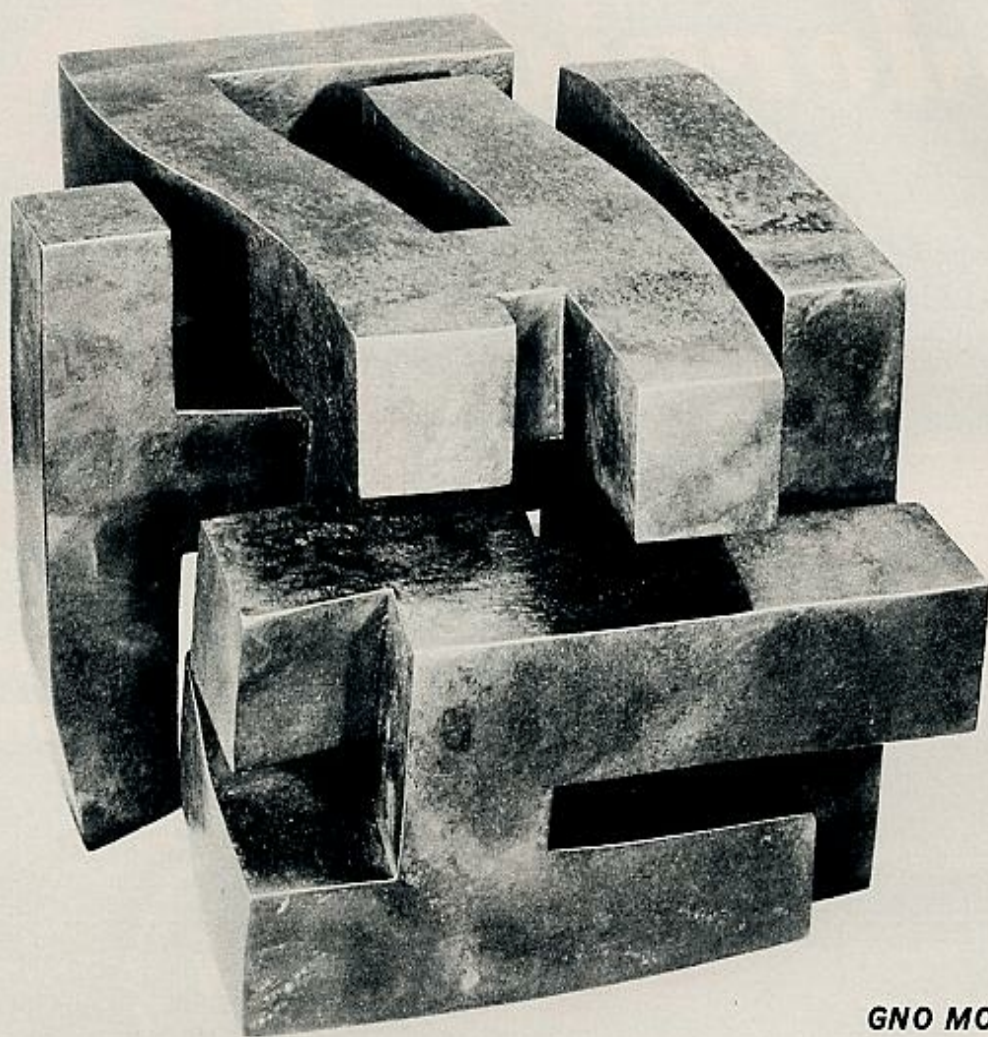


# ARTE ESPAÑOL



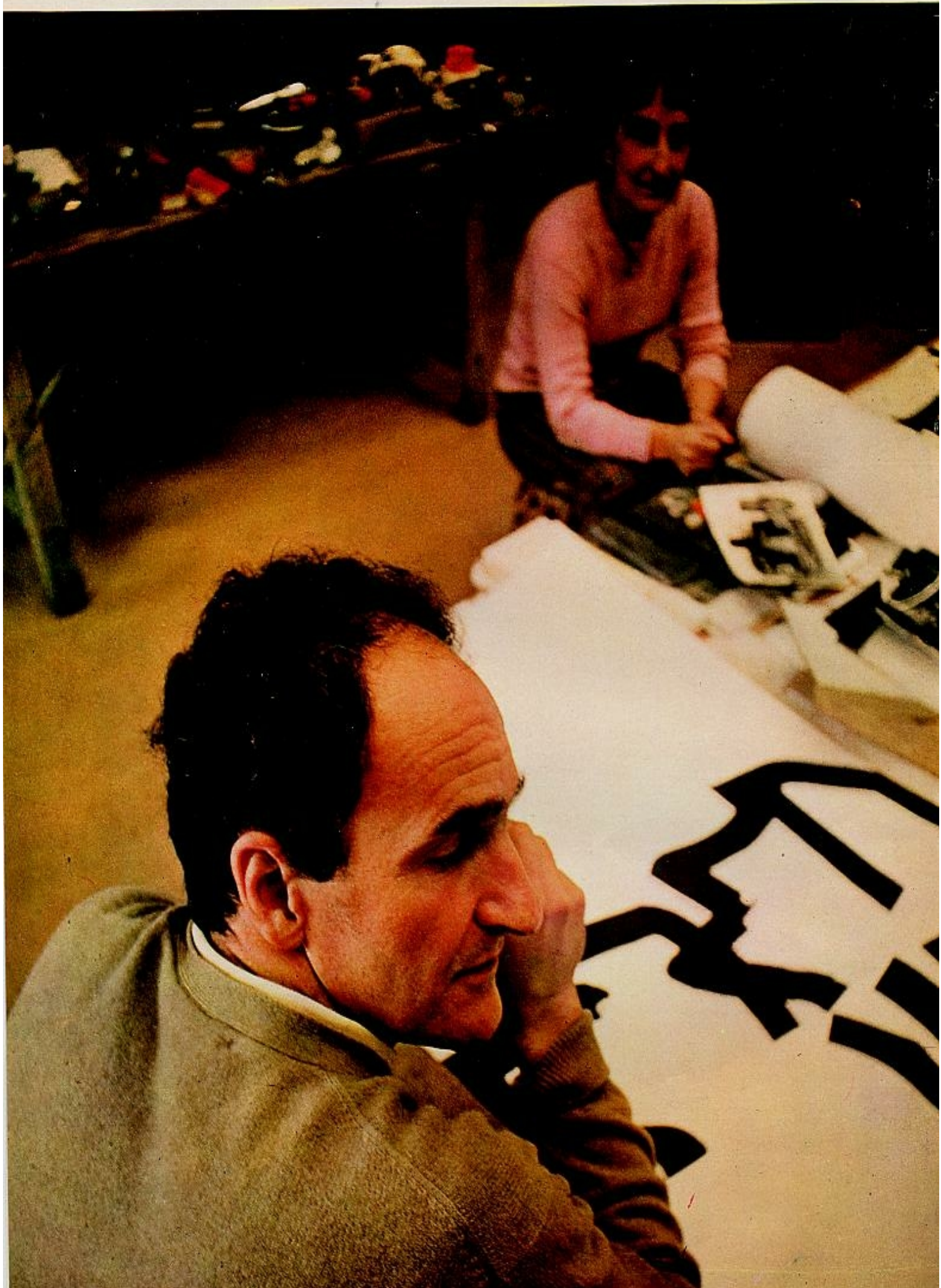
GNO MON

# CHILLIDA

Por JOSE MARIA MORENO GALVAN

**Hay un lenguaje en la escultura de Eduardo Chillida que no se agota con lo que pudiera decirnos su simple presencia. Si esa escultura hubiera nacido en otra época menos dominada que la nuestra por el absolutismo de la imagen, es evidente que habría poseído un último poder de apelación a lo sagrado. Porque lo sagrado empieza allí donde, después de que lo visible ha pronunciado su última palabra, todavía se sabe que quedan** SIGUE





otras palabras que es necesario descifrar; porque el hombre edifica lo sagrado con el enigma, con lo que no se explica, con lo que no se somete espontáneamente a la ley de la objetivación; con eso que queda, por ejemplo, en la escultura de Chillida después de que ha sido medida, pesada y definida de acuerdo con todas sus circunstancias físicas y visibles. Y queda, además, el lenguaje primario de su tactilidad: palpar una escultura de Chillida es una manera de comunicarse con ella. Dejemos a nuestra mano deambular por esa forma que se diría sin fin, dejémosla penetrar en cada rincón de su laberinto. Hay en ella una sutilísima geometría que es, al mismo tiempo, inédita y familiar: inédita, porque nunca está predeterminada por la ley de ninguna mecánica continuativa; familiar, porque en aquella rugosidad que palpamos adivinamos la huella de una persona, nuestro semejante. (Por aquí, por esta leve indicación topográfica, también ha pasado la mano, la gubia o el martillo del demiurgo-escultor.)

Ciertamente, en esa escultura está también el calor de la vida. Equidistante de la naturaleza y de la geometría, tiene el suficiente recuerdo terrenal como para hacernos ver que aquello que percibimos es el producto de una criatura de la raza de los hombres; posee la suficiente condescendencia geométrica como para haberse evadido desde la naturaleza hasta la estatua (la geometría es una subversión contra la vida antilegislativa de lo natural en favor de una legislación abstracta que ya no es la vida), pero la ley de esa escultura no reside ya en la geometría, sino en la estatua, es decir, en lo que es y en lo que quiere ser testimonio de la vida evadido de su contingencia.

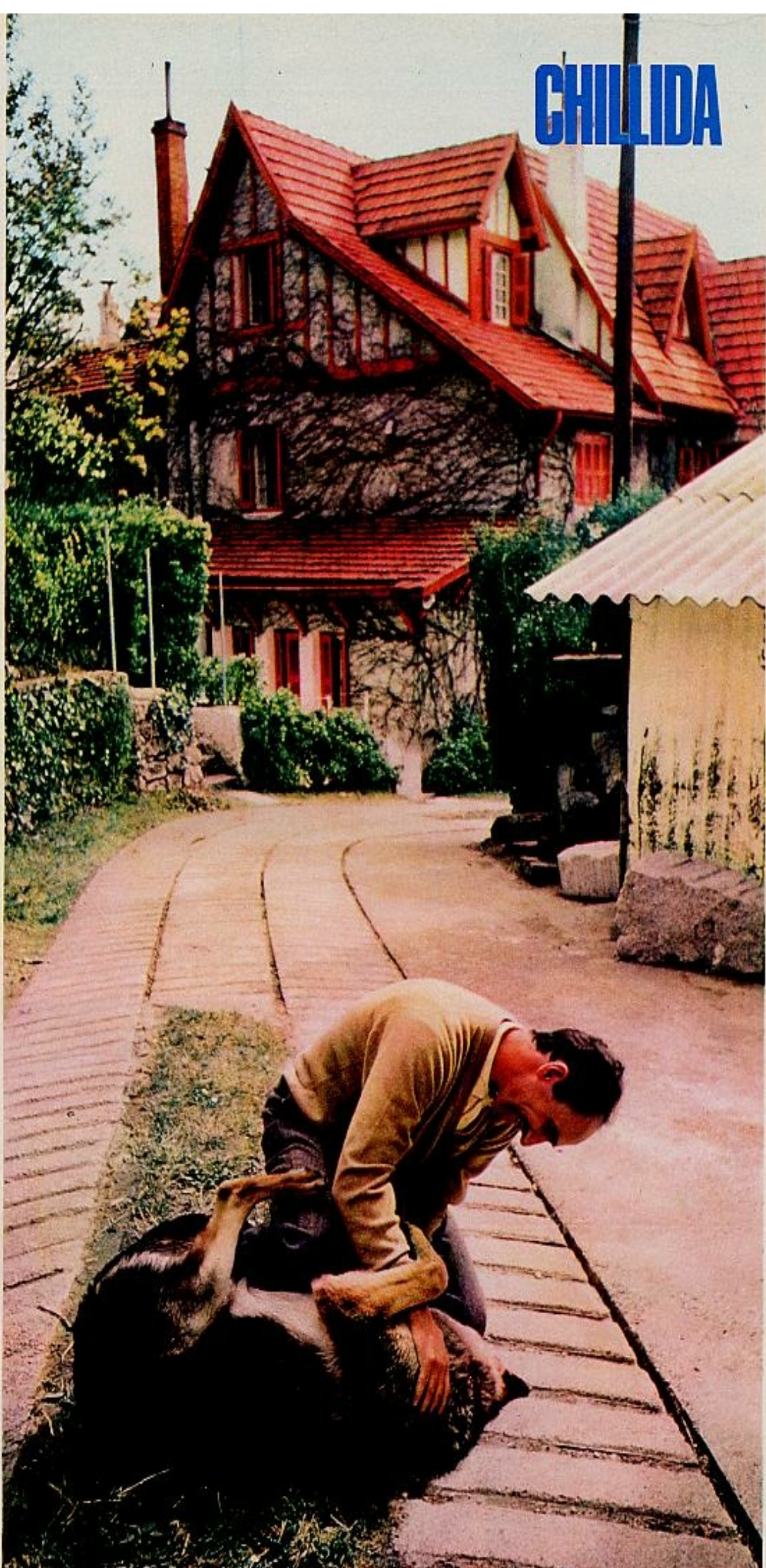
Yo sé bien que, ahora, en los últimos años de la escultura de Chillida, el problema fundamental que la alienta es el del espacio. ¿Ahora nada más? ¿Es que el espacio no fue siempre una circunstancia condicionante desde el primer día, de su escultura? Sí, pero hay que distinguir entre una escultura que *posee* el espacio y otra que *problematiza*; hay que establecer una distinción entre la posesión y el uso instintivo de las cosas y una ulterior pregunta sobre la naturaleza de ellas que, en el fondo, no trata más que de legalizar aquello que se posee.

## chillida, el vasco

Ahora me acuerdo de aquella memorable exposición de Chillida, de un Chillida entonces desconocido, en la pequeña y ya des-

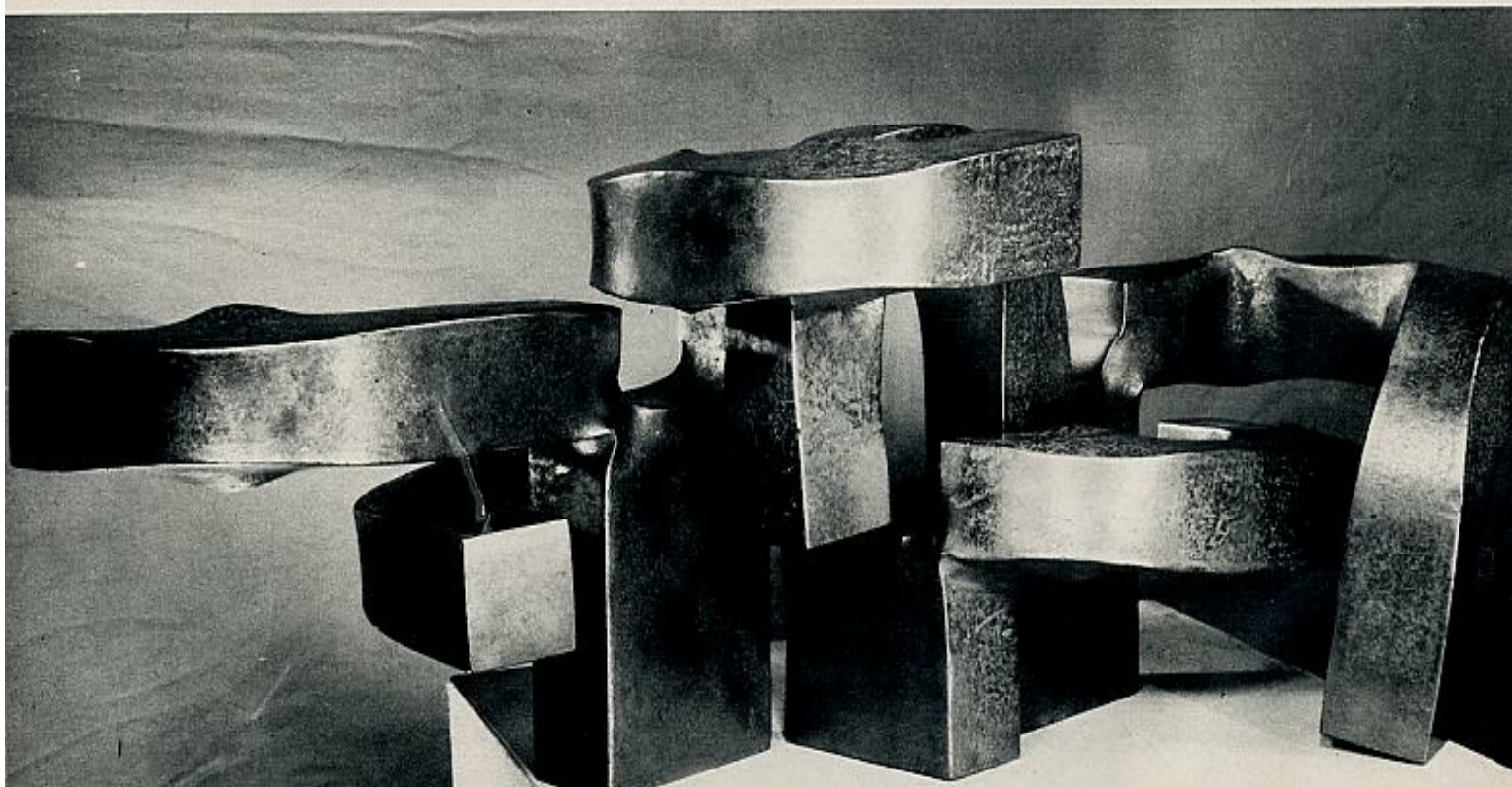
SIGUE

A la izquierda, Chillida con Pilar, su esposa, en el laboratorio donostiarra de todas sus formas. A la derecha, el escultor con su perro, al pie de su taller.





Para los jardines del museo de Houston, en Texas, Chillida acaba de realizar una escultura en granito de envergadura —y de nomenclatura— verdaderamente prehistórica (arriba). Se llama, en el euskera ancestral, «Alberti gogorá» y pesa sesenta toneladas. Bajo estas líneas, la escultura en hierro «Alrededor del vacío número 3».



parecida Librería Clan, de Madrid, hace ya... ¿cuántos años? No demasiados, porque es joven nuestro escultor. Recuerdo aquellas formas nítidas, habitantes naturales del espacio, que vivían el espacio con la desenvoltura de quien ignora lo que posee; formas que se identificaban con nosotros mediante una especie de poderosa llamada a algo que residía en el subsuelo de todo lo que somos; formas que incitaban al recuerdo... ¿de qué? Sí: de herramientas, que nos hablaban de unos trabajos que nosotros desconocíamos, pero que, sin embargo, habitaban en la memoria heredada e indefinida de lo que, desde mucho antes de nosotros, ya nos conforma y nos realiza.

Era aquello la traslación, la prolongación hasta la *forma significativa* de lo que en su origen no fue más que *forma funcional*, una estatuaría a partir de la herramienta; es decir, la conversión en testimonio imperecedero, conmemorativo —conmemorativo, de comunión en la memoria, de memoria comunalizada y confabulada— de los trabajos y de los días perecederos de todo un pueblo.

Sí, claro, es que Chillida es vasco y ejerce como tal. Esos vascos, cuando hacen el arte, tienen el extraño instinto de comunicarse directamente con la vida, sabe Dios por qué suerte de condicionamiento histórico, acaso porque tienen mucho más cerca que todos nosotros una memoria heredada de contactos con lo primario. Y de la misma manera que en sus juegos hay una prolongación hacia la actividad deportiva de lo que no era más que actividad laboral —la corta de troncos, la elevación de pesos—, en su arte tienen la capacidad de transferir hasta la forma significativa lo que no era más que forma funcional. Para decir esto, naturalmente, no cuento sólo con el nombre de Chillida, porque un solo nombre no podría hacer la ley relativa a un pueblo. Pienso también en Mendiburu, en Oteiza, en Basterrechea, todos escultores, todos contaminados por el eros sanguíneo de la vida lúdica y activa de su casta y su clan.

Pero insisto, aquellas formas vivían *naturalmente* el espacio, no lo problematizaban; vivían en el espacio *como el pez en el agua*. Pero el pez es muy probable que ignore al agua, no así el nadador. La nueva escultura vive ya más incómodamente al espacio, *porque lo problematiza*. Para esa escultura, el espacio ya no es *un a priori* (como el agua para el pez), sino *una experiencia* (como el agua para el nadador).

## el espacio y la escultura de chillida

¿Pero qué es eso del «espacio», re-

lacionado con el arte contemporáneo? Tengo la impresión de que en nuestro lenguaje, en el de los críticos del arte contemporáneo, nos dejamos llevar por una terminología a veces irresponsablemente nebulosa, de la que afloran palabras que son lugares comunes y a las que nunca nos cuidamos de legalizar por la única vía posible: explicándolas. Yo no pretendo dar aquí una razón universal, sino *mi razón particular* para valerme de esa palabra —tan usada hoy— en relación con la escultura de Chillida.

El espacio es un concepto, una idea, aquello que convierte al simple vacío —*el a priori*, lo que el pez tiene para deambular— en *extensión* y, luego, lo que convierte a la extensión en *dimensión*. El concepto del espacio es lo que al escultor le hace dimitir de la posesión y el uso instintivo del vacío para adquirirlo de nuevo tras la fórmula laboriosa de la experiencia. El escultor sabe que el cuerpo de su escultura modifica automáticamente el vacío que habita. Esto le hace concebir a su estatua como a un organismo transformador de vacíos. Y esa concepción lo lleva a organizar y a ordenar el vacío (que desde que está organizado y ordenado pasa a ser espacio) en el seno de su propia estatua. Lo que media entre una zona y otra de su masa escultórica tiene una extensión con una dimensión (ésta y no otra, porque si fuese otra, el argumento de su estatuaría sería distinto), dimensión mucho más sensitiva que numérica. Por eso, el valor de esas dimensiones en un escultor que no fuese Chillida —en un escultor «concreto», de concretas formas geométricas, por ejemplo— sería puramente cuantitativo; en Chillida —por aquel reducto enigmático e inexplicable de que hablaba al principio— es puramente cualitativo. Y por eso, su escultura, a pesar de todos los conceptos, tiene más una vida existencial que dimensional. Como ocurre con el cromlech tutelar de su tierra vasca que, por eso mismo, tiene una intención sagrada.

Ahora bien, el que problematiza al espacio, confabula también al tiempo en su problema. Por la sencilla razón de que todo espacio tiene su distancia. Eso quiere decir que la última escultura de Chillida tiene también una dimensión histórica. ¿Dimensión histórica? ¿Es que antes no la poseía? Aquella escultura, la estatuaría de los trabajos de su pueblo, tenía una dimensión «prehistórica», porque en su origen, en el de la herramienta tutelar, la forma no está determinada por el tiempo progresivo, sino por la *costumbre*. (Que me perdone Jorge Oteiza si entro en un terreno —el del concepto de «prehistoria» relacionado con lo vasco— en el que él tiene derecho a prohibirme el paso, porque

# CHILLIDA



Las manos de Eduardo Chillida —que son las de un forjador— reviven táctilmente no sólo la tectónica, sino incluso los vacíos de su escultura en hierro.

es el que con más amor y conocimiento lo viene roturando.) ¡Qué vasco es eso de hacer residir a la prehistoria en el seno de la propia obra! Pero también, ¡qué vasco es eso de redescubrir la conciencia historificadora a medida que la propia obra se va realizando! Yo creo —y que se me perdone la digresión— que el cromlech es una intuición elaboradora de la historia, antes de la historia.

## el jefe del clan de los chillida

Ese donostiarra nacido el año veinticuatro no ha perdido el tiempo: ocho hijos, una mujer, una obra realizada y muchas otras cosas que ahora hay que considerar necesariamente menudas y accidentales, pero que no dejan de tener su importancia significativa. Por ejemplo, cuando era más joven aún, Chillida fue el guardameta del equipo de fútbol de su ciudad, la Real Sociedad de San Sebastián. Eso de haber representado al pueblo de uno en un estadio, cuando se es vasco, tiene una sutil y entrañable importancia.

Pero ahora me gusta verlo como jefe de su tribu. Con su sonrisa plácida, él ve cómo sus chiquillos deambulan por el laberinto de su escultura, vigilados de cerca por Pili, su mujer.

¡Qué suerte que este escultor se haya casado joven! Porque esa mesura, esa tranquilidad, ese laborar sin prisa y sin pausa es la obra muda de determinadas mujeres. Si Chillida hubiera permanecido soltero... ¡Pero no! La hipótesis es ya, desde sus comienzos, completamente absurda.

Pilar, Eduardo, Gigi y yo hemos llegado, más allá de la playa de Ondarreta, donde la carretera que bordea el mar queda cortada por las rocas. Caía una leve pero persistente llovizna. Desde las olas encrespadas emergían cachos verticales de roca, como de dólmene en gestación. «Ahí —me dijo Eduardo—, encima de esa roca, deseo enclavar mi "Peine del viento". Es una obra que quiero hacer para mi pueblo».

Está bien: cuando uno se siente verdaderamente ciudadano, hombre ligado a los destinos de una ciudad, se debe sentir una bella sensación al entregarle algo que, de alguna manera, contribuya a organizarle, tal vez a modificarle, su fisonomía.

El nombre de Eduardo Chillida habita en casi todos los grandes museos del mundo. El hombre, Eduardo Chillida, habita en San Sebastián.

J. M. M. G.

Fotos: GIGI CORBETTA,  
MUSEO DE HOUSTON  
Y GALERIA MAEGHT