

Breve comentario fenomenológico del Elogio del Horizonte, de Eduardo Chillida**

ARTURO SEGURA*

RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT

La relación de fecunda interdependencia entre naturaleza y arte es, junto al diálogo entre materia y espacio, volumen y vacío, uno de los conceptos esenciales de la poética y la praxis artística del escultor Eduardo Chillida. Por ello, valiéndonos del análisis fenomenológico de una de sus obras más representativas, hemos querido dar cuenta del carácter intrínsecamente metafísico en que dicha relación y trabajo artístico radican.

Naturaren eta artearen arteko elkarmendekotasun emankorra da Eduardo Chillida eskultorearen poetikaren eta praxi artistikoaren funtsezko kontzeptuetako bat, materiaren eta espazioaren —bolumenaren eta hutsaren— arteko elkarriketarekin batera. Horregatik, artistaren lan esanguratsuenetako baten fenomeno aztertuz, harreman eta lan artistiko horren berezko izaera metafisikoa erakutsi nahi izan dugu.

The strongly interdependent relationship between nature and art is, along with the dialogue between matter and space, volume and vacuum, one of the essential concepts of the poetic and the artistic praxis of the sculptor Eduardo Chillida. For this reason, arming ourselves with the phenomenological analysis of one of his most representative works, we wish to bring to light the intrinsically metaphysical character in which this relationship and artistic work revolve.

PALABRAS CLAVE
GAKO-HITZAK
KEY WORDS

Eduardo Chillida, tierra, lugar, espacio, naturaleza, poesía.

Eduardo Chillida, lurra, tokia, espazioa, natura, poesia.

Eduardo Chillida, land, place, space, nature, poetry.

**Presentado originalmente en el curso 2006-07 como trabajo en el curso de doctorado el comentario de la obra de arte, durante el periodo de docencia del programa de Historia del Arte de la Uned.

*Realiza su tesis doctoral en torno a la presencia del relato mítico y el cuento de hadas en el cine de John Ford

Fecha de recepción/Harrera data: 26-01-2009
Fecha de aceptación/Onartze data: 10-02-2009

A partir de los principios estéticos que Martin Heidegger expone en *El origen de la obra de arte*, cabe afirmar que la obra artística es un ente autónomo y peculiar en el que su carácter de cosa es la primera característica a considerar.

Tras una detenida contemplación de la mera materialidad del *Elogio del horizonte*, resalta en primer lugar la rotundidad del conjunto. Ubicada en el Cerro de Santa Catalina, un mirador natural de la ciudad asturiana de Gijón, es una estructura grande, cuya enorme pesantez hunde sus raíces en la tierra que la soporta.

El hormigón, un material *innoble* por su naturaleza artificial y por su carácter basto y macizo, destinado a desempeñar las funciones constructivas de mayor magnitud -refuerzo, contención, soporte, recepción de fuerzas-, es el que la constituye y al que se ha dado la linealidad en que se muestra y estructura. Las líneas horizontales y las curvas delimitan su volumen. Las verticales se organizan y multiplican en estrías.

Dado que el hormigón no parece a priori un material muy apropiado para fines artísticos, apenas es identificable en la obra algo que siquiera recuerde o parezca remitir al ser natural. La artificialidad sería, pues, la propiedad determinante que encerraría al *Elogio* en sí mismo y lo incomunicaría respecto de cualquier referencia externa. Heidegger afirma que la obra de arte abre un *mundo* propio a partir de la *manifestación de la tierra* de que está hecha. Según esto, esta obra constituiría un ente hermético que no manifestaría dicho mundo propio y exclusivo en el cual se muestra y representa la *tierra*.

Sin embargo, uno de los logros de Chillida viene a ser, por el contrario, la incorporación, la integración y la demostración de la validez de cualquier material en la creación artística contemporánea. Según la creencia general, tanto el material como la forma suelen ser entendidos más como una convención asumida que como una realidad; más como, en palabras de Ana María Rabe, una “categoría mecánica” que como un atributo inherente a la manifestación. Sin embargo, en contra de esta idea y basándose en la concepción heideggeriana de la materia prima, la propia Rabe sostiene que es más apropiado y exacto hablar de “manifestación de la tierra” (1).

Ello se concreta en la idea heideggeriana de *Einklang* o *unisonancia de la tierra*, según la cual lo que entendemos por materiales no son sino manifestaciones que remiten a un mismo fenómeno unitario y global. El ser de todos y cada uno de los entes queda integrado en dicho fenómeno, al tiempo que, de modo simultáneo, éste es constituido por todos ellos.

(1) Compartiendo dicho punto de vista, en adelante asumiremos como propia dicha expresión.

Estas palabras de Heidegger sirven para ilustrar y ayudar a asumir el sentido de lo dicho sobre *einklang*: “pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo, que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellear, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad el color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra.” (2)

No obstante, en virtud del tratamiento a que Chillida somete al hormigón, es capaz de manifestar y hacer patente el arte en un ente no ligado a una *manifestación natural*, consiguiendo convertir en *apropiado* para el arte un ente *inapropiado*, por no natural. Ello se debe a una suerte de liberación por la cual el hormigón es extraído de su contexto y función habitual, para ser integrado en un medio que lo destina a un fin no útil.

Según esto, el trabajo sobre el ente no es concebido por el artista donostiarra como una intervención ajena y externa de transformación del ser de aquél, sino como una relación basada en el diálogo y la reciprocidad. El ente, así, es entendido como una representación de la *tierra*, de la que forma parte. De ahí que Chillida hable de *escuchar* o de *ver* para describir su actividad y objetivos. Lejos de la postura del técnico, cuyo medio y fin es transformar y dominar la tierra mediante la técnica, la postura del escultor es la de quien se conoce y concibe como una parte privilegiada de la *tierra*. Sólo se vale de la técnica, por tanto, como medio para manifestar o hacer patente lo que, según Heidegger, se oculta y retrae; la *tierra*.

Dicha relación se establece, si bien con un futuro incierto, sin saber de manera cierta a dónde conducirá. Tiene el objeto de abrir un proceso de búsqueda en el que hacer patente la *tierra* a través de las manifestaciones que la conforman, si bien integrando en la naturaleza lo propio y exclusivo del hombre: lo artificial. De este modo, en tanto que una manifestación del ser del hombre, lo artificial es propio de la naturaleza del hombre. No obstante, cuando la manifestación natural del ser humano -no técnica, es decir, no dominadora- le hace ser también una parte integrante y activa de ella, la unisonancia de la tierra también está constituida por él.

Así pues, combinadas todas las líneas que conforman el *Elogio*, dan lugar a un conjunto dominado por un armónico juego de equilibrios

2. ESTELA Y THOLOS. LUGAR Y ESPACIO

(2) Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte*, en *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1999, pp. 76 s.

entre ellas que, de manera simultánea, está orientado a una búsqueda. Atendiendo al juego de dicha linealidad, tal búsqueda nos devuelve de nuevo a la forma dada por las líneas verticales, horizontales, rectas y curvas que, a su vez, nos remiten, aun tratándose de arte abstracto contemporáneo, a referencias ya conocidas desde el arte antiguo: la estela o monolito y el tholos griego.

“El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso (...). En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación.” (3) Este comentario sobre un genérico templo griego, que le sirve a Heidegger para razonar en torno al origen de la obra de arte no figurativa ni naturalista, bien podría pasar por un comentario del *Elogio del horizonte*. A su vez, parece que la inspiración del propio Chillida se hubiera visto influida por las palabras del pensador para concebir y elaborar esta singular obra.

Desarrollando esta alusión al tholos griego, es una forma de edificación que nos ayuda a percibir la obra analizada de manera más completa. Tholos y *Elogio* señalan y son circundados por un espacio, al tiempo que ellos mismos, de modo simultáneo, y por ser obras cuya determinada forma, hechura y estructura están concebidas para albergar, circundan otro. De este modo, escultura y arquitectura se fecundan de manera recíproca: podría decirse que el *Elogio* es una escultura concebida como espacio arquitectónico, así como una estructura arquitectónica que asume una vocación escultórica.

Pero, en igual medida que el tholos, también la estela suscita e inaugura un espacio concebido y destinado a cumplir una finalidad que lo define y en el que está inscrita su razón de ser: de manera respectiva, ser templo, es decir, ser un lugar dedicado al ritual, al culto a una divinidad y -de manera compartida-, señalar un lugar peculiar, sagrado. En palabras de Valeriano Bozal, “(...) en un espacio indeterminado, la estela [y el templo o tholos] es principio de concreción: el espacio se determina ahí como lugar específico.” (4)

Pero un tholos, como toda edificación, está situado, ubicado, localizado consintiendo, por tanto, en una referencia señalada que ocupa un espacio que, a su vez, encierra otro que ya es el propio, donde tiene lugar la finalidad que le es exclusiva. El *Elogio*, al menos en sentido estricto, no tiene ese carácter sagrado o religioso propio de la estela y

(3) M. Heidegger. *Op. cit.* p. 71.

(4) Valeriano Bozal. *Summa Artis*, vol. XXXVIII. Madrid, Espasa Calpe 1998. Capítulo *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, p. 307.

el templo. Quizá descubriendo su ser-obra sea posible llegar a otro sentido, complementario de aquél, que también la constituya.

Pero manteniéndonos en lo específicamente espacial de ambas obras, a la luz de la concepción aristotélica del espacio, según la cual éste viene a ser un continente de otros espacios diversos, para Chillida su obra es tanto un “lugar” en el propio espacio -un contenido en un espacio ajeno-, como un continente capaz de albergar un contenido en sí. De ello resulta que el espacio sea para el escultor “la envoltura del medio envolvente” (5).

Teniendo esto en cuenta, también el espacio circunda el *Elogio* de Chillida. Es circundado por el entorno abierto, actuando él mismo como límite entre el espacio que contiene y el que lo envuelve. Por ello es a un tiempo, continente y contenido. Volveremos sobre esto más abajo, al tratar el carácter *límitrofe* del *Elogio*, en su relación con el entorno natural.

Según señala Friedrich Bollnow: “el espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto. El espacio es el espacio hueco limitado por una envoltura que le rodea y en el cual dicho objeto cabe perfectamente (...). Como tal espacio hueco, es necesariamente finito (...). Más allá la palabra pierde su sentido.” (6) Pero en virtud de esta elementalidad material, medio a través del cual nos acercamos al ser-cosa de la obra y al mundo abierto por ella, el mundo natural ya no es mirado del mismo modo.

3. EL ELOGIO, LA NATURALEZA Y LA POESÍA

No obstante lo dicho, y manteniendo la atención en su materialidad, podemos acceder a su ser-obra llegando a aquello en lo que consiste. Y esto tiene que ver de nuevo con la *tierra* heideggeriana. A partir de ella, de su propia materialidad -en este caso, no natural (el hormigón)-, surge ese *mundo* propio suscitado y erigido por la obra, que guarda una correspondencia con el ser natural del hombre, en tanto que, a su vez, manifestación del mundo natural.

Gracias a dicha comunión recíproca entre *tierra* y *mundo*, también aflora la cualidad metafísica del propio mundo natural, que se hace patente a través de la obra: “Llamamos la tierra a aquello (...) que la obra (...) retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir.” (7)

(5) Rementería, Iskandar. *Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger*, en *Ondare* nº 25 2006. *Revisión del arte vasco entre 1939 y 1975*, p. 368.

(6) Friedrich Bollnow. *Hombre y espacio*. Labor, Barcelona, 1969, p. 369, en *ibidem*.

(7) Heidegger. M. *Op. cit.* p. 77.

En virtud del ser-obra de la obra, este mundo ya resulta ser -es- otra cosa: los reflejos y claroscuros de la luz sobre la superficie del *Elogio*, el viento con sus diversas intensidades y procedencias, el fulgor matizado por las nubes... hacen aflorar y ser perceptibles las cualidades metafísicas de la obra, porque ya no hablan a los sentidos, aunque se apoyen en ellos.

De este modo, la obra de Chillida adquiere una cualidad perfectiva por la que el mundo es recreado en un cierto modo, específico y peculiar, abierto por la obra: “El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la tierra, como salvaguarda, tiende siempre a internar y retener en su seno al mundo.” (8)

Así, el ser-obra del *Elogio* ya no consiste en su mera materialidad, sino también en una referencia que remite a la alteridad. El *Elogio* es, en tanto que remitente a su entorno. Lo que Heidegger denomina como el ser-cosa de la obra, es decir, el ente material de la obra -el hormigón-, recibe los rayos del sol, los fulgores de la luna, la reducida gama de la penumbra y la oscuridad, la intensa variabilidad de los vientos y el aire, la mutabilidad de la luz, la luminaria caprichosa de las estaciones, la humedad contenida en el ambiente, traída y llevada por lluvias y vientos, los sonidos de la mar, el recuerdo y la impregnación del calor estival y los fríos otoñales e invernales, el contacto de los visitantes...

La actitud atenta del escultor a dejarse imbuir por las *manifestaciones de la tierra*, es decir, por los orígenes, queda reflejada y prolongada en la repercusión de aquéllas, tanto sobre sí mismo, como en el propio ser-obra de la obra. La referencia a la naturaleza es, por tanto, lo que la constituye en lo que es -en su ser-obra-, estableciendo una correspondencia y una reciprocidad por la que ambas, obra y naturaleza, dialogan sin cesar. En palabras de Heidegger: “¿A dónde pertenece una obra? La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura.” (9)

Ese diálogo promovido por el artista encuentra su prolongación en una relación natural buscada y establecida por él. Esa mediación lo convierte en espectador privilegiado de su propio desinterés y generosidad. De este modo, dialogando desde sus respectivos y peculiares ser y estar, obra y naturaleza facilitan una contemplación que instaaura una manera de mirar renovada por ellos mismos para el hombre. Pero, por más que el espectador trate de retomar dicha contemplación, siempre

(8) M. Heidegger. *Ibid.*, p. 80.

(9) M. Heidegger. *Ibid.*, p. 70.

le será imposible abarcar la simultaneidad de los fenómenos incontables que acontecen en la permanente movilidad.

En consecuencia, dada la falibilidad de la percepción sensitiva, siempre se le escapará algo, porque nunca quedará cerrado este proceso en el que siempre late el deseo de revivir una exclusividad de la experiencia, una congelación de la vivencia que devenga perdurabilidad. Por ello será posible llegar a incorporar -a interiorizar- la naturaleza existencial de la revelación del tiempo: la certeza que acrecienta la consciencia del carácter irrepetible, por igual, de la experiencia y de la percepción, del instante que acontece en el espacio.

En la naturaleza de ambos -obra y naturaleza-, reside la posibilidad de la recreación de las cosas por la que las miradas, las razones, los conceptos, los entes mismos, los propios orígenes, vuelven a ser planteados y reconocidos. Según Heidegger, “lo importante es abrir por primera vez la mirada para que se nos acerque más lo que tiene de obra la obra, (...) lo que tiene de cosa la cosa, cuando concebimos el ser del ente.” (10) Su ser-cosa, como hemos dicho, constituye el ser-obra de la obra, en tanto que llamado a la relación. El ser-obra de la obra, pues, no puede ser sin su ser-cosa. Pero, por ese motivo, el ser-obra del *Elogio* actúa como un aglutinador de esencias, como un amplificador del ser de todos y cada uno de los entes que constituyen su entorno.

Todo adquiere su justa dimensión a través de esa relación entre la obra y su entorno, porque la obra es más ella misma en la medida en que queda referida a cuanto la rodea, a su origen. Y todo adquiere su justa dimensión significa que todos los entes y cada uno contemplados desde y a través de la obra, reciben el tratamiento que siempre debieran recibir todas las cosas, a saber: el poético. Es decir, la correspondencia entre aquello que las cosas son y aquello que debieran ser siempre a nuestros ojos: “La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. (...) Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía; su amplitud y estrechez.” (11)

La naturaleza metafórica de la realidad -otro origen- queda tan definida en esa palabra poética o esencial, como materializada en el *Elogio*, cuya vocación es, de modo preciso y según Pedro Manterola, la de instituirse, no tanto en lugar donde “ser-en-el-espacio” - Heidegger-, cuanto en refugio o espacio cobijador para la existencia humana. (12) No en vano, la propia morfología de la obra corrobora esta idea. El travesañó curvo superior se ofrece al espectador atento

(10) M. Heidegger. *Ibid.*, p. 67.

(11) M. Heidegger. *Ibid.*, p. 75.

(12) Cfr. I. Rementería. *Op. cit.*, p. 371.

como dos brazos dispuestos para el abrazo, para la recepción y el albergue. Tal como afirma el pensador alemán, “el hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo, hace la tierra.” (13)

Pero, en tanto que templo de la palabra poética, el *Elogio* también se constituye como una reserva del ser: la existencia es renovada en un lugar fundamental y originario en el cual las cosas son conocidas como lo que son, es decir, siendo identificadas en su ser esencial en el mundo. En este sentido, cabría encontrar reminiscencias o similitudes entre el *Elogio* y el carácter referencial de las estelas, en tanto que señalan un espacio para diferenciarlo: “La estela señala en su monolítica verticalidad un lugar especial.” (14) La estela, el *Elogio*, pues, existen para marcar y señalar una referencia respecto de su entorno. Su existencia es su razón de ser.

Desempeñando es vocación propia, su esencialidad, el *Elogio* posibilita, a su vez, hallar la verdadera dimensión y vocación de las cosas, la poética, a saber: aquella que establece e instaura el ser esencial, la verdad de cada ente. Desde él, la montaña pasa de ser una prominencia topográfica a ser reconocida como *altar de sueños*, la hierba verde como *lecho de los ojos*, la lluvia como *consumada paisajista*, el mar inabarcable como *enigma sobrecogedor...*

Pero para hacer patente el arte, es decir, la verdad intrínseca sobre el ser natural, no es necesario establecer una “relación mimética” (15) basada en la mera imitación de la naturaleza y de los entes que la conforman. Tal como destaca Valeriano Bozal basándose en Kant, Chillida es capaz de establecer una relación de analogía entre el arte escultórico y el musical: “Al igual que la música, no es necesario imitar la naturaleza para representarla.” (16) Volveremos a esta cuestión más abajo.

Al detenernos en la observación de la estructura del *Elogio* surge una paradoja. Sólida, a pesar de ser abierta por casi todas sus partes, por casi todos los espacios que no limita, por casi todos los espacios con los cuales limita. Pesada, porque entra en juego la gravedad, la cual contribuye a la cualidad monumental de la obra. Pero ligera, incluso grácil, especialmente si es observada a distancia, porque sólo descansa sobre los dos pilares, no siempre visibles, que la soportan, y porque la curva del remate superior integra el movimiento en el conjunto.

Por todos estos motivos, y en concordancia con la propia poética de Chillida, que tanta preponderancia concede al espacio como al límite,

(13) M. Heidegger. *Ibid.*, p. 77.

(14) V. Bozal. *Ibidem*, p. 307.

(15) Cfr. V. Bozal. *Ibid.*, pp. 313 y ss.

(16) V. Bozal. *Ibid.*, p. 315.

al volumen como al vacío, podría hablarse del mencionado carácter *límitrofe* de la obra. *Límitrofe* porque encima de sí se cierne omnipresente el cielo abierto, con todo su abismal movimiento y permanencia, el perpetuo deambular de las nubes, los astros y cuerpos celestes. Dondequiera, se ve envuelta, azotada y sometida por el aire y los vientos. A su espalda, ante sí, lindante con el mar, la mar. En palabras de Bozal, “como lugar específico [la obra] tiene un límite, más allá del cual domina de nuevo la indeterminación” (17).

Pero a pesar de que este carácter *límitrofe* parece contradecirse con la comentada orientación a la alteridad, la naturaleza constituye la particular razón de ser del *Elogio*, por cuanto está concebido para ella, reside en ella y a ella se debe. El *Elogio* es, pues, un espacio que parece contener el universo, a lo que parece remitir por vocación y en el que parecen citarse los elementos, la incommensurabilidad del espacio natural. En este sentido, resulta aplicable a la obra gijonesa el comentario de Bozal, en que, refiriéndose a las estelas, afirma que se trata de “una determinación de sentido: en la indeterminación de la superficie espacial se planta una señal que crea sentido y, al hacerlo, origina un sistema de relaciones” (18).

Por ello, en el espacio delimitado por ella surge y se funda otro espacio, de nuevo paradójico, por cuanto la dimensión antropométrica refiere a la cósmica, infinita, a pesar de estar delimitada por los horizontes inabarcables -el del cielo y el de la mar-, que revierte de nuevo en el espectador. En palabras de Heidegger: “El estar en pie del templo [de la estela, de la obra] da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos” (19).

De ahí que Bozal afirme que es objetivo del escultor donostiarra realizar un trabajo conjunto que haga patente la correspondencia entre obra y naturaleza, con la menor intervención posible por su parte: “Ponerla a trabajar, trabajar con ella” (20), dice refiriéndose a la naturaleza. Ello se manifiesta, por ejemplo, en que “comunicar al hombre con el mar es unir la obra del hombre en la actividad del mar, crear con el agua y con el viento, con la fuerza de la marea y del oleaje.” (21) El artista se constituye así en intermediario y testigo privilegiado de un fenómeno que no llega a acontecer sin su intervención. Sin él, el encuentro entre naturaleza y arte no llegaría a convertirse en una permanencia, es decir, en un acontecer continuo en el tiempo.

Así, en tanto que medio idóneo para la contemplación, ya hemos visto que el *Elogio* es un espacio poético, un recinto destinado -para-

(17) V. Bozal. *Ibid.*, p. 307.

(18) *Ibidem*.

(19) M. Heidegger. *Ibidem*, p. 72.

(20) V. Bozal. *Ibidem*, p. 315.

(21) *Ibidem*.

fraseando las palabras de Heidegger- a la *instauración en la permanencia* a través de la palabra, si bien también de su derivado, la imagen. La palabra poética dimensiona al ente. Ello significa que éste es sustraído de todo lo superfluo, de lo no esencial, para ser reconocido -conocido de nuevo y apreciado-, como lo que es en su ser en el mundo. Y en esa llamada, ser nombrado, correspondido por la palabra esencial: “(...) mientras más puramente está la obra extasiada en lo manifiesto del ente por ella misma abierto, más sencillamente nos inserta en eso manifiesto y al mismo tiempo nos saca de lo habitual. Seguir este cambio quiere decir transformar las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corrientes, atenerse a esas referencias para demorarse en la verdad que acontece en la obra” (22).

Dando la espalda a la tierra firme, sólo quedan la mar con el horizonte y las novedades que cada día trae desde el cielo. Permaneciendo en esa orientación, pensemos en los propios límites de la obra. Todos ellos conforman una especie de encuadre permanente en el que las vistas quedan enmarcadas. El inferior, dibujado por el suelo tupido por la hierba; los laterales, marcados por los pilares que se hunden y surgen del mismo suelo; el remate del brazo superior de la escultura, a modo de travesaño curvo.

Detenidos en este marco, es perceptible una visión inserta en los límites de dicho encuadre, dentro de la cual se darían cita el movimiento y la imagen. Como hemos visto, cabe pensar que para el observador ubicado en el *Elogio*, la contemplación suscita la palabra esencial, pero no sólo eso.

Esa misma palabra originaria y fundadora, al igual que la cotidiana -en apariencia desprovista de sentido poético, pero, según Heidegger, procedente de ella-, es un concepto mental que se adecúa y corresponde con un ente externo del cual procede y en el cual reside: su existencia no es posible sin esa correspondencia. Y este ente posee una apariencia concreta, peculiar y determinada que se manifiesta en una imagen de sí que, mirado, observado, contemplado, llega a revelar una entidad característica, quizá oculta hasta entonces a nuestros ojos.

En consonancia con estas ideas, y teniendo en cuenta lo dicho más arriba acerca del efecto amplificador de la obra, es posible afirmar que otra paradoja conoce lugar en el *Elogio*: una percepción estática -que no la detención- de la propia percepción dinámica, del movimiento. Las vistas quedan enmarcadas desde una posición aquietada que alienta la actitud contemplativa, al tiempo que es percibido el

4. ELOGIO DEL CINEMATÓGRAFO

dinamismo de las imágenes, el cambio perpetuo del oleaje y de la luz, el vuelo de las aves, el discurrir de las nubes... y como resultado de esta adecuación entre la visión contemplativa y la dinámica sin intermediarios artificiales, queda abierto el enriquecimiento de la noción de tiempo real.

El mirador en que se constituye el *Elogio* pasa a asemejarse entonces a un cinematógrafo -kinematos: movimiento; graphein: imagen-, si bien no mecánico, desde el cual percibir la imagen en movimiento. Como hemos visto al tratar la filosofía de Chillida sobre la naturaleza del proceso artístico, el *Elogio*, a pesar de ser el resultado de una intervención sobre un material artificial -el hormigón-, consiste en una búsqueda de la armonización de ese deseo de inmortalización de la realidad, pero con la peculiaridad de manifestarse a través de un pensamiento técnico que no pretende la dominación o la transformación de la esencia de las cosas.

En el caso del arte cinematográfico, ese intento de preservar, momificar -según el término acuñado por el teórico francés André Bazin- (23), redimir -según el alemán Siegfried Kracauer- (24) la esencia original de la realidad por medios técnicos, puede suponer la prevalencia del pensamiento técnico sobre aquella y, por tanto, su ocultación, cuando no su olvido.

Sin embargo, en el caso de la obra de los grandes artistas cineastas -John Ford, Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Jean Renoir, Carl T. Dreyer, Theo Angelopoulos, Víctor Erice, Abbas Kiarostami...-, es reconocible ese pacto de naturalidad con la realidad, manifestado en la naturaleza documental de su obra, en la que el maestro no fuerza ese carácter original, sino que deja hablar por sí misma al origen que es la realidad, para así poder trabajar con ella, buscar, suscitar interrogantes, excitar la curiosidad que ayude a dar explicación y respuesta acerca del origen mismo de dicha naturaleza, de la esencia de la propia mirada...

Así pues, ya que por la propia naturaleza de la obra escultórica no es posible imprimir la imagen temporal por medios técnicos -cinematográficos-, lo que Chillida consigue en el *Elogio* es la amplificación de la percepción de la realidad, es decir, la combinación entre la percepción estática, la percepción dinámica, el movimiento, el tiempo, armonizados en la contemplación. Desde dicha amplificación, la consciencia de los fenómenos es mayor, haciendo reconocible la huella de la *unisonancia de la tierra -einklang-* heideggeriana, que surge expresada en su misma manifestación esencial.

(23) Cfr. Bazin, André. *Ontología de la imagen fotográfica*, en *¿Qué es el Cine?* Rialp, Madrid 2000, pp. 23-39.

(24) Cfr. Kracauer, Siegfried. *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona 1989, pp. 365-380.

Ahora bien ¿qué es lo que hace presente la obra analizada? ¿Qué es lo que adviene a través del *Elogio del horizonte*? “La obra hace a la tierra adelantarse a la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra.” (25) Según estas palabras de Heidegger, el *Elogio* constituiría una búsqueda, la vuelta a un origen.