

Habitar el límite,  
compartir el horizonte

*Dwelling the limit,  
sharing the horizon*

Ricardo PINILLA BURGOS

Universidad Pontificia de Comillas  
pinilla@chs.upcomillas.es

**Resumen**

Se propone una reflexión sobre el legado de Chillida desde las nociones de límite y de horizonte, a la vista de su obra y de sus escritos y en relación con algunos filósofos contemporáneos, especialmente Heidegger. Chillida nos descubre el espacio como lugar en el límite entre lo lleno y lo vacío, nos invita a habitarlo y a habitar ese lugar que nos trasciende a la vez que nos orienta, que es el horizonte, un horizonte siempre dinámico y que podemos compartir como la patria de todos los hombres. La noción activa de espacio y de lugar que tiene lugar en la obra de Chillida nos ofrece importantes claves no sólo para afrontar la creación contemporánea, sino la existencia compartida como seres humanos.

*Palabras clave:* límite, horizonte, espacio, Heidegger

**Abstract**

I would like to propose a reflection regarding the legacy of Chillida from the perspective of the concepts of limit and horizon. This reflection focuses on his

work and his writings in relationship with contemporary philosophers, specifically, Heidegger. Chillida discovers us the space as *place* in the limit between plenty and empty; he invites to dwell it, and to dwell that place which transcends us at the time it orients us: the horizon. The concept of horizon which is always active, and one in which we can share with all humanity. This active notion of space and place, which plays an important role in Chillida's work gives us important keys to confront contemporary creation and as a way of sharing existence as human beings.

*Key Words:* limit, horizon, espace, Heidegger

## 1. Recordar y celebrar a Chillida

Recordar a Chillida es constatar lo vivo de su obra y su legado, y qué mejor que hacerlo en el encuentro y la palabra, hablada y escrita. Dos cosas bien queridas por él: el encuentro cordial y la colaboración, así como la palabra, que además de conversaciones con quienes tuvieron la suerte de compartir su trayectoria vital, plasmó en sus escritos con una maestría de verdadero poeta y filósofo. Pero además de cultivar estas cosas, también desarrolló de modo grandioso sus aparentes anversos: la soledad creadora y el trabajo con los materiales del escultor y el herrero en su ardiente música callada. No fueron facetas opuestas todas ellas, más bien haz y envés de una vida ejemplar como artista y como ser humano en el encuentro con los otros y con lo otro de las cosas, eso inicialmente desemejante: la mera materia en sus texturas mudas, tan expresivas, en sus comportamientos aparentemente determinados, tan fascinantes y sorprendentes. Encuentro en definitiva; un encuentro de los que invitan a la demora y la colaboración.

A la hora de preparar mi aportación en este homenaje, procuré también encontrar cierta soledad y concentración, pues eran muchas las cosas y las ideas que Chillida me sugería; acaso porque no son pocos los años que llevo admirando y disfrutando su obra. Por eso, como a él le gustaba, reparé en el presente y en la herramienta concreta que tenía que manejar: la palabra, y busqué entre muchas palabras algunas que pudieran expresar un poco todo eso que quería expresar. Di con las cuatro del título, esas cuatro palabras enlazadas, que sin duda están presentes en el universo de Chillida, y me permiten condensar muchas cosas que la obra y el legado de Chillida me sugiere.

En primer lugar, antes de los nombres, los verbos: *habitar* y *compartir*; y antes que sus sentidos, su forma: el infinitivo. Creo que Chillida se nos muestra hoy como un sugerente *infinitivo*, abierto y listo para ser conjugado por cada uno. En su contribución para el libro *Cien palabras para Chillida*, edita-

do por Susana Chillida con motivo del X aniversario de su muerte, Ana María Rabe concluía con una idea que expresa muy bien esto:

Tu obra, maestro Chillida  
 es más que regalo, es invitación  
 para crear en conjunto  
 nosotros mismos  
 la obra de la humanidad<sup>1</sup>

Claro que su obra es un regalo, un ofrecimiento para todo aquel que quiera acercarse a ella, de ahí la importante dimensión que cobra su obra pública; pero cada una de sus obras se muestran a la vez como una invitación a ser tomadas como ese verbo abierto para la conjugación de cada uno. Creo que el gran arte ha de llevar a una contemplación activa; a un modo de acción y transformación, sea más o menos visible. No estoy hablando de hacernos todos artistas, sino de ir a la obra, como decía Ana María Rabe, como una invitación a la acción y la creación conjunta, en sus más variadas manifestaciones.



Fig. 1. Peine del Viento XV, San Sebastián (fotografía de Iñaki Ibarbia Etxebarria, titulada *Orrazia haizea orraztuz II*, y presentada al II concurso fotográfico “Un verano con Chillida”, 2012. Gentileza de Chillida Leku)\*

<sup>1</sup> Rabe, A. M., en: *Cien palabras para Chillida. Homenaje X Aniversario*. Edición a cargo de Susana Chillida, San Sebastián 2012, p. 67.

\* Agradezco al Chillida Leku el suministro algunas de las imágenes que aparecen este escrito, concretamente las núms. 2 y 3., así como el acceso a otro material gráfico y documental utilizado para este escrito.

En este sentido aplaudo la iniciativa del concurso anual de fotografía sobre la obra de Chillida, que viene celebrando desde hace dos veranos el Chillida Leku, pues da muestra de lo mucho que pueden sugerir sus diferentes obras para la mirada, en este caso la del fotógrafo; y eso asumiendo lo difícil que es captar en una imagen una escultura como la de Chillida<sup>2</sup>. Comento esto además porque de las fotos presentadas en la última convocatoria extraje la bella foto que antecede a este párrafo [fig. 1]. Yo había tratado de hacer fotos parecidas, con menos maestría sin duda. La imagen toma en un primer plano una de las piezas del *Peine del Viento* en San Sebastián, en una cercanía casi táctil, y sitúa en el horizonte la pieza más alejada; esa pieza que en una distancia física no muy grande, consigue por su ubicación y su entorno expresar una lejanía casi mítica e inalcanzable, como el mismo horizonte, al que la obra constantemente nos invita a viajar. Pensé que esta imagen representaba bien esas dos nociones claves en Chillida: *límite* y *horizonte*, invitándonos a habitar y compartir el hierro, el mar y el cielo en una íntima unidad.

## 2. Habitar el límite: la aparición del lugar

Una conocida reflexión de Chillida nos dice:

El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo.<sup>3</sup>

Sabemos que como artista, Chillida consideró siempre el espacio el “verdadero material” de su trabajo; y que concebía su obra como “un viaje de exploración

<sup>2</sup> Resulta muy estimulante comprobar la gran creatividad que esta iniciativa ha sabido encauzar. Pueden verse las fotografías presentadas y los textos explicativos de sus autores en la página web del Chillida Leku, concretamente:

[http://www.museochillidaleku.com/gallery/ficheros\\_2edicion/Dossier\\_Fotos\\_2012.pdf](http://www.museochillidaleku.com/gallery/ficheros_2edicion/Dossier_Fotos_2012.pdf)

<sup>3</sup> Chillida, E., *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2004, p. 55. Encontramos esta declaración ya como comienzo de la conferencia impartida por Chillida en el *Trinity College* de Dublín, con motivo del International Conference on Sculpture (Agosto de 1988): cf. Ugarte, L., *Chillida: Dudas y preguntas*, Bizakaia 1995, pp. 104 s. En el texto de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encontramos la misma frase pero en forma de pregunta y no al comienzo sino casi al final. No es tal vez una consideración improcedente ver que Chillida nos descubre que el camino del pensar y del creador no es siempre el que va de la pregunta a la respuesta, sino de la afirmación a su cuestionamiento: *Preguntas. Discurso del académico honorario electo Sr. D. Eduardo Chillida y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid MCMXCIV, p. 44. Tomamos así la declaración como una afirmación que también nos cuestiona, nos pregunta y nos invita a inquirir el sentido de lo afirmado.

en el espacio”<sup>4</sup>. Pero tan importante y acuciante en sus preguntas era el espacio como su *hermano* el tiempo<sup>5</sup>. En el pasaje citado nos desvela el protagonista de ambos, que no es otro que el *límite*. El límite del tiempo es el presente, y desde él podemos quizá entender mejor la idea que Chillida tiene de límite.

En sus interesantes reflexiones durante la película *De Chillida a Hokusai. Creación de una obra* (1994) de Susana Chillida, nuestro artista cuenta que él no domina el pasado, que intenta siempre escuchar el momento presente; ahí está lo importante, dice, pero también dice que el presente está “aplastado” entre el pasado y el futuro, que nada cabe ahí, y con un expresivo gesto de sus manos unidas dibuja una trayectoria. El presente no tiene dimensión está aprisionado constantemente por lo pasado y lo porvenir, y sin embargo es lo que hace posible uno y otro; es el límite del presente lo que posibilita el tiempo y su dimensión.

El límite del espacio tampoco tiene dimensión para Chillida; como el punto de la geometría, y sin embargo, en contra de todas las leyes de la física y la geometría, nos dice, que *ocupa* un lugar. Es incluso lo único que tenemos, como el presente, otro límite, es lo que tenemos del tiempo. El límite del espacio es donde realmente *ocurre* la obra de Chillida, el límite por ejemplo entre una masa y el vacío; de ahí la necesidad de que sus materiales sean llenos y no engañen, y que si acogen un espacio vacío, este sea visitable para nuestra percepción o para todo nuestro cuerpo. Esa *dialéctica entre lleno-vacío*, tal como le gustaba decir<sup>6</sup>, nos plantea Chillida si no será también una dialéctica de diferentes velocidades, como si el vacío fuera materia más rápida, y la masa de un material, materia más lenta. El límite y frontera entre densidades sería también un límite entre velocidades. En este planteamiento no nos hallamos simplemente ante una especulación, sin duda sugerente, sino ante una pauta del mismo trabajo del artista. Fijémonos en el final sorprendente de esta reflexión:

El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, creo que en una parte importante se debe a que el espacio es una materia muy rápida y la materia es un espacio muy lento ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades, sino también entre velocidades? Mi deseo es cumplir con esta norma mis 75 años.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Declaraciones de Chillida tomadas de: Fath, M., «Sobre el problema del espacio en Heidegger y Chillida» en: *Symposium Chillida*. IX Cursos de Verano II Cursos Europeos. Dirección y dirección de la edición Kosme de Barañano, Universidad del País Vasco 1990, pp. 105-120, concretamente 105 s.

<sup>5</sup> Chillida 1994, *op. cit.* (nota 3), p. 41.

<sup>6</sup> Chillida 2004, *op. cit.* (nota 3), p. 54; también Eduardo Chillida, “Muga eta espazioa. El límite y el espacio” en *Symposium Chillida* 1990, *op. cit.* (nota 4), pp. 22-27, p. 27.

Pues bien, es precisamente en ese juego en donde emerge el *lugar*, como un juego tanto espacial como dinámico entre lo lleno y lo vacío en un diálogo plural, en un viaje siempre abierto a nuevas sendas. Recordando una importante máxima heideggeriana en torno a la idea de espacio, diremos que son las cosas las que *son* el lugar o nos lo traen y lo generan. El lugar no era algo previo donde se sitúan las cosas: “Debemos aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y no que pertenecen a un lugar [...] El lugar no se encuentra en un espacio previamente dado al modo del espacio físico-técnico. Este se despliega desde el disponer lugares de un entorno”<sup>8</sup>. Desde la idea chillidiana de límite, esta generación del lugar se hace, si cabe decirlo así, más fascinante, pues emerge en ese punto imposible entre dos ámbitos diferentes, separados, que sin embargo son unidos desde él: el límite; ese límite que no tiene dimensión y que sin embargo *ocupa* un lugar: “Ocupar un lugar y no tener medida ¿no será eso el espacio?”<sup>9</sup>, se pregunta.

Advertimos por lo tanto que el límite no es una barrera, sino la verdadera posibilidad de no perderse en la indefinición de lo inmenso, en este caso del universo, igual que sin el presente, nada podríamos hacer en el tiempo. El escultor trabaja el espacio, nos lo hace posible, y como veíamos también en parte el tiempo desde ese límite de densidades que también lo es de velocidades. Así, sin límites “el espacio será anónimo”<sup>10</sup>; cabría decir que se nos fugaría o más bien nos engulliría. Gracias a los límites puedo por decirlo así, hacerme cargo de la inmensidad del universo, ir desde mi finitud hacia la inmensidad. En Chillida el límite es ese apoyo, ese trazo que hace posible la asunción tanto de la separación como de la unión. Como esos apoyos que permiten la danza; como el aire de la paloma de Kant<sup>11</sup>, sin el cual no podría volar, aunque ella imaginase que lo haría mejor sin él.

A Chillida le fascinaba hacer una serie de interpretaciones de algunos postulados de la física y la geometría aparentemente traviesas y poéticas, que en realidad encerraban profundas reflexiones sobre lo que significa existir, el existir en su escalofriante entereza; de ahí que tanto su trabajo como su reflexión escrita no fueran nada ajenas al análisis de la existencia de filósofos como Heidegger; y otros con los que colaboró a lo largo de su vida como Bachelard o Cioran. Sin duda, la profundización de la obra Chillida en la idea de límite presenta una serie de rasgos muy interesantes para ponerlo en relación con esa

<sup>7</sup> Chillida 20044, op. cit. (nota 3), p. 54.

<sup>8</sup> Heidegger, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Erker-Verlag, St. Galen 1969, p. 11.

<sup>9</sup> Chillida, *Escritos*, p. 64.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>11</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid 1985, A5 B9, pp. 46 s.

importante filosofía del límite que ha desarrollado Eugenio Trías, asunto que requeriría un amplio estudio<sup>12</sup>. Baste decir que la idea de ser como límite para Trías habla a un tiempo de una condición fronteriza de nuestro existir, como, de otro lado, de una necesidad de revisar la idea de límite como un ámbito habitable, como algo no meramente negativo y limitante, sino como punto de encuentro entre lo diferente, o entre lo decible y no decible, entre lo que aparece y lo hermético<sup>13</sup>, y en este sentido la obra y la exploración de Chillida nos ofrece una vía fundamental que constantemente nos abre nuevos horizontes sobre nuestro modo de estar, de asumir el tiempo y el espacio y el sentido de nuestro vivir.

Las afinidades e interrelaciones entre la concepción heideggeriana de espacio y de lugar con la obra de Chillida han sido analizadas y es aún un campo fecundo de profundización, tanto en la obra del pensador como en la del escultor, pero ¿aportaría algo el subrayado de Chillida en esta idea de un límite que podemos habitar, o que, más bien, es lo único que tenemos del espacio? La idea esbozada de límite, tal como opera en el proceder de la obra de Chillida, queda también iluminada con la misma revisión heideggeriana de la idea griega y concretamente aristotélica de espacio desde las nociones de *topos* y *chora* y luego se reducirán a espacio neutro intercambiable, a mera extensión (*stadium*, lat. *Spatium*) con la física moderna. Este análisis lo plantea en su conferencia “Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio” de 1964, unos años antes del escrito *El arte y el espacio*, que realizaría con la colaboración de Chillida.

El *topos* es “el espacio que un cuerpo inmediatamente ocupa”, nos dice Heidegger, y añade que “está configurado por vez primera sólo por el cuerpo”. De otro lado la idea de *chora* es el espacio “en la medida en que puede acoger”. Para concluir: “el espacio en sentido griego viene así visto, a partir del cuerpo, como el lugar y continente de éste”<sup>14</sup>. El límite del que habla Chillida

<sup>12</sup> Trías considera a Chillida entre los grandes artistas que pueden arrojar luz sobre las contradicciones de la modernidad y que abrirían ese espacio de ambigüedad crucial entre la reflexión y lo numinoso: Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona 1991, p. 254. En todo caso no conozco hasta la fecha escritos suyos donde plantee un diálogo explícito entre su idea de límite y la obra y el pensamiento de Chillida. Ya en su tesis doctoral, el gran estudioso de la obra de Trías, José Manuel Martínez-Pulet apuntaba muy oportunamente como colofón la relación entre la filosofía del límite de Trías y la obra de Chillida: Martínez-Pulet, J.M., *Variaciones del límite: la filosofía de Eugenio Trías*, Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid, Junio 2001, pp. 733 ss. También: Martínez-Pulet, J.M., *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid 2003.

<sup>13</sup> Trías 1991, *op. cit.* (nota 12), pp. 17 ss.

<sup>14</sup> Heidegger 1969, *op. cit.* (nota 8), pp. 8 ss.; Heidegger, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum*, Edición trilingüe (alemán, español, euskera) [trad. de

¿operaría en esa frontera entre el topos y la chora, sería un lugar surgente entre el ocupar y generar del cuerpo lleno y el acoger y contener del vacío?

Esta visión que podríamos denominar en un sentido muy general cualitativa y dinámica del espacio quedará postergada, siguiendo el análisis heideggeriano, con la igualación del espacio abstracto e intercambiable de la física moderna. Parece que ni el pensamiento ni el arte ven necesaria, ni acaso conveniente, esa superación si se quiere dar cuenta radical de nuestro habitar y nuestro estar con las cosas. En esta reivindicación se pone en juego así no una concepción teórica o natural del espacio, sino un problema existencial y vital en el que quedarán implicadas nuestra libertad y el mismo problema del sentido.

Y es que esa capacidad de encontrarnos con el espacio allá donde se limita, en los espacios concretos formados por las líneas de sus obras, o por los huecos que a veces de manera casi imposible nos ofrecen otras de ellas, esa capacidad creo que es un profundo *habitar el límite*, apelando también a la rica noción de *habitar* que forjó Heidegger, sobre todo en su conferencia *Construir habitar pensar*, pero que ya aparece inspirada en la reflexión que el filósofo alemán hizo del aquel verso de Hölderlin: “lleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita la tierra”<sup>15</sup>.

*Habitar* para Heidegger es asumir nuestra finitud radical, no sólo, como si fuéramos héroes, frente a los dioses, la tierra y el cielo, sino desde nuestra “residencia con las cosas” (*Aufenthalt bei den Dingen*)<sup>16</sup>; nuestro morar con ellas y entre ellas. El ser humano ha de habérselas con las cosas que le rodean: las que hay, las que construye, las que salen a su paso, las que son obstáculo o las que busca y necesita. Por variada que pueda ser esa relación en ese hacerse cargo de las cosas caben dos direcciones fundamentales. O bien un sentirse limitado por ellas, por lo que les haríamos frente desde el dominio, como parece que un imperativo técnico exagerado podría llevarnos a pensar, y en el que tendría lugar la transformación del espacio y todos los cuerpos en *res extensa* indistinta, lista para ser medida, fabricada, controlada y desechada; o bien por el contrario cabe saber dejar que las cosas estén con nosotros y que se hagan su diferentes lugares y entornos, y nos propicien un encuentro posible. Esta segunda es la dirección del *habitar* (*Wohnen*) que propone Heidegger, y entiende que es una tarea que cada uno de nosotros y cada comunidad y cada época deben asumir; el habitar incide plenamente en ese rico concepto del

---

Mercedes Sarabia, introducción y notas de Félix Duque, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2003, pág. 74 ss.

<sup>15</sup> Ambas conferencias se encuentran en: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Frankfurt a.M. 1997, pp. 139-156 (“Bauen Wohnen Denken”); pp. 181-198 (“...dichterisch wohnet der Mensch...”).

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 145 ss.

*espaciar* (*einräumen*) y de la donación libre del lugar<sup>17</sup>, que desde la fenomenología del espacio se nos descubre como una dimensión radical de la existencia, más acá de la relación objetiva o subjetiva, que considera estrechamente el espacio, bien como un elemento externo en un caso o vivencial e interno en otro. Este habitar como tarea y como aprendizaje lo propone Heidegger tanto en el plano del pensar más puro como en un sentido práctico y vital, y desde luego que de la mano del arte como un momento crucial de *llevar la verdad a la obra*<sup>18</sup>, cabe esperar una profundización y destilación de ese habitar; ese habitar erigido como “*rasgo esencial del Ser*”<sup>19</sup>. Y no otra tarea acometería el artista Chillida, cuando escuchaba cada material en su presente, en su dimensión, en sus diferentes texturas y durezas, y aprendía a habitar cada uno de ellos hasta escuchar sus preguntas, y preguntarse con ellos; y luego con nosotros, al mostrarnos esas obras, que como él decía, también son respuestas, pero aún conservan un alto porcentaje de pregunta. En ocasiones decía que la obra planteaba lo que aun no se había preguntado, asumiendo ese aspecto anticipatorio o adivinatorio fascinante que la obra y el hacer artístico regalan no solo al espectador recién llegado, sino al íntimo hacedor de la obra. Chillida nos enseña a habitar desde el mismo ejercicio de su elección del material, su relación con el proyecto de la obra; y sus obras luego nos plantean de un modo dinámico y vivo nuestra relación con ellas y los espacios que albergan, ofrecen, apuntan o reservan.

En una interesante reflexión sobre su obra y su trayectoria como artista, nos cuenta Chillida que “antes mis obras eran protagonistas, ahora deben ser medios para hacer protagonista al espacio y que éste deje de ser anónimo”<sup>20</sup>. Esta evolución, muy bien vista por Octavio Paz<sup>21</sup>, nos permite plantear una interesante comparación. De un lado en muchas de sus primeras obras en hierro de los años cincuenta, como por ejemplo *El espíritu de los Pájaros I*, de 1952 [fig. 2]<sup>22</sup>, parecía que se quería señalar, en parte peinar al espacio en diversas direcciones; desde una idea de la escultura como flecha o como pájaro, siguiendo la metáfora de Octavio Paz. De otro lado nos hallamos con obras que se podrían calificar como más intimistas, ya en los años sesenta, como el *Homenaje a Kandinsky* [fig. 3]; donde Chillida afronta esa difícil tarea de ofrecer el espacio

<sup>17</sup> Heidegger 1969, *op. cit.* (nota 8), pp. 8 ss.; Heidegger 2003, *op. cit.* (nota 14), pp. 80 ss.

<sup>18</sup> Heidegger 1969, *op. cit.* (nota 8), pág. 8.

<sup>19</sup> Heidegger, «Bauen Wohnen Denken» en: Heidegger 1997, *op. cit.* (nota 15), p. 155.

<sup>20</sup> Chillida 2004, *op. cit.* (nota 3), p. 58

<sup>21</sup> Paz, O., «Chillida: Entre el hierro y la luz», en: *Chillida*, Maeght, Barcelona 1980, pp. 7-18; p.12 ss.

<sup>22</sup> Las series *Rumor de Límites* o *Hierros del temblor* representan también de modo muy nítido esta dirección.

del interior del material. Reparemos algo más en el contraste entre estas dos obras y los problemas concretos que plantean, asumiendo que será sólo un ejemplo entre muchos dentro de la inmensa producción chillidiana.



Fig. 2. *El espíritu de los pájaros I* (hierro), 1952.

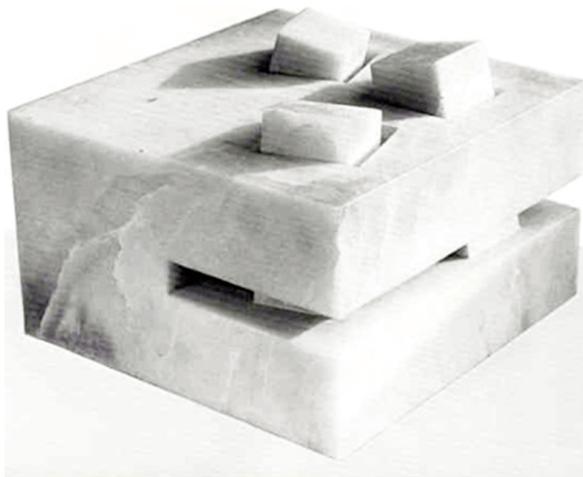


Fig. 3. *Homenaje a Kandinsky* (alabastro), 1965.

En *El espíritu de los pájaros I*, los delgados hierros apuntan jovialmente a un espacio que parece quieren atrapar, señalar, comprometer. No son con todo meras flechas al vacío, sino que vuelven sobre sí, plantean e interrogan sus trayectorias y, en una continuidad imaginaria de las mismas, quedarían cortadas o

enlazadas. No obstante la verticalidad decidida de esta obra en su pie (un hierro insertado en la piedra) y la horizontalidad abierta, no dejan, en este caso tal vez de aludir a la idea de una obra que se yergue como una lanza o una veleta hacia el espacio que le rodea. Los hierros, en su inapelable anclaje vertical, parecen sin embargo querer volar en todas direcciones cuando ensayan diversas horizontales. Para este tipo de hierros, Octavio Paz llega a hablar de “asalto al espacio”<sup>23</sup>.

Muy diferente problema y planteamiento espacial nos ofrece el *Homenaje a Kandinky*: un cubo de alabastro parece querer desplegarse o elevarse en un movimiento imposible, parece querer salir de sí, a través de esos tres cubos que sobresalen a la vez que atraviesan el conjunto, para ofrecernos su espacio interno e íntimo. A esta arriesgada operación contribuye sin duda la naturaleza del material, esto es, la luz interior del alabastro. La dedicatoria a Kandinsky se torna enormemente eficaz, pues desde una figura geométrica, casi paradigmática de lo regular y lo geométrica, se pone en marcha toda una exploración de esa necesidad interior y de esa vibración que pone en cuestión cualquier mero formalismo, tal como insistía el genial pintor ruso a la hora de explicar el por qué de su pintura<sup>24</sup>.

Desde esta doble vía o evolución de la trayectoria de la exploración del espacio en la obra de Chillida, se va aquilatando esa idea de un espacio propio en cada caso, un espacio que abandona todo viso de abstracción y que, poco a poco, más que querer ser asaltado o explorado, va siendo ofrecido y descubierto desde el propio juego de las formas llenas con los espacios que a su vez las posibilitan. En una decidida reflexión de ese abandono definitivo de un espacio estático y neutro, de un espacio que sería mero continente previo a toda creación, apunta Chillida de modo esclarecedor:

¿El espacio? La escultura es una función del espacio. Yo no hablo del espacio que está fuera de la forma, el que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino que hablo del espacio que las formas crean y que vive en ellas [...] Para mí no es algo abstracto sino una realidad tan material como la de los volúmenes que lo encierran.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Paz 1980, *op. cit.* (nota 21), p. 12.

<sup>24</sup> Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona 1972, pp. 42 ss.

<sup>25</sup> Eduardo Chillida, «Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als eienen einzigen in der Hand», en: *Chillida* (Ausstellung und Katalog: Carl Haenlein), Kestner-Gesellschaft, Hannover 1981, pp. 113-19; p. 13. Este texto aparecía ya en 1967 en el libro: Vobloudt, P., *Chillida*, Gustavo Gili, Barcelona 1967, del que hay versión en varios idiomas. Para una referencia precisa de los catálogos de las exposiciones de Chillida y la bibliografía sobre su obra

### 3. La obra pública: compartir el horizonte

La comparación expuesta nos habla de una pugna entre el espacio abierto y el espacio interior, y seguramente el habitar el límite, que aquí propongo como posible descripción del modo de acometer en general toda exploración espacial en la obra de Chillida, se halla en el camino que va de un lado a otro de estas dos direcciones. Una de las últimas obras de Chillida se denominará precisamente *En el límite III* (1998)<sup>26</sup>, siendo la tercera de una serie. La obra, realizada en acero cortén, se asemeja a una pequeña ciudad; de ella se yerguen una serie de figuras sobre una base común, pero también generan espacios entre sí, acaso como las calles o los lugares de una ciudad. La obra, como tantas de Chillida, genera un entorno y un lugar para habitar y recorrer, dentro de su dimensión y su escala.



Fig. 4. *Casa de Goethe, Taunus Anlage* en Frankfurt a. M. (hormigón), 1986, [fotografía de A.M, Rabe]

hasta 1998, es una herramienta de gran valor la bibliografía adjuntada en el catálogo *Chillida 1948-1998*, Museo Nacional Reina Sofía/Aldeasa, Madrid 1998, dirigido por Kosme de Barañano y correspondiente a la importante exposición retrospectiva que el mismo Barañano comisarió y que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre el 15 de diciembre de 1998 y el 15 de marzo de 1999, dirigido entonces por José Guirao. El citado catálogo es también una referencia de gran valor para la visualización de las obras que entonces se expusieron, así como por las colaboraciones escritas que contiene.

<sup>26</sup> Véase Barañano 1998, *op. cit.* (nota 25), p. 223.

Sin duda, la llegada de la obra de Chillida al espacio público y al entorno natural solucionará de modo grandioso esa inicial dialéctica entre el espacio exterior y el espacio interior; algo que en realidad toda su obra acomete en diversas direcciones. Pero serán sus obras públicas las que explícitamente nos acogerán y a un tiempo nos liberarán un espacio, nos harán sitio. Véanse por ejemplo su serie *Consejo al Espacio*, un grupo de obras que puede estar en salas pero también al aire libre, como es el caso de la que hay en Chillida Leku, y luego especialmente las obras explícitamente públicas como pueden ser la *Casa de Goethe* y de modo paradigmático el *Elogio del Horizonte* o el *Peine del viento XV* [figs. 4, 5, 6 y 7].



Fig. 5. *Peine del Viento XV*, San Sebastián, (acero), 1976 [fotografía: Sonia]



Fig. 6. *Elogio del Horizonte*, Cerro de Santa Catalina, Gijón (hormigón), 1989.



Fig. 7. Desde el *Elogio del horizonte*: “¿No será el horizonte nuestra patria común?”, se pregunta Chillida

Estas obras nos invitan a habitarlas, a estar con y en ellas, pero su vez no dejarán de señalar, de intentar peinar, de limitar y trazar para que nuestra mirada rebasa constantemente la obra y vaya, ya no a un espacio neutro, sino al entorno, al mar, al árbol, al monte, al horizonte; también a la ciudad (puente, paseo, viandantes, edificios) como en *Lugar de encuentros IV* bajo el puente de Juan Bravo en el madrileño Paseo de la Castellana [fig. 8].



Fig. 8. *Lugar de Encuentros III*, Paseo de la Castellana, Madrid, (hormigón) 1972.

La obra de Chillida contribuye sustancialmente a redefinir nuestros entornos de estancia, sea urbana o natural, o acaso ambas unidas, como la misma ubicación de su ciudad natal, San Sebastián, nos enseña. En uno de los apuntes inéditos, recientemente publicados, de los años sesenta y en torno a sus traba-

jos sobre *la cuestión del arte*, Heidegger nos decía de modo muy explícito hasta qué punto esperaba y confiaba en la nueva escultura pública a la hora de reconfigurar el entorno y la construcción de las ciudades y los entornos humanos, en ese sentido de la necesidad de la consideración y aprendizaje del habitar, antes y al tiempo de todo acto constructivo:

Se ha de señalar que el arte plástico [...], y sobre todo especialmente la escultura, está encontrado de nuevo su lugar. Ella consigue una nueva relación con el paisaje industrial, se introduce en la arquitectura, en la construcción de las ciudades. Ella será codeterminante para la planificación del espacio. Esto se debe claramente a que posee una destacada relación con el espacio y que se entiende en cierta manera como una controversia (*Auseinandersetzung*) con el espacio<sup>27</sup>.

Todos los elementos en torno a la obra, naturales o también contruidos, los contaba Chillida como colaboradores necesarios de sus obras publicas (incluso el sol y la luna en su proyecto de Tindaya). No se trata de una megalomanía, sino todo lo contrario, se desvela aquí una humildad sincera que nos hace estremecer, pues Chillida ofreció su obra como ese peldaño, ese medio para habitar el límite y ascender, hasta el límite irrebasable del horizonte, o más allá (“ir alcanzando límites para poder irse”, llega a decir en conversación en la película *De Chillida a Houkūsai*, antes citada).

Vemos que la idea de *horizonte* puede entenderse desde la idea de límite, pero será un “límite” bien peculiar; pues el horizonte, como lo caracterizó genialmente Chillida, es “inalcanzable, necesario, inexistente...”<sup>28</sup>. Es curioso que en lo inconmensurable que también tiene el horizonte, encontraría con el pensamiento de Chillida, un sorprendente punto en común con el punto, con ese límite sin dimensión. Lo inconmensurable puede así ser por inmenso o por mínimo, y tal vez ambas cosas se parezcan más de lo que se podría pensar, ambas son ese límite.

<sup>27</sup> M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Vol 74. Zum Wesen der Sprache und Zur Frage der Kunst*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2010, p. 191. Este pasaje se halla en un breve apunte titulado «Zur Frage nach der Kunst» [Sobre la pregunta por el arte], cf. pp. 191-195 y está vinculado, tal como indican los editores (cf. p. 210) directamente a los apuntes sobre arte y espacio, esto es, a las notas de trabajo directamente relacionadas con el libro que Heidegger publicaría en colaboración con Eduardo Chillida.

<sup>28</sup> Declaración de Eduardo Chillida, enviada a la presa a primeros de julio de 1996 con ocasión de su proyecto de Tindaya: cf. *La montaña de Tindaya. Eduardo Chillida*, Catálogo de la exposición dirigido por Kosme de Barañano y Lorenzo Fernández-Ordóñez, Gobierno de Canarias, Fuerteventura, 1991, p. 11.

El horizonte es límite que acontece en nuestra misma percepción, que necesitamos no rebasar para orientarnos. Es también eso inalcanzable común y a su vez exclusivo de cada mirada, cuyo punto de arranque podrá ser horizonte para la otra mirada. Por eso el horizonte podría ser, como dice Chillida, la patria de todos los hombres. Una patria a su vez realizada desde los infinitos aquí de nuestras posiciones; el horizonte es un aprendizaje grandioso y discreto de lo inalcanzable, de la lejanía a la vez compartida y por eso común, como un suelo o una tierra que nos acoge. Hay que advertir que esa lejanía física indiscutible de lo que se halla en lontananza, vivencial y fenomenológicamente, tendría una cercanía, en el sentido de un contar con ella, que se revela fundamental<sup>29</sup>. Necesitamos así *hacer* nuestra distancia, sentirnos rodeados por esa línea inalcanzable, recta y curva, fija y ondulante que es el horizonte; ¿cómo no compartir lo que a todos parece acoger? Compartimos el hecho de necesitar horizonte en su carácter inalcanzable y en su ontología fugaz y esquiva pues al ir hacia él, desapareciendo el inicial horizonte, se abrirá otro más al fondo, o bien a nuestras espaldas. Compartir el horizonte es compartir la constatación del desbordamiento de nuestra intimidad como condición necesaria de nuestra identidad y orientación. Y si asumimos los diferentes horizontes, como tales, compartiremos y nos nutriremos de sus diferencias, antes que incomunicarnos desde ellas. La obra de Chillida y su reflexión sobre el horizonte se hallarían en un encuentro fecundo con el trabajo que la filosofía fenomenológica ha hecho de este concepto ya desde Husserl<sup>30</sup>. Esto lo destacó tempranamente Xavier Zubiri, quien en un importante escrito de los años treinta recordaba que para Husserl es el horizonte lo que hace posible la aparición y comprensión de cada cosa. Zubiri nos recordaba también que el término procede del verbo griego *horizein*, que significa precisamente limitar y que tanto el horizonte como las cosas se coimplican<sup>31</sup>. El filósofo donostiarra no dudará en usar este concepto en un sentido intencional amplio para interpretar la historia de la filosofía en diversos horizontes y la misma mirada genuinamente filosófica, que nos permitiría “entrever” a un tiempo la cosa y su horizonte desde el que cobra sentido y se ubica en un entorno de compren-

<sup>29</sup> Me baso aquí en el análisis heideggeriano de la espacialidad, concretamente sus iluminadoras reflexiones sobre el acercamiento y el alejamiento: Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986, §§ 22 ss., concretamente: pp. 105 ss.

<sup>30</sup> Cf. Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos, FCE, Buenos Aires, México 1949, en el excelente índice analítico de J. Gaos, encontramos las numerosas alusiones a este término como clave del método husserliano: cf. 413; véanse especialmente § 27 (pp. 64 s.), pp. 99, 121, 194 ss.

<sup>31</sup> Cf. Zubiri, X., “Sobre el problema de la filosofía” en: *Revista de Occidente*, núms. CXV y CXVIII (1933); cf. concretamente CXV, p. 63.

sión<sup>32</sup>. Siguiendo la estela de la fenomenología y especialmente de Heidegger, es sabido que la noción de horizonte también cobrará gran relevancia en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, quien nos recuerda que el horizonte se comporta como una frontera que “no es rígida, sino que se desplaza con uno y que invita a seguir entrando en él”<sup>33</sup>. De otro lado la sugerente expresión del cruce o encuentro de horizontes de sentido o como clave de la comprensión, a partir de los planteamientos gadamerianos, ofrece una sugerente metáfora que podría cobrar una vida muy especial a la hora de analizar la obra de Chillida; tanto en su trabajo del horizonte como de otros conceptos como “tolerancia” o “diálogo”, tan presentes también en las preocupaciones de su obra.

La profundización sobre el horizonte en la práctica y en el mismo pensamiento de Chillida no andaría lejos de algunos de estos planteamientos, no tanto por una influencia directa, sino por una reveladora coincidencia y encuentro del pensamiento y la creación contemporáneas. Ese proceso, desde el punto de vista de la obra de arte, podemos decir que encuentra en Chillida uno de sus puntos culminantes en su obra de Gijón: *Elogio del Horizonte*; obra que lleva a nuestro artista a escribir:

Todos los hombres somos hermanos ¿No será el horizonte nuestra patria común? ¿No será también el presente en el que vivimos otra frontera, otro límite, otro lugar sin dimensión como el horizonte.<sup>34</sup>

En la película *Chillida, el Arte y los Sueños* (Canal + 1998), de Susana Chillida, tiene lugar una brillante reflexión del artista sobre este tema a la vez que aparecen imágenes del *Elogio del Horizonte* en Gijón en las que Chillida muestra y visita su obra junto a un grupo de jóvenes, consiguiéndose tal vez uno de los momentos culminantes de esta película:

¡El horizonte...! En cualquier lugar del mundo que estés, tienes el horizonte que está envolviendo la zona donde tú eres el centro. Tú, el que mira, es el centro y todos esos centros se juntan, se cortan unos a otros, es decir, que es el mundo, el mundo... El horizonte se convierte en el mundo para la visión de los hombres. Visto de la forma que lo veo yo, podría ser la patria de todos los hombres.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 75 ss.

<sup>33</sup> Gadamer, H-G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1984, p. 309.

<sup>34</sup> Chillida 2004, op. cit. (nota 3), p. 33.

<sup>35</sup> Tomado de la transcripción del guión de la película en: Chillida, S., *Chillida, el Arte y los Sueños. Memoria de las filmaciones con mi padre*, Universidad del País Vasco, 2003, p. 194.

Habitar y compartir son dos verbos que no podemos conjugar en solitario, ni siquiera sólo con los otros hombres, sino con el resto de las cosas y la naturaleza. Así, en una enseñanza curiosa propiciada por el horizonte del mar (acaso uno de los horizontes por antonomasia), nos indica Chillida:

El agua enseñó al hombre  
a no bloquear la horizontal  
escuchemos a la luz  
para no bloquear la vertical<sup>36</sup>

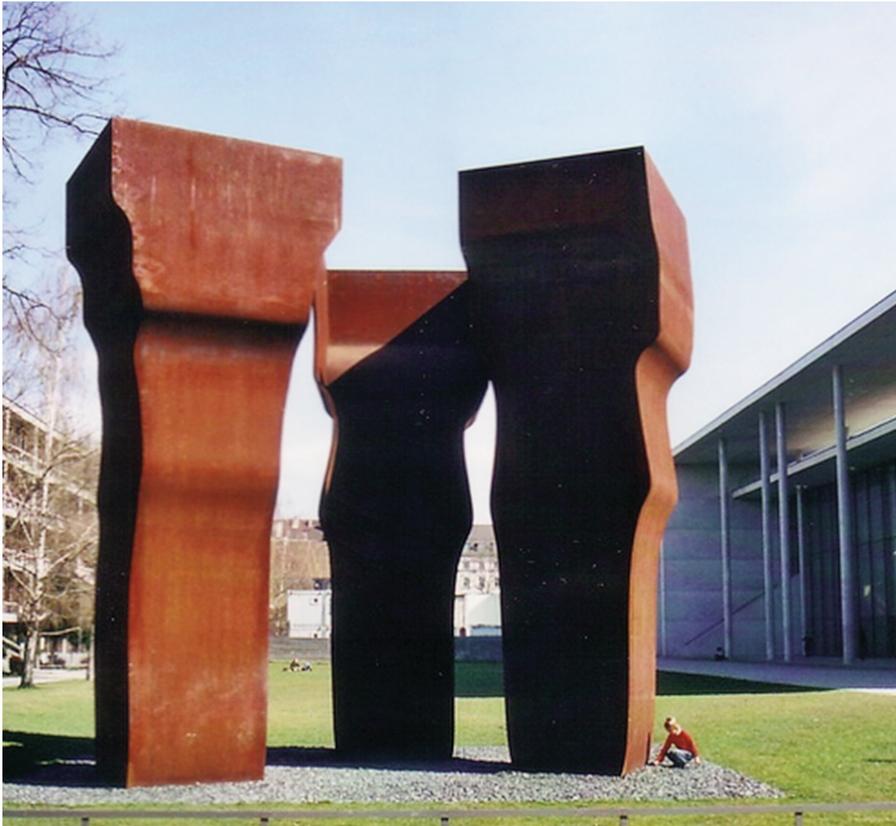


Fig. 9. *Buscando la luz*, Plaza de las Pinacotecas, Munich (acero cortén), 1997.

---

Esta película es ya una referencia imprescindible para adentrarse en el universo y la obra de Eduardo Chillida.

<sup>36</sup> Chillida 2004, op. cit. (nota 3), p. 23.



Fig. 10. *Buscando la luz*, cuando aún se encontraba en Zabalaga en 1998  
[fotografía de A.M. Rabe]

Esta *escucha* aparecerá magistralmente realizada en su obra *Buscando la Luz* [figs. 9 y 10], cuyos bloques verticales de acero cortén que invitan a entrar a quien los contempla acaban en unas vivas ondulaciones hacia arriba, que nos enseñan a mirar hacia el cielo desde ese oleaje del acero. Sin duda en ese no bloqueo se refleja ese espíritu heterodoxo y profundamente humano que Chillida mantuvo siempre con la geometría, que devolvía una y otra vez a su vida y a su concreción; como en esos ángulos en torno al recto de sus obras, pero nunca justo de 90 grados<sup>37</sup>.

Habitar y compartir como señas de nuestro vivir son un habitar y un compartir ese carácter fronterizo vibrante, nunca bloqueante, que orienta y hace posible gradualmente lo infinito y lo innumerable; lo inabarcable. Por eso y en este sentido Chillida se preguntaba si no tendría límites el espíritu: “¿Existen límites para el espíritu? Gracias al espacio existen en el universo físico y yo puedo ser escultor”<sup>38</sup>. Habitar lo espiritual ha de ser desde un límite, desde un lugar, concreto y vivo; sin dimensión como el presente o esa línea que une y separa el mundo, pero que puede ser un lugar habitable. El espíritu como el universo y el tiempo, necesitaría de esos apoyos que nos permitirían asumirlo y habitarlo; como el bailarín se apoya en el suelo que parece que limita sus movimientos, y sin embargo hace posible el salto más increíble.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 52.

No se si Chillida se contestó a su pregunta sobre los límites del espíritu. Seguro que en sus obras esa pregunta gravita y abraza muchos de sus contornos. Ya en el mismo dibujo, en esa línea que a la vez une y separa el universo, y hace de dibujar algo “hermoso y tremendo”<sup>39</sup>.

En efecto ya desde el simple trazo de la mano, en el hecho aparentemente asequible del dibujo; del trazo en un papel, ocurre lo tremendo del arte, ese habitar el límite que nos pone en contacto con lo desconocido. En la iluminadora conversación con el P. Friedhelm Mennekes mantenida en 1993, Chillida nos contaba su experiencia del dibujo: “Bueno, yo dibujo mucho. La verdad es que siempre dibujo. El dibujo es el comienzo de un camino hacia una obra. Es el primer intento de comunicarse con algo desconocido, de lo que uno al principio tiene una idea-forma vaga”. En ese momento, cabría pensar que Chillida quiere esclarecer y fijar esa idea; pero no es así; sino que se atreve y necesita escuchar, escuchar esa línea naciente en su propio carácter: “No, yo no trato de fijar mis ideas en el dibujo, más bien quiero tocar su carácter espiritual y sentir su irradiación...”; y Mennekes le completa la frase, cuyo silencio final más bien se adivina denso y lleno de sentido: “... en permanente diálogo entre lo espiritual y su realización material”. A lo que Chillida asiente: “Eso es. Tomo un lápiz, y un papel. Pero con ello no sé aun qué es lo que debo descubrir. A los factores materiales deben acudir los espirituales.”<sup>40</sup>

Lo espiritual en Chillida nos recuerda que su obra nunca dejó de ser preguntada desde la humanidad en toda su extensión. Como artista y escultor en cambio, asumió su diálogo inexcusable con la materia, y nos descubrió una materia en constante vibración, depositaria desde su escucha de una energía múltiple para acometer la vida como alguien que más que evadirla a un sueño, hace de ella misma un constante sueño y aventura. Por eso, si su obra nos permite un sentido ascendente y de levitación, lo hace con todo nuestro cuerpo, como esas pesadas piedras y bloques de hormigón o planchas de acero, que parecen levitar y jugar con la gravedad; con toda la duda e inestabilidad de esa levitación y ese vuelo imposible y a la vez tan estimulante en su realidad.

#### **4. La obra de Chillida como horizonte compartido: un infinitivo a conjugar desde nuestro presente**

Con la perspectiva de los años la obra de Chillida permanece ahí firme, como la roca del acantilado expuesta a los vaivenes del tiempo, con esa aparen-

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>40</sup> Mennekes, F., *Eduardo Chillida. Kreuz und Raum*, Chorus, Köln 2001, p. 12.

te estabilidad que encierra y descubre una vibración interior y muda rebosante de vida; fruto y legado de un hacer que iluminó vacíos y silencios pétreos. Chillida fue un poeta y un pensador con mayúsculas que necesitó emprender el viaje acaso más fascinante: el que va de lo consciente a lo no consciente; ese que a juicio de Schelling<sup>41</sup> habría de emprender todo artista y que más que llevarnos a un sueño que adormece, nos despierta a una comunicación inesperada y grandiosa con todo eso que no somos... y sí somos en cierta manera: el árbol, el viento, la luz... y también los otros hombres. Ahí es donde el artista comprende que su hacer es ante todo *escucha*, y su saber, entrega y descubrimiento, tal vez un inmenso acto de amor. Chillida realizó este itinerario se diría de modo paradigmático en su viaje hacia la piedra o el hierro y a los más diversos materiales; también en esa búsqueda de los lugares de sus escultura públicas, que podía llevar años. Cada uno de los materiales, cada lugar, le iría confiando su verso, y más que significados o claves reveladoras, nos donó con ellos sus preguntas, surgidas de él y ese encuentro, de esa unión de idilio y lucha con cada uno de los elementos que entraban en juego en su quehacer como artista; preguntas compartidas y para compartir, que vienen de no se sabe dónde y nos llevan, como las olas; preguntas con las que seguir en este camino oscuro y luminoso que es nuestro presente, nuestro aquí y nuestro ahora.

Chillida insistió en que siempre escuchó el presente, que eso era lo importante. Hoy día ya no comparte con nosotros nuestro presente, pero su obra sí, su obra sigue viva para que la escuchemos en sus preguntas, y nos sigamos preguntando desde cada uno de nuestros caminos y nuestros propios extravíos y desorientaciones, como él hacía; seamos o no artistas, más bien como seres humanos. “No sólo yo, sino toda la humanidad”<sup>42</sup>. El Presente parece algo intransferible, pero acaso los grandes artistas y creadores saben insertarse en él y en su lugar de tal forma que lo hacen universal, lo pueden transformar en un regalo para el que lo quiera tomar, en una invitación a habitar nuestro presente, nuestro límite, y compartir el horizonte, el común y los diversos horizontes. Estoy hablando de Chillida.

Porque Chillida, a fuerza de habitar la verdad de cada uno de sus presentes y sus lugares; de esa “nostalgia del presente” que le atribuyó su importante colaborador y amigo J. A. Fernández-Ordóñez<sup>43</sup>, logró hacerse *transitivo*; nos regaló una obra que nos llega como testigo implacable del tiempo y la mirada diversa.

41 Schelling, F.W.J., *Ausgewählte Schriften, Band 1 1794-1800*, ed. Manfred Frank, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, [*System des transcendentalen Idealismus*], cf. pp. 687 ss.

42 Chillida 2004, op. cit. (nota 3), p. 33.

43 Cf. Chillida 1994, op. cit. (nota 3), p. 55.

La obra de Chillida es transitiva (de nuevo los verbos), pero transitiva, ya hoy, como decíamos al principio, en forma infinitiva, y no por esto impersonal, sino abierta para todos y para ninguno en exclusiva. La persona de ese verbo grandioso que forman sus obras, la acción concreta y las circunstancias, las iremos completando cada uno de nosotros con nuestras miradas, nuestras múltiples formas de sentir y de estar con ellas a cuerpo entero y mirando con ellas más allá el entorno que hacen emerger y del que aprendieron; y compartiendo ese horizonte que nos recuerda en su inexistencia y su necesidad acaso los mismos rasgos del instante y de lo eterno. Cuánto ha de aprender nuestra arquitectura y todas las artes constructivas de todo esto; y también cada uno en su relación con los demás y su entorno. Con la maestría inigualable del árbol y la roca, su obra nos otorga carta abierta para el sueño, la mirada y la escucha ardientes al más allá; o más acá, que encierra cada instante y cada textura, siempre ahí pasando y permaneciendo a un tiempo; advirtiéndolo con asombro nuestro existir. Contigo aprendemos acaso a habitar en nuestro límite y a compartir lo inalcanzable; más no como programa, por supuesto, más bien como inicio en la aventura de lo desconocido, pues no otra cosa es vivir cuando se asume en su radicalidad. Gracias por tanto, Chillida.