

El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida

ANA MARÍA RABE
Universidad del País Vasco

Resumen:

Hay un gran parentesco entre la manera en la que Martin Heidegger concibe la idea de la tierra en sus conferencias sobre arte, y la visión de la materia que Eduardo Chillida elabora y plasma en su obra. Según Heidegger, el artista se sirve de la madera, la piedra, el color, etc. rindiendo homenaje a la particularidad de la materia elegida y sacando a la luz la verdadera naturaleza de la tierra. Toda obra presenta para él dos perspectivas: la del mundo y la de la tierra. Si la primera proporciona los lazos entre las manifestaciones artísticas y la vida de los hombres, la segunda conforma el fondo enigmático hacia el que se retrae la obra. La misma idea de la tierra repercute en la obra de Chillida, un artista que trabaja la materia con el oído, intentando «escuchar» lo que en ella se oculta. Mediante tal procedimiento pretende «atrapar» el espacio fugitivo y hacerlo resonar en los límites de los volúmenes plasmados. El reto que se propone es doble: frenar el espacio, la «materia rápida», y afrontar la gravedad de la materia, el «espacio lento».

Palabras clave: tierra, mundo, materia y material, unisonancia, escucha, espacio, límite, resistencia, intimidad, laberintos, gravedad, costa, horizonte.

Summary:

There is a deep relationship between the way Martin Heidegger conceives the idea of earth in his lectures on art, and the vision of matter Eduardo Chillida develops and gives shape in his work. According to Heidegger, the artist makes use of wood, stone, colour, etc. paying tribute to the peculiarity of the chosen matter and bringing to light the true nature of earth. All work of art presents for him two perspectives: One is provided by the world, the other by the earth. If the first supplies the ties between the artistic manifestations and humans' life, the latter shapes the enigmatic ground where the work retracts. The same idea of the earth resounds in Chillida's work, an artist who deals with matter by ear, trying to «listen» to what is hiding in it. Through this procedure, he aspires to «catch» the fleeing space and make it resound in the limits of the shaped volumes. He establishes for himself a double challenge: stop space, i. e. the «fast matter», and face the gravity of the matter, i. e. the «slow space».

Key words: earth, world, matter and material, harmony, listening, space, limit, resistance, privacy, labyrinths, gravity, coast, horizon.

Es domingo, último día de febrero. Sobre el acantilado del Cerro de Santa Catalina se ha levantado un sol radiante, que no deja entrever las lluvias y los vientos del día anterior. Ayer, el *Elogio del horizonte* era una nave que se aventuraba en los vaivenes de las corrientes imprevisibles de aguas y ventadas. Hoy es todo *Uno*, tiene la serenidad del cielo, y la firmeza de la tierra. El sol hace resplandecer su figura dando lugar a un juego de luces y sombras, que articula su movimiento interno.

Entramos en el recinto del *Elogio del horizonte*, una escultura inmensa y acogedora, convertida en templo del universo, cuando, acercando el horizonte, une al hombre con la inmensa mar. Suena aquí la música eterna de las olas. Con intervalos ligeramente irregulares golpean contra las rocas al pie del acantilado. Siempre de nuevo, pero nunca igual, como diría Chillida, repiten el mismo ciclo: nacen en un punto indeterminado, se acercan, se agrandan, adquieren un volumen curvado y saltan sobre sí mismas. Al caer rodando hacia delante, sueltan como última señal de su potencia un polvillo blanco, que se dispersa hacia arriba. Y desaparecen, fundiéndose con el elemento que las vio nacer. Así, cada vez que una tormenta de olas entona un «finale tempestuoso», el concierto marítimo desemboca en una nueva sinfonía de abertura.

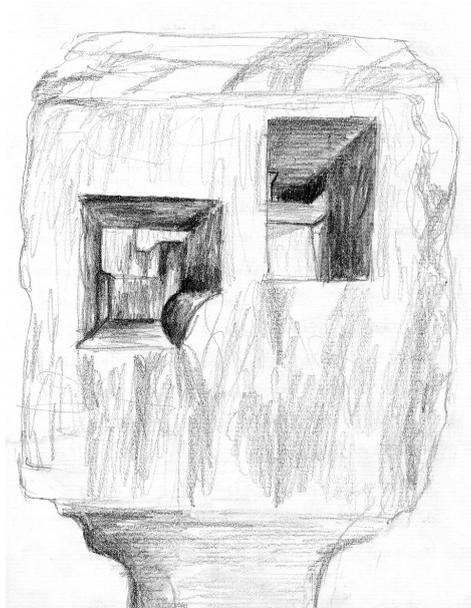


Figura 1. «Elogio del horizonte» (Instalación de la escultura en 1990 en Gijón). Hormigón armado. Dibujo de Ana María Rabe.

Caer en la tierra

Arrastrados a la orilla de la tierra, y despidiéndonos de la Mar, venimos al mundo. El choque repentino nos separa del elemento protector que habíamos habitado. A partir de ahora tenemos que llevar una vida propia.

El grito del niño recién nacido exclama la vivencia de esta ruptura fundamental. Es la primera afirmación de una vida única que se lanza al mundo, a un espacio abierto con múltiples vivencias desconocidas. Este espacio seguirá formándose para el niño donde quiera marque su existencia.

Gritando, el niño se hace eco en el mundo para imponer su individualidad por primera vez. Pero este abrirse al mundo, es ya un cerrarse. Lo que viene al mundo, se hunde en la tierra. Mientras el grito resuena, la tierra recoge en su seno las ondas sonoras. Y cobijándolas, las va ocultando. Todo lo que se hace camino en el mundo, necesita un suelo resistente para avanzar. Sin la tierra, donde los pasos quedan estampados, no hay camino, ni sonido, ni mundo.

MARTIN HEIDEGGER: LA OBRA DE ARTE ENTRE TIERRA Y MUNDO

Tierra y material

En su conferencia sobre el origen de la obra de arte de 1935¹, Heidegger plantea la escisión de tierra y mundo como la problemática subyacente a toda obra de arte. Esto no significa que el arte *represente* dicho corte. Más bien, lo hace *acontecer*, iniciando una «lucha» (Streit) entre mundo y tierra, es decir, entre algo que quiere abrir, y algo que tiende a ocultar. Pero antes de ver lo que Heidegger entiende bajo esta lucha, reconstruyamos su concepto de tierra.

En el primer manuscrito que sirvió de base a la conferencia sobre el origen de la obra de arte dice lo siguiente²:

¹ Ver: Martín HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950.

² La segunda versión del manuscrito, al que nos estamos refiriendo aquí, constituyó el texto de la primera conferencia que Heidegger dio sobre el tema el 13 de noviembre de 1935 en la Kunstwissenschaftliche Gesellschaft en Friburgo i. Br. El primer manuscrito está publicado en: *Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung*», *Heidegger-Studien*, vol. 5, 1989; la traducción del texto citado es mía.

«Así como la obra se eleva en su mundo, de la misma manera se retrae en lo macizo y la pesantez de la piedra, en la dureza y el brillo del mineral, en la firmeza y elasticidad de la madera, en la luminosidad y oscuridad del color, en la repercusión del sonido, y en la fuerza expresiva de la palabra. ¿Es esto todo sólo y primero un material, que se recoge de algún sitio, se usa, y se consume en la producción, y que después desaparece por la formación como mero material? ¿No sale todo aquello a la luz sino en la obra; son pesantez, brillo, luminosidad, repercusión materiales que hay que “domar”? ¿O no es el cargo [Lasten] de la roca y el brillo de los metales, el erigirse y la elasticidad del árbol, la luz del día y la oscuridad de la noche, el murmullo de la marea y el susurro en las ramas? ¿Cómo lo podemos llamar? Seguro que no material para la producción de algo. La unisonancia de esta plenitud insuperable la llamamos *tierra*, y no nos referimos con ello a una cantidad depositada de material, ni tampoco al planeta, sino a la unisonancia de la montaña y del mar, de los vientos y del aire, del día y de la noche, los árboles y la hierba, el águila y el corcel. Esta tierra ¿qué es? Aquello que revela constantemente plenitud, pero que retrae y retiene, sin embargo, siempre lo revelado en sí mismo. La piedra pesa, muestra su pesantez y así se retira justamente en sí misma; el color centellea y, sin embargo, queda encerrado; el sonido repercute, pero no sale a lo abierto. Lo que sale a lo abierto es justamente ese encerrarse, y en esto consiste el *Ser de la tierra*. Todas sus cosas se dispersan en mutua unisonancia, y, sin embargo; cada una de las cosas que se encierran contiene la misma falta de autoconocimiento.»³

No podemos captar el significado profundo de la tierra utilizando el concepto de «material». ¿Qué solemos entender como «material»? En una conversación sobre arte, esta palabra designa aquello de lo que está hecha la obra. Hablamos como si hubiese una base material que hay que moldear, a fin de que la «forma» pueda transportar un mensaje.

Heidegger se opone a una visión del arte que parte de conceptos mecanicistas como «material» o «forma». La idea de material, en efecto, pertenece a un contexto funcional. Consideremos, por ejemplo, la madera. Este material es un producto natural que se usa para fabricar productos de uso cotidiano, «útiles» («Zeug», según los llama Heidegger), como muebles, herramientas, casas, etc. A veces, es transformado en un producto que difícilmente deja entrever su apariencia original, como ocurre con el papel. Destinada a convertirse en útil, la madera es considerada siempre bajo la perspectiva de una función determinada que debe cumplir. El útil de madera no es más que un medio

³ Ibíd., pág. 11.

para realizar cierto fin, una herramienta, a la que no merece la pena prestar demasiada atención. Cuando sacamos una escalera de madera de la esquina, donde la solemos guardar, no lo hacemos para contemplarla, sino para alcanzar algo a lo que no llegamos. Confiando en la utilidad de la escalera, subimos los escalones, pasando por alto lo que estamos pisando.

Se podría objetar que hay casos en los que, dentro del mismo contexto funcional, la madera es tratada como objeto digno de una mayor atención. Un fabricante de escaleras, p. ej., se fija detenidamente en las cualidades de la madera que va a usar para su producto. Hay que resaltar, sin embargo, que también en este caso, el punto de partida es una finalidad *externa* a la madera. Como hombre de negocios, el fabricante no parte de la madera para descubrir su esencia íntima. Lo que busca, son determinadas propiedades establecidas por él con anterioridad. Tal vez, la madera tenga las cualidades deseadas. Las facetas de la madera, que traspasan el marco estricto de lo práctico-funcional, sin embargo, han quedado ocultas.

Una escultura, en cambio, hace volver la mirada a la madera, para ver, intuir y sentir su esencia íntima. Si queremos llegar a la madera, a la piedra, o al color como tal, tenemos que despedirnos del concepto de «material», que no deja nunca atrás su embalaje funcional. Debemos retroceder a la esencia íntima de cada manifestación de la tierra, sin más: a lo «*macizo* y la *pesantez* de la piedra», la «*dureza* y el *brillo* del mineral», la «*firmeza* y *elasticidad* de la madera», la «*luminosidad* y la *oscuridad* del color», la «*repercusión* del sonido» y la «*fuerza expresiva* de la palabra». Si dejamos atrás toda reflexión práctica, nos damos cuenta de que los fenómenos, a los que nuestra razón había aislado según sus diferentes directrices particulares, están íntimamente unidos entre sí. Vemos que la piedra es sólo una muestra extraída de otra manifestación, a la que en realidad debe su carácter propio. Descubrimos que lo macizo y la pesantez de la piedra se debe al «*cargo de la roca*», la firmeza y elasticidad de la madera el «*erigirse*» y a la «*elasticidad del árbol*», la luminosidad y oscuridad del color a la «*luz del día*», la repercusión del sonido al «*murmullo de la marea*».

La «unisonancia» de la tierra

Uniendo los fenómenos naturales entre sí, Heidegger ofrece una visión orgánica de la naturaleza⁴. Partiendo de esta concepción, podemos entender la

⁴ Heidegger no habla de la naturaleza. Pero los ejemplos que usa, cuando habla de la tierra, pueden aplicarse también a la naturaleza. En lo que sigue, uso los dos términos como sinónimos.

tierra como una unidad viviente, que se materializa en múltiples manifestaciones.⁵ La tierra es Una, con —o a pesar de— la plenitud que nace de ella.

¿Pero qué lazos hay entre la montaña y el mar, el águila y el corcel, entre los cuales Heidegger establece una íntima relación? ¿Y qué nos hace suponer, que no son sólo unas cuantas manifestaciones las que están unidas entre sí, sino que lo están todas? ¿Cómo ha surgido la visión de la unidad orgánica de la tierra?

Heidegger propone que nos imaginemos un fenómeno sonoro que parte de todas las manifestaciones de la naturaleza. Sostiene con respecto a la tierra que «[t]odas sus cosas se dispersan en mutua unisonancia.» El término de la «unisonancia» («Einklang») de la tierra aparece explícitamente sólo en la primera versión del *Origen de la obra de arte*, aunque la idea subyacente sigue vigente en la última versión. La función de este término es crear una imagen, que nos motive a adoptar una actitud inusual ante la tierra. La imagen nos sugiere «escuchar» sus manifestaciones, como si de una música oculta se tratara. Esforzándonos a escuchar algún sonido latente, empezamos a fijar nuestra atención en cosas, de las que tal vez no nos habíamos percatado jamás. Intuimos de pronto semejanzas inesperadas, como aquella que encontramos entre la repercusión del sonido y el murmullo de la marea. El hecho de que descubramos lazos entre fenómenos aparentemente muy distintos puede llevarnos a presuponer la unidad orgánica de la tierra.

¿Entonces el término de la «unisonancia» no es más que una figura *regulativa*,⁶ o bien, si se quiere, un medio didáctico? Como tal, tendría exclusivamente la función de acercarnos a los fenómenos naturales, ayudándonos a adoptar una actitud inusual ante ellos. No proporciona ninguna imagen o visión de la unidad de la tierra. Se podría objetar mantener que la expresión «unisonancia de la tierra» no tiene ninguna referencia verificable. El sentido de esta idea entonces radicaría exclusivamente en que puede motivarnos a generar algunas asociaciones libres a partir de ciertas percepciones, pero sólo si estamos dispuestos a imaginarnos algo tan inverosímil como la «unisonancia» de la tierra.

Conviene averiguar si la idea de la «unisonancia» de la tierra contiene, además de un sentido regulativo, también un significado *representativo*. Si lo encon-

⁵ De hecho, Heidegger, está personificando a la tierra cuando afirma que la tierra «se retrae» o «se muestra».

⁶ Podríamos abstraer de la «unisonancia», la idea de la unidad de la naturaleza y presuponerla apriorísticamente como idea teleológica. Este sería un procedimiento como el que hace Kant en su *Crítica del Juicio Teleológico* incluida en su *Crítica del Juicio*. Pero entonces, cabe preguntarse, por qué Heidegger emplea una imagen, la «unisonancia», cuando podía haber hablado directamente de la unidad orgánica de la tierra.

tramos, tal vez podamos esclarecer el concepto heideggeriano de la unidad de la tierra, una idea que, de momento, tenemos que calificar de hipótesis metafísica.

«Escuchando a la Piedra»

¿A qué tipo de sonido se refiere Heidegger cuando habla de la «unisonancia» de la tierra? Es cierto que cuando se forja el hierro, se trabaja la piedra o se corta la madera, el sonido que oímos en cada caso es diferente. No hay, aparte del sonido específico del hierro, de la piedra o de la madera, ningún sonido más, que sea el mismo en todos los casos.

Una anécdota conocida de Chillida revela las circunstancias en las que el artista descubrió la tierra chamota para incluirla en su trabajo artístico. Chillida cuenta que cuando oyó la tierra al ser golpeada, se sintió atraído por el sonido que se producía.⁷ Por esta razón empezó a trabajarla. Otro tipo de tierra, como el barro, no llegó a interesarle. Aquel sonido no le *llamaba*.

Por otro lado, hay esculturas de Chillida que se titulan «Escuchando a la Piedra». Cuando una se detiene a contemplarlas, no tiene la impresión de que este título se refiera al sonido que Chillida escucharía al trabajar el granito. No sugieren que Chillida se hubiera puesto a trabajar las piedras, para poder escucharlas. Al contrario, nos transmiten la sensación de que se había puesto a escucharlas, para poder trabajarlas. Las piedras, cuya superficie intacta sigue exhibiendo la estructura natural del granito, disimulan la intervención del escultor. En ningún sitio han sido partidas con violencia. Sólo algunos boquetes dejan al descubierto una ruta que las piedras mismas parecen haber indicado.

¿Qué es lo que estaba escuchando Chillida? Si «escuchó» la piedra antes de trabajarla, no puede haber oído ningún sonido real. Un empirista escéptico podría objetar que esto es un caso típico de autosugestión. Lo que el artista pretende oír,

⁷ Compárese la conversación con José Angel Valente y Francisco Calvo Serraller, donde Chillida narra lo siguiente: «... al cabo de los años, yo trabajaba en hierro y en muchas cosas, yo que sé el año ... sesenta y tantos, setenta, trabajando en los Ateliers de Maeght, en Saint Paul de Vence, yo estaba trabajando en grabado arriba y no bajaba nunca al taller de tierra que había abajo, donde trabajaba Miró en ese momento, durante el mes de agosto. El trabajaba con Hans Spiner y yo trabajaba arriba con Robert Dutroup, en grabado. Y al terminar el trabajo, abrí la ventana y oí un ruido abajo, un ruido muy especial: plom, plom... Y era Hans Spiner, al que hoy llamo mi hermano alemán, [...]... A mí, aquello me recordaba la tierra aquella de Madrid y las manos metidas allí, cuando dije: “Esto no es lo mío [...]” Oí el ruido y bajé, ya se había ido Joan Miró, y le dije a Hans: “¿Me dejas tocar esa tierra?” Toqué la tierra, y dije: “Esto sí es, esto sí es para mí”. Y la empecé a mover y a ver, y me volví a San Sebastián al día siguiente con la idea de que iba a trabajar en tierra.» En: *Revista de Occidente*, n.º 181, junio 1996, pág. 101.

es, en realidad, sólo un producto de su imaginación. De la misma manera la «unisonancia», de la que habla Heidegger, no es más que una mera ilusión.

La «unisonancia» (Einklang), desde luego, no es ningún término denotativo, sino una figura simbólica. Como tal, hace referencia a dos cosas. Por un lado, la «sonancia» (Klang) alude a un fenómeno auditivo. Por otro lado, el prefijo «uni» («Ein-») expresa que percibimos siempre lo mismo. ¿No podía haber hablado Heidegger entonces simplemente del «sonido» de la tierra? Parece que usó el término «unisonancia» para que no pensemos en un fenómeno que se puede fijar o medir. Como demuestra la siguiente cita, Heidegger resalta la impotencia de nuestros medios de cálculo, cuando se trata de llegar a la esencia de la tierra:

«La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que ésta nos pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos, quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto. Luego se ha retraído la piedra otra vez a lo sordo de la pesantez y lo macizo de sus pedazos. Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado. El color luce, y sólo quiere lucir. Si queremos entenderlo descomponiéndolo en un número de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra mientras permanece sin descubrir ni aclarar. La tierra hace que toda penetración a su interior se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción.»⁸

En la época moderna, el afán de acceder a las leyes de la naturaleza está a la base de nuestra idea de la tierra. Se presupone que «descubrir» estas leyes equivale a conocer las propiedades intrínsecas de la tierra. Este punto de partida, que se ha convertido con el tiempo en una convicción general, no es, en última instancia, más que la primera presuposición metodológica de la que parte la ciencia. Si bien la ciencia persigue el ideal de la objetividad, la equiparación de las leyes naturales con las propiedades intrínsecas de la naturaleza no puede reivindicar para sí la objetividad, para la cual justamente proporciona la base. Podemos llamar tal asimilación una convicción última, un punto de partida metodológico o una perspectiva básica.

⁸ Martin HEIDEGGER, *Arte y Poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México 1985 (4), págs. 35, 36.

Título original: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36)

Toda perspectiva básica trae consigo una determinada actitud práctica. Los procedimientos principales de la ciencia, que parten de la equiparación de la naturaleza con las leyes naturales, tienen gran influencia sobre la forma en la que nos relacionamos generalmente con la tierra.

La práctica científica comienza con la descomposición de una complejidad presente en valores manejables dentro del marco de un método probatorio. La meta es conseguir resultados exactos y comprobables, los cuales deben conducir a una fórmula o una ley. Estas últimas proporcionan la base de los esquemas que rigen nuestra visión de los fenómenos naturales.

Comparado con los usos de la ciencia, el lenguaje cotidiano ciertamente es muy vago y poco preciso. Además, se desvía continuamente de los resultados científicos. Sin embargo, el modelo de la ciencia está vigente en nuestra actitud cotidiana. Nos relacionamos con todo a través de juicios tajantes. Para hacerlos, nos servimos de todo tipo de esquemas, algunos más definidos, otros menos, a veces conscientemente, otras veces inconscientemente. Cuando no tenemos ningún esquema apropiado a mano, usamos parámetros reguladores para observar, sacar conclusiones, y producir un nuevo esquema que nos facilite un juicio terminante.

Si empezamos a cuestionar los juicios y los esquemas sobre los que hemos levantado toda nuestra vida y nuestra práctica cotidiana, presenciamos un derrumbamiento. Tenemos la sensación de que se cae el mundo, de que la tierra se retira. Aunque no podamos averiguar qué es lo que se retrae de nuestros esquemas, constatamos el hecho de que algo se nos está escapando. A la vez percibimos nuestra propia limitación con respecto a lo que queremos captar. Esta experiencia puede generar una nueva perspectiva básica que se centra en el aspecto de la resistencia de la tierra contra nuestros medios calculatorios. El concepto heideggeriano de la tierra parte justamente de esta perspectiva.⁹ Consiguientemente, podemos interpretar la «unisonancia» como figura simbólica de la resistencia, al encontrar aquí el elemento común de las diversas manifestaciones de la tierra. La resistencia es el momento de unión al que alude la palabra «Einklang»¹⁰, esto es, una reunión de fuerzas, conformada para resistir a las agresiones ajenas.

⁹ Si personifica la tierra, es para expresar el concepto de resistencia de una forma palpable. De esta manera sostiene que la piedra «rechaza [...] toda penetración a su intimidad», que «se ha retraído» y que «[l]a tierra hace que toda penetración a su interior se estrelle contra ella» (Ibíd., págs. 77,78).

¹⁰ «Einklang» alude también a la unidad, pues significa también «concordancia» / «conformidad».

Pero la figura de la «unisonancia» también evoca asociaciones auditivas. Insinúa que lo único que nos queda es «escuchar» la tierra, ya que no podemos fijar ni medirla. Escuchándola presenciaremos nuestras propias limitaciones.¹¹ La experiencia de la resistencia, sin embargo, no se consume en una vivencia negativa. Puede generar una experiencia positiva. ¿Mas, qué es lo que podemos percibir después de haber renunciado a nuestros esquemas? El hecho de haber dejado atrás nuestra razón conceptual nos impide dar una respuesta definitiva. Igual que Chillida, Heidegger no da ninguna respuesta al respecto. Lo único que pretende hacer, es motivarnos a escuchar.

Ahora bien, el que «escucha» la piedra, en vez de contemplarla, parece que hace algo impropio. Nuestro sentido común admite que se pueda escuchar el mar, el río, incluso las hojas de un árbol. Pero niega que sea posible «escuchar» una piedra. Un escéptico, sin embargo, se opondría incluso a lo primero. Según él, es cierto que no podemos escuchar la piedra, pero nada nos da el derecho de decir que estamos escuchando «el mar». Lo que hacemos, es *asociar* un ruido a nuestro concepto de «olas», que identificamos con nuestro concepto de «mar». ¿Y quién nos dice que no estamos escuchando el viento, mientras nos parece que estamos escuchando las hojas del árbol? Por eso, si negamos la posibilidad de escuchar la piedra, no podemos, a la vez, sostener que estamos escuchando el mar, las hojas, o cualquier cosa.

¿Qué sucede, en realidad, cuando escuchamos? ¿No deberíamos seguir al escéptico y decir simplemente que «oímos» algo, y dejar de atribuir lo que oímos a un objeto externo? Llegados a este punto, es importante resaltar la diferencia entre «oír» y «escuchar». Con lo primero damos a entender que estamos percibiendo un sonido. Cuando decimos, en cambio, que escuchamos algo, insinuamos que *atendemos* para oír cierta cosa. El término «escuchar» señala una actitud que *facilita y precede* a la percepción de un sonido. Implica que el que escucha, se calla para «dar oídos», es decir, que está dispuesto a recibir algo que no conocía de antes. El que sabe escuchar, demuestra que es capaz de dedicar toda su atención a un determinado objeto, un determinado momento, o a una determinada persona.

¹¹ La importancia de llegar a entender nuestras propias limitaciones también la resalta Chillida. En *El límite y el espacio* dice: «La verdadera importancia de la razón reside en el poder que tiene de hacernos comprender sus propias limitaciones.» En *Omaggio a Eduardo Chillida*. Biennale di Venecia 26.5.-30.9.1990, pág. 48.

El arte y la tierra

Con el ejemplo del escultor que intenta «escuchar» la piedra¹², hemos aludido a la relación entre el arte y la tierra en general. El arte, según Heidegger, que se «retrae» a la tierra, ayuda a alcanzar una actitud receptiva con respecto a los fenómenos de la tierra. Podemos encontrar aquí una vía alternativa a nuestra actitud habitual, marcada por un pragmatismo y cientificismo, que intenta someter la tierra a los conceptos y los intereses del hombre. ¿En qué se diferencia la actitud del artista de la del hombre pragmático? Veamos lo que dice Heidegger al respecto:

«La obra ejecuta la hechura de la tierra, al retraerse a ella. Pero lo auto-ocultante de la tierra no es un estado uniforme, ni rígido, sino que se desarrolla en inagotable plenitud de modos y formas sencillas. En verdad el escultor se sirve de la piedra, así como el albañil la maneja a su manera. Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no se gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra.»¹³

Como hemos visto anteriormente, la tierra ofrece resistencia a todo asalto contra su intimidad. Rendirse ante los intentos ajenos de aprehensión significaría someterse a nuestras disposiciones. Abandonar la resistencia equivaldría a convertirse en útil.¹⁴ Finalmente, habríamos logrado ser los dueños de la tierra.

El arte, en cambio, no tiene tales aspiraciones de dominar la tierra. No la «gasta», como la técnica, para explotarla, sino que se «sirve» de ella sacando a luz lo propio de lo que se sirve. El arte usa la tierra para revelar su esencia. ¿Cómo hemos de entender esto, si mantenemos a la vez que la actitud del arte

¹² Es interesante que el título de la escultura de Chillida es «Escuchando a la Piedra», y no «Escuchando la Piedra». Nos muestra que también Chillida personifica la tierra, respectivamente la piedra.

¹³ Heidegger (1985) págs. 78-79.

¹⁴ La falta de resistencia caracteriza justamente el «material» (aquí se traduce como «materia»), que no es otra cosa que la tierra, privada de su esencia propia y transformada en útil. Compárese: «El útil toma para prestar su servicio, puesto que está determinado por servicialidad, la materia en que consiste. La piedra se usa y se gasta en la confección del útil, por ejemplo, en el hacha. Desaparece en la servicialidad. La materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del útil.» (Ibíd., pág. 76).

ante la tierra no es pragmática, sino receptiva? El artista que revela la esencia de la tierra no se *apropia* de ella. No pretende «desnudar» la tierra para poner en evidencia sus entrañas. Si bien la revelación, o «desocultación» como la llama Heidegger, consiste en levantar telones, su último fin es descubrir el verdadero telón de la tierra. Este último telón, sin el cual la tierra no puede ser lo que es, no es otra cosa que la resistencia de la tierra. ¿Pero, qué es la tierra? No lo sabemos. La característica más íntima, a la que podemos llegar con respecto a ella, es su tendencia ocultadora.

Según Heidegger, el arte nos revela, al hermanarse con la tierra, el sentido profundo de esta ocultación. Nos hace entender que, al ocultarse, la tierra no sólo se retira, sino que también conserva su identidad propia. Nuestro impulso de gastar o utilizar lo que tenemos a mano, a fin de satisfacer nuestras necesidades, nos impide conocer algo de verdad. En cambio, si estamos dispuestos a conservar, en el sentido de tolerar lo ajeno, podemos esperar recibir algo. Heidegger sostiene que el arte, al facilitarnos esta actitud, hace que «acontezca» la verdad.¹⁵

Hemos visto que la obra de arte revela la característica esencial de la tierra, su resistencia indomable. He aquí el obstáculo que nos impide dominar la tierra definitivamente. He aquí también la razón, por la que todo intento de encerrar la obra de arte en una determinada interpretación, tiene que fracasar. Como antes con respecto a la tierra, vivimos ahora ante el arte una ocultación profunda. Pero esta ocultación no nos incita a darle la espalda. Al contrario. El ocultamiento resulta seductor. Ahora que estamos sensibilizados para la esencia íntima, indomable de la tierra, somos capaces de ver, escuchar, sentir *dentro de lo oculto*. El telón de fondo, donde, en un momento, iba a desaparecer todo, genera, cuando no lo exigimos, toda una plenitud inesperada de apariciones sugerentes.

La lucha entre tierra y mundo

Con esto hemos vuelto a nuestro punto de partida, a la esencia de la obra de arte, que consiste en una tensión permanente entre una fuerza reveladora y una fuerza ocultadora. Este último paso nos acercará también al concepto heideggeriano de espacio. Intentemos reconstruir primero lo que Heidegger entiende bajo

¹⁵ La verdad, al ser la clave para entender la esencia del arte, es el tema principal del *Origen de la obra de arte*. Compárese la definición que Heidegger da del arte: «El arte es poner en la obra la verdad.» (Ibíd., pág. 117).

la «lucha» entre tierra y mundo, a la que da lugar el arte. Consideremos a este respecto el proceso creativo de un dibujo artístico.

Imaginémonos un artista que está dibujando. El lápiz que utiliza deja huellas de carboncillo en la hoja de papel, mientras nace algo que, poco a poco, va adquiriendo una determinada identidad. El dibujo terminado debe presentar, si es una obra de arte, la dualidad de tierra y mundo.

Podemos encontrar los dos momentos, el de la tierra y el del mundo, en el trazo plasmado sobre el papel. En el carboncillo, del que se compone el trazo, se reconoce primero la tierra, el elemento substancial del dibujo, tan sugerente como inaprensible. Pero el trazo representa también a la figura que podemos identificar gracias a las referencias e indicaciones que nos proporciona nuestro mundo. En este sentido, el trazo, como figura, pertenece al mundo.

Como obra artística, el dibujo debe obstaculizar todo procedimiento que intente reducirlo a una mera «representación». Esto es lo que suele hacer el mundo, cuando se separa de la tierra. Incorpora todo lo que se le presenta en su estructura referencial. El que parte de la perspectiva del mundo, sin tener en cuenta la de la tierra, es decir, sin estar dispuesto a conservar y a dejar libre identidades ajenas, ve todo lo que le rodea a través de un reducido número de criterios establecidos. No está preparado para buscar, ni para escuchar lo que se presenta. En el fondo sólo quiere reencontrar cosas conocidas, situaciones familiares. Cuando contempla un dibujo intenta reconocer una determinada figura o historia. Si lo logra, se contenta con el resultado adquirido. No sabe que se le han escapado múltiples dimensiones connotativas de la obra.

La perspectiva exclusiva de la tierra, por otro lado, es igual de limitada. Lleva a una postura subjetivista, que sólo quiere resaltar lo propio. Su última consecuencia es la emigración interior, un aislamiento que renuncia a comunicarse hacia fuera. El que considera un dibujo bajo la perspectiva exclusiva de la tierra sólo ve en él «expresión», subjetividad, cataratas de una productividad, que tal vez llame «artística», tal vez «chapucera». Este presunto juicio, sin embargo, al basarse exclusivamente en un principio subjetivo, no es más que una opinión arbitraria.

El trazo de un dibujo logrado, verdaderamente artístico, ofrece siempre las dos perspectivas. Heidegger mantiene que en toda obra de arte los dos polos opuestos se encuentran para reforzarse mutuamente. Aunque la tensión entre ocultación y revelación, de la que vive el arte, produzca un «corte» entre mundo y tierra, no se crea ningún «abismo» entre los dos.

«La lucha no es ningún corte como sería el abrir violentamente un mero abismo, sino que es la íntima pertenencia mutua de los luchadores. Este

corte junta a fuerza a los adversarios en su único fundamento que es la fuente de su unidad.»¹⁶

El espectador que acepta el reto de las dos perspectivas opuestas, es decir, aquel que no se deja dominar ni por una ni por otra, sigue buscando cuando cree haber encontrado algo. La perspectiva de la tierra le lleva hacia la obra, mantiene viva su atención, sensibilidad y receptividad. La perspectiva del mundo le proporciona la posibilidad de mirar desde la obra hacia fuera, para reconocer sus vínculos con la vida, la sociedad, el mundo. Toda obra de arte, como tal, debe tener la fuerza de mantener unidas estas dos perspectivas opuestas.

Volviendo al ejemplo del dibujo, podemos considerar el trazo como manifestación del corte entre tierra y mundo. Como el corte, el trazo no sólo separa, sino que también une. El trazo es el límite que, por un lado, conforma una figura y que, por otro lado, la demarca. Esta tensión fértil entre algo que se muestra y algo que se cierra aparece siempre que contemplamos una obra. El límite, el trazo, la línea, todos tienen esta doble vertiente. Chillida hace referencia explícita a ello, cuando dice:

«En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo.»¹⁷

Pero no hay sólo estos dos factores vigentes, la tierra y el mundo, en el dibujo. Queda otro factor más, que podríamos llamar el *elemento dinámico*. Lo encontramos cuando intentamos recrear las direcciones, que el lápiz ha tomado en su proceso creativo sobre la superficie del papel. Recorriendo la ruta del lápiz nace el «arriba» y el «abajo», el «delante» y «detrás», lo «cercano» y lo «lejano», como flechas que sustentan la orientación y el movimiento. El tercer factor vigente en el dibujo, y en toda obra de arte, es el *espacio*, una realidad que no existía con anterioridad, sino que se ha creado junto al devenir de la tierra y del mundo.

En su obra fundamental de 1927 *Sein und Zeit*, Heidegger sostiene que no existe un espacio más allá del mundo.¹⁸ La idea del espacio «homogéneo», aquel que se puede calcular y medir, en realidad no es más que un concepto abstracto derivado de las experiencias espaciales del hombre, esto es, de los

¹⁶ Heidegger (1985) págs. 99-100.

¹⁷ Luxio UGARTE, *Chillida: dudas y preguntas*, Donostia, Erein 1994, pág. 104.

¹⁸ Compárese la siguiente cita: «El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, «en» el mundo, en la medida en que el «estar-en-el-mundo», constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio.» En: Martin HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile 1998 (2.ª ed.), pág. 136.

incontables espacios que éste va creando día a día, realizando sus tareas cotidianas, investigando y buscando. La vida está marcada por un constante alejar y acercar, abrir, ampliar y cerrar. Por eso, el mundo, en el que vive el hombre, no es pensable sin el espacio, ni el espacio sin el mundo.

CHILLIDA: LA OBRA DE ARTE EN BUSCA DEL ESPACIO

«El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo.»

«Desde el espacio con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé.»¹⁹

(Eduardo Chillida)

El límite

«¡Atrapar el espacio!» Este ímpetu resuena en la obra de Eduardo Chillida. ¿Cómo hemos de entender tal aspiración desbaratada, inútil, hasta podríamos decir descarriada?

¿Acaso no hemos intentado nunca, ni de niños, abrazar el cielo, la tierra y el mar?

¿Y qué nos queda de este intento cuando alzamos los brazos hacia el cielo, nos disponemos a vencer la montaña, subiendo hasta la cumbre, y nos tiramos al mar, para jugar con sus olas y sumergir en su profundidad?

Antes de que podamos captar el cielo, la tierra y el mar, todo lo que queremos alcanzar ya se ha escapado. Sólo conseguimos cierta sensación en los límites que tenemos a nuestra disposición y que representan nuestro único contacto directo con los elementos. Uno de estos límites es nuestra piel. Gracias a la sensibilidad del tacto, podemos sentir el paso del aire entre los dedos abiertos, unos tentáculos que intentan «peinar» el viento²⁰, como diría Chillida. En la piel percibimos también el agua que se va amoldando al movimiento de nuestro cuerpo. Y a través de la suela del zapato, la planta del pie recibe la dureza de las piedrecillas que va pisando. Pero poco a poco disminuye el frescor del viento que hemos sentido en los dedos. Las gotas, que se deslizan por el cuerpo después del baño, se escurren y se evaporan. También las piedrecillas se despegan con el tiempo, y al final vuelven a formar parte de la tierra.

¹⁹ Luxio UGARTE (1994) pág. 104.

²⁰ Compárese los *Peines del Viento* de Chillida en San Sebastián.

Igual que el aire, el agua y la tierra, el espacio se nos escapa continuamente. «Quizás el espacio es una materia muy rápida,...», sospecha Chillida, «...o bien, la materia es un espacio muy lento.»²¹ Hay momentos en los que el espacio fugitivo se hace palpable. Ocurre cuando choca con una resistencia que reta su rapidez. Ahora la fuerza fugitiva del espacio se ve enfrentada a una fuerza retardante. Allí donde estas dos potencias opuestas entran en colisión se crea un frente lleno de tensión. Este contacto, cargado de resistencia, es el límite del espacio. Es el momento en el que se cristaliza el espacio convirtiéndose en materia.

¿Cuál es la fuerza que reta al espacio? Como hemos visto antes, la fuerza que desafía la fugacidad de los elementos es la sensibilidad del hombre. En la piel se cristalizan los elementos, convirtiéndose en sensaciones. La fuerza que reta la velocidad del espacio, en cambio, es la resistencia de la tierra. El espacio frenado, desde luego, no está vencido. Es, más bien, un elemento *lento* que guarda un impulso de fuga, un ímpetu que hace resonar los límites. Esta idea da origen a aquellas obras de Chillida, cuyos títulos evocan asociaciones auditivas, como los *Hierros de temblor*, o las que llevan el nombre de *Rumor de Límites*.

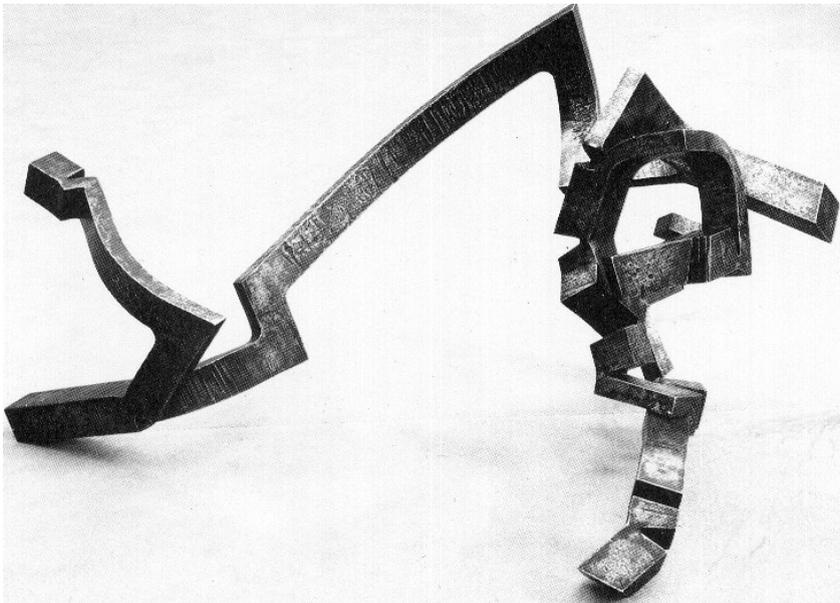


Figura 2. «Rumor de límites III» (1959). Acero.
En: Selz, P.: Chillida. Inc. Publishers. Nueva York, 1986, pag. 24.

²¹ Luxio UGARTE (1994) pág. 48, nota 9.

Rumor de límites III de 1959 habla de la valentía del acero que, junto al esfuerzo del forjador, levanta todas sus fuerzas contra la fugacidad del espacio. Vemos cómo este metal duro y rígido hace todo lo posible para asir el espacio por sorpresa. A poca distancia del suelo inicia un breve zigzag descendente. Enlaza con una curva apacible. De pronto emprende un giro total hacia abajo. Tras atajar algo el descenso, toca por un instante el suelo, pero sólo para volverse instantáneamente, y emprender la subida. Empieza a ascender lentamente, mas de repente cambia de decisión, una breve verticalidad, que en el siguiente momento se dispara como una flecha en diagonal, hacia arriba. Pero antes de que este impulso desenfrenado pueda perderse en la infinitud del cielo se deja caer de golpe. A la caída empujada le sigue una orquestada producción de límites, cambios instantáneos de retorcidos movimientos que, dilatando al máximo el corto plazo en el que se realizan, van substrayéndole al espacio incontables direcciones.

Tierra vasca

Motivado por el sueño de atrapar el espacio, Chillida busca las múltiples repercusiones de éste en la tierra. Mas no las va a encontrar en cualquier lugar de la tierra, ni en cualquier materia. Algo tan desconocido como el espacio no se atrapa en tierra ajena. Si la aventura hacia lo desconocido no pisa firme, el enigma se empantana antes de convertirse en música.

El joven Chillida, afincado en París desde 1948, toma la decisión de regresar a su tierra. En el año 1951 vuelve a Hernani, cerca de San Sebastián. El escultor donostiarra (re-) encuentra su tierra, y en ella sus espacios y materias: primero el hierro, luego el acero, la madera, que nos recuerda los amplios pinares vascos, la piedra, que asociamos con las montañas, la tierra chamota y, por supuesto, la luz local: una luz, según Chillida, «oscura», que hace lucir todas las tonalidades de los dos colores predominantes del paisaje vasco, el verde-turquesa y el rojo, como de hierro oxidado; una luz, que envuelve cariñosamente, como un velo ligero, las cosas, protegiéndolas contra toda mirada atentatoria. Y vuelve a la costa, a la que el mar, fuente inagotable de inspiración para Chillida, envía incesantemente sus olas, algunas potentes y estruendosas, que golpean contra las rocas, otras tranquilas, como las olas sabias que llegan en líneas extendidas a «La Concha» de San Sebastián.

Laberintos

Explorando itinerarios en los espacios materializados por Chillida no se puede evitar la comparación con un viaje en tren por paisajes guipuzcoanos, donde el

espacio está articulado rítmicamente por montañas bajas. Continuamente cambian los espacios modulados, entre los cuales el tren va buscando su camino. Como si estuviera danzando, esquivando ríos y colinas, trazando una ruta de curvas apacibles. Sorprendente es sobre todo el juego de entradas y salidas, túneles que cierran la vista anterior, para ofrecer, una vez recorridos, una vista nueva e inesperada. Por unos instantes se asoma el amplio mar, o saluda, allá a lo lejos, un pequeño pueblo costero.

Las esculturas de Chillida invitan igualmente a un viaje por desniveles continuos, planos y alzamientos, que no se someten a estructuras simétricas. Pero, sobre todo, incitan a explorar caminos laberínticos. Podemos experimentar esto, por ejemplo, en la escultura de acero *Elogio de la arquitectura* de 1996, que se encuentra en *Chillida-Leku*, el parque de esculturas de Chillida en Hernani.



Figura 3. «Elogio de la arquitectura» (1996). Fotografía de Ricardo Pinilla.

Dos diferentes aperturas nos dan acceso al interior de la escultura, para exponernos a un inesperado laberinto. Pero no es el tipo de laberinto en el que nos perdemos al darnos cuenta de que las presuntas salidas, en realidad, son meros espejismos. Si el espacio interior de esta escultura resulta laberíntico, es porque no nos ofrece ninguna referencia terminante para la orientación. Quedamos sorprendidos cuando nos damos cuenta de la complejidad de este espacio arquitectónico. Nos sentimos estimulados a descubrirlo. Al instante, nuestros ojos empiezan a explorar. Y mientras estamos sondeando el camino, sin darnos cuenta, cambiamos de dimensión. Nos hacemos pequeños, y así paseamos por un espacio desconocido con desniveles imprevisibles, repentinos cierres y aperturas inesperadas.

Conduciendo la mirada por el interior del *Elogio de la arquitectura* hacemos un descubrimiento tras otro. Desde un ángulo superior entra un rayo de luz, que se va apagando según nos desplazamos un poco hacia la derecha, cambiando así el punto de vista desde el cual realizamos la introspección de la piedra. Donde antes había luz, ahora hay sombras, y la vista, que se ofrecía hace un momento, se ha cerrado en el presente instante. Sólo tenemos que cambiar la perspectiva, aunque sea a través de un movimiento mínimo, y ya se están abriendo constelaciones nuevas, incluso mundos nuevos. Todo está construido para que se mantenga viva la aventura, en la que se ha convertido el paseo. Las asimetrías arquitectónicas, con las que se encuentra el explorador del *Elogio de la Arquitectura*, también cumplen esta finalidad. Obstaculizan toda orientación última que daría por concluido el viaje de exploración.

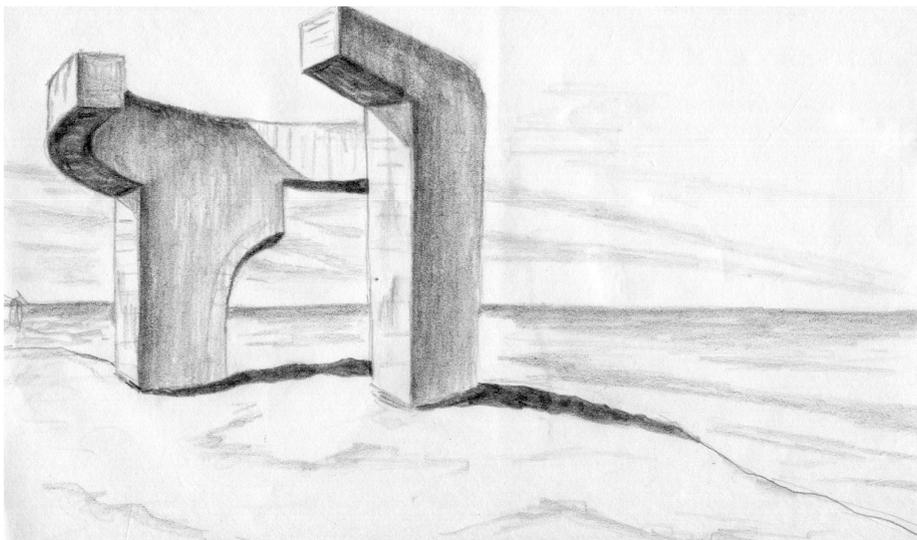


Figura 4. «Elogio de la arquitectura» (1996). Dibujo de Ana María Rabe.

Los juegos espaciales que compartimos caminando por el interior de la escultura nos ayudan a vivir el espacio. Librados de las reglas de una geometría que se encuentra al servicio de un manejo eficaz del mundo, revivimos las primeras experiencias de la tierra. Volvemos a descubrir, como descubren los niños, con verdadero asombro, y con la curiosidad que estimula a ver, comparar, volver a fijarse en lo anterior, y seguir buscando.

Gravedad

Deslizándonos como aves de montaña por los aires, entre las pendientes y los desniveles del espacio interior de una escultura, retamos la gravedad o, como diría Heidegger, la tendencia ocultadora de la tierra. La materia de la que habla Chillida es espacio lento, condensado, pesado. Atraída por la gravedad de la tierra, se retira en sí misma y sólo se muestra escondiéndose en sus entrañas enigmáticas.

La escultura de granito *Escuchando a la piedra III* de 1996 ostenta en su superficie natural unos boquetes que resultan seductores para todo el que se sienta atraído por los enigmas, lo prohibido, las cuevas escondidas. Al tocar estos cortes, sentimos como si diéramos con la capa exterior de algo que se



Figura 5. «Escuchando a la piedra III» (1996). Fotografía de Ana María Rabe.

esconde en lo íntimo de la piedra. Si rodeamos ahora la escultura buscando una posible entrada, nos encontramos con dos ventanas, por las que parece asomarse la piedra. Pero no son ventanas para mirar hacia fuera. Resulta extraño, pero parecen estar para que la piedra se mire a sí misma. Por cada una de ellas se asoma un pedazo de piedra, como si fuera una cabeza de tortuga con ojos volcados hacia dentro. Da la impresión de que en cualquier instante fuera a retirarse para resguardarse en su caparazón.

«Escuchando» a la piedra, Chillida homenajea la resistencia, la fuerza ocultadora, la gravedad de la tierra. Y así nos parece como si la piedra misma, que por su peso y su densidad tiende a retraerse en sí misma, se haya abierto por propia voluntad, dejando al descubierto, no su intimidad, pero sí unos límites que ponen su interior en contacto con el mundo exterior.

Pero también hay momentos en los que Chillida intenta superar la gravedad de la tierra. Aunque sabe que no «tiene nada que hacer contra Newton»²², acepta este nuevo reto como contrapunto del reto de atrapar el espacio. Lo hace con la esperanza de encontrar unos límites adecuados para retraer la gravedad. Podemos suponer que también aquí se producirá alguna vibración, algún «rumor» de límites.

Lugar de encuentros III es una escultura de hormigón que se encuentra suspendida de un puente del Paseo de la Castellana en Madrid. Aunque la ubicación en un importante cruce de calles y la relación de la escultura con este lugar son elementos importantes para entender toda la complejidad de esta obra, vamos a limitarnos aquí a considerar solamente el aspecto del desafío de la gravedad.

Veamos primero lo que dice Chillida con respecto a su decisión de suspender una escultura de semejante peso a pocos centímetros sobre el suelo. Ante la resistencia que mostraron las autoridades municipales en 1972 al deseo de suspender la escultura, Chillida comenta lo siguiente:

«Por eso, cuando los avisados hombres del Ayuntamiento me decían que la dejara, pero sujeta a un pedestal o elevada en un pincho, yo me negué rotundamente, porque un cambio en su disposición haría cambiar todo su sentido: *la imagen real de la levitación*. Mi obra nace con un profundo respeto hacia la materia, hacia su *conducta*. Yo trato de dominar la materia, pero de forma muy respetuosa, no tiránica, y con un análisis igualmente respetuoso en cuanto a su manera de ser y de estar. [...] Aquí me sirvo de un material que gravita (que gravita enormemente),

²² Documental citado en nota 1.

como es el hormigón, y con él me enfrento a la gravedad, no a merced de lo liviano, sino de lo que pesa, de lo esencialmente grávido, de lo contundente.»²³

Para retardar el espacio hay que servirse de la resistencia de la tierra y encontrar límites que lo detengan y que lo hagan resonar. ¿Cómo podemos retener la gravedad? Si dejamos que se retire la materia en su pesantez, aquella fuerza hacia el centro de la tierra, que pretendemos sonsacar, queda oculta. Y si Chillida hubiera aceptado que pusieran su enorme escultura sobre un pedestal, hoy no podríamos escuchar, junto a ella, la vibración de la gravedad retada.

En 1978 se logró finalmente el objetivo. La escultura fue colocada en el Museo al Aire Libre de la Castellana, tal y como lo había planeado su

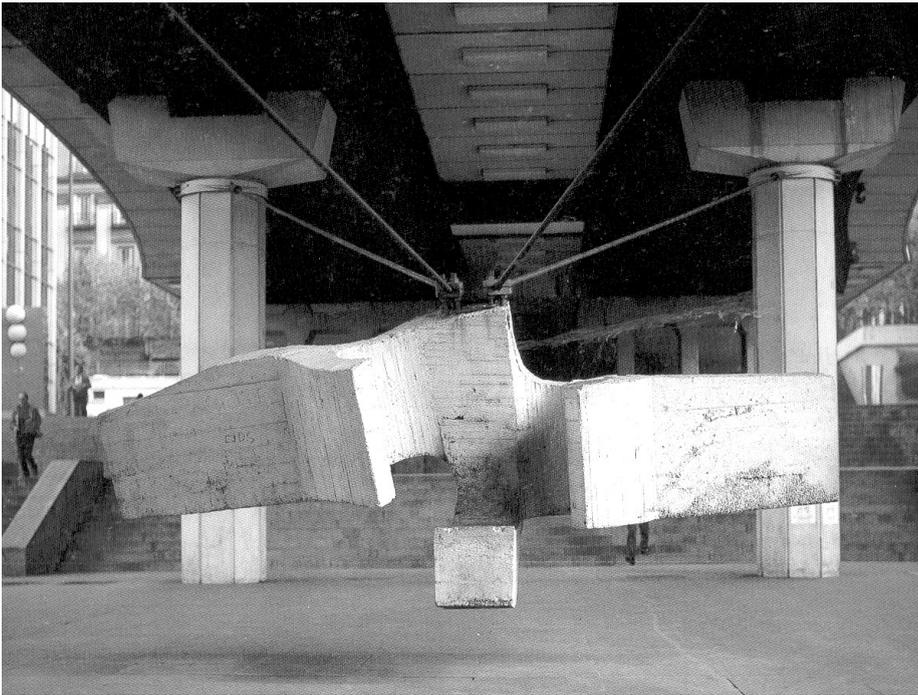


Figura 6. «Lugar de encuentros III» (1973). En: Selz, P., op. cit.

²³ Artículo de Santiago AMÓN: *De «La sirena varada» a «Lugar de encuentro»*, publicado en *El País*, Madrid, 3 de septiembre de 1978.

autor. Nos encontramos ahora ante una escultura de gran peso que no toca en ningún punto la tierra. Entre la mole elevada y el epicentro de la gravedad se crea un campo de tensión. Las vibraciones de este campo de tensión evocan armonías inaudibles, como si fueran melodías suscitadas por una espiritualidad que se muestra capaz de vencer la gravedad. Haciendo «levitar», como sugiere Chillida, el gran peso del hormigón, nos damos cuenta de cuál es la fuerza que hace frente a la gravedad. Esta fuerza es la espiritualidad.

Hemos encontrado el límite que hace resonar la gravedad de la tierra. Es la línea de tensión entre la tierra, el epicentro de la gravedad, y el peso elevado. Esta línea de tensión, sin embargo, no presenta un enfrentamiento agresivo. Con *Lugar de encuentros III* Chillida ha logrado más bien un equilibrio entre dos fuerzas contrapuestas. Esta escultura, que reta la gravedad, transmite serenidad espiritual. El «rumor» de límites aquí genera un silencio consumado.

Costa, mar y horizonte

El agua es el contrapunto de la tierra. Al contrario de ésta, ostenta un movimiento continuo, capaz de adaptarse a las circunstancias más diversas. En cambio, al agua le falta la firmeza imponente, la resistencia de la tierra. En las costas, donde tierra y agua entran en contacto directo, y donde muestran su respectiva fuerza, se nos revela el ciclo de la vida, que consiste en traer al mundo, revelar y retraer. Contemplando el mar desde lugares como el del acantilado donde se encuentra el *Elogio del horizonte*, o las rocas al final de «La Concha», de donde salen los tres tentáculos del *Peine del viento*, vivimos este ciclo de una forma condensada.

Cuando llega hacia nosotros el murmullo de las olas que rompen contra unas rocas, tenemos la sensación de captarlas por un momento. Pero en el siguiente instante ya se han retirado. Han desaparecido. De pronto vuelven las olas. ¿Serán las mismas? ¿Serán otras? Otra vez rompen contra las rocas. Otra vez se retiran. Vuelven a fundirse con el mar. El ritmo es repetitivo. Es continuo, tranquilo, ligeramente irregular, como el respirar, que mantiene el equilibrio de la vida. El mar, la vida, es Uno, y a la vez es múltiple: múltiples olas y múltiples respiros.

Así es la música de Johann Sebastian Bach. En la película *El arte y los sueños* Chillida evoca el ritmo repetitivo de las composiciones de Bach imitando con sus versos el continuo vaivén del mar:



Figura 7. «Peine del viento» (1977). Fotografía de Ana María Rabe.

«Moderno como las olas,
antiguo como la mar,
siempre nunca diferente,
pero nunca siempre igual.»²⁴

Chillida no nombra el mar. Es *la* mar la que contempla, la que le inspira y que le estimula con su inagotable creación de figuras y melodías similares, pero nunca iguales. La mar encarna la fertilidad generosa, que algunas culturas atribuyen a la Madre Tierra, la *Pachamama*, como la llaman los indios sudamericanos. Pero fue en el mar donde se originó la vida que existe sobre la tierra. La vida humana empieza en el agua. Y cuando pensamos en ese espacio secreto en el que desemboca la vida, dirigimos nuestra mirada hacia el horizonte, avistando tal vez un barco que va disminuyendo lentamente, hasta desaparecer «detrás» del horizonte.

El horizonte está lejos. Es inalcanzable. Sin embargo, siempre está allí, no desaparece nunca, aunque lo perdamos de vista. Chillida nos lo recuerda con una escultura que «elogia» el horizonte lejano, y a la vez tan cercano. Es una escultura que ostenta las propiedades de la tierra, la firmeza, la resistencia, la gravedad. La escultura de hormigón armado mide 10 metros de altura, por 15,50 de largo, por 12,50 de ancho y por 1,40 de espesor. Pero con estas medidas no se puede captar la esencia de la escultura. Su fuerza propia sólo la entiende el que la haya vivido junto a ella, en el Cerro de Santa Catalina de Gijón. Aquí, en este lugar elevado, expuesta a los caprichos de las estaciones del año y enfrentada al inmenso mar, es donde realmente se muestra su firmeza. Encontramos en ella un lugar protector que nos invita a entrar en su recinto.

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.

Así como el movimiento de las olas nunca es igual, el mar no es jamás el mismo. Incluso en días apacibles, cuando tiene una superficie tranquila, casi inmóvil, ofrece una articulación sutil, un movimiento ligeramente irregular. Esto lo capta sólo el que lo contempla con detenimiento. Una mirada rápida no lo percibe. También las esculturas de Chillida son poco llamativas a pri-

²⁴ En: *El arte y los sueños*. Guión y Dirección: Susana Chillida. La Bahía Centro Audiovisual con la Colaboración de Canal Plus, 1998.

mera vista. El *Elogio del horizonte* se basa en una concepción arquitectónica que hace uso escueto de tres elementos básicos: la vertical, la horizontal y la curva. Parece que tenemos ante nosotros una figura muy sencilla. Las apariencias, sin embargo, engañan. Cuando uno se toma el tiempo de seguir con detención el curso de los límites de esta escultura, aparece la complejidad de la obra. A este respecto un dibujo puede resultar muy instructivo. Todo el que intente dibujar el *Elogio del horizonte* notará que esta tarea requiere máxima concentración y atención. Al traducir los límites de la escultura en líneas, el dibujante se da cuenta de múltiples asimetrías, previstas en una escultura que, desde luego, no se atiene a regularidades geométricas.



Figura 8. «Elogio del horizonte» (1990). Dibujo de Ana María Rabe.

Reconoce que la horizontal, que había visto antes, es en realidad una pendiente ligerísima. Este hecho repercute en la altura de la vertical, a la que conduce la pendiente ascendente hacia la derecha, y que antes había parecido igual de alta que la de la izquierda. La observación detenida le revela, además, que lo que parecía ser una perpendicular, en realidad no lo es, pues el ángulo que forma con la tierra no es exactamente de 90 grados. Los descubrimientos hacen que el dibujante se detenga también en la línea del horizonte que la

escultura pretende acercar. Al introducirla en su boceto se percata de que el horizonte no es en absoluto aquella horizontal perfecta, con la que siempre se le asocia. Es, más bien, elíptico. El contemplador vuelve a la figura del *Elogio del horizonte* y reconoce variaciones del horizonte elíptico en las curvas de la escultura. Siente el abrazo del horizonte a través de sus variaciones, lo cual le revela el refugio que le ofrece la tierra.

Mas, igual que el *Elogio del horizonte*, el hombre tiende a erigirse sobre aquello que le cobija. Sólo pocos momentos le recuerdan, como lo hace ahora la escultura, que el horizonte no le abandona nunca. La presencia de este límite cósmico le une con la tierra y lo separa del cielo, del universo, de lo inalcanzable. ¿Es ésta una separación última? Como sabemos, los límites crean un contacto fugaz con lo desconocido, con aquello que sobrepasa nuestra mente y percepción. Cuando nos dirigimos desde el *Elogio del horizonte* hacia aquella línea en la que «termina» el mar, puede aparecer de nuevo un *rumor de límites* proveniente del espacio que renueva la vida en esta tierra. Es el susurro de algo que se halla más allá de la materia, una melodía que será recibida solamente por los oídos que estén dispuestos a escuchar lo inaudible.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMÓN, Santiago, *De: «La sirena varada» a «Lugar de encuentro»*, en *El País*, Madrid, 3 de septiembre de 1978.
- CHILLIDA, Eduardo: *El límite y el espacio*, en *Omaggio a Eduardo Chillida*. Biennale di Venecia 26.5.-30.9.1990.
- CHILLIDA, Susana: *El arte y los sueños*. Guión y Dirección de Susana Chillida. La Bahía Centro Audiovisual con la Colaboración de Canal Plus, 1998.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993 (17.^a ed.)
- *Ser y Tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile 1998 (2.^a ed.), traducción de *Sein und Zeit*
 - *Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung*, en *Heidegger-Studien*, vol. 5, 1989.
 - *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950.
 - *Arte y Poesía*. Traducción y Prólogo de Samuel Ramos, México 1985 (4.^a ed.), págs. 35, 36, traducción de *Der Ursprung des Kunstwerkes*
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1974 (10.^a ed.)
- UGARTE, Luxio, *Chillida: Dudas y preguntas*, Donostia, Erein 1994.
- VALENTE, José Angel / SERRALLER, Francisco CALVO: *El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida*, en *Revista de Occidente*, n.º 181, junio de 1996.