

3

Julián SANTOS GUERRERO

Universidad Complutense de Madrid
jsantosg@filos.ucm.es

Resumen

A través de este título tan elíptico, se quiere reflexionar sobre los caracteres del espacio en la obra de Eduardo Chillida. El grafismo que encabeza el presente estudio es considerado como una clave que abre el pensamiento gráfico-conceptual que la obra de Chillida lleva a cabo. Para ello se ha dividido la exposición en tres problemáticas determinantes de ese pensamiento: 1. la concavidad como forma de implicación en el espacio de una infinitud que le desborda. 2. La articulación como operación de la obra y según la cual vienen vincularse aquel espacio desbordado y el tiempo, en una trama de diferentes velocidades. 3. El intento de formalizar el estatuto de la situación fronteriza de la obra como lugar mismo de la articulación.

Palabra clave: espacio, articulación, horizonte, vacío, plenitud, concavidad.

Abstract

This elliptical title is meant to reflect on space characters in the work of Eduardo Chillida. The graphism that heads this paper works as a key that opens the graphic-conceptual thinking carried out by Chillida's work. To this aim, this study has been divided into three problems decisive to this thought: 1. Concavity as a form of implication in the space of an infinitude that exceeds it. 2. Articulation as the work's procedure that connects the mentioned exceeded space and time within a grid of different paces. 3. An attempt to formalize the status of boundary of the work as the very place of the articulation.

Key words: space, articulation, horizon, void, fullness, concavity.

Una cifra se impone, irrumpe como una constante obsesiva en la obra de Chillida. Pero esa cifra no es, o no es simplemente, un número, es una cifra figurada, una forma que encierra el silencio autoritario de las formas, de la imagen, la resistencia pertinaz de la materia al discurrir de las palabras, la detención del sistema lógico que dice el sentido y supone decible todo sentido: *logos*.

Esa figura detiene el *logos*, las palabras. Ahí, sin más, exhibe lo cifrado de unas formas que, sin embargo, nos son familiares (nada más familiar que un número) y con su presencia solitaria interrumpe la habilidad del discurso filosófico que quisiera descifrarla, exponer ante ustedes la clave que encierra. Por mi parte, yo la veo como un emblema diseminado aquí y allá por la obra de Eduardo Chillida. Tan sólo aparecerán más adelante a unos mínimos ejemplos.

Pero ¿qué significa esa forma repetida tantas veces en variaciones infinitas? ¿Cómo acercarse a lo que ella interrumpe, a lo que calla en el secreto de la cifra? Antes de ensayar una respuesta a estas preguntas, permítanme que empiece interrumpiendo a mi vez una asociación casi automática. Desde luego cualquier inicio es ya una interrupción, pero en este caso les rogaría que suspendieran la asociación inmediata de esa imagen con el número tres. Intenten ver en ella el trazo de unas líneas, una figura sin más, su recorte en la doble dimensión de la pantalla, su negrura explícita contra el blanco del fondo. Sólo así nos aparecerá, tal vez, cargada con el poder cifrado de un emblema.

Siempre me ha fascinado esa figura repetida cientos de veces en la obra gráfica y escultórica de Eduardo Chillida, la he visto allí por todas partes, me ha obsesionado, y ahora el silencio de su grafía encriptada me ha sugerido hablar aquí ante ustedes; no con el ánimo de resolver su enigma, de desvelar lo que ella encierra (sinceramente, creo que eso no es posible), sino de mostrarlo. Desde luego, con la intención de corresponder desde aquí a su mudez, desde la habilidad de los filosofemas, desde esa otra técnica del pensar que es la filosofía. Y envolver con argumentos su silencio, indicar con razones esa doble oquedad, bajo el inmenso peso del pensamiento que albergan las obras de Eduardo Chillida. En fin, con esa figura he querido economizar también la admiración que me empuja a unirme con ustedes a este homenaje al escultor y a su obra; también al lamento de su ausencia.

Ahora simplemente les adelanto los momentos de mi reflexión:

- 1. Doble cóncavo
- 2. Articulación.
- 3. Tercio incluso.

Durante el tiempo que duren mis palabras pueden ir paseando la vista sobre esa imagen desnuda, y observar cómo se transfiere a unas cuantas imágenes más que expondré de la obra gráfica y escultórica del autor. Si bien podrían ser cientos las obras en las que encontrar la cifra que nos ocupa, nuestro limitado tiempo sólo me dejará exponer algunas pocas.

1. Doble cóncavo



El esfuerzo de la línea cóncava es apresar el espacio en su interior, su tensión lo es hacia adentro, arrastrando con ella una intimidad que parecería dividir el espacio entre adentro y afuera. Su fuerza tensional es coger, recoger; de ahí que apliquemos estos mismos verbos cuando hablamos de un recipiente o de un receptáculo. Algo *coge* allí, en ese espacio, su tamaño o su dimensión es adecuada; la concavidad es siempre hospitalaria, se abre a lo que viene.

En este caso, la línea cóncava, trazada en el aire, formada por la materia oscura del hierro o delineada en la dimensión plana del papel, arrastra consigo dimensiones que la sobrepasan, acoge precisamente lo que no *coge*. No lo que cabe, sino más bien lo que no cabe. Se trataría de una suerte de parte que ahora, eficazmente movilizadora, arrastrara sobre sí eso mismo de lo cual ella formara parte. Como si lo que tiene límite recibiera en su seno lo sin límite.

Esta sería pues la cifra de la línea cóncava: *la delimitación de un espacio interno que ella misma no puede contener*. De ahí que su trazado comporte ya una curiosa operación, una curiosa cirugía también, un procedimiento de la mano, χειρός. Porque supone maniobrar con lo inconmensurable del espacio, entrar en contacto con ello atrayéndolo hacia el interior de la línea de borde, de esa frontera de su forma.

Visto así, lo cóncavo sería entonces un contenedor de espacio que no obstante guardaría en su intimidad su propio desbordamiento, enmarcaría el des-

bordarse mismo del espacio. Chillida lo descubrió manipulando con ello y lo mostró sencilla y claramente en sus obras. Aun así, él mismo lo escribe para dejar la constancia de un pensamiento bien madurado:

Todo espacio que nos comunica con los espacios innumbrables, según la expresión de Novalis, ¿es una unidad espacial o se trata de una parte de la gran unidad? ¿Es posible, fuera de esta gran unidad, situar un espacio? ¿No sería lo que dista - también espacio con otro tiempo?¹

Aquí, en un tono interrogativo (y la interrogación tiene también el grafo, la marca de la concavidad) se expone ese conocimiento que opera con lo cóncavo, con lo que encierra desbordando a su vez el cerramiento. De ahí la pregunta: “¿Es una unidad espacial o se trata de una parte de la gran unidad?”... La “gran unidad”, ¿la gran unidad? Si la hay, no es seguro que tenga un marco definido, un límite extremo que asimismo la unifiquen y la cierre: “¿Es posible, fuera de esta gran unidad, situar un espacio?”, se pregunta el artista. Si fuera así, si fuera posible situar un espacio fuera de la unidad del espacio, esa “gran unidad” entonces no sería unitaria, completa, sería asimismo una parte, porque siempre se podría situar un espacio fuera de ella y pensar en otra “gran unidad” del espacio, y la pregunta recomenzaría. Sería por ende una porción, no “la gran unidad”. No es segura pues la gran unificación. Y ahora la pregunta es la consecuencia de esa inseguridad: “¿No sería lo que dista también espacio con otro tiempo?”.

Reflexionemos con calma. Los “espacios innumbrables” son aquellos que no se dejan referir porque su dominio no es el dominio del presente. No son referibles porque no son referenciales. Simplemente no se dejan tomar en las categorías de la presencia o de la pareja presente-ausente. Están fuera del nombre, de la designación, porque están fuera de la consignación. No se les puede representar porque no forman completitud alguna. Por ello el artista se pregunta si “este lugar”, si un lugar del que podamos decir “*este*”, consignable y concreto, un *este* que cumpliera la función de comunicarnos con “esos espacios innumbrables”, formaría una unidad o no. Sería completo o no. Sería una unidad aparte o formaría parte de una unidad mayor, total, “la gran unidad”. Dicho de otro modo: ¿formaría el espacio un interior, una suprema unidad dentro de un marco que no dejaría fuera de él ningún espacio? ¿Y esa concavidad absoluta, esa hiperconcavidad, que demarcaría ese marco absoluto, sería ella misma una reunión, una completitud? Es evidente que si lo fuera nada podría

¹ Chillida, E., *Escritos*, Madrid, La Fábrica, 2005, p. 55.

situarse fuera de ella. Pero si por el contrario fuera posible situar un espacio en su exterior, por ejemplo aquel “que nos comunica con los espacios innombrables”, entonces aquello mostraría que no es una “gran unidad”. Sería una partición, pero una partición no reapropiable en unidad alguna.

Y entonces ésta sería la implicación del tiempo: eso que hace al espacio ser partición, pero no de partes reunibles sino partes siempre aparte. Eso que hace del espacio no una totalidad sino la partición, diríamos, “como tal”, sin horizonte de completitud, y por ello mismo imposible de consignar (pues no habría ningún afuera absoluto desde el cual decir “ahí está el espacio”). Eso sería el tiempo: lo que fractura el espacio, lo que hace del espacio la posibilidad de la distancia, lo que dista. Pero atención, no un tiempo presente, porque, recordemos: “¿No sería lo que dista también espacio con otro tiempo?”. Repito: ¿no sería la distancia, la partición del espacio, lo que dista, también espacio pero con *otro* tiempo? “Otro tiempo”, no *este tiempo*, sino *otro tiempo*. O lo que es igual, un tiempo que no es el presente de la sincronía de un tiempo y un espacio homogéneos. *Otro tiempo*, que significaría la alteración *en* el espacio porque lo es ya también *del* tiempo: tiempo alterado. Y así entonces, lo que dista, también dista *en* el tiempo.

Y es que el tiempo no sería el mismo en cada partición. Se trataría de un tiempo que siempre es *otro*, alteración que lo sería del espacio. Ruptura o interrupción del continuo. Tiempo: alteración del espacio *en* el espacio. Si fuera así, si lo que dista fuera también espacio “con otro tiempo”, entonces eso *otro* del espacio estaría ya en cualquier *ahí*, y cualquier *aquí* contendría una irreductible extrañeza que motivaría la interrogación sin tregua: “¿No sería lo que dista también espacio con otro tiempo?”.

Así pues en el espacio habría ya una alteración que rompería con el presente, una virtualidad (el empleo del condicional es su marca) no determinada y no determinable, innombrable por tanto; que rompería el espacio, lo fraccionaría y lo pluralizaría en “espacios”, sin que pudieran reunirse esas partes en un todo; resistentes a la designación del nombre y a la univocidad del concepto; por ello “innombrables”.

Pero tengamos presente el texto: hay también la posibilidad de comunicar con esos “espacios innombrables” mediante otro espacio. Recordemos: “Todo espacio que nos comunica con los espacios innombrables”. No se sabe cuál es su estatuto, no se sabe si ese espacio de comunicación es unitario o no, pero el artista da por descontado que los hay, que se dan. Cualquiera de ellos abre una comunicación con aquella pluralidad, con aquella irreductible partición de los innombrables. Contacto operado, maniobrado o manipulado a través de un espacio concreto, y por ello, designable y consignable. *Este, ahí*, espacio de

contacto, de comunicación con esos “otros espacios”. Y lo hay, hay comunicación a través de *este* espacio o de *estos* espacios.

La cuestión ahora sería ¿cómo nos comunica *este* espacio con aquellos otros espacios? Y aquí es donde la concavidad vuelve a entrar en juego (y, veremos más adelante, toda concavidad es un juego, una articulación), porque la concavidad siempre vuelve, es la vuelta, siempre da la vuelta: lo cóncavo es precisamente un espacio de comunicación, de vínculo, lazo o vuelta, con “los espacios innombrables”.

Y volvemos de otro modo a nuestra figura... Ella señala la inclusión en el espacio presente, *este*, en el espacio mensurable de un *aquí*, de un *ahí* o *allí*, una alteración sin medida. Lo “sin medida” dentro de lo consignado, de lo que se presenta a la vista y designamos bajo ese nombre: *obra*. *La obra de lo cóncavo*. De este modo, la tracción de acogida de lo cóncavo trae al interior la pluralidad sin medida, la alteración no gobernable bajo la designación del nombre. Trae bajo la forma de lo que coge, de lo que cabe, lo que no coge, lo que no cabe, lo que no puede caber en la cavidad de lo cóncavo, el desbordamiento interno del espacio, de ahí el condicional y la interrogación sin tregua de la “gran unidad”. “Todas las obras son en realidad interrogantes, preguntas”². Dice el artista a su hija Susana.

Y si la desmesura de lo que no tiene límites se interna en la medida del límite, como si lo que aloja fuera asimismo alojado por lo que está en su interior. Vemos ahora la doble concavidad en nuestra cifra figurada.

2. Articulación



Vista de otra forma la figura muestra la discontinuidad entre dos concavidades, la articulación de dos concavidades.

El sueño de la concavidad es la reunión, la reabsorción, la reapropiación, la imposible totalidad del círculo; pero a la concavidad le es inherente la discon-

² Chillida, E., *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Edición a cargo de Susana Chillida, Barcelona, Ed. Destino, 2003, p.16.

tinuidad, la partición. Esa misma partición deshace la unidad, y con ella también, la reabsorción, la reapropiación, el círculo; si bien, hemos dicho, la concavidad vuelve, vuelve sobre sí, se flexiona y da la vuelta, *sueña con el círculo*. Alianza a través de la diferencia, relación por medio de la distancia, del corte, de “lo que dista”: discontinuidad que comunica, que vincula.

La discontinuidad significa, hemos dicho, que el espacio contiene una interrupción espacio-temporal. Chillida se ha referido a ello en innumerables ocasiones. Al referirse a la geometría, por ejemplo escribe: “¿no será la no dimensión del presente la que hace posible la vida, como la no dimensión del punto hace posible la geometría?”³.

Ni el instante presente, ni el punto, tienen dimensión. Uno abre el devenir, la vida, y el otro la geometría. Sólo porque hay interrupción del presente la vida sigue, es decir, el darse de las cosas, el acontecer. Si no hubiera tal interrupción no habría presente porque lo ya sido, el pasado, se continuaría sin más en el futuro. Esto es, para que algo acontezca, para que haya algo nuevo, es preciso que ello rompa con el pasado, que de alguna manera el instante actual contenga una fractura inconmensurable, la independencia radical con lo ya sido.

Igualmente viene a ocurrir con en el espacio. El espacio, nos lo enseñó la concavidad, no se reduce al presente, presente objetivo; de tal manera que en cada *ahí*, en cada lugar, hay también una inconmensurable no-dimensión. Ahora esa no dimensión del tiempo, eso “otro” del tiempo, y el espacio concreto, el lugar, se abren al juego de la articulación. Y *ahí* está el misterio: “la obra es algo que hay que hacer desde nosotros, desde el presente, que no tiene dimensión, pero que tiene lugar, y eso es uno de los grandes misterios”, comenta el artista a Eduardo Iglesias⁴. Lo que es preciso observar detenidamente es que una interrupción no es una negatividad o una falta, tampoco es algo que sobreviene a una continuidad o a una legalidad previamente establecida. La interrupción de la que hablamos es *una discontinuidad en la ley*, o con respecto a la ley, es una suspensión de la legalidad *en un lugar*. Es preciso trabajar a dos manos (recordemos que Chillida lo hace). Por ello lo que él hace en la obra es *abrir el lugar a su no-dimensión*, y eso lo lleva a cabo por medio de una tracción material de hierro u hormigón, por ejemplo; de tal manera que esa dimensión material cóncava quiere rodear o enmarcar la no-dimensión interior del espacio, incidiendo en él con el esfuerzo de su inmensa tensión, incluso de su fuerte presión gravitatoria. Con esa estrategia la obra logra el afloramiento

³ Chillida 2005, *op. cit.*, (nota 1), p. 28.

⁴ Chillida 2003, *op. cit.*, (nota 2), pp. 176-177.

de aquella anomalía espacial o de esa discontinuidad que pasa desapercibida bajo el tradicional modo de entender el espacio según el paradigma de la presencia, de la continuidad y de la unidad homogénea del mismo.

Ahora bien, esa anomalía no es sino la convocatoria de la complejidad del espacio. Digamos que en el *aquí* hay siempre algo que no es de *aquí*. Con ello se produce lo que podría llamarse un diálogo de espacios, o, simplemente, diríamos mejor, la concreción de la complejidad espacial en un lugar. Si se quiere, una relación también, porque el espacio para Chillida es básicamente relación (velocidad. En breve lo veremos). Lo que ocurre es que esa relación produce lo relacionado. O dicho de otra manera, en virtud de esa pieza material, de la tensión de la obra, de su peso, de su textura, de su forma, de su tacto incluso, se opera en el lugar, y justamente por esa interrupción o esa anomalía del espacio, el afloramiento de fuerzas inesperadas, inéditas. Cada obra así pone de manifiesto la falta de unidad del lugar, su apertura cóncava a lo que sin ser presente, sigue siendo espacial: la comunicación con otros espacios.

Y en la relación los otros espacios presionan, inciden, afloran y operan a partir de la tensión de la obra presente: una obra ya a caballo entre lo presente y lo que no lo es. Ella articula unos espacios dentro de otros espacios, lo cual hace indecible la simple disyunción dentro/fuera, interior/exterior. Y así pues, ahondar, tensionar hacia dentro, reunir, es abrir, expandir, salir hacia afuera. Con ello la obra escultórica no delimita el espacio, no lo cierra ni lo reúne, como querría hacerlo una obra figurativa, sino que lo articula. Al tiempo que lo corta, que lo separa, que establece unos límites precisos, lo expande y lo desborda. Separa y comunica. Así, jamás se puede distinguir dónde comienza y dónde acaba la obra, porque, sencillamente, una obra es una operación sin tregua con lo inconmensurable, y ello *en* la finitud precisa de la medida concreta.

Pues bien, esa finitud articularia con lo infinito que la obra procura no es sino un cambio de velocidades:

Inciendo en el espacio con la materia. Inciando en la materia con el espacio. El espacio y la materia no están tan distantes el uno del otro, quizás los separa una diferencia de velocidad. La materia sería un espacio más lento o el espacio una materia más rápida.⁵

No hay espacios quietos, estables, porque no hay espacios simplemente presentes. La necesaria intervención del tiempo en el espacio da a los diferentes espacios la nomenclatura de velocidades distintas. De modo que a esa articula-

⁵ Chillida 2005, *op. cit.*, (nota 1), pp. 54-55.

ción de lo sin dimensión del tiempo y del espacio habría que llamarle velocidad. Por esta razón el lugar siempre abandona el lugar, se despide o reenvía a otro espacio y a otro lugar, a distancia, en la distancia. “¿No sería lo que dista también espacio con otro tiempo?”.

Lo que vemos, pues, en aquellas esculturas de un volumen masivo, contundente en su material de hormigón o en su hierro macizo, es el peso suspendido, (es evidente en la llamada “Sirena varada”, y en los otros “Lugares de encuentro”) una gravedad que no descansa y no se transfiere a la tierra sino que se rebela contra la ley de los graves, y así, la misma escultura es la articulación del espacio que la rodea. No se trata tanto de trabajar con el peso encerrado en el volumen material de la escultura, como de contactar, incidir a través de ella en los otros espacios. De tal modo que la obra resulta un límite, una frontera explícita entre *este* y el *otro* espacio, entre el peso y la ingravidez, entre el arriba y el abajo, entre el vacío y la plenitud. Eso es lo que se pretende. Cito: “Pasar de un lado al otro del límite, tener conciencia de que une y separa lo tridimensional pleno de lo tridimensional hueco”⁶.

3. Tercio incluso



Para acabar habría que formalizar el estatuto de esa frontera, de ese límite que es la obra. Y en ese sentido habría que decir que la condición fronteriza de la obra es lo que le da su poder articulador... Pensemos que la condición de una articulación es una irreductible fractura que no se deja contener en ninguna de las partes a las que da lugar. Ella misma ni dentro ni fuera, partición misma, no se deja reunir en ninguna parte. Dando lugar a las partes, la frontera no se deja apropiar por ninguna de ellas. Articular es interrumpir ambas lógicas: vacío y plenitud, ni lo uno ni lo otro. Literalmente, una articulación es una dis-

⁶ *Ibidem*, p. 54.

locación y por ello mismo no puede recurrirse a un pensamiento de la estancia para contenerla. Lo suyo es un desplazamiento permanente un ritmo que acompasa el espacio y el tiempo. Porque, hemos visto, la frontera no es más que un cambio de velocidades.

Este cambio o este paso de velocidades hace que esa frontera no se quede quieta, que desestabilice las regularidades y la rectitud incluso de los ángulos, por ello no organiza ninguna simetría, ningún centro, por eso no es el centro de nada. Más bien es *la dislocación del centro*, la dispersión del centro, el desvío del eje que organiza las posiciones. La fractura está incluida en todas partes: ella misma produce las partes, decíamos, pero no se hace presente en ninguna parte, y cuando señalamos la frontera realmente hacemos un ejercicio de simplificación, una tranquilizante maniobra para referenciarla que, sin embargo, hemos visto, no aguanta el más mínimo análisis. La frontera articularia “no existe” porque no se deja tomar en las formas del presente espaciotemporal de la existencia. Sin embargo es necesaria, en permanente huida. A esta huida, inexistente pero necesaria, de aquella frontera Chillida le llama “horizonte”. Y dice de él: “algo que no existe, que es necesario, que es inalcanzable, pero que es muy importante”⁷.

De ahí, que en permanente dislocación, como dislocación misma, la frontera articularia sea siempre un horizonte, sí, pero, hay que observar, un “horizonte artificial”, técnico. Toda su obra escultórica podría titularse así “horizonte artificial”, como esos dispositivos que llevan los aparatos de vuelo, los aviones o los helicópteros. Es un modo de mantener las referencias cuando no hay referencias. Y es porque en el espacio no hay referencias, referencias fijas, seguras, delimitadas, estables, que la obra actúa como un generador artificial de esas referencias. Y de hecho cuanto más masiva, más monumental, más consistente, cuanto más hace sentir la obra su presencia, más señala aquella huída inalcanzable, aquel vagar. Porque, en definitiva, no hay horizonte que sea “natural”, originario, que venga de sí, desde sí, fijo. No hay “horizonte como tal”, es inexistente porque no se entrega a ninguna apropiación, a ninguna propiedad. No hay horizonte propio o propiamente. Lo cual no quiere decir que no sea necesario. El horizonte es necesario, pero con una necesaria impropiedad. En este caso la partición, la parte, el necesario fraccionamiento exige el horizonte, a la vez que lo hace inalcanzable e inexistente. Él sería la percepción particular del límite articulario y también la inmersión del hombre en esa articulación, de todos los hombres, “De todos cuantos vagan” que dice el místico S. Juan de la Cruz y que el artista tanto leyó.

⁷ *Ibidem*, p. 54.

La figura de la obra, ese horizonte artificial es, pues, un tercero que deshace el par, y con él la unidad. *Horizonte* es el nombre de eso innombrable del espacio presente que sin estar presente abre el lugar, la referencia, y al tiempo lo pone a la deriva. Nombre para el tercio “incluso”, para un “tercero” que no se deja apropiar, alcanzar: inexistente porque ni ausente ni presente. *Un fuera de la ley*.



Visto así, si tuviéramos que determinar una cifra, un código para lo que no puede decirse del espacio, para la mudez innombrable, habría que volver al emblema de esa forma que nos acompaña y nos interroga desde el principio. Habría también que envolverla con la palabra y las razones, hacer de ella un número tal vez, y decir con Eduardo Chillida, en su ausencia también: “Yo llegué a la conclusión bastante pronto de que el número 3 es un número clave, para mí es el número del espacio”⁸.

⁸ *Ibidem*, p. 88.