vascos con ese glorioso pasado. Carentes de arte, ahora están más angustiados por ello que nadie. El propio Oteiza no sabía esto y eso es lo que le ha llevado a su actividad de escultor. Pero él, heroicamente —diría yo—, ha realizado todo el proceso por sí mismo, desde una primera actividad expresiva, con esculturas figurativas, hasta vivir en sí la ley de cambios y empezar a buscar el vacío; por ejemplo sacando las entrañas y dejando en canal a los catorce apóstoles del friso de la basílica de Aránzazu. Claro que en esa tarea hercúlea de llevar a cabo la segunda fase de la ley de cambios él no ha estado solo, porque, según el propio Oteiza, todo lo mejor del arte contemporáneo sigue esa tendencia.

3. Pero después de la explicación muy precisa sobre la ley de cambios en la prehistoria, no hay en el *Quousque tandem...!* una concreción similar por lo que respecta al arte de los periodos históricos. Trataré de pasar revista a los ejemplos que menciona.

El primero, y más reiterado, es el de Velázquez. En el número 31, comenta unas reflexiones de Waldo Frank sobre el pintor. Frank considera que el arte de Velázquez es *extranjero*, porque el arte español «ha sido siempre *creador de expresión*». Además, en Velázquez «ni en las partes aisladas, ni en el conjunto de la obra, hay subjetividad alguna». Añade Oteiza que Frank:

no reconoce que lo que está sintiendo es el borde frío del vacío, del cero-crómlech sin-expresión, en el que reside el alma misma de Velázquez (como vive en secreto nuestra alma en nuestro silencio-crómlech neolítico). Está Waldo Frank describiendo claramente ese vacío en Velázquez y no lo ve. Treinta años antes Mayer-Graef vio ese vacío en Velázquez y ni lo sintió ni lo explicó. Velázquez había creado un sitio de habitable soledad para él en su pintura. Con el genio popular del alma vasca y con el genio de Velázquez



en su pintura hay una formidable y curiosa relación de identidad y al mismo tiempo un destino crítico paralelo: semejantes y profundas observaciones y una profunda y radical incompreensión.

Luego, en 85, Oteiza distingue los dos estilos, *los dos brazos del río del arte*, como los llama; es decir, el estilo informal, temporal, y el estilo espacial, formalista; distinción en la que tendremos que entrar más a fondo a continuación. En el primero, Oteiza señala a Tapies y Giacometti; en el otro, a Mondrian y Rothko, aunque en éste aparece también la dimensión temporal.

En el 87, menciona «la novela en el último Beckett en paralela situación con la escultura y la pintura»; es decir, como un autor que se acerca a la conclusión, al silencio.

En 98, insiste sobre Velázquez, y la tradición artística oriental y añade «algunos vacíos, repentinamente involuntarios, del arte contemporáneo».

En 166, hay dos comparaciones:

Lo que hace Chillida es una obra de Baroja en hierro. Esto mío es un Robbe-Grillet, demostración racional del desarrollo del vacío por una derivación de unidades.

Es decir, que Chillida sería un artista informal, de movimiento espontáneo, intuitivo, como la literatura de Baroja.

Luego, en el gran diccionario que cierra el libro hay una entrada, «EXPLICACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES», que comenta las 66 que aparecen en el mismo. En la explicación más extensa de todas y creo que la más pertinente sobre la dicotomía formalismo-informalismo, la que da sobre una escultura abstracta de Ipoustéguy [22], se refiere a Boulez, afectado de informalismo cuando estaba experimentando la «descomposición de la expresión», y añade:

También a mí y en ese mismo año (1957), pero había entrado ya en la fase segunda y concluyente de la experimentación. Yo aparecí para los racionalistas brasileños del mismo espacialismo concreto (avanzada la más pura pero que permanecían en la primera fase de la expresión) como un heterodoxo humanizado. Pero así concluí, completando la desocupación del cilindro con la desocupación espacial de la esfera y del cubo. Ahora sé bien lo que hice. Sé bien que un

razonamiento espacial de la expresión comienza haciendo expresarse por fuera a una forma elemental geométrica y termina vaciando a esa forma elemental por dentro. Así concluye el Renacimiento (tardíamente y sin enterarse nadie, pero lo concluye Velázquez). Así estuvo a punto de concluir el Impresionismo, cuando Cézanne (que fue el gran traidor para la conclusión receptiva del Impresionismo) recomenzó el tonto juego occidental e incesante de la expresión, pronunciando dinámicamente las figuras elementales geométricas, por fuera.

En las ilustraciones [28], [29], [30] y [31] contrapone lo cerca (unas olas que rompen en un muelle y se vienen sobre el espectador) con lo lejos (una nebulosa en el cielo) y asocia lo primero con una escultura de Chillida (*Ikaraundi, Gran temblor, 1957*), que es como la imagen de las olas, congeladas en metal, y lo segundo con un bajorrelieve de Weissman, que Oteiza define como «poética de lo lejano».

En [42] considera a Moholy-Nagy como representante de «una evolución creciente de la expresión». Mondrian, el propio Oteiza, Rothko, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch, se relacionan, por el contrario, con el jardín de piedras de Kyoto:

Espacio vacío utilizado para la reflexión espiritual y religiosa, como espacio-crómlech en la tradición oriental. Las piedras, estéticamente indiferentes, tienen por función la definición del vacío espacial receptivo, exactamente el comportamiento de las figuras en la creación espacial vasca (final crómlech del Renacimiento) en la pintura final (*Las meninas*) de Velázquez [53].

Tenemos aquí un formidable ejemplo de la capacidad asociativa de Oteiza, de su análisis comparado de las artes. Las escasas rocas diseminadas en el rectángulo de arena trillada del patio rectangular que compone el jardín de Kioto, tendrían la misma función que las figuras de *Las meninas*: definir un espacio (real en el jardín, figurado en la pintura) vacío, «habitable» para el espíritu.

La única referencia a la Edad Media aparece en la ilustración [57], una vista parcial de una iglesia gótica centrada en los arbotantes, que parecen recortar un vacío en el cielo del fondo:

El espacio religioso (estéticamente como vacío-crómlech) en el gótico de Tours, suspendido en lo alto con el empuje exterior de los arbotantes.