Levinas y Chillida en diálogo: Sobre el vacío y lo otro en el espacio artístico

Levinas and Chillida: On the emptiness and the otherness in the artistic space

BERTA GALOFRÉ CLARET
Vrije Universiteit Brussel
berta.galofre.claret@vub.be

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo estudiar la representación de "lo ausente" y "lo otro", es decir lo que no existe desde una lógica racional, sino que necesita de otra lógica, mediante el uso formal del vacío en el espacio artístico. Tomando como punto de partida el arte de la obliteración, fórmula desarrollada por el filósofo francés Emmanuel Levinas, cuya preocupación principal es encontrar una solución ética para representar lo inefable, este artículo busca complejizar este planteamiento mediante la incorporación del pensamiento estético del escultor Eduardo Chillida. Finalmente, esta investigación explora las potencialidades éticas del gesto artístico y su creación para representar lo que en ocasiones es considerado como irrepresentable.
Palabras clave: Levinas, Chillida, obliteración, estética, ética

Abstract: This work aims to study the representation of absence and otherness, meaningly what cannot exist within rational logic, but within another logic, through the formal use of void in artistic space. Taking as a starting point the art of obliteration, a formula developed by the French philosopher Emmanuel Levinas whose main concern was to find an ethical solution to represent the ineffable, this article seeks to complexify this approach by incorporating the aesthetic thought of the sculptor Eduardo Chillida. Finally, this research explores the ethical potential of the artistic gesture and its creation to represent what is sometimes considered unrepresentable.
Key words: Levinas, Chillida, Obliteration, Aesthetics, Ethics

1. Introducción

Aunque Emmanuel Levinas no sea recordado por su pensamiento estético, sino por su tarea en el campo ético, a lo largo de su trayectoria también reflexionó, sin abandonar su inquietud ética, sobre el arte y la literatura. Sin embargo, estas reflexiones han quedado eclipsadas por el protagonismo de sus planteamientos exclusivamente éticos, volviéndolas invisibles y desconocidas para la mayoría del público, incluso a veces para el más especializado. La razón que justificaría este olvido seguramente se explica por el hecho de que la mayoría de los textos donde Levinas exploró la cuestión estética fueron artículos para revistas o menciones breves dentro de libros no estrictamente vinculados al tema central de la obra. Esto hubiera hecho obviarlas y no darles suficiente valor. No obstante, prestar atención a sus exploraciones estéticas es una oportunidad para profundizar en la forma como comprendió la representación ética en el arte, la cual quedó culminada con su defensa del *arte de la obliteración*, una técnica que tomó del

artista Sacha Sosno. Esta sugerente técnica, que se encuentra filosóficamente explorada en *De l'oblitération* (1990), presenta ciertas problemáticas. Si bien Levinas justificó el funcionamiento de la obliteración con la ayuda teórica de otros pensadores como Jankélévitch y Bergson, que daban consistencia a su teorización, a nivel plástico esta se reducía a la reivindicación del uso de la tachadura o vaciamiento de la materia como método para representar éticamente lo ausente en el espacio artístico. Respuesta que podría generar en el lector una sensación de haber encontrado una resolución demasiado simple para una cuestión tan compleja. El propósito de la presente investigación no pretende solamente la descripción de la estética levinasiana como propuesta teórica para la representación ética de lo ausente, sino que quiere tomar la técnica obliterada desde la perspectiva levinasiana y hacerla dialogar con artistas que hayan compartido la misma preocupación para estudiar su valor. Para esta ocasión, el artista que se tomará como ejemplo es el escultor vasco Eduardo Chillida.

Esta tría, la cual quedará debidamente justificada en los siguientes apartados, a grandes rasgos se debe a tres motivos. El primero, al hecho de que seguramente Chillida sea uno de los artistas que mejor asuma plásticamente el concepto de obliteración dentro del panorama ibero-español. El segundo porque su obra, caracterizada por el diálogo constante entre espacio y materia, así como el uso del vacío como método para dar forma a lo ausente, mantiene altas resonancias con la propuesta del filósofo francés. El tercero, al hecho de que Chillida generó fascinación entre filósofos que influenciaron altamente a Levinas, como es el caso de Heidegger; no solamente a él, sino que Chillida también inspiró a otros intelectuales de la época como Gastón Bachelard, Paul Celan, Emile Cioran u Octavio Paz, entre otros. En este sentido, la obra de Chillida es, por sus misteriosas esculturas, pero simultáneamente por sus reflexiones acerca de su manera de comprender el arte, muy fértil para repensar el arte en la contemporaneidad y particularmente la representación ética en un sentido artístico.

En definitiva, este trabajo pretende, de la mano de las intuiciones levinasianas en torno a la representación de lo ausente y lo otro en el arte, continuarlas junto a Eduardo Chillida. Un diálogo que amplía y logra prolongar las ideas de Levinas, a la vez que ofrece una fórmula mucho más sólida y consistente del tema que nos concierne. Para llevarlo a cabo se seguirá la siguiente estructura. Primeramente, una breve aproximación a la estética levinasiana; segundo, una exploración de la concepción artística de Chillida; tercero un análisis de algunos puntos de contacto del arte y pensamiento de Chillida en diálogo con Levinas; y finalmente, una propuesta que prolongue el significado de la representación ética a partir de las conclusiones extraídas anteriormente mediante los dos autores mencionados.

2. El pensamiento estético levinasiano

El pensamiento estético levinasiano empezó a tomar forma de la mano de la redacción de su obra principal. El primer texto relacionado con la temática artística data de 1948, un año después de la publicación de uno de sus libros más relevantes: *De l'existence à l'existenant*[1] (1947), los cuales guardan una fuerte conexión. El texto de 1948 mencionado es un breve artículo titulado "La réalité et son ombre"[2], donde se formula una crítica contundente en torno a la práctica artística. Es importante destacar que en este texto ya se encuentran las ideas fundamentales para comprender su concepción artística y poética. En él, se puede leer la distinción entre *realidad* y

[1] LEVINAS, E., *De l'existence à l'existenant*, París, Vrin, 1986.
[2] LEVINAS, E., "La réalité et son ombre", *Les imprévus de l'histoire*, París, Fata morgana, 1994.

sombra[3], cuya noción de sombra es de gran relevancia, ya que, a pesar de las ligeras modificaciones posteriores, se mantendrá latente hasta los últimos escritos estéticos.

A lo largo de los siguientes años, Levinas continuó con sus exploraciones artísticas y reflexionó sobre la función e interés ético que puede tener para la sociedad. En este sentido, a partir de los años 60, surgió su fascinación por el gesto artístico, entendido como una acción de generosidad en la que el artista ofrecería su obra sin esperar nada a cambio[4]. Esta comprensión, que se encuentra concretamente en el texto "La signification et le sens" (1964), pone su atención en la relación establecida entre el yo-creador y el tu-espectador, así como en el origen del contenido del arte. Un origen que, según él, hablaría o trasladaría al presente algo que provendría de un pasado anterior y que se presentaría en forma de epifanía y liturgia[5].

Paralelamente, entre 1947 y 1973, Levinas publicó otros artículos menores[6], pero de fuerte interés, donde mantuvo el énfasis en el gesto artístico, así como en el lenguaje propio del arte y el pensamiento poético que desencadenaría. De hecho, cada vez se perfiló más la equiparación levinasiana del formato poético a un lenguaje pre-lógico, pre-lingüístico y pre-ontológico[7]. Este lenguaje se concibió como una interrogación confusa de gran potencial dialéctico, cuya dificultosa comprensión en el fondo se convertiría en una fuente reveladora de una realidad escondida y lejana[8]. No en vano, Levinas afirmó que el tiempo poético es el de la resurrección[9] y el más cercano a representar lo imperceptible o irrepresentable.

Aun así, las ideas más brillantes de Levinas fueron escritas en la década de los 80. Cabe destacar el texto "Jean Atlan et la tension de l'art"[10] (1986) y *De l'oblitération* (1988). Con respecto al primero, donde Levinas trató el fenómeno artístico a través de la obra de Jean Atlan, sorprende la comprensión de Levinas sobre Atlan como *creador de vida*[11], así como el papel que atribuyó nuevamente al gesto artístico. En este sentido, este gesto para el filósofo respondía a una fuerza creadora de vida que atravesaría corporalmente al artista, al igual que el pincel que pintaría el lienzo[12]. En relación con esta idea, Levinas declaró que la forma artística que mejor acogería este movimiento sería el movimiento informal, la forma ambigua, que relacionó con lo femenino[13]. Es decir, para Levinas, lo que hay detrás de Atlan y su gesto es la intención de acercarse al misterio de la existencia humana. Un misterio que se intuye y que no puede ser revelado desde la rapidez y la violencia, sino desde la compasión y la ternura. Un movimiento que artísticamente se materializaría desde la ambigüedad formal, ya que, al ser incapaz de representar aquello que no tiene lógica, debe darle una forma distinta a la esperada. El artista, para Levinas, que encarnaba una ontología de la tradicional, sería capaz de

---

[3] *Ib*, p. 115.

[4] "L'Œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même ver l'Autre qui ne retourne jamais au Même. L'Œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du mouvement qui dans le Même va vers l'Autre. Elle exige, par conséquent, une ingratitude de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine" a LEVINAS, E., "La signification et le sens", *Humanisme de l'autre home*, París, Fata Morgana, 1972, p. 44.

[5] *Ib*, p. 45.

[6] Hoy recogidos en LEVINAS, E., *Noms propres*, Barcelona, Fata morgana, 2014.

[7] LEVINAS, E., "Paul Celan: de l'être à l'autre", *Noms propres*, Barcelona, Fata morgana, 2014, p. 62.

[8] *Ib*, p. 63.

[9] LEVINAS, E., "Poésie et résurrection. Notes sur Agnon", *Noms propres,* Barcelona, Fata morgana, 2014, p. 16.

[10] LEVINAS, E., "Jean Atlan et la tension de l'art", *Emmanuel Lévinas*, París, L'herne, 2006.

[11] *Ib*, p. 509.

[12] *Ib*.

[13] *Ib*, p. 510.

encontrar otro lenguaje para materializar y llevar al presente humano el misterio de lo inefable.

En *De l'oblitération*, Levinas se acercó a la misma preocupación: la representación del secreto de la vida, aquello irrepresentable que, sin embargo, concierne al ser humano. En esta ocasión, el filósofo se mostró más claro y, para abordar la cuestión, lo hizo mediante el ejemplo de la obra de Sacha Sosno y su propuesta del *arte obliterado*. La obliteración, es decir, la forma vacía o tachada, no solo se convertiría en una forma de representación imposible, sino que también se transformaría en un lenguaje propio capaz de acoger aquello que es absolutamente otro, lo que no existe desde una lógica racional, sino que necesita de otra lógica y, por lo tanto, no puede ser comprendido desde el lenguaje común. La obliteración sería capaz de mostrar su misterio, pero desde el mismo misterio que lo envuelve.

3. Chillida: Un diálogo entre el vacío y la materia

Algunas nociones que hicieron reflexionar a Chillida y que influenciaron la concepción formal de su escultura fueron la *interrogación*, lo *denso*, el *límite*, lo *profundo*… En este sentido, su obra no se puede comprender sin una fuerte dimensión espiritual y filosófica, la cual tomaba la materia y el espacio como una única pieza. Es decir, para Chillida, la materia y el espacio se encontraban en un mismo nivel de importancia. En este sentido, Chillida no solo tenía en consideración cómo la materia ocupaba el espacio, sino al revés: cómo el aire, aquello que no se ve, en tanto que espacio invisible, abrazaba la materia. De este punto de vista emergen otros conceptos como lo *ausente*, lo *otro*, lo *invisible*, el *vacío*, etc., que, si bien para otros artistas parecerían irrelevantes, precisamente por su no-presencia, en Chillida son de alta importancia. Para él, el vacío no era una falta, sino contenido mismo, ya que su simple consideración ya le daba entidad. De este modo, el objeto de su obra tuvo mucho que ver con el hecho de espaciar, o sea, dar lugar a lo no visible, mostrarlo y manifestarlo[14].

No hay que olvidar el verso de Jorge Guillén, "lo profundo es el aire", que acompañó siempre a Chillida a lo largo de su creación escultórica. Sin lugar a dudas, una de las piezas que mejor representa esta noción es "Peine del viento XV" de San Sebastián; escultura que tal y como su título indica *peina el viento*. Precisamente el viento, aquello que es imperceptible a simple vista y que, sin embargo, se convierte en el elemento principal de su obra. Chillida hacía lugar a lo ausente, en este caso, al viento — a lo otro —, a lo que no se tiene en cuenta por su sutileza. Y lo hizo mediante el uso de la materialidad del peine, que, siendo tradicionalmente lo único propio de la escultura, aquí se convertía no en secundario, pero sí en coprotagonista de la pieza.

A propósito del límite entre lo visible y no visible, la estudiosa Ana María Rabe, apunta a lo siguiente:

> Lo que Chillida intenta escuchar y hacer resonar, son los límites: el límite entre lo perceptible y lo imperceptible, donde se mueve el aire pleno-vacío, entre el antes y el después, donde se encuentra el presente, entre el aquí y el más allá, que es el horizonte, entre la unidad y la multiplicidad, como lo encontramos en la costa[15].

---

[14] HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio*, Madrid, Herder, 2009, p. 31.

[15] RABE, A. M., "Chillida en busca del aire profundo", *Más allá: Libros de artista de Eduardo Chillida*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Burgos con Fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunc, 2018, p. 19.

De hecho, este límite, que es la intuición de una presencia más allá de lo visible y, por lo tanto, de un vacío y algo aparentemente ausente, Chillida lo llamó "rumor de límites" en 1958[16]. Justamente, un límite que es apertura de diálogo entre formas, las cuales producen un espacio intermedio que Rabe llama el *entre*. Será este *entre*, el hacerlo consciente, lo que permite la posibilidad de hacer que emerja lo *otro*[17], es decir, aquello que no es lo propio de la escultura, positivamente, sino que incorpora su negatividad, es decir, lo que no se ve a ojos humanos y que se esconde.

Para entender este límite, es fundamental hacer hincapié en la concepción artística, especialmente en el gesto artístico, que concibió Chillida. Como ya se ha mencionado, la obra de Chillida no se puede comprender si no es a través del diálogo entre la materia y el vacío, dos realidades que él concebía con igual entidad, pero con velocidades distintas[18]. Más concretamente, según él, la materia sería un espacio lento y el espacio una materia muy rápida. Desde este punto de partida, se articula un arte muy sensorial y observador:

> La percepción es de una importancia tremenda. Sin percepción no hay nada, no haces nada. Tienes que percibir, si no percibes nada funciona, se bloquea todo. La imaginación abarca mucho y no tiene el poder que tiene la percepción de perforar, de precisar unas sensaciones hacia delante, que son las que te permiten moverte. Sin percepción no se puede hacer nada en arte[19].

Esta percepción en Chillida era tan relevante que, según él, "si veo que alguna cosa se desvía, puede cambiar la obra radicalmente" y añadía "hay que resolver sobre la marcha, y eso a mí me ha salvado muchas cosas", todavía: "he adquirido la costumbre de escuchar el presente en el momento"[20]. De este modo, la percepción en Chillida, prácticamente equiparable a la intuición, estaba estrechamente ligada a la escucha. De hecho, en él hay un énfasis en el *sentir* y el *escuchar* la materia, en definitiva, dejarla hablar. Una escucha que lo conduce al uso reiterado de la metáfora musical: "Juan Sebastian Bach (otra mar) es mi maestro. Me reveló las sutiles relaciones entre el tiempo y el espacio, el poder expansivo del tiempo audible y su relación con el espacio conformador o conformado, positivo o negativo"[21] o "la primera vez que entré en Santa Sofía, en Estambul, tuve una visión tremenda de espacio musical… Tenía la impresión de estar entrando en los pulmones de Juan Sebastian Bach"[22].

La persistente búsqueda de lo ausente en Chillida, o más bien dicho, del *darle lugar* o *espaciarlo*, se producía mediante la intuición de un aroma aún por conocer, al cual se acercaba silenciosamente. "El artista sabe lo que hace, pero para que merezca la pena, debe saltar esta barrera y hacer lo que no sabe, y en este momento está más allá del conocimiento. El arte para el artista es una pregunta"[23], apuntaba Chillida. Así, para el vasco, la práctica artística consistía en pura experimentación y una forma de conocer, y no de conocimiento. Paradójicamente, el arte se convertía en un acercamiento sigiloso a una realidad otra y ausente, pero propia también de la realidad humana perceptible. "Lo

---

[16] *Ib*, p. 13.

[17] RABE, A. M., "Diálogo entre las formas. La ética del espacio y el tiempo", en *Escritura e imagen*, Vol. 10, Núm. Especial (2014), p. 147.

[18] CHILLIDA, E., *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Editorial Destino, 2003, p. 53.

[19] *Ib*, p. 182.

[20] *Ib*, p. 170.

[21] CHILLIDA, E., *Escritos*, Madrid, La Fábrica, 2016, p. 111.

[22] *Ib*, p. 26.

[23] HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio,* o. c., p. 48.

lento siempre me tira mucho más que lo rápido. Lo rápido no me tira nada. Correr no es la solución. En cambio, tener serenidad…"[24], expresó el escultor. Fue seguramente esta lentitud dócil lo que le empujó a dar forma a aquello que aún no disponía de cuerpo físico. Es así como surge la relevancia de escuchar cuidadosamente el diálogo existente, pero imperceptible, entre lo vacío y lo lleno, el espacio y la materia, y aún con más intensidad: el límite que los separa. La obra de Chillida es un proceso caracterizado por dar lugar a lo no explícito, a lo escondido. "Los espacios con los que trabajo son virtuales o inaccesibles"[25], decía. Chillida se situó como el arquitecto del vacío.

Una idea fundamental que vertebró su mensaje es la importancia del "presentar", en vez de "representar" la realidad ausente. Una propuesta que le permitía "hacer luz donde estaba oscuro"[26]. Chillida se mostraba contrario a la representación, por esto defendía un presentar que quería ser interrogación[27].

Las intuiciones de Chillida estuvieron fuertemente influenciadas por el pensamiento de Gaston Bachelard, en especial del libro *La poétique de l'espace*. Es interesante prestar atención al capítulo del libro titulado "La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera", en el que en medio de esta dicotomía se trataba el vacío como una posibilidad del ser[28]. Es decir, asumir que el vacío, aquello que parece que no es, realmente tiene entidad e importancia, de la misma forma que lo tiene aquello que se puede ver a simple vista. Esta noción es muy significativa, pues ilumina una de las preocupaciones que más identificó el pensamiento artístico de Chillida.

Otra influencia que destaca es el diálogo establecido con Martin Heidegger. Ambos se conocieron por primera vez el 23 de noviembre de 1968 en la inauguración de una exposición en la Galerie Erker en la ciudad suiza de St. Gallen[29]. En aquella ocasión pudieron mantener una larga conversación, la cual desencadenó más adelante en la publicación conjunta de un libro que mezcló dibujos de Chillida con un texto de Heidegger inspirado en la creación del vasco: *Die Kunst und der Raum* [*El arte y el espacio*]. Tal como Ana María Rabe expone a propósito de este diálogo:

> El primer encuentro entre Chillida y Heidegger no debe entenderse como una simple conversación sobre la obra expuesta del artista. El filósofo no sólo se interesó por la obra gráfica y escultórica, sino que tenía, además, un especial interés en lo que el artista pensaba sobre el problema de espacio y tiempo. Escuchando al escultor, reconocería inmediatamente las coincidencias con su propio pensamiento[30].

La retroalimentación supuso en el entendimiento del espacio como lugar, así como el tiempo y la creación artística, un punto de inflexión, especialmente para Heidegger, quien "reconoció inmediatamente que este artista-pensador podía confirmar y fortalecer su intuición en torno a las posibilidades del arte"[31]. Heidegger intuía que el arte tenía el potencial de avivar el espacio inseparablemente del tiempo. Creía que, a la vez, la creación permitiría presentir el verdadero lugar del hombre y de la vida en la tierra, como un verdadero habitar en el mundo, como un estar presente[32]. Esta concepción

---

[24] CHILLIDA, E., *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, o. c., p. 183.
[25] CHILLIDA, E., *Escritos*, o. c., p. 60.
[26] *Ib*, p. 71.
[27] *Ib*, p. 105.
[28] BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, p. 275.
[29] RABE, A. M., "Espacio y tiempo en la vida humana y su experiencia en el arte. Un estudio en torno al intercambio intelectual entre Martin Heidegger y Eduardo Chillida", en *Pensamiento*, Vol. 73, núm. 277 (2017), p. 790.
[30] *Ib*, p. 791.
[31] *Ib*, p. 801.
[32] *Ib*.

justamente era la propuesta que Chillida encarnaba, por eso su encuentro fue fundamental para Heidegger. Resumidamente, la escultura en ambos permitía abrir nuevos lugares, así como la corporeización de un espacio antes ignorado. A la vez, facilitaba, desde esta concepción nueva, el nacimiento de una nueva forma de interactuar con las cosas. Una corporeización del lugar que se hacía mediante la integración del vacío, pero un vacío lejos de las leyes tradicionales de la física, el cual era capaz de tomar materialidad, corporeizándose y acogiendo aquello no visible, lo ausente y lo otro. En definitiva, un vacío que era más que la nada, dotado de fuerza engendradora.

"La pregunta de qué es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en que el espacio es y si se le puede atribuir en general un ser"[33], proponía Heidegger en *Die Kunst und der Raum*. En este sentido, el filósofo alemán reivindicaba la experimentación de la peculiaridad de cada espacio, para poder comprender también la relación y el diálogo entre el espacio y la obra de arte. Fue en este escrito donde el alemán se refirió al espacio mediante sus posibilidades de espaciar[34]. Un espaciar que comprendía como el establecer una localidad que prepara un habitar, el admitir algo, el alojar el lugar donde los dioses han huido[35]… Es desde aquí que sugirió otra pregunta: "¿son los lugares sola y primeramente resultado y consecuencia del emplazar? ¿O recibe el emplazar su peculiaridad a partir del obrar de los lugares congregantes?"[36]. La incorporación del diálogo entre arte y espacio se hacía fructífero: "El arte como plástica: no una toma de posesión del espacio. La plástica no sería una confrontación con el espacio" y añadía: "La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres en un habitar en medio de las cosas"[37]. En este sentido, este abrir presentaba la cuestión del vacío, lo que rodea la pieza que también formaría parte de ella, creando un nuevo lugar de relaciones. De esta forma, el vacío no se convertía en falta, sino que, corporeizándose, como lo reivindicaba también Chillida, buscaba y proyectaba nuevos lugares[38]. Este proceso se encontraba estrechamente conectado con la heideggeriana facultad del arte como *desocultación del ser* explorada en *El origen de la obra de arte*[39]. Una desocultación decía en *Die Kunst und der Raum* que, si bien sí que se siente, "no está necesariamente obligada a tomar forma corpórea"[40]. Es desde esta posición que Heidegger terminó significativamente el texto mediante la cita de Goethe: "No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad"[41].

Lo ausente se muestra desde su misma falta de cuerpo, desde la armonía que su vacío, su invisibilidad, pero aun así presencia, se combina armoniosamente con el espacio material sí corporeizado, como lo sería la escultura matérica. Pero lo referido en relación con el sonido es aún más fundamental de lo que aparentemente esta metáfora podría parecer. La cuestión de la musicalidad, que ya se ha mencionado como crucial en Chillida, aquí se hace simbólicamente significativa.

---

[33] HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio*, o. c., p. 17.
[34] *Ib*, p. 21.
[35] *Ib*, p. 34.
[36] *Ib*, p. 27.
[37] *Ib*, p. 29.
[38] *Ib*, p. 31.
[39] HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", *Caminos de bosque*, Alianza editorial, Madrid, 2012.
[40] HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio*, o. c., p. 33.
[41] *Ib*.

4. El vacío y lo ausente: Levinas y Chillida

Antes de continuar, es importante recuperar la noción de obliteración según Levinas y hacerla dialogar con la posible obliteración de Chillida. De esta forma se podrán comparar las dos formas y analizar las potencialidades de cada una.

Para empezar, en Levinas la obliteración es comprendida como una técnica ética que permite representar la realidad mediante el vacío y la tachadura. Un método que asume que para representar la realidad es necesario ocultarla. Para justificar esta técnica, Levinas utilizó dos conceptos filosóficos: el s*emelfactif* de Jankélévitch y la *comicidad triste* de Bergson.

A propósito del primero, Levinas aludió al carácter irreversible de todo acontecimiento, es decir, la reivindicación del instante único por el cual nada sucede dos veces[42]. En este sentido, aunque habría posibilidad de repetición, cada uno mantendría su carácter único, en tanto que no habría posibilidad de revivir un mismo acontecimiento dos veces. Así, el concepto del *semelfactif* sirvió a Levinas para justificar la inutilidad del intento de la representación exacta de un mismo suceso, pues según él generaría siempre imprecisiones y, consecuentemente, se volvería imposible. Por este motivo y como efecto, Levinas reivindicaba la *comicidad triste* de Bergson[43] como fórmula para comprender la obliteración. Es decir, a causa de la inutilidad de la representación exacta, la solución sería una representación que deformase la realidad de tal forma que evidenciara su fracaso, parodiando su imposibilidad, a la vez que haciendo visible el drama que supone toda representación de algo pasado o inefable.

En cierta forma, la manera en que Levinas afrontaba el vacío es opuesta a la de Chillida, aunque formalmente la técnica sea similar. En este sentido, un resultado próximo termina teniendo una conceptualización muy distinta. Véase el siguiente ejemplo: en la escultura "Lo profundo es el aire"[44] de Chillida y en "Couple"[45] de Sosno hay un vacío compartido evidente, pero su aproximación es antagónica. Mientras que en la escultura de Chillida el vacío busca dar espacio a lo invisible, en la pieza de Sosno el vacío es un intento de ocultación de la realidad. El ejercicio va en direcciones contrarias; sin embargo, la obliteración está presente en ambas. En otras palabras, donde en Sosno hay fracaso, es decir, la imposibilidad de lo posible; en Chillida hay victoria, es decir, la posibilidad de lo imposible. De este modo, Chillida apostaría por una positivización de lo negativo, de lo aparentemente ausente, mientras que Levinas defendería a través de Sosno la negativización de lo positivo. Esta comparación, que resulta altamente fecunda, permite visualizar dos formas de usar lo ausente.

Levinas, por los motivos y argumentos antes expuestos, creía que la obliteración de Sosno permitía generar un arte ético y cuidadoso. No obstante, de acuerdo con la base teórica destacada en Chillida anteriormente, la obliteración del vasco parecería más ética que la de Sosno, siendo menos agresiva, pues no penetra la figura, sino que su forma inclasificable se introduce amablemente en el espacio desde un diálogo informal y fluido. Este no es el caso de la obliteración de Sosno, la cual es mucho más violenta; la escultura oculta parte de la realidad que representa. Quizás, la gran diferencia entre ambos se encuentra en esta representación. En Chillida, como se ha mencionado

---

[42] LEVINAS, E, *De l'oblitération*, o. c., p. 12.

[43] *Ib*, p. 14.

[44] CHILLIDA, E., "Lo profundo es el aire", *Guggheim Bilbao*, disponible en: https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/lo-profundo-es-el-aire (06/05/2023).

[45] SOSNO, S., "Couple", *Sacha Sosno — L'art de l'oblitération*, disponible en: https://sosno.com/toutes-les-oeuvres/couple/ (06/05/2023).

anteriormente, hay "presentación"; mientras que en Sosno, todavía hay "representación". Aquí se halla el conflicto de la representación ética, su voluntad de volver a re-presentar algo que no es repetible. De hecho, Levinas es muy hábil cuando utiliza el concepto de *semelfactif*, aludiendo a la *irreversibilidad* de todo suceso. No obstante, Chillida no repite, aunque pudiera parecerlo. Es decir, aunque todas sus obras siguen una misma preocupación y un patrón parecido, Chillida reivindica la *unicidad* de cada obra. Cada figura es una nueva exploración de lo ausente, de aquello que está presente, pero de forma sutil en el espacio. Por eso es necesario el diálogo con el lugar donde se crea, para corporeizar esto *otro* que se esconde y desocultarlo, a diferencia de Sosno, que hace lo contrario, es decir, ocultarlo.

Además, otro fenómeno que permite ver el arte de Chillida como más respetuoso con lo representado es que su escultura tiene como punto de partida la escucha; es decir, no es el ego del artista quien decide lo que esculpe, sino que es la misma escultura la que dicta sus necesidades en su diálogo con el espacio. Esto no sucede en Sosno, quien simplemente vacía la realidad, sin atender a las necesidades intrínsecas de la pieza artística.

Aquí está el quid de la cuestión. Esta investigación no pretende desechar la obra teórica y práctica de Sacha Sosno, ni mucho menos las consideraciones de Levinas, ambas sin duda interesantes pues permiten abrir formas de comprender la representación o la creación ética de lo inefable. Sin embargo, la pregunta es: ¿qué habría sucedido si Levinas hubiera conocido a Chillida, teniendo en cuenta que muchos de sus contemporáneos, como es el caso de Heidegger, quedaron fascinados por la escultura de Chillida? ¿Su discurso habría tomado otra dirección? Aunque su respuesta parezca aparentemente inútil, ciertamente nos permite continuar el diálogo con la posición levinasiana y ampliarla.

5. Lo musical y lo obliterado: Levinas, Chillida y Heidegger

Leyendo a Levinas, una de las descripciones más misteriosas en torno a la obliteración es la siguiente: "Es necesario que la obliteración cante"[46]. Una oración que no recibe ningún tipo de justificación más allá del párrafo en el cual se inscribe:

> De hecho, es necesario que la obliteración misma todavía cante. Es necesario que la obliteración cante. Un canto que no es, de hecho, necesariamente alegre. Tiene que ser moviente. Algo que todavía se mueve en la obliteración es la unicidad, la "una vez". La caducidad. El billete con el cual no se puede más viajar. El semelfactif de la existencia que nos recuerda quienes somos [47].

Esto es todo lo que Levinas dice alrededor de la cuestión musical y la obliteración. Solamente añade unas líneas más adelante: "Sí, esto quiere decir: «Esto ha tenido lugar». Volvemos siempre a la condición humana. Este sufrimiento, este secreto, este retirarse… Una vez, sí, ¡pero no dos!"[48]. Enigmáticamente, Levinas termina así el texto.

Este "ha tenido lugar" de repente se vuelve significativo cuando se pone en diálogo con Chillida y su relación con Heidegger. Hay algo en lo musical que permite comprender mejor la obliteración. Levinas lo vincula al concepto del *semelfactif*, que remite a Jankélévitch y que alude a la imposibilidad de la repetición, es decir, a la asunción de que las cosas solo pueden suceder una vez. El canto entonces se convierte

---

[46] LEVINAS, E, *De l'oblitération*, o. c., p. 32.
[47] *Ib*.
[48] *Ib*.

en reacción al drama de la obliteración, es decir, a la imposibilidad de representar algo que ya ha sucedido y que siempre quedará ausente, en el mejor de los casos, o en el olvido. El canto deviene respuesta ética, allí donde el consuelo de la palabra no tiene cabida. De hecho, la cuestión del sonido y lo musical, aunque no de manera protagonista, aparece frecuentemente en la obra de Levinas, especialmente en sus textos sobre arte y literatura. Es un sonido que conecta con el *Dire* levinasiano, pero para esta corta investigación no hay espacio para indagar en ello.

Sin embargo, "es necesario que la obliteración cante" de Levinas en Chillida se hace significativo. Dice Ana María Rabe: "A partir del enfrentamiento con el material duro, por medio de los 'ecos materializados' del hierro, es como nace la sonoridad propia de la obra de Chillida, que Bachelard describe de manera sugerente"[49]. Es decir, la sonoridad misma de los materiales de Chillida se vincula a la sea considerada o no metáfora del canto en Levinas. También, quizás de manera no tan literal, pero igualmente iluminadora, a propósito de la escultura *El elogio del horizonte*, Ana María Rabe expone que:

> Dentro de éste se oye un ruido tremendo. Sabemos que se debe a una potencia en continuo movimiento. Hay olas que rompen contra las rocas al pie del acantilado, 40 metros más abajo. Pero aquí parece como si estuvieran más cerca. Es como si la escultura inmensa tuviera unos altavoces especiales que retransmiten una sinfonía marítima. El ritmo de este concierto es lento y repetitivo, e incita a la meditación. En ningún momento resulta monótono[50].

El roce de las olas con el acantilado, pero me atrevería a decir, el viento que choca con la misma escultura —"lo profundo es el aire"— es la obliteración que canta. El rumor de los límites se hace más que literal en esta ocasión y permite que esto "tenga lugar". Es en este resonar donde el *entre* o el límite que separa lo matérico y lo vacío se corporeiza. Es desde esta consideración que la cita de Heidegger tomada de Goethe en *Die Kunst und der Raum* toma todavía más sentido: "No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad"[51]. En definitiva, la disposición a escuchar lo inaudible.

6. Conclusiones

La forma en que Emmanuel Levinas desarrolló su pensamiento estético fue a través del análisis y el diálogo con artistas cuya obra y forma de comprender la creación artística le sirvieron de punto de apoyo para comprender el fenómeno y explorar su función. Algunos de ellos fueron, por ejemplo: Michel Leiris, Jean Atlan, Sacha Sosno, Fiódor Dostoievski, Nikolai Gógol, William Shakespeare o Vassili Grossman. A partir de ellos, intentó explorar un arte ético, es decir, un arte capaz de representar éticamente aquellas experiencias inefables, dolorosas o traumáticas, así como una forma de expresar lo ausente, lo excluido y lo absolutamente otro. A grandes rasgos, la obliteración se convirtió en una técnica que, mediante el tachado o el vacío, lograba hacer presente y referir desde su imposibilidad a algo más sutil, a una realidad

---

[49] RABE, A. M., "Chillida en busca del aire profundo", *Más allá: Libros de artista de Eduardo Chillida*, o. c., p. 18.

[50] RABE, A. M., "El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida", en *Arte, individuo y Sociedad*, Nº 15 (2003), p. 189.

[51] RABE, A. M., "Chillida en busca del aire profundo", *Más allá: Libros de artista de Eduardo Chillida*, o. c., p. 33.

escondida. En otras palabras, la propuesta levinasiana encontraba aquí una fórmula para expresar lo ausente en el arte de forma ética[52]. Aun así, a pesar de sus esfuerzos, existen lagunas en su propuesta que, si bien son muy sugerentes, no fueron suficientemente desarrolladas para considerarse efectivas. No obstante, esto no le resta interés ni el hecho de que pueda tomarse como punto de partida para continuar en diálogo con su propuesta. Precisamente, este ha sido el objetivo de este trabajo.

En esta breve investigación se han comparado dos casos distintos en la utilización de la obliteración, entendida como vaciamiento de la realidad. Por un lado, con la escultura de Eduardo Chillida y, por otro, con la de Sacha Sosno, acompañada de la teorización de Levinas. En ambos casos se ha detectado una inquietud por la representación o la búsqueda de lo inefable o ausente de la realidad en el espacio artístico, aunque se haya concluido que presentan dos formas opuestas de comprender esta preocupación.

La aportación o el análisis de Chillida y su lógica poética es clave para comprender la obliteración como la presentación de algo escondido, de lo ausente que emerge desde otra (no-)razón. Una manera de entender el fenómeno que introduce matices a la propuesta levinasiana y la hace más compleja. Para comprenderla mejor en esta investigación ha sido fundamental estudiar algunas de las aportaciones filosóficas de Chillida, así como las reflexiones que su obra suscitó a grandes pensadores del siglo XX, así como la bibliografía secundaria que ha generado posteriormente.

Las conclusiones de la comparación son, en líneas generales, las siguientes. En primer lugar, Sosno, mediante la obliteración, oculta lo inefable, lo complejo, lo imposible de ser presentado, mientras que Chillida le abre espacio desde la escucha. Simultáneamente, si bien en ambos artistas hay una asunción y aceptación de esta realidad *otra* y *ausente*, la forma de hacerla presente es opuesta, como se ha señalado. En Chillida hay una positivización de lo negativo, y en Sosno, una negativización de lo ya de por si negativo, aunque desearía mostrarse positivamente. También se ha enfatizado en el hecho de que, para Levinas, la propuesta artística de Sosno es ética porque revela en su fracaso representativo la imposibilidad de su aparición. A pesar de ello, esta investigación pone en duda esta concepción y sugiere la escultura de Chillida como un gesto más ético que el de Sosno, pues el gesto y la forma en que pretende hacer presente lo ausente es más dócil y menos agresiva. De hecho, la propuesta de Chillida no se aleja demasiado de otras propuestas artísticas que Levinas declaró unos años más tarde en el artículo "Jean Atlan et la tension de l'art". En este, mediante el gesto llamado casto[53], Atlan se acercaría a la realidad inefable y misteriosa de la vida mediante el pincel desde una sensibilidad muy similar a la docilidad de Chillida. De hecho, tanto Chillida como Atlan pertenecían al movimiento del informalismo, lo que hace que compartan paralelismos en la comprensión del arte. La escultura de Chillida, pues, se acercaría a esta segunda propuesta, un poco más tardía, aunque publicada casi simultáneamente a *De l'oblitération*, con solo un par de años de diferencia.

En definitiva, este trabajo ha querido plasmar dos maneras formalmente similares, es decir desde la obliteración, pero conceptualmente muy lejanas que permiten abordar el problema de la re-presentación ética de las realidades altamente complejas de plasmar artísticamente. Dos propuestas muy fecundas que permiten dar algunas claves para continuar meditando el tratamiento de lo ausente desde el gesto ético.

---

[52] "Etant accordé que l'esthétique n'est pas l'éthique, et que l'art ne saurait remplacer la religion, l'art et singulièrement celui que vous avez appelé l'art d'oblitération, comporte, nous pouvons à présent l'affirmer, une véritable fenêtre sur l'étique" a LEVINAS, E., *De l'oblitération*, o. c., p. 26.

[53] LEVINAS, E., "Jean Atlan et la tension de l'art", *Emmanuel Lévinas*, o.c., p. 510.

Recibido: 8 de mayo de 2024
Aceptado: 29 de enero de 2025