

Los espacios logrados y habitados: Escultura y arquitectura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Martin Heidegger

RICARDO PINILLA
Universidad del País Vasco

Resumen:

Se analiza lo específico de la escultura de Eduardo Chillida desde la consideración de las diferencias entre los tratamientos escultórico y arquitectónico del espacio. Esa especificidad nos descubre una exploración primera y radical del espacio como un *habitar* el lugar, en el sentido que le da Heidegger. La reflexión sobre los límites entre escultura y arquitectura propiciada a la par por el escultor vasco y el filósofo alemán puede aportar iluminadoras conclusiones tanto para el hecho artístico y creativo en general, especialmente para la escultura, como para una reflexión crítica sobre las dimensiones vitales y estéticas de la arquitectura.

Palabras clave: escultura, arquitectura, espacio, habitar, lugar, vacío, construir, ciudad, entorno, funciones del arte.

Abstract:

We analyze the essence of Chillidas's sculpture regarding the differences between architectural and sculptural treatment of space. This specificity reveals us an original and radical exploration of space, that gets us to reside, i. e. to stay with the place, in the sense exposed by Heidegger. The reflection on the limits between sculpture and architecture provoked by the Basque sculptor and the German philosopher may bring clarifying conclusions for the arts, especially for sculpture, and for creativity in general, as for a critical reflection on vital and aesthetic dimensions of architecture.

Keywords: sculpture, architecture, space, reside, place, emptiness, building, city, environment, art's functions.

Las siguientes reflexiones son un ensayo sobre los límites de la escultura y la arquitectura a la luz de esa asombrosa indagación del espacio que es la obra de Eduardo Chillida. A mi juicio se encuentra en este tema una de las claves más íntimas de ésta. Por supuesto no pretendo plantear cuestiones disciplinares o de competencias entre una y otra arte, Ambas nos servirán como motivos de reflexión y sugerencia desde sus afinidades y diferencias. El tema no es en absoluto nuevo para quien se acerque a la obra de Chillida y a lo que se ha escrito sobre ella. De hecho puede considerarse una de las líneas conductoras en algunos de los textos introductorios al catálogo de la gran exposición retrospectiva celebrada en Madrid en 1998, explícitamente en el artículo de Ina Busch¹, pero también en los de K. de Barañano y M. Bärmann². Para nuestra reflexión tendremos un interlocutor fundamental en Heidegger, cuya indagación sobre la espacialidad, el habitar y el sentido del arte desvela unos interesantes puntos de encuentro con la obra de Chillida.

§1

Aunque, en su sentido tradicional, las diferencias entre escultura y arquitectura son obvias, ambas tienen un elemento común primordial: las dos trabajan con el espacio tridimensional. Ahora bien, ¿lo hacen en el mismo sentido?

La escultura tradicional suele *ocupar* un espacio, necesita un espacio intrínseco para presentar, como volumen, la materia transformada en obra. Así, se crea y se forja un volumen, más que un espacio vacío, El espacio escultórico, clásico se expresa en la medida en que ocupa y llena el espacio. Fuera de ese volumen no *hay* ya escultura como tal.

Ahora bien, observemos que lo importante de toda escultura, sea modelada, forjada, o vaciada (esculpida como tal), acontece en el límite del material con el espacio que le rodea y de alguna manera la hace posible; le da sentido como punto contrario al vacío, como lleno, forma y volumen. La primera escultura de Chillida, un cuerpo de mujer (*Forma*), de 1948, desvela ya la importancia de ese espacio vacío posibilitante de las formas, a la vez que posibilitado por la misma materia en su límite. Ese espacio entre la pierna y el seno en el cuerpo de mujer, ese vacío que aparece y se llena de sentido, de tensión y de intimidad, y que abandona para siem-

¹ Ina BUSCH, «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura» en: *Chillida 1948-1998*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (15-XII-1998-15-II-1999), Madrid 1998, págs. 61-73.

² *Chillida 1948-1998*, págs. 15-60; 75-95.

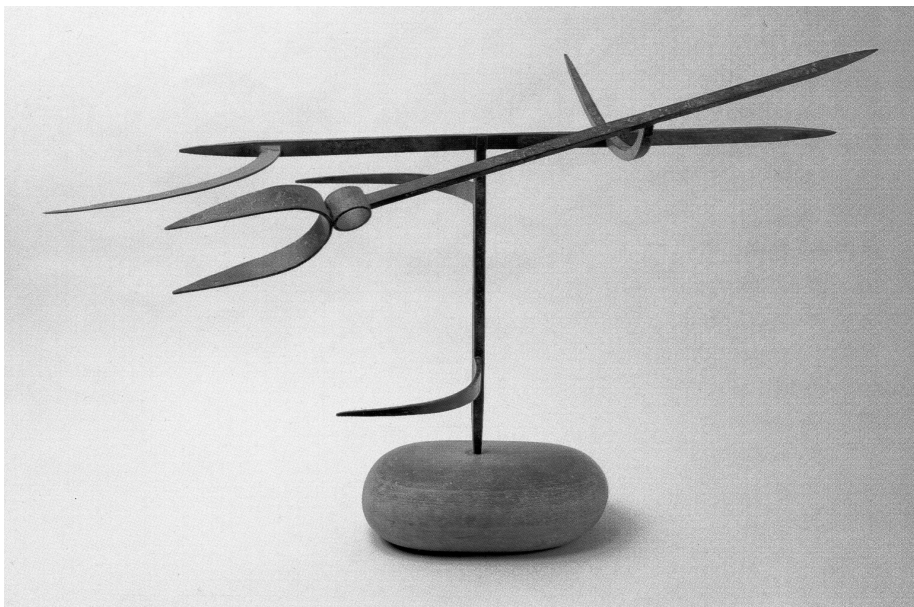


Forma 1948, piedra. (Fuente: *Eduardo Chillida: Elogio del Viento*, Catálogo del IVAM, Centre Julio González, 1 octubre - 6 diciembre 1999, Generalitata Valenciana).

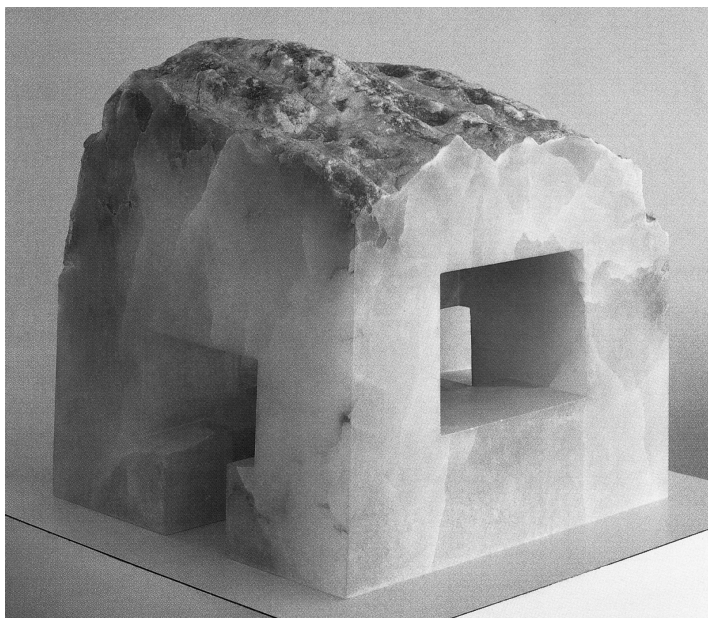
pre su carácter neutral e indistinto; ese espacio logrado será retrospectivamente lo que más seguirá interesando a Chillida de su primera escultura³.

La obra de Chillida juega y cuenta con el vacío como elemento primordial, que establece continuamente una dialéctica con las formas y volúmenes que se fraguan en sus obras. En unas ocasiones busca apuntar hacia él, como una flecha que surca y traza el exterior neutro y lo configura; lo provoca y lo «peina»; le hace vibrar. Es el caso de muchas de sus obras de hierro de los años cincuenta o los *Peines del viento* de San Sebastián. En otros casos se propone una tarea sólo aparentemente opuesta, a saber: descubrimos desde el interior del material un vacío íntimo y cálido. Pensemos en sus obras en alabastro, en las que irradia la luz desde el interior pulido y se invita a la mirada y a la incursión. Pensemos por ejemplo en su *montaña vacía: Mendi Huts I*.

³ Así lo declara expresamente Chillida en la película dirigida por Gonzalo Suárez: *Tindaya Chillida. Un proceso de creación*, Gobierno de Canarias, consejería de Turismo y Transportes (1997).



El espíritu de los pájaros, 1952, hierro. (Fuente: catálogo *Chillida 1948-1998*).



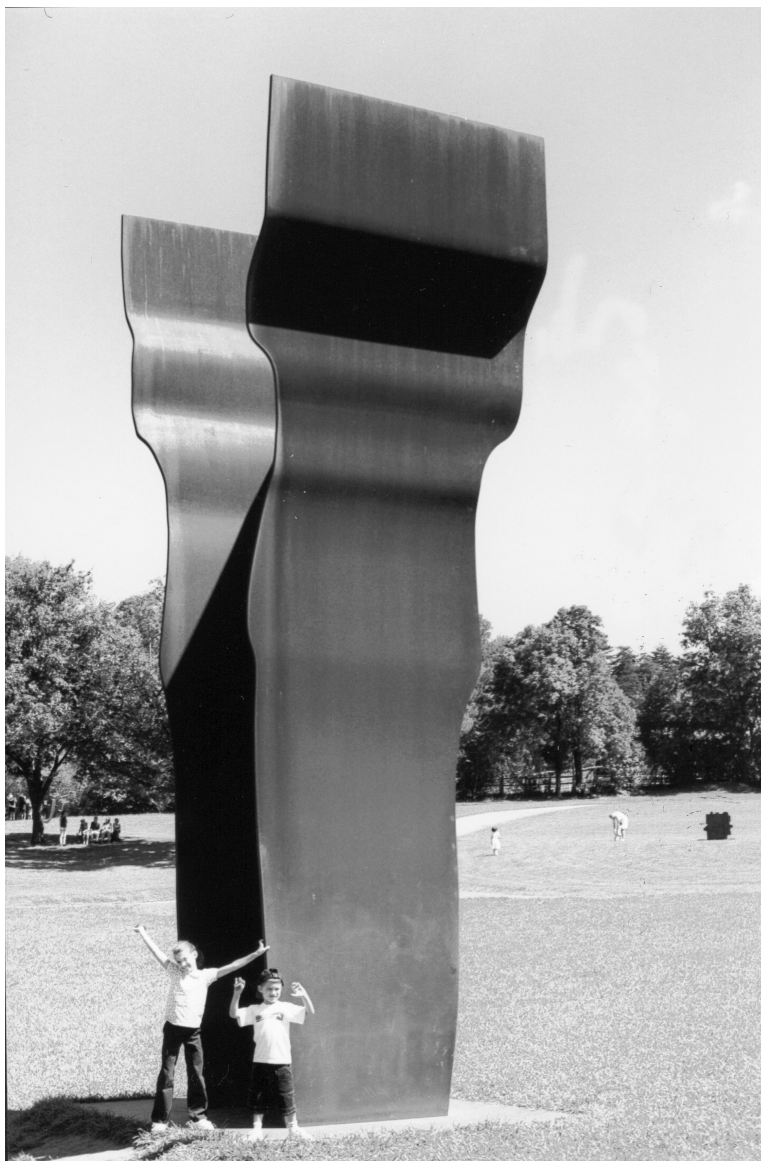
Mendi Huts I, alabastro (Fuente: Catálogo *Chillida 1948-1998*, Foto: Jesús Uriarte).

En sus obras públicas o en sus creaciones de mayor dimensión en acero, Chillida ofrece frecuentemente espacios interiores donde se requiere todo el cuerpo del observador, pudiendo éste atravesar y penetrar la obra. En obras como *Consejos al espacio* o en *Buscando la luz* la percepción no puede quedar como un punto de vista externo, sino que es desde dentro como estas obras nos descubren muchos de sus secretos. Esto sucede especialmente en la segunda obra mencionada, formada por tres grandes piezas de acero de tres planchas cada una⁴. El observador puede colocarse en el centro y entonces casi irremisiblemente mirará hacia arriba, hacia el cielo. El acero descubre ahí una inesperada calidez al ondularse hacia el azul del cielo, hacia la luz. Ya ha sucedido en este punto una «ampliación» inusitada de la obra. Ya ha sucedido que nos encontramos en ella, y desde ella mirando hacia fuera, incluyendo en el espacio escultórico todo un arriba celeste y luminoso. Hemos habitado la escultura para abrirla mucho más allá de su materialidad. Desde ella miramos el cielo, el horizonte o el espacio recortado desde varias formas. La obra es una ventana al mundo, que queda recuperado como horizonte y confidente de las formas y espacios interiores propuestos. Por esta razón el mar y el acantilado *son* también el *Peine del Viento* y *por* supuesto el horizonte en la inmensidad del cielo y alta mar *son* el *Elogio del Horizonte*. Es ilustrativo recordar aquí el célebre análisis de Heidegger del puente como *congregador* de elementos que de alguna forma acontecen como tales por primera vez al ser convocados en un lugar y para una relación: «(El puente) no comunica sólo orillas que ya estaban ahí. En el tránsito del puente es cuando aparecen las orillas como orillas (...). El puente lleva, con cada orilla respectivamente, cada una de las extensiones de la ribera hacia la corriente. Lleva corriente y ribera a vecindad recíproca, El puente *congrega [versammelt]* la tierra como paisaje en tomo a la corriente»⁵. Aplicando esto a las obras públicas de Chillida, diremos que congregan no sólo su propio material sino su entorno de ubicación, creando así un nuevo lugar. Esto podría decirse en principio de muchas construcciones y esculturas públicas, pero el modo en que Chillida crea ese lugar tiene unas claras señas de identidad, y aporta una renovadora y radical concepción y experiencia del espacio.

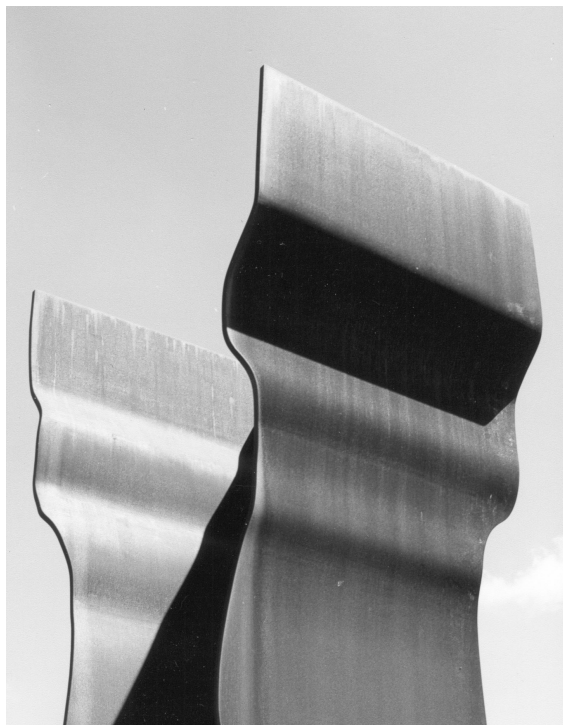
El proyecto de la montaña de Tindaya supone, como en otros muchos aspectos, una especial culminación de esa dimensión pública, pero, en contra

⁴ En la actualidad dos de estas piezas pueden véase en el Chillida-Leku (Caserío de Zabalaga).

⁵ M. HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, («Bauen Wohnen Denken»), Stuttgart 1997, pág. 146. (La traducciones de los textos de Heidegger son mías, indicando en su caso si se han contrastado otras traducciones).



Buscando la luz, 1997, acero cortén, Chillida-Leko (Foto R. Pinilla).



Buscando la luz, 1997, acero cortén, Chillida-Leko (Foto R. Pinilla).

de una presunta monumentalidad fastuosa, creo que Tíndaya, en su grandeza, está concebida fundamentalmente desde la intimidad del espacio logrado. Ese espacio interior logrado, habitado, que mira hacia el exterior integrando la Naturaleza. Chillida ha repetido frecuentemente que el proyecto de Tíndaya no pretende otra cosa que «meter el espacio» dentro de la montaña para ofrecérselo a todos los hombres⁶. Busca literalmente hacer un espacio. Chillida no ocupa, sino que *espacia*, desaloja la piedra para alojar a un espacio vacío. Pero este vacío no es neutro, sino configurado desde la montaña y abierto al cielo, al sol y a la luna⁷. Ese espacio inmenso del interior acogerá a sus visitantes.

⁶ Cf. la entrevista de Jordi Saladrigas («El escultor infinito») para *El Dominical*, núm. 172 (6-VII-1997), pág. 27.

⁷ Para un conocimiento del proyecto de Tíndaya: K. de Barañano, L. Fernández-Ordóñez, *Montaña Tíndaya. Eduardo Chillida*, Fuerteventura 1996. Cf. también la película antes citada de Gonzalo Suárez.



Peire del viento, acero, 1977, San Sebastián. (Foto: Ana María Rabe-Ricardo Pinilla).

La incorporación plena dentro de la obra, esto es, el penetrar en ella de cuerpo entero, no es aquí sólo una posibilidad o un vector importante de la percepción de la misma, sino una condición indispensable. De todos modos Tindaya no se concibe sólo como una escultura interior, y no sólo porque se abra al exterior desde dentro, sino porque apenas será perceptible desde el perfil de la montaña; su factura externa no es sino la audacia de ocultarse y de no ser, y esto es también fruto de una voluntad creadora. Ahí reside también una de sus grandezas, su ocultación consciente en el entorno, haciéndose y surgiendo desde el corazón interno de la montaña. En los trabajos en alabastro y granito ya se puede percibir este interesante aspecto.

Pero al margen de esto, y fijándonos en su inmenso espacio interno, podemos ahora formular una pregunta clave para nuestro tema: ¿Se puede considerar todavía Tindaya una escultura? ¿no es ya un gran espacio arquitectónico en donde el visitante accede como a un templo?⁸ Está claro que la escultura de

⁸ En una mesa redonda sobre «El espacio estético», en la que participaron J. A. Fernández-Ordéñez, J. Hernández-Pijuan y Ana María Rabe, y que tuve el placer de moderar, se planteó en el debate con el público precisamente la cuestión de si Tindaya era, o no, arquitectura, y si un

Chillida no se corresponde, como hemos visto, con la idea clásica de lo escultórico. Por otro lado, Tindaya posee unas características y unas dimensiones especiales que podrían cuestionar no sólo si es una escultura en el sentido tradicional, sino si es escultura como tal. Hay que advertir aquí que sustancialmente, tal como indica el propio artista, Tindaya no es sino una culminación de una labor comenzada en obras anteriores, especialmente en algunos granitos de la serie *Lo profundo es el aire*. De considerarse una obra arquitectónica, basada de hecho en una inmensa labor de ingeniería, ¿deberíamos decir que las diferencias entre escultura, desde la visión de Chillida, y la arquitectura son escasas, casi meramente dimensionales? ¿o deberíamos reservar ya en este caso el nombre de arquitectura para las obras construidas útiles para la vivienda, el trabajo y las distintas funciones de la vida cotidiana en general? En mi opinión habría que responder negativamente a ambas preguntas. Pero indagemos por qué. Para ello deberemos reflexionar sobre la índole de la arquitectura.

La arquitectura en efecto busca siempre crear espacios a través del juego de planos, columnas, cubiertas, y un sin fin de elementos técnicos que variarán de una cultura a otra. Es éste el arte de la construcción por excelencia que suministra al hombre lugares, refugios y ámbitos espaciales de todo tipo. Desde aquéllos que cumplen las más básicas funciones de supervivencia, como por ejemplo la protección frente a las condiciones climáticas, hasta los destinados a lo más elevado y espiritual, como por ejemplo la oración o la adoración a los dioses. El espacio arquitectónico es esencialmente un vacío acotado por distintos planos, que normalmente tiene lugar hacia el exterior y hacia el interior, siendo también esenciales los puntos de conexión entre uno y otro ámbito (portales, arcos, ventanales, etc.). En tanto que exterior, esto es como fachada, la arquitectura consigue una construcción señera de una función, un asentamiento, una vivienda, etc., y redscribe el entorno desde su ubicación y diálogo con otras construcciones y elementos naturales. En el interior, por otro lado, encontraremos el espacio configurado y ofrecido como *habitación* y *estancia*, como lugar habitable para el visitante.

espacio que no servía a ninguna función no dejaba de ser arquitectura para pasar a ser escultura. El presente artículo, aun nacido de reflexiones anteriores, quiere ser en parte respuesta a cuestiones surgidas a partir de ese debate, y a la necesidad de replantear el ser de la arquitectura a la luz de la obra de Chillida. La mesa tuvo lugar en Madrid el 9-III-1999 dentro de las IV Jornadas de Filosofía Comillas, y constituyó a su vez una sesión abierta del seminario: «El reto del espacio: Pensar con Heidegger sobre la obra de Eduardo Chillida», que impartí, junto con la Profra. Ana Maña Rabe en febrero y marzo de 1999 en la Universidad Comillas de Madrid y en Junio-Julio de ese año en la Academia de Bellas Artes de Munich.

Desde este planteamiento no sería impropio hablar del proyecto de Tindaya como arquitectura, o como un proyecto escultórico que deviene y se abre a la arquitectura. En este sentido habla Ina Busch de «síntesis» de lo escultórico y lo arquitectónico en Chillida, aunque recuerda con acierto, la «oposición» de Chillida a «clasificaciones previas al proyecto. Para él», aclara, «la obra deriva del proceso de trabajo y de la inspiración que lo acompaña, la intuición, y también de la voluntad formal del artista marcada por las ideas inmanentes del espacio, de su sentido del espacio»⁹. Lo interesante de la relación con lo arquitectónico en Chillida, como sabe detectar bien I. Busch, es que se trata de una relación esencial que puede rastrearse a lo largo de toda su obra, y no sólo en sus grandes obras públicas, que ciertamente constituyen una culminación en este sentido. Aunque con interrogantes abiertos, en realidad esta es en lo esencial la tesis que se deriva de los propios análisis presentados anteriormente. Pero el objeto de este ensayo no es determinar qué es o no disciplinariamente lo que hace Chillida (es obvio que ante todo es un escultor), sino *aprender* de la reflexión sobre el límite entre lo escultórico y lo arquitectónico a la que, en todo caso, parece invitarnos una parte muy íntima de su obra.

De este modo nos interesa también el hecho de que puede plantearse el problema en términos de diferencia, es decir, reafirmando el oficio escultórico de la trayectoria de Chillida. Cuando Kosme de Barañano explica lo que Chillida ha hecho con el caserío de Zabalaga, en el Chillida-Leku, expresa de modo claro esta interpretación: «En Zabalaga, Chillida no ha llevado a cabo una restauración de sus parajes y habitaciones, cocinas, cuerdas, etc. para rehabilitarlas. Chillida lo **ha sacado** todo y con ello ha creado el espacio del caserío, lo ha convertido en una escultura. Su interior ha pasado de ser arquitectura (construir para habitar) a ser espacio de escultura (ámbito para pensar y para sentir nuestro lugar)»¹⁰.

Hay que entender estas afirmaciones desde el presupuesto de que Zabalaga es una construcción arquitectónica y por lo tanto su reconstrucción por parte de Chillida sería, a primera vista, una restauración arquitectónica. Frente a esto, Barañano quiere aclarar que el artista vasco se tomó dicho trabajo como una de sus obras escultóricas. Desde esta tesis el resultado se podría calificar incluso como una *arquitectura heterodoxa*: «Zabalaga se ha transformado en una escultura: en arquitectura heterodoxa»¹¹. Pero de todos modos, estas refle-

⁹ Ina BUSCH, op. cit., pág. 73.

¹⁰ K. de BARAÑANO, «Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998» en: *Chillida 1948-1998*, (págs. 15-60), pág. 57.

¹¹ *Ibid.*, pág. 59.

xiones pueden tener un cierto alcance general para la comprensión de los espacios interiores logrados en las grandes obras de Chillida, dado que, como señala el mismo Barañano, Zabalaga tiene mucha importancia para entender el proyecto de Tindaya, al que no duda de calificar como «la obra más conceptual y *arquitectónica*»¹².

Analicemos pues en qué sentido se indica que Zabalaga ya no es arquitectura en su acepción usual. Barañano indica que el caserío ha pasado a ser escultura porque ya no es un espacio destinado a las funciones cotidianas, sino que se ha transformado en un «ámbito para pensar y sentir nuestro lugar». Creo que la arquitectura ha cumplido también tradicionalmente esta función. Pensemos en un templo, un jardín o un patio, e incluso en muchos espacios urbanos que nos sitúan en un habitar no funcional, o que albergan una multitud no especificada de funciones, como por ejemplo una plaza, y que nos permiten una reflexión y una experiencia acerca del lugar. Quizá de todos estos ejemplos sea el primero el que más pueda vincularse a la propuesta de Chillida. El espacio de un templo o de una catedral, hecho sobre todo de vacío y luz, aunque se vincule de modo explícito a las funciones religiosas y de oración, no deja de tener una implicación estética fundamental. Este factor estético asume todo el cuerpo y toda la capacidad perceptiva y reflexiva del visitante, y consigue «trasladarlo» a otra dimensión espacial; a otro ámbito. Es casi impertinente, por obvio, reivindicar la arquitectura como un arte bello que puede plantearse, igual que el resto de las artes plásticas, nuevos retos expresivos, y más en relación con la concepción M espacio. No puede hallarse la negación de esto en las consideraciones anteriores de Barañano. En todo caso, cabría ilustrarlas desde una reflexión acerca de las relaciones entre la arquitectura y su función social en la modernidad.

§ 2

La arquitectura de todos los tiempos ha supuesto y supone una continua reflexión sobre la configuración de los espacios logrados, y acerca de nuestra relación con su habitabilidad, pero todo ello unido siempre a una imbricación esencial en su funcionalidad (religiosa, militar, social, etc.). Hay que advertir que la arquitectura es el único arte que con la modernidad, lejos de lograr su libertad y evolución expresiva desde la autonomía y desprendimiento de sus

¹² *Ibid.*, pág. 57 (el subrayado es mío).

funciones sociales, ha incrementado éstas de modo sustantivo. La arquitectura sigue siendo, además de un arte estético, un arte útil, y en la misma redefinición y teorización de sus funciones sociales y políticas halla una de las claves de sus transformaciones cruciales en el presente siglo.

Esta pervivencia de lo funcional no ha sido negativa, es más, hay quien ha visto con ello un valor especial de la arquitectura respecto a los procesos de autonomización que el arte ha ido atravesando en la modernidad¹³. Pero si volvemos a proyectos como el de Tindaya y a la obra de Chillida en general, advertimos que con ella nos abocamos de manera mucho más radical y sin mediaciones a una rica experiencia sobre el lugar. Una experiencia que parte desde los mismos materiales empleados y de los distintos espacios y vacíos configurados, incluyendo, como se señalaba antes, aspectos tan inabarcables como el horizonte o el mar, en toda su variable concreción y su ubicación. Quizá la arquitectura en sentido usual mediatiza ese encuentro con el lugar, lo conceptualiza desde una función que acaba llevando a cierta elipsis vivencial nuestra apertura a la experiencia del espacio como una dimensión estructural de nuestro existir. El mismo material de la construcción acaba también oculto y generalizado bajo un concepto general. Ya no vemos *esta* madera y esta apertura, sino que manejamos *una* puerta. Estas consideraciones deben mucho al análisis que hace Heidegger al comienzo *Sein und Zeit* (*Ser y Dempo*) de nuestra cotidianidad y del uso que hacemos de útiles y herramientas en nuestro entorno. Heidegger ahonda con maestría inigualable en la descripción de los elementos intencionales primarios de esa situación, a la vez que detecta las causas por las que se acaba ocultando lo que denomina el acontecimiento del mundo como fenómeno»¹⁴. Heidegger ve en esa obra necesario partir del análisis de la cotidianidad, como situación primordial, frente a la visión clásica griega que se situaría acriticamente en el posicionamiento teórico-contemplativo. A su vez, el análisis heideggeriano no lleva sino a un cierto abandono de la situación meramente pragmática e instrumental, propiciando con ello la indagación *ontológica fundamental*. Como sabemos, a partir de los años treinta, como atestiguan algunos de sus escritos fundamentales, la poesía y el arte serán para Heidegger un, momento privilegiado para la misma trayectoria de su pensamiento.

Admitiendo, como hipótesis, que la mediatización funcional de una construcción puede malograr la renovación y profundización de nuestra reflexión

¹³ Desde esta intuición articulaba X. Rubert de Ventós su temprano e interesante ensayo: *El arte ensimismado*, Barcelona 1963.

¹⁴ M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tubinga 1986, §§ 14 ss.

y experiencia de lo espacial, reivindicaremos el arte puro y libre, como es el caso de Chillida, como situación idónea para el acontecer de dicha renovación. Ahora bien, creo que lo que Chillida nos descubre; lo que pregunta acerca de nuestra experiencia humana espaciotemporal en general, no puede ni debe pasar desapercibido para el oficio del arquitecto en toda su amplitud, por muy funcionalizada y circunscrita a criterios económicos que pueda estar en la actualidad la construcción arquitectónica.

Espacios como el concebido en el interior de la montaña de Tindaya seguramente permitan asistir al mismo acontecer del lugar. Aunque técnicamente en Tindaya se requiere de una compleja obra de ingeniería, asumida como obra de arte en todo su proceso y como larga historia de una búsqueda y de una escucha, nos ofrece ese quehacer anterior a toda construcción. Chillida busca y dialoga con los lugares de sus obras públicas. Con Tindaya buscó la Montaña y buscó su espacio. Para ello se necesita literalmente escarbar en ella para meter el espacio y para que nos haga partícipe de una intimidad desde la que observar el resto del mundo. Antes de la acción constructiva y la elaboración del material, momento que Chillida no rechaza en su obra, encontramos un largo y expectante silencio. Un silencio que es también gozo secreto, intimidad compartida con el lugar y los materiales. Antes de la construcción explícita, el artista se ha ido haciendo un espacio. Allí encontramos quizá de modo explícito y práctico ese acto original, reclamado por Heidegger¹⁵, en donde construir y habitar encuentran una raíz común, en donde el estar es una búsqueda y la búsqueda ya reporta cierto asentamiento, cierto habitar quizá el más originario. Los espacios logrados por Chillida son habitables, y no en un sentido funcional concreto, sino en el sentido que dio Heidegger a este verbo en su magistral escrito *Bauen Wohnen Denken (Construir habitar pensar)*. Conviene ahora recordar brevemente este escrito y su contexto, y revisar algunas de sus tesis principales junto a las cuestiones suscitadas.

§ 3

Este texto fue publicado en 1952 y 1954¹⁶ y procede de una conferencia de 1951 leída en un congreso celebrado en Darmstadt con el título general: «Hombre y espacio». A pesar de estar dirigida a arquitectos, la conferencia desborda con creces los límites de la disciplina arquitectónica. Ahora bien, no

¹⁵ M. HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, («Bauen Wohnen Denken»), págs. 140-141.

por ello hemos de suponer que Heidegger no proponía con este escrito una revisión del quehacer del arquitecto y en general de la relación del hombre con sus construcciones y el modo de vivirlas y habitarlas.

El texto gira en torno a las ideas de «construir» y «habitar»; nos invita literalmente a un pensar el construir y el habitar. De fondo late el análisis existencial del espacio expuesto en *Ser y Tiempo*¹⁷, aunque ahora se aportan nuevos conceptos y se enmarca en un contexto distinto¹⁸.

Las actividades de construir y habitar van para Heidegger mucho más allá de un oficio o un modo de estar cotidiano, y se revelan como aspectos fundamentales de la existencia del hombre como *ser mortal en la Tierra*. Construir «no es sólo un medio y un camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya habitar»¹⁹. La clave está pues en indagar en la esencia del habitar como modo previo y raíz a toda construcción: «No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en tanto que habitamos, esto es, *en tanto que somos habitantes*»²⁰.

Para profundizar en la esencia del habitar, Heidegger recurre a la simbólica de un cuadrante (*das Geviert*) compuesto por los mortales, que son los hombres, los divinos, el cielo y la tierra. Según esta simbólica, habitaría el ser humano *en la tierra, salvaguardándola, bajo el cielo, recibéndolo, frente a los dioses, esperándolos, y con lo suyos, ayudándose mutuamente a comprender la muerte como algo distinto a una «nada vacía»*²¹. *Todo* un programa existencial, sin duda sugerente y poético. Pero en este punto de la exposición es donde se halla un gozne fundamental de todo este escrito. El habitar humano no es un residir con esos cuatro elementos: «El habitar es antes que nada una estancia con las cosas (*ein Aufenthalt bei den Dingen*)»²². El hombre espera a los Dioses, quiere recibir el cielo y cuidar la tierra, quiere entender el sentido de su muerte, y sólo encuentra cosas. Pero esto no es un obstáculo, pues sólo habiéndolo las cosas, permaneciendo con ellas, se puede llegar a habitar en el sentido indicado. Para Heidegger la clave de esa estancia con las cosas no es un manipularlas o dominarlas, antes bien es un dejarlas «*como cosas en su esencia*»²³, *cuidando y pro-*

¹⁶ En 1952 en el *Neue Darmstädter Verlaganstalt* y en 1954 dentro de la obra citada arriba, que reúne varias conferencias y artículos.

¹⁷ Cf. principalmente: *Sein und Zeit*, §§ 22-24.

¹⁸ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., págs. 148 ss.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 140.

²⁰ *Ibid.*, pág. 143.

²¹ *Ibid.*, págs. 144-145.

²² *Ibid.*, pág. 145.

²³ *Ibid.*, pág. 146.

tegiendo las cosas que crecen y erigiendo (*errichten*) las que no crecen por sí mismas. Y ese habitar es lo que Heidegger llama *Bauen*, esto es cultivar y construir, según las acepciones fundamentales de este verbo en alemán.

Al entenderse así el construir, es cuando introduce Heidegger su reflexión sobre el espacio y el lugar, adquiriendo lo espacial una decidida raigambre existencial y vital, sin que por ello queden velados los aspectos más aplicables al problema de la arquitectura y la plástica. Y es que la obra de arte verdadera para Heidegger tiene mucho que ver con ese saber habitar, que antes de erigir o proteger, libera a las cosas, más acá de sus nombres y sus funciones, y nos permite abrimos gozosos a la materia muda en nuestras manos y en tomo a nuestro cuerpo. En su ensayo sobre *El origen de la obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, Heidegger indica que toda obra de arte debe aspirar a una apertura (*mundo*), a la vez que a una salvaguarda, una retirada (*tierra*), antes de que la piedra «se esfume» para ser, por ejemplo, hacha, y se oculte en su función. Para expresar este proceso Heidegger se apoya en la idea de «espaciar» (*einräumen*) y en la de «otorgar libremente lo libre»²⁴, que podemos poner en relación con ese habitar con (*bei*) las cosas dejándolas primeramente en su esencia y asistiendo a su libertad.

Algo muy similar consiguen las cosas que generan lugares, como el puente aludido más arriba («... pues el puente no se sitúa en un lugar, sino que desde el puente mismo surge un lugar»²⁵). La cosa así construida, como un modo de habitar, instaura «espacios», y el espacio no se define en este contexto sino como «algo espaciado (*cingerdumt*)»²⁶, concedido libremente, a saber: en un límite-. Con ello reformula Heidegger una de sus tesis fundamentales sobre lo espacial: *Según esto, los espacios reciben su esencia desde los lugares y no desde «el» espacio*²⁷, es decir, no existe primigeniamente el Espacio, en un sentido infinito, neutro e indefinidamente intercambiable y cuantificable. Este es el espacio de la geometría matemática, y no es la presunta base desde donde el hombre puede llegar a construirse su mundo y habitar la Tierra. El espacio es una función existencial primordial íntimamente unida a nuestra relación con todo lo que nos rodea.

²⁴ M. HEIDEGGER, *Holzwege*, («Der Ursprung des Kunstwerkes»), Frankfurt a. M. 1952, págs. 34-35.

²⁵ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., pág. 148.

²⁶ El término «einräumen», que en su participio traduzco literalmente como «espaciado», en realidad hay que traducirlo como colocar, amueblar, y en sentido figurado interpersonal: ceder o conceder. Este término había sido utilizado por Heidegger en el contexto de su analítica existencial: *Sein und Zeit*, § 24. Si mantengo la traducción literal es para no ocultar su derivación del término «Raum» (espacio).

²⁷ *Ibid.*, pág. 149.

Pero volvamos ahora al tema principal de este ensayo y pensemos de nuevo en Chillida. Desde luego, que las concepciones heideggerianas del espacio y del habitar, como hemos ido viendo, tienen afinidades fundamentales con el modo en que Chillida se plantea el problema fundamental de la creación y del espacio como tema central de su obra y de continua interrogación y asombro. Ahora bien, y volviendo a la relación escultura- arquitectura, ¿hay un arte espacial más o menos idóneo para llevar al ser humano hacia ese modo originario fundamental de construir desde el habitar?

En *Construir habitar pensar*, Heidegger pensaba sobre todo en la arquitectura y en las artes constructivas en general, pero, como ya se ha indicado, cuando habla de la obra de arte en su esencia general, utiliza nociones y planteamientos bastante similares. Por otro lado, en uno de sus últimos escritos Heidegger volverá sobre el problema del espacio, y esta vez pensando en la escultura, precisamente en un libro ilustrado por Eduardo Chillida. Puede decirse que dentro del largo y profundo diálogo que la reflexión heideggeriana mantuvo con el arte, el conocimiento y colaboración con el escultor vasco constituyen un bello y muy sugerente punto de culminación. Sabemos que ambos se conocieron en 1968 y que un año más tarde publicaban juntos *Die Kunst und der Raum (El arte y el espacio)*, con un breve texto del filósofo y con una serie de siete *litocollages* de Chillida²⁸.

En este breve escrito encontramos, planteados como un reto para la escultura, los conceptos referentes al lugar y al espacio antes aludidos:

«La escultura sería una materialización (*Verkürperung*) de lugares que abriendo y custodiando un entorno mantiene lo libre congregado en tomo a sí, que otorga una permanencia a las cosas respectivas y al hombre un habitar en medio de las cosas»²⁹.

En el ensayo se desarrollan brevemente las nociones de espaciar, lugar y entorno (*Gegend*), entendido éste como el conjunto de cosas congregadas que abre un lugar³⁰. También se refiere Heidegger al vacío como algo que no debe equipararse a una mera carencia o a la nada, sino como un elemento funda-

²⁸ Cf. la presentación de este texto en su edición bilingüe en: K. de Barañano, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, IX Cursos de Verano —II Cursos Europeos Julio— Septiembre 1990, Universidad del País Vasco (1992), págs. 41-45.

²⁹ M. HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, Sankt Gallen 1996, pág. 11; cf. la traducción de este texto en: K. BARAÑANO, *Chillida-Heidegger-Husserl...* Op. cit., pág. 57.

³⁰ M. HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, pág. 10.

mental, y «hermanado con lo propio del lugar»³¹, con su misma fundación. Como encarnación de la verdad en la obra que es todo arte, la escultura para Heidegger está llamada a darnos esa verdad en obra del fenómeno fundamental del espacio, originado en la constitución de lugares y no en la noción neutra y abstracta de la visión físico-técnica.

Ese habitar fundamental que comienza por la apertura y por el conceder lo libre a las cosas; ese otorgar libre de lugares (*Freigabe von Orten*)³², es el reto fundamental de una escultura como la de Chillida, en la que ciertamente se instauran y fundan lugares que redefinen el entorno y nuestro *habitar* con las cosas, con los materiales, e incluso con los elementos naturales ajenos en principio a la factura estricta de la obra.

A la vista del sentido expuesto del habitar, podríamos decir, que la obra y la búsqueda de Chillida no «necesita» devenir arquitectura o pseudo-arquitectura para comprenderla como una generación de lugares y de espacios logrados y habitables. En Chillida, y si atendemos a su mismo proceso creativo, vemos de modo patente cómo fluye un habitar con las cosas, con los mismos materiales, en sentido heideggeriano, que acompaña desde el primer momento a cada obra. Desde la misma elección o encuentro con el material, los primeros esbozos, la escucha del proceso. Se da un diálogo previo, a veces muy anterior a la obra, con el lugar de emplazamiento, en el caso de las obras públicas. Chillida ya habitaba esos lugares antes de ubicar sus obras, como es el caso del *Peine del Viento* en San Sebastián³³. Ese acantilado y ese mar confidente era ya una de las primeras visiones y lugares para la obra de Chillida, como él mismo ha indicado frecuentemente. Pero cuando la obra surge, cuando se da la lucha con el material, con la gravedad, con las formas, y con el mismo entorno; cuando el artista decide «dejar ser» al hierro en su forma, después de un largo duelo, en todo ello también diremos, con la noción heideggeriana, que se da un habitar en todo su sentido, una exposición abierta y decidida con las cosas. La obra terminada hará brotar un lugar o todo un entorno. Y con él el espacio habitable, que invita a participar al visitante, con todo su cuerpo y toda su percepción, del milagro de estar entre las cosas, de quizá

³¹ *Ibid.*, pág. 12.

³² *Ibid.*, pág. 9.

³³ En la película: *Eduardo Chillida. El arte y los sueños* de Susana Chillida (La Bahía Centro Audiovisual con la colaboración de Canal Plus 1998), se da cuenta de cómo este grupo escultórico fue una idea y un lugar concebido por E. Chillida a lo largo de veinticinco años. Esta película es un documento enormemente valioso para conocer, entre otros aspectos, la importancia de los procesos de búsqueda y de escucha previa de los lugares que antecede a los grandes proyectos de Chillida, como el caso citado, el *Elogio del Horizonte*, *Zabalaga* o *Tindaya*.

existir en esa lucidez de asistir al espectáculo de lo real y del enigma de la materia y el espacio en el límite de su proceso. En ese sentido quizá puede entenderse la audaz tesis de que «el habitar es (...) el *rasgo fundamental* del Ser, acorde a cómo son los mortales»³⁴.

§ 4

La pregunta inicial de este ensayo vuelve a quedar abierta, aunque ahora ya la podemos formular de modo más matizado: ¿Puede o debe conseguir esto también la arquitectura? La respuesta es claramente afirmativa. A pesar de la profundización heideggeriana en la idea de habitar, el mismo pensador alemán no dejó de pensar, en su escrito *Construir habitar pensar*, en ese habitar como un reto para la arquitectura.

Hay que recalar de nuevo en el contexto en el que se dictó esta conferencia. Era el año 1951, y los arquitectos europeos, especialmente en Alemania, se enfrentaban a una situación de destrucción y ruina de gran parte de las ciudades, debido a la segunda Guerra mundial. Eran años de reconstrucción, bajo unos imperativos económicos muy limitados y una situación de falta de vivienda. Recordemos, entre otros datos, que hasta finales de los años cincuenta se utilizaron materiales del ejército americano como viviendas provisionales para mucha gente que se hallaba sin hogar. En ese contexto, Heidegger habló a los arquitectos de una necesidad de replantear el sentido del habitar que podía sonar ciertamente en exceso filosófica y abstracta, pero que no dejó de considerar urgente. Al final de su conferencia se advierte la necesidad de aclarar el sentido práctico al que se abría en realidad todo lo expuesto: «Se habla por todas partes y con razón de la falta de vivienda (*Wohnungsnot*) (...). Se intenta remediar esta falta con la creación de viviendas, con el fomento y la planificación de la construcción. Pero por dura y amarga, por represiva y amenazante que pueda seguir siendo la escasez de viviendas, la verdadera falta (*Not*) del habitar no consiste primeramente en una falta de viviendas. La verdadera falta de viviendas es mucho más antigua que las guerras mundiales y que las destrucciones, más vieja también que el incremento de la población en la Tierra y que la situación de los trabajadores de la industria. La verdadera falta del habitar reside en que los mortales tienen que volver a buscar siempre de nuevo la esencia del habitar; en *que tienen que aprender primero a habitar*»³⁵.

³⁴ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., pág. 155.

³⁵ *Ibid.*, pág. 156.

Resulta casi ridículo reivindicar en principio el problema y las funciones del habitar humano para la arquitectura. Pero si tenemos en cuenta la idea heideggeriana, esta reivindicación parece más procedente. La arquitectura moderna, ocupada en construir viviendas para una población urbana siempre creciente, en obedecer a unos imperativos de expansión industrial, económica, o, en muchos otros casos, de ideología y utopía política, ha desaprendido quizá a *habitar* desde el acto primero de su existencia como construcción; como elección de unos materiales y como ubicación y generación de un lugar a través de ellos. El habitar no es sólo un asunto funcional, sino, como nos enseña Heidegger, una tarea existencial que atañe a todos, *construyendo desde el habitar y pensando el habitar*³⁶. Es así el habitar desde este ángulo la función primordial de toda construcción, una función que de hecho no tiene por qué estar reñida con el valor artístico y estético de una obra arquitectónica, y así lo han visto las modernas tendencias de la arquitectura del lugar. El arquitecto Josep Muntanola, inspirado en parte en el texto de Heidegger, señala que «la especificidad de la arquitectura se desprende de su naturaleza de lugar para ser habitado»³⁷. Desde un punto de vista de la Estética filosófica, se puede afirmar que lo específico que debe aportar la arquitectura, en comparación con otras artes más museales, es precisamente el sentido de un habitar como problema creativo y estético de primer orden, y no como una función añadida a la supuesta belleza o valor artístico de un edificio. Es curioso que la arquitectura moderna, a pesar de sus empeños funcionalistas, a veces ha caído en cierta formalización casi escultórica, entendiendo ahora escultura en su sentido más tradicional y formal-volumétrico. Edificios y ciudades enteras se han concebido desde el *ojo* del proyectista, un ojo que simula una panóptica pseudo-divina, que ya nada tiene que ver con el habitar con las cosas.

Por otro lado, la hiperfuncionalización de la arquitectura se ha basado en una idea cientista y sobre todo muy simplista de función. Se ha concebido al hombre como un ser que solucionaba su existencia realizando varias funciones: como el trabajo, el ocio, la vida doméstica y familiar, etc. El diseño de muchas ciudades modernas aplica directamente esta compartimentación de funciones, y acaba excluyendo los espacios funcionalmente indefinidos; los espacios de mero encuentro y congregación de distintos ámbitos, como pueden ser una plaza o una calle. Esos espacios funcionalmente indefinidos nos permiten a su vez una variabilidad de usos no traumática, y un mantenimiento vivo de nuestro habitar estos lugares, como centros de congregación de

³⁶ *Ibid.*

³⁷ J. MUNTAÑOLA, *Poética y arquitectura*, Barcelona 1981, pág. 55.

otros y como generación de entornos o ámbitos (*Gegend*); como *lugares de encuentro* con los otros y con las cosas.

El no *habitar* en y desde la construcción ha llevado quizá a una prescripción dogmática de funciones que percibía como fracaso el desvío mínimo respecto a las intenciones del proyecto. Esto conduce a las *disfunciones* de la arquitectura y el urbanismo en las grandes metrópolis. Pasajes y porches pensados para el comercio y la vida de negocios se «pervierten» en infiernos de la droga y de la marginación, y se hacen inhabitables, pero no por la realidad incontestable de esa marginación, sino por el rechazo a pensar y habitar dicha realidad, darle su lugar: «Tan pronto como el hombre *piensa* su carencia de hogar (*Heimatlosigkeit*), ésta deja de ser ya una miseria», llega a afirmar Heidegger³⁸. Barrios enteros pensados desde la óptica de la integración social se convierten en guetos asfixiantes e inhabitables, lo que lleva a sus inquilinos a una relación meramente puntual con ellos. Residen en ellos, pero no los *habitan*. La misma idea de ciudad-doritorio nos debía hacer pensar.

Por todo esto no es ni ociosa ni inútil la propuesta de Heidegger de aprender a habitar como requisito fundamental de todo ejercicio arquitectónico y aun urbanístico. Si volvemos ahora a la obra de Chillida, veremos que de ella se puede aprender mucho en este sentido. Es obvio que su obra no aspira a solucionar directamente ningún problema arquitectónico o urbanístico en el sentido de los apuntados más arriba, pero cada una de sus obras nos habla de un habitar anterior y paralelo a su acontecer, nos habla del milagro de habitar el material y de los espacios y lugares que puede generar en su transformación. Chillida nos recuerda, de modo casi se diría natural, que es posible un habitar liberado radicalmente de toda función, y nos abre quizá al espacio protoarquitectónico por excelencia; un espacio que también se halla en el origen de toda escultura concebida como lugar y espacio ofrecido a todos los hombres. Aquí se encuentra la respuesta fundamental a la cuestión de los límites entre una y otra arte desde la obra de Chillida. Su obra nos muestra por un lado una nueva forma de escultura abierta a ese plano de congregación (social y con el entorno natural), que quizá posea antes la gran arquitectura que otras artes, pero de otro nos recuerda el origen irrenunciable de todo acto constructivo y arquitectónico, y de ello puede y debe aprender la arquitectura de nuestros días³⁹.

El habitar propuesto por la escultura de Chillida nos enseña también que toda creación humana es una instalación en un entorno, un ámbito desde el que

³⁸ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., pág. 156.

³⁹ Sería interesante realizar un análisis de la posible influencia de Chillida en algunos arquitectos contemporáneos.

trazamos nuestro sitio. Y esto conlleva también inevitablemente una injerencia y una transformación de la Naturaleza. Pero por otro lado, esa transformación, si está hecha desde el habitar, no es nunca una escisión absoluta de la construcción con su entorno, sino una cierta integración, en definitiva una penetración en la intimidad de los materiales que se transfiguran en lugar habitable. Esta visión madura y comprometida de la injerencia de todo acto constructivo puede muy bien iluminar los problemas fundamentales de la relación de la arquitectura y las artes constructivas con la Naturaleza, esto es, la cuestión ecológica. Pero también iluminará la relación de toda nueva construcción con esa segunda Naturaleza previa que supone para el arquitecto la ciudad ya constituida, con su historia y su ecosistema humano y social.

No era intención de este ensayo discutir, qué es y cómo podemos definir lo que hace Eduardo Chillida. Él seguirá siendo lo que es, un escultor de los más interesantes e importantes que ha dado el siglo XX (y seguro que también un gran arquitecto, en su sentido más primigenio). Lo que nos interesaba destacar aquí es que, si estamos dispuestos a aprender de su apertura al habitar y al mismo problema de la arquitectura, podremos extraer reflexiones enormemente interesantes para una renovación de la idea de arquitectura y sus funciones, y también para el sentido general del arte. Con su obra aprendemos que la obra puede quedar integrada en un espacio que no sólo es el del museo, y que no sólo ha de estar destinada al «conocimiento inmaculado» del crítico o el aficionado. El arte, por personal que sea, está al hecho para que nos abramos a su propuesta con todo nuestro cuerpo, para que no olvidemos ese ejercicio de habitar con las cosas y con los otros, con el tiempo y con el espacio, transformados en lugar e instante insustituibles. Nadie dice que ese encuentro radical con la piedra o con el hierro, antes de sus conceptos y sus funciones, no sea arriesgado, pero tampoco se nos privará en ello de un tremendo gozo. Riesgo y gozo, quizá sean éstas dos señas de identidad de cómo los hombres habitan el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES CITADAS

- BARAÑANO, K. M.^a de, *Chillida-Reidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, IX Cursos de Verano- II Cursos Europeos Julio-Septiembre 1990, Universidad del País Vasco (1992).
- BARAFIANO K. W de, FERNÁNDEZ-ORDÓFIEZ, L.: *Montaña Tindaya. Eduardo Chillida*, Fuerteventura 1996.
- BARAFIANO, K. W de, «Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998» en: *Chillida 1948-1998*, págs. 15-60.
- BUSCH, L., «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura» en: *Chillida 1948-1998*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (15-XII-1998-15-11-1999), Madrid 1998, págs. 61-73.

Chillida 1948-1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (15-XII-1998-15-H1999), Madrid 1998.

Eduardo Chillida. El arte y los sueños, película de Susana Chillida (La Bahía Centro Audiovisual con la colaboración de Canal Plus 1998).

«El escultor infinito», Entrevista a Eduardo Chillida realizada por Jordi Saladrigas para *El Dominical*, núm. 172 (6-VII-1997).

HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Tubínga 1986.

— *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1952 (en concreto el escrito: «Der Ursprung des Kuristwerkes»).

— *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1997 (En concreto el escrito. «Bauen Wolinen Denken»).

— *Die Kunst und der Raum*, Sankt Gallen 1996.

MUNTAÑOLA, J.: *Poética y arquitectura*, Barcelona 1981.

RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Barcelona 1963.

Tindaya. Chillida. Un proceso de creación, película dirigida por Gonzalo Suárez, Gobierno de Canarias, consejería de Turismo y Transportes (1997).