



**E** S T U  
D  
I O S

*Peine de los vientos*, Eduardo Chillida. (Foto Phillip Maiwald, licencia Creative Commons)



# CONFLUENCIAS: ENSAYO PARA UN ALGORITMO

## GARGALLO, SERRANO, OTEIZA, CHILLIDA: EL ESPACIO ÚNICO

ARTURO GÓMEZ  
ESCUOTOR

### Introducción

Desde que el hombre del Paleolítico traza su primera representación en una cueva comienza el proceso de racionalización y de intelectualización del arte: la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones, abreviaturas, tipos generales y signos convencionales. La obra de arte ya no es solo una representación del objeto, sino también una representación conceptual<sup>1</sup>.

Los griegos descubren el equilibrio entre el sentimiento, las pasiones humanas y el orden, tanto natural como divino. Consideran al hombre como medida y símbolo del equilibrio que concilia las dos tendencias opuestas de la naturaleza: razón e instinto, orden y fantasía. Esta conciencia de sí mismos se elaboró entre sus filósofos (Platón, Aristóteles). Siendo, a partir de entonces, el hombre, una forma que se inscribe en el espacio tanto en contorno como en densidad<sup>2</sup>.

Si solamente nos limitásemos a observar el concepto que del espacio se tiene en

nuestra escultura, en la actualidad, veríamos que este ha trascendido el sentido aristotélico, es decir, el espacio en sí tiene una estructura natural y cada uno de los elementos que se distinguían en aquel tiempo (agua, fuego, tierra y aire) tiene su sitio determinado donde debe estar y donde tiende a colocarse de nuevo. Formulándose una nueva pregunta: siendo el espacio una forma de vasija, ¿es el límite del cuerpo envolvente o la envoltura del medio envolvente? ¿Positivo o negativo? Positivo como la concreción del objeto y negativo como su ausencia. En este sentido el espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen

#### 1

SUREDA, Joan (dir.), *Las primeras civilizaciones. Prehistoria. Egipto. Próximo Oriente*, vol. 1 de *Historia Universal del Arte* (10 vols.), Barcelona, Planeta.

#### 2

PARÉS PARRA, J. L., *Consideraciones del volumen y el espacio a través de la creación escultórica: "Amaltea como manifestación plástica propia"*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1988.

ocupado por un objeto: solo un cuerpo que tiene alrededor a otro como envoltura está en el espacio; el que no lo tiene no lo está<sup>3</sup>. Llegando, así, a otro aspecto mucho más amplio en donde entran a formar parte el espectador, el lugar donde está ubicada la obra, la obra misma, sus materiales de construcción e incluso su movilidad, lo cual nos lleva a diferenciarlo, a su vez, de aquellos otros que pueden ser expuestos en distintos lugares (habitáculos); sin olvidar el propio concepto de la obra que se enmarca, en la mayoría de las veces, dentro de alguna corriente artística y el origen cultural de la misma: la dualidad Oriente-Occidente, las artes tribales, etc. Por no hablar de las relaciones con otras culturas como azteca, egipcia, etc. o las modernas corrientes filosófico-lingüísticas.

Toda esta atención por la manera en que una escultura debiera presentarse en su espacio de ubicación dio un importante giro a principios del siglo XX con la aportación de las vanguardias al estudio del mismo. Así, una de las preocupaciones de la escultura reciente reside en el concepto del **vacío** o en el contexto del **lugar** como vacío escultórico o de la propia **acción** sobre un lugar previo, huero y descontextualizado, sea este urbano o rural; piénsese, en este último caso, en las experiencias de Richard Long, Serra o David Bureau, Christo, Robert Smithson...

Todas ellas constituyen una experiencia que se ampara en el espacio como si fuese una experiencia vencida, surgiendo la obra de su condición tradicional de objeto que se mira. Desarrollándose así uno de los factores principales que caracterizan la escultura contemporánea: el tratamiento del espacio y la denostación de la idea de la figura como estatua<sup>4</sup>.

Amparado en el concepto de positivo-negativo aparece otro elemento plástico constructivo y necesario: la **estructura**. La estructura se nos presenta como el aspec-

to sólido que afianza una trama. Aspecto sólido que se refleja en una manifestación corpórea como el esqueleto de un puente, por ejemplo. Pero también aquellas estructuras del hombre que trabajadas y/o utilizadas por él conforman unos espacios que le sirven de cobijo y se transforman en la práctica en unos **espacios de relación**, que son, por qué no, a otro nivel, una clara referencia a la estructura interior de él mismo, a la cual se refirió Hegel al definir la filosofía del espíritu. El espacio como la **ausencia** de uno mismo. La **trama** interior del hombre<sup>5</sup>.

Un valor al que constantemente se refiere G. Bachelard en *La poética del espacio* como **vacío**. Concepto con el que han trabajado Gargallo, Serrano, Chillida y Oteiza. Valor al que define Arnau Puig como: "El espacio es algo inherente al concepto y a la forma. Los mismos signos ubicados en espacios diferentes adquieren sentidos diferentes. El espacio en donde se manifiestan las aptitudes y otorga a éstas valores simbólicos diferenciados"<sup>6</sup>. Por tanto, la plaza de un pueblo, un mercado en la ciudad, una cueva o un espacio *cromlech* cumplen esta función. En todos ellos, en distintos tiempos y espacios, el compromiso social con respecto de unas normas existe. Estas normas crean estructuras mentales de comportamiento social que revierten en el comportamiento individual. Esta percepción de la estructura es la que genera un trabajo plástico basado en un concepto: el **vacío** como

3  
BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.

4  
*Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (catálogo exposición), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

5  
TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, col. Ensayos.

6  
PUIG, A., *Sociología de las formas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.



*Pequeña máscara con mechón*, 1907. (Museo Pablo Gargallo). Pablo Gargallo

valor escultórico. Y este sentido del vacío es el que sirve de amalgama entre estos cuatro maestros escultores españoles. A este respecto P. Serrano decía: “El Hombre busca en vida su cueva, su refugio...”<sup>7</sup>.

¿Es una casualidad este pensamiento? No. Pablo Gargallo también se interroga acerca del valor en la trama del significado de la relación movimiento-vacío del cuerpo humano como escultura. Jorge Oteiza sobre el vacío *cromlech*, y para Chillida, lo importante es el aire. En nuestra opinión, más bien queremos entender que se trata de un ciclo dividido en cuatro etapas: Gargallo, Oteiza, Serrano y Chillida. Y no por ello un ciclo cerrado.

### Cuatro tiempos en uno

Es importante contemplar los tiempos de nacimiento de cada uno de los cuatro escultores, dos aragoneses y dos vascos que se conjugan, para establecer por un lado su antigüedad y por otro la inclusión en un mismo espacio-tiempo vien-

do cómo esta relación se manifiesta como un cinturón de ideas.

Pablo Gargallo nace en Maella (Zaragoza) el 5 de enero de 1881 y muere en Reus el 28 de diciembre de 1934.

Pablo Serrano nace en Crivillén (Teruel) el 8 de marzo de 1908 y muere en Madrid el 26 de noviembre de 1985.

Jorge Oteiza nace en Orío (San Sebastián) el 21 de octubre de 1908 y muere en San Sebastián el 9 de abril de 2003.

Eduardo Chillida nace en San Sebastián el 10 de enero de 1924 y muere en San Sebastián el 10 de agosto de 2002.

Pablo Gargallo confecciona su primera máscara con mechón (chapa de cobre. 8 x 6 cm) con la que empieza a abordar su concepto de vacío en 1907.

7

GALLEGO, Julián, *Pablo Serrano*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971, col. Artistas Españoles Contemporáneos n.º 8.



*Construcción vacía* (paseo Nuevo de San Sebastián, 2002). Jorge Oteiza

Pablo Serrano elabora las puertas de Montevideo en 1952. Trabajo donde ya aborda las relaciones de positivo-negativo estructurales compositivas y que Gargallo las tiene perfectamente definidas en su *Gran profeta* (bronce, 238 x 76 x 48; 1933) 21 años antes. Y no son hasta 1956 las primeras experiencias de la quema del objeto<sup>8</sup>.

Jorge Oteiza, tras una larga estancia en Sudamérica, va desarrollando teórica y prácticamente los fundamentos de su estética, y el escultor “natural” que llevaba dentro va dando los pasos necesarios para convertirse en el artista que de algún modo está en control de sus mecanismos y herramientas. Esta aventura intelectual quedará plasmada en textos como *Carta a los artistas de América* (1944) o *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). A finales de los años cuarenta regresa a España. La escultura masiva y monolítica, con la que Oteiza naturalmente se identificaba, sufre un proceso de desmaterialización, según el cual la estatua-masa debe ir dando paso a la “trans-estatua” o la estatua energía del futuro: un artefacto fundamentalmente es-

pacial y energético. Oteiza propondrá un tipo de escultura que sea capaz de liberar energía a través de la “fusión” o acoplamiento de unidades ligeras.

Eduardo Chillida estudia arquitectura en la Universidad de Madrid hasta 1947. Reside en París hasta 1951, año en que regresa al País Vasco, lo que le supone una ruptura con lo anterior y una vuelta a los orígenes. Pero no al ego ni a la conciencia personal, sino a aquello que es anterior al yo: el **espacio**. El espacio ya no está fuera de nosotros: es aquello donde estamos. El espacio es un donde.

Después de 1956 se inicia un período regido por la gravedad. Con rudos homenajes de las formas al espacio en su manifestación más sensible y, al mismo tiempo, más abstracta y fisiológica: la **vacuidad**<sup>9</sup>.

8

WESTERDAHL, Eduardo, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Polígrafa, 1977.

9

MEYER, Franz, *Chillida. Escala Humana* (catálogo de la exposición), Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991.



*Peine de los vientos* (San Sebastián, 1976). Eduardo Chillida

## Algoritmo

Sigamos con Chillida. De sus innumerables y potentísimos trabajos, de todo ese universo formal, de todos ellos nos fijamos especialmente en el *Peine de los vientos* (San Sebastián, 1976), por el conocimiento que todo el mundo tiene de esta escultura.

“El *Peine de los vientos* instalado en San Sebastián simboliza de un modo ideal la sociedad de la acción plástica, abarcando el espacio con este lugar, refiriéndose la escultura al engranaje entre la roca y el mar, como además al acontecimiento del oleaje, del viento y la luz”<sup>10</sup>.

El *Peine de los vientos* es un trabajo, como muchas veces ocurre en su obra, desmultiplicado en varias esculturas y la comparemos a nivel intelectual y formal con el trabajo de Pablo Serrano la *Gran Bóveda* en el salto de Aldeadávila, de 1963. Gran obra de Serrano que ya comentamos debidamente en un artículo anterior en esta revista.

Pongamos como inicio de comparación una diferencia:

El *Peine de los vientos* configura un espacio exterior e interior del hombre que en su contemplación mira hacia la mar.

La *Gran Bóveda* de Serrano es igualmente monumental, configura un espacio exterior e interior del hombre que en su contemplación mira hacia la montaña.

Los elementos constitutivos del *Peine* son: las rocas, la mar, el acero, la piedra de la explanada, el furor del agua, el rumor del aire y la gente.

El *Peine* mira hacia el mar. Y mira hacia el mar interior. Porque cuando estás allí acabas imperceptiblemente acaparando la atención del mar, refugiado entre las formas de acero que dan nombre al conjunto y poco a poco sumergido en la profundidad de uno mismo abrigado entre la bóveda que forman la montaña, el mar y el cielo. Es pura poesía.

10  
*Ibidem.*



*Gran Bóveda* de la presa de Aldeadávila (Salamanca, 1963). Pablo Serrano

La *Gran Bóveda* mira hacia el valle desde el interior de la montaña al pie del río Tajo y sueña el mar. Crea la ausencia del mar, aunque tenga bien cerca el agua y por su dimensión no nos arropa. Nos refugia en esa bóveda que se cierra en el cielo y profundiza en esa boca de cueva hacia el interior, no se sabe dónde. Intuitivamente, a un interior que nos produce refugio y nos repele al mismo tiempo. Como un positivo-negativo, y sentados bajo su cúpula nos sumerge, nos lleva hacia nosotros mismos, hacia nuestra conciencia colectiva, nos hace soñar el río y su desembocadura en Lisboa.

En el *Peine*, el rumor del aire que peina es música y juego en nuestros oídos y deseos. Nos abre a la comunicación a los demás a través del juego.

En la *Gran Bóveda* el rumor y a veces el silbido del aire que llena todo el espacio también se torna melodía en nuestros oídos y nos abre a la comunicación con los

demás, no por el juego, sino desde la reflexión y el silencio.

En opinión de Fullaondo: “Chillida está cerca del sentimiento laberíntico de las formas. Sus obras son los testimonios de un retiro hacia la entraña esotérica de la Tierra”<sup>11</sup>.

Para Pablo Serrano: “El hombre en vida no hace sino ir confirmando su propia bóveda... En el fondo, el hombre no es ni más ni menos que el animal en busca de su propio refugio. La limitación de su espacio, como principio y fin, empieza en el vientre materno, para terminar en el vientre de la tierra”<sup>12</sup>.

Queremos decir que así como Serrano ha buscado siempre la relación de sus escul-

11  
*Ibidem.*

12  
GALLEGO, Julián, *op. cit.*



turas con la “comunicación del hombre” reafirmando su presencia, la del hombre, por su propia ausencia —es decir, jamás pone en duda su ser, la **estructura**—, Chillida ha buscado y busca a través de la materia. “Su obra es siempre una perfecta representación del sentimiento del hombre concreto, por encima de la evanescencia del concepto genérico de la humanidad”<sup>13</sup>. Él nos explica que cuando decidió colocar los tubos que dejarían entrar el agua por el vientre de la roca hacia la explanada pensó en colocar siete agujeros dejándose llevar por el número. Más tarde comprobó cómo había acertado con este número por ser siete el número de las provincias vascas. El pueblo vasco, el colectivo, la **trama**.

En la *Gran Bóveda* forma parte imprescindible el silencio y en el *Peine de los vientos* es el sonido. ¿Positivo-negativo?, ¿extremos que se juntan?

Volvamos por un momento con Gargallo.

Gargallo, con el Profeta, culmina una etapa muy importante en su trayectoria; pensamos al decir esto que Gargallo terminaría una etapa de búsqueda en la cual el exponente de la intuición por medio del encuentro de relaciones entre el espacio y la representación material del mismo —su estructura—, utilizando como vínculo la figura humana, daría como fruto final la escultura del *Gran Profeta*, mientras que la búsqueda del espacio en la relación **vacío-materia**, la materia por sí misma, sin apenas connotaciones figurativas, le llevaría a concluir la *Pequeña bacante con/sin hoja*, como ya expresamos en un artículo anterior.

Gargallo dice: “En abstraction, le danger c’est la volonté de non figuration, danger qui peut entraîner l’adoption de signes sténographiques lesquels plastiquement n’auraient aucune potée émotive sans un

posséder la clef. Mais il y a bien des clefs. C’est la force d’une abstraction qui peut créer un rythme”<sup>14</sup>.

Aquí Gargallo se pregunta acerca del valor de la trama, del significado de la relación **movimiento-vacío** de los cuerpos. Indaga en ese valor de vacío. Gargallo interroga siempre desde la materia y en este sentido es fiel a ella, al igual que Chillida. Y por muy atrevida que pueda parecer la siguiente afirmación, coinciden en que ambos no dejan de preocuparse por la relación entre la representación de la materia y el hombre. Mientras Gargallo se interroga desde el estudio de la totalidad del cuerpo humano, Chillida lo hace desde una parte del cuerpo: las manos, sus relaciones. Y no deja de ser significativo que las manos representen en sus líneas la “realidad” del hombre en su medio, su cultura, su ascendencia<sup>15</sup>.

¿Y cual es esa reunión entre ambos?

Como ya decíamos anteriormente al estudiar a Gargallo: la *Pequeña bacante con/sin hoja*.

Porque con la *Pequeña bacante con/sin hoja* Gargallo incide precisamente en esa metamorfosis de la materia en relación al espacio real y cuando termina su Profeta solo da por finalizado un proceso, eso sí, con maestría genial, cuyo eslabón siguiente y primero era su *Pequeña bacante* en donde ya el vacío es una reflexión sobre el contenido y a la vez una realidad palpable. De no haber muerto prematuramente,

13  
MEYER, Franz, *op. cit.*

14  
ANGUERA, Jean, *Gargallo*, Paris, Carmen Martínez, 1979.

15  
FULLAONDO, J. D., “La obra gráfica de Eduardo Chillida”, *Nueva Forma*, n.º 23-24, Madrid, diciembre-enero 1967, pp. 57-74.



*Pequeña bacante con hoja*, 1932 (Museo Pablo Gargallo). Pablo Gargallo

Gargallo hubiese seguido su investigación partiendo del punto donde dejó resuelta la *Pequeña bacante con/sin hoja*. Y en este sentido estamos de acuerdo con Jean Anguera al afirmar que “Gargallo buscaba a través de la materia, las formas, los gestos, las significaciones de la vida, creía en la satisfacción que puede aportar la idealización del cuerpo de la mujer. Para él, esto podía ser una respuesta al universo, gramo de materia por gramo de materia, universo que se ve armónico, bello, curva pura. Un cuerpo que desafíe al tiempo, la vejez...”<sup>16</sup>.

Chillida contesta: “Lo profundo es el aire”<sup>17</sup>. El vacío. La expresión de un sentimiento en él. Con él.

Chillida sabe de la curva pura su explícito valor de lo cóncavo o lo convexo, de su trazado, de su ejecución, de quien la realiza o por qué se realiza. Como nos expone en la entrevista que nos concedió en su estudio en 1992<sup>18</sup>.

Si Gargallo busca a partir de una estructura basada en el hombre el sentido espacial del valor vacío, Chillida busca desde el hombre la estructura del límite.

Si Gargallo marca el límite en el propio conocimiento del cuerpo humano, Chillida busca establecer los límites en las relaciones entre los cuerpos. Espacio positivo o espacio en negativo, **espacio orgánico**.

“Chillida sabe que el espacio objetivo y homogéneo de la geometría tiene sentido partiendo solamente del espacio orientativo del cuerpo desde el que, por abstracción, es construido. Dicho de otra forma:

16

ANGUERA, Jean, *op. cit.*

17

Fundació Joan Miró, *Chillida* (catálogo exposición), Barcelona, 1986.

18

GÓMEZ, Arturo, Entrevista personal a E. Chillida, estudio de Chillida, San Sebastián, 1990.

el cuerpo no es el objeto de la escultura de Chillida sino el pretexto para analizar y cuestionar un determinado espacio, el del cuerpo humano”<sup>19</sup>.

Kosme M. de Barañano nos resume perfectamente la trayectoria de Chillida haciendo hincapié en aquellos aspectos sobresalientes del Chillida escultórico; por ende, aquellos que nos interesan para este análisis.

### El vacío como espacio único

Nos preguntamos: ¿Y cuál es el espacio orientativo del cuerpo desde el que, por abstracción, es construido?

Sin duda, tiene un doble sentido, se refiere a la importancia del espacio ambiental –como, por ejemplo, el interior de una iglesia– y al espacio interior del hombre al que proyecta en la visión de su “hoyo” en la roca viva.

De la misma manera que una cueva o un cielo cubierto de nubes “proyectan al hombre hacia sí mismo y le dirigen a su interior”<sup>20</sup>.

Una vez más el espacio de comunicación de Serrano y Chillida coinciden en la esencia misma del espacio. Y en este mismo sentido Oteiza hace referencia al espacio *cromlech*: “Ante el vacío frío, neutro y sin medida, ¿qué hacer? Se rodean con unas piedras unos pequeños espacios que por el mero hecho de quedar limitados se vuelven sagrados (consagrados): son los *cromlechs*”<sup>21</sup>.

Aquí también podríamos hablar del **dentro-fuera** o del **positivo-negativo** con dos aspectos relativos que están directamente relacionados por el estado anímico del hombre (espacio hodológico) y no tan solo por su situación en el espacio.

Dice Celaya: “Tras el prometeico asalto al espacio de los hierros agresivos –se refiere aquí Celaya al Fotoscop editado por Polígrafa– Chillida no cae como Faetón. Se recoge en sí mismo y trata de establecer el segundo término de su empresa: el “no” del “sí” que hará posible la síntesis superadora. ¿Cuál es ese segundo término que entra en juego con el limitado espacio exterior? El de la caverna matriz, el del espacio entrañablemente interior; el de la inconsolable memoria prenatal”.

Nos preguntamos: ¿Se trata tal vez de un vacío cósmico, de un vacío superior inherente al hombre?

Y todavía rubrica Celaya: “El hombre tiene miedo y Eduardo Chillida también tiene miedo. Por algo sus últimas esculturas son escondites, refugios, a un tiempo anti-atómicos, anti-cósmicos (pues el hombre aquí en su tierra y en su caverna es nuestra central y última esperanza). Anti-metafísicos (pues no hay metafísica sin sofisticación ideológica). Anti-historicistas (en cuanto se atienen a lo esencial y radical del hombre originario). Anti-culturales, porque sí, porque las cosas son como son, y ahí está la fuerza de sus obras contra lo que venga”<sup>22</sup>.

Comentario que perfectamente podía hacerse a Pablo Serrano.

Todo esto es muy interesante, pues por encima de todo, al final, lo realmente im-

19  
MEYER, Franz, *op. cit.*

20  
BOLLNOW, Otto Friedrich, *op. cit.*

21  
MEYER, Franz, *op. cit.*

22  
CELAYA, Gabriel, *Los espacios de Chillida*,  
Barcelona, Polígrafa, 1974.

portante es la plástica. La fuerza intrínseca de sus obras y es esta fuerza que nos subyuga la mayoría de las ocasiones y nos hace pensar en esas otras cosas que son “anti-todo”. ¿No está situado el hombre frente a sí mismo? ¿No es el vacío de sí mismo lo que le incita a preguntarse? ¿No crea la ausencia de la presencia? ¿No es este mismo sentimiento el que nos llega en la contemplación de la obra de Pablo Serrano? ¿De dónde nos viene esta semeblanza, de la filosofía que permanece detrás del trabajo o de la misma proporción de estudio sobre el tratamiento plástico del vacío? ¿Y no es este tratamiento (sentimiento) del vacío el que está presente en la obra de Pablo Gargallo?

Las comparaciones son odiosas y difícilmente podríamos aquí hacerlo con trabajos tan “dispareos” como las series Rumor de límites y Elogio de la arquitectura, de Eduardo Chillida, o los Hombres bóveda y Lumínicas, de Pablo Serrano.

Sin embargo, ¿no hay algo muy primitivo, o por lo menos muy orgánico, en esta identificación? Creemos que sí.

Indudablemente, no es una casualidad que sea el mismo planteamiento que en Pablo Serrano, aunque bien es verdad que con verdaderas y diferentes soluciones plásticas.

Una vez más, Gabriel Celaya, en el catálogo de la exposición de Gijón, nos muestra la clave por un lado de la comprensión de Chillida, por otro de la del verdadero valor del vacío, ese vacío interior al que antes nos referíamos: “La aventura en el espacio –contra el espacio y dentro del espacio a un mismo tiempo– es algo tan prototípico de todo hombre, y cada hombre lo revive de un modo más o menos onírico, como revive, en resumen o en símbolo toda la historia de la humanidad”.

¿No es el **límite**, esta dimensión real, la que descubre Gargallo desde sus estudios de positivo-negativo en la figura humana que desembocan en esa otra dimensión más real del espacio exterior que plantea en su *Pequeña bacante con/sin hoja*?

Al observar el trabajo de estos escultores, la contemplación de su resultado plástico nos lleva a preguntarnos ¿por qué nos hacen sentir de igual forma?

¿Y qué es lo que intentan aprehender estos trabajos, cada uno de ellos? El **vacío**. Este vacío al que se refiere Gabriel Celaya cuando escribe: “Recuerdos que se recuerdan sin saber exactamente qué significan, escondrijos maternos que horadan los bloques macizos y sueñan allí con una especie de sistema protector. Cámaras secretas escondidas en el fondo de un laberinto”<sup>23</sup>.

Preguntas que nos guían hacia y desde Pablo Serrano: “La limitación de su espacio, como principio y fin empieza en el vientre materno para terminar en el vientre de la tierra”. El karst una vez más.

Veamos desde otro ¿punto de vista? lo que dice Onésimo Fernández, médico psiquiatra: “La persona mantiene a lo largo de su vida un coloquio con un particular interlocutor instalado dentro de sí, al punto que se puede decir que su existencia discurre en medio de un interminable diálogo interior. Ese interlocutor misterioso, que juzga las acciones, supervisa los comportamientos y participa en la toma de decisiones, es conocido como instancia censora o conciencia moral. De él dependen el sentimiento de orgullo y autoestima o el desprecio y mala opinión de sí mismo. Se puede considerar que, en este sentido, el individuo no forma en absoluto una uni-

23  
*Ibidem.*

dad indivisible y compacta, sino capaz de ser fragmentada en partes”<sup>24</sup>.

“Sino capaz de ser fragmentada en partes”. ¿No es una referencia clara al karst al cual nos dirige Celaya? y ¿no es a lo largo de la vida que se mantiene la pregunta qué es el vacío interior? Y ella nos remite al análisis de los actos y estos nos llevan a los hechos. Al hecho escultórico en este caso.

“Es por ello que la existencia personal puede entenderse como un compromiso entre los intereses del individuo y los de la especie”, como bien dice el doctor O. Fernández. Este compromiso es una interrelación con el medio, ese medio que se configura en la trama y estructura diaria e influye en la mente. Un medio que crea y en donde se crean necesidades y manifestaciones. La vida misma.

Otra vez volvemos a la pregunta de Gabriel Celaya: ¿No estamos aquí ante el prototipo geomaterno de ciertas estructuras de Eduardo Chillida? Y de Pablo Serrano, obviamente.

Fullaondo al estudiar la obra gráfica de Chillida nos aclara: “A pesar de la constante exigencia orgánica de Eduardo Chillida, en sus esculturas predomina la mineralización angustiada de sus trayectorias. [...] Esta instancia, rescoldo del ayer de la especie, contiene restos del pasado del ayer y colectivo y se hereda directamente a través de los padres, aunque no necesariamente en forma de material genético, sino vía psicológica a través de la prolongada interrelación”<sup>25</sup>.

Estos restos del pasado individual y colectivo, esa herencia colectiva e individual –a su vez, producto de una prolongada interrelación– no es sino la formación de un pueblo, el vasco, el aragonés, el catalán, el andaluz... ¿Quién puede afirmar que esa interrelación colectiva desde lo individual

no va a influir en el quehacer diario y concretamente en el hecho escultórico, si además son personas totalmente sensibles a esta receptividad?

Recordemos que en un apartado anterior hacíamos mención a la posibilidad de que la herencia colectiva fuese determinante en el planteamiento espacial de los escultores que aquí comparamos.

## Conclusión

En definitiva, lo que pretendemos decir no es otra cosa que expresar la idea de un **vacío** (exterior-interior), un **supra-vacío** del hombre, que lo hace consciente en su interrelación con el medio y que lo expresa en una búsqueda de su propia identidad y que en el caso de personas genuinas, altamente sensibles y receptivas como son P. Gargallo, P. Serrano, J. Oteiza y E. Chillida, se han preguntado a sí mismos y conscientes del riesgo lo asumen y crean en el proceso una plástica, una escultura diferente, revolucionaria, socialmente viva, en la cual lo importante no solo es la magia del volumen vacío, sino principalmente ¿por qué se resuelve desde el volumen vacío, cuál es su definición?

Para ellos, la escultura no es un juego, un rompecabezas para desmontar o mostrar formas, la escultura es parte de la vida misma, incluso la vida misma.

Hagamos un inciso y recuperemos por un momento lo anteriormente comentado: por un lado Gargallo experimenta con la idea de positivo-negativo en la figura

### 24

FERNÁNDEZ RUBIO, Onésimo, *Heraldo de Aragón*, 11 de agosto de 1991.

### 25

FULLAONDO, J. D., “El laberinto en la obra de Eduardo Chillida”, *Nueva Forma*, n.º 22, Madrid, noviembre 1967, pp. 45-62.



*Caja metafísica*, 1958-59 (Museo Oteiza en Alzuza, Navarra). Jorge Oteiza

humana, un juego de espacio interior-exterior que le lleva a representar la *Pequeña bacante con/sin hoja* como forma –en sí– externa de un espacio interior y a la definitiva encuentra ese espacio real y “abstracto” en el que posteriormente se desarrollará la escultura. El vacío. Real porque se refiere al espacio mínimo de la forma, el espacio por el espacio, y abstracto porque se define con una pregunta: ¿Qué soy y por qué? ¿Qué soy?: la **estructura** que crea la forma. Y ¿por qué?: la **trama** que surge de la vida.

Serrano ve en el hombre un ser capaz de comunicar y se pregunta por su origen y final: “Empieza en el vientre materno y termina en el de la Tierra”. El hombre vive y muere y crea y deja testimonio de sí mismo al reparar su ausencia en sus obras. Lo manifiesta en sus trabajos y nos ilustra con esculturas tan brillantes como la *Quema del objeto* o *La Piedad*. En ellas el vacío se manifiesta existencial.

Oteiza, siempre buscándose a sí mismo y en sí mismo la esencia de la cultura vasca, trata de hacer algo por este pueblo que tanto ama por su cultura, pero él es un hombre que vive intensamente, que lo ha expresado todo en sus Cajas metafísicas, que nos ha abierto su corazón en su Laboratorio de tizas y se pregunta: ¿La escultura lo es todo, hay algo más por hacer? Consciente de su decisión, asume y da por finalizada su escultura. No crea por definición su ausencia formal, pero nos deja su pensamiento y su presencia en otros campos de la manifestación plástica. Ese vacío metafísico de su serie Cajas vacías es también el vacío real de los volúmenes que estas encierran o limitan.

Finalmente, Chillida nos dice: “Lo importante es el aire”. Maravilloso. Lo importante es lo interior, lo que significa, el espacio donde ocurren, suceden las cosas, lo importante es la estructura que aguanta la forma, donde ubica el vacío, ese vacío de

referencia, íntimo, sagrado. Ese vacío que responde a la vida misma.

Son cuatro enfoques de diferente resolución plástica para un mismo problema: el **vacío**. Cuatro enfoques que se reúnen

palpablemente en el origen orgánico de su manifestación plástica y en algún momento se entrelazan en un solo orden: el escolástico. Ellos forman la escuela española de escultura del siglo XX en el estudio del **supra-vacío**.



*Homenaje a Malevich (Tarrasa), Jorge Oteiza. (Foto Cavall Bernat, licencia Creative Commons)*