



EN-CLAVES

DEL PENSAMIENTO

**El límite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida.
Una lectura desde la filosofía del límite de Eugenio Trías**

**The Limit as a Plastic Concept in the Work of Eduardo Chillida. A
Reading Based on Eugenio Trías' Philosophy of the Limit**

Javier Lomelí Ponce

En-claves del Pensamiento, vol. VIII, núm. 15, enero-junio, 2014, pp. 13-37.
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de
México Distrito Federal, México

En-claves del Pensamiento,
ISSN (Versión impresa): 1870-879X
dora.garcia@itesm.mx
en-claves.ccm@servicios.itesm.mx
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey Campus Ciudad de México
México

EL LÍMITE COMO CONCEPTO PLÁSTICO EN LA OBRA DE EDUARDO CHILLIDA

Una lectura desde la filosofía del límite de Eugenio Trías

JAVIER LOMELÍ PONCE*

Resumen

Este trabajo consiste en una investigación estética sobre la obra del escultor vasco Eduardo Chillida que toma como eje conceptual la noción del límite, entendida como categoría ontológica fundamental aplicada a la obra de arte. Esto siguiendo la línea propuesta por el filósofo barcelonés Eugenio Trías, que con su filosofía del límite, nos proporciona un enfoque teórico y metodológico para nuestro análisis. De esta forma, y partiendo del valor simbólico del arte, se aborda la obra de Chillida desde un cariz metafísico que acorde a su sistema de las artes, nos habla del espacio a partir de la dialéctica materia/vacío y desde el cual habitamos.

Palabras clave: Eugenio Trías, Eduardo Chillida, filosofía del límite, fenomenología, escultura vasca.

Abstract

"The plastic limit as a concept in the work of Eduardo Chillida. A reading from the Philosophy of the Limit by Eugenio Trias" is an aesthetic investigation into the work of the Basque sculptor Eduardo Chillida that takes as its main concept the idea of the limit, understood as a fundamental ontological category applied

* Docente del Tecnológico de Monterrey, Campus Santa Fé, México, jlomelip@yahoo.com

to an artwork. All this, following the line proposed by philosopher Eugenio Trias, who with his philosophical system provides a theoretical and methodological approach to our analysis. In this way, and based on the symbolic value of art, the work of Chillida is addressed from a metaphysical aspect that, according to Trias's system of arts, speaks of space from the dialectic of matter/vacuum and from which we inhabit.

Keywords: Eugenio Trías, Eduardo Chillida, limit philosophy, phenomenology, Basque sculpture.

1

“Con una línea el mundo se une, con una línea el mudo se divide”.¹ Un enunciado que de forma sintética vincula la obra del escultor vasco Eduardo Chillida y del filósofo barcelonés Eugenio Trías, y que nos sirve para expresar esta particular relación entre arte y filosofía que intentamos establecer. Ambas situadas en un área liminar que trata dar un cauce al arcano que subyace al mundo y que sólo puede ser aprehendido de forma parcial, indirecta y siempre tras de un velo.

Un punto inicial en la relación que pretendemos trazar radica en que tanto Trías como Chillida plantean con su respectiva obra una estética de índole ontológica. Uno desde su pensamiento y con una obra filosófica que aspira con su propuesta a la belleza; el otro, con una producción artística que, en su belleza, encierra contenidos de tipo metafísico. Lo cierto es que ambos plantean un proceso creativo, cuya belleza y verdad radica en la manifestación del límite como condición ontológica; no un simple proceder bello, sino una estética fundada en el carácter fronterizo del ser humano que se manifiesta en su quehacer, en este caso plástico e intelectual, y que, en su producto, manifiestan esa belleza aparente que nos hace vislumbrar el misterio subyacente a la realidad misma.

Comencemos señalando que si asumimos el contenido conceptual de la obra de Chillida con todas sus implicaciones, podemos hablar de su escultura como manifestación de las potencias del límite vistas desde la filosofía del límite, pues tanto para Chillida como para Trías, el límite sirve como idea simbólica sobre la cual gira la obra de arte. Una apoyadura a la razón que, además de intelectual, es pasional, y en cuyas formas se conjugan símbolo e idea. De aquí su papel fundamental en el hacer-conocer humano en su manifestación gno-

¹ Eduardo Chillida, *Escritos*, Editorial La Fábrica, Madrid, 2005, p. 103.

seológica y estética, ya que “ambas son formas, una sensible, y la otra inteligible, pero son verdaderas formas del conocimiento y de la *poiesis* creadora”.² Y es justo en este punto, en la función del arte como forma de conocimiento, que se nos clarifica esta relación entre arte y filosofía, pues ambas nos ayudan a conocer conociendo y, consecuentemente, a conocernos. Es por ello que la filosofía del límite se asienta en la relación entre arte y verdad, ya que la verdad está profundamente ligada al arte, pero no a uno cualquiera, sino a aquel en el que también se ponen de manifiesto cuestiones de carácter metafísico.

Resulta evidente que la forma en que Trías se enfrenta a la filosofía tiene un presupuesto estético. Se trata de una filosofía erótica que va más allá del sentido de gusto y placer del cual hablaba Kant en su *Crítica al juicio*, y que encumbra al arte por su carácter simbólico mediador. Esto debido a que resuelve en su experiencia la dicotomía entre la que se tambalea el ente en su incompletud, pues es entre lo que aparece y lo que se repliega donde está el hombre. O por plantearlo ya desde la terminología triasiana en un enunciado sintético: en el límite del mundo esta el fronterizo habitando el mundo, significándolo a partir de su razón (fronteriza) y el símbolo, cauce por el cual fluye el ser en falta que anhela la belleza y la produce, la busca, la contempla, y, más aún, pues no para ahí, sino que la regenera. La hace suya y, con ello, hace de su conocer un gesto-reflejo de aquella máxima de Vico que Trías nos recuerda y nos dice que sólo en la producción se produce la intelección.

En esta concepción ontológico-estética o plástico-ontológica de la obra se funda su carácter como método de conocimiento. Una interrogación estética y filosófica que, tanto para Chillida como para Trías, es la base del proceso creativo, pues provoca una *praxis* interrogativa, o mejor dicho, una *praxis* sustentada por un anhelo de conocimiento cuyo tránsito al conocer atraviesa un proceso reflexivo pleno de preguntas a través de las cuales, el sujeto fronterizo, inteligente y libre, se planta en el mundo e impregna su producción de un erotismo interrogativo, con el cual aspira al conocimiento de su mundo y de lo que a él subyace. Todo esto hace de su quehacer plástico uno cognoscitivo, pues el fronterizo se pregunta sobre lo que no se sabe, o como afirma Chillida en sus *Escritos*: “El arte para el artista es siempre una pregunta”.³ Se trata de un conocer que encuentra sus sentidos en sus diferentes usos de la razón y del símbolo; de un *logos* erótico que descubre en lo creativo del arte una forma axiomática que excede a la razón en su expresión, ya que “el arte es siempre arte simbólico, figurativo simbólico, pues esta confrontado con el

² Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza. En Torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Editorial Herder, Barcelona, 2005, p. 405.

³ Eduardo Chillida, *Escritos*, op. cit., p. 48.

arcano, con el misterio, y nace de un *eros* problematizado, de un *eros* interrogativo”.⁴

Si lo pensamos sintética y filosóficamente, podríamos entender el proceso creativo de Chillida como un proceso continuo, cuyo principio es una variación planteada como pregunta sobre la condición manifestándose distinta y continuamente en una respuesta, intentada en cada obra, que conduce al artista nuevamente de la afirmación a la pregunta (la siguiente obra), ya que como afirma el escultor: “La obra para mí es contestación y pregunta”.⁵ Se trata de la obra entendida como un proceso causal, como un preguntar y responder que concluye con el horizonte de la vida, que desde un plano sintético, exalta al arte como una forma de conocimiento guiada por la pasión. Es un deseo y una necesidad; una respuesta y una pregunta por el misterio de nuestra condición, o como lo explica Chillida: “Hay una cierta manera de conocer previa a lo que llamamos conocimiento, desde la cual es posible, sin saber cómo es una cosa, conocerla [...] tan abierta que admite varias formas [...] Este preconocimiento o aroma es mi guía en lo desconocido, en lo deseado en lo necesario”.⁶

Cabe señalar en este punto los componentes fundamentales que, tanto para Chillida como para Trías, tiene la obra de arte. Se trata de la pasión, la inteligencia y la libertad, puestas en operación en la obra de arte, entendida como manifestación de la comprensión humana en la obra hecha libremente. “Obra de arte que es el modo en el que la inteligencia libre puede comprender la verdad del ser que es transparencia pura”.⁷ La realidad es que sin libertad, no existe el ser del límite desplegado en el mundo sino, como diría Husserl, idealidades sin hombre; es decir, en la posibilidad de elección del hombre radican sus posibilidades de significar emotiva e intelectualmente los resultados de su *praxis*.

No resulta entonces extraño que ambos autores pongan tanto énfasis en dicho concepto y lo conviertan en el detonador del límite y condición del frontero. Para Trías, por ejemplo, es en la libertad “que se funda la razón fronteriza capaz de mediar con lo simbólico”.⁸ Libertad como presupuesto que fundamenta toda su teoría ética y, con ello, inevitablemente su estética, ya que sobre ella se funda la acción y las posibilidades fruto de su capacidad creativa. Hablamos de una respuesta práctica en el seguimiento de una voz misteriosa, tal vez un aroma, como nos dice Chillida, que nos habla cada vez de nuestra *humana*

⁴ Fernando Pérez Borbujo, *La otra orilla de la belleza*, op. cit., p. 264.

⁵ Eduardo Chillida, *Escritos*, op. cit., p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ Fernando Pérez Borbujo, *La otra orilla de la belleza*, op. cit., p. 420.

⁸ Antoni Comin Oliveras, “Símbolo y razón. La unidad entre el ser y el pensar en la filosofía de Eugenio Trías”, en *Eugenio Trías, el límite, el símbolo y las sombras*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003, p. 111.

conditio y se singulariza (la libertad) en la respuesta orientada hacia la felicidad. Se trata, ya en este punto de nuestra exposición, de un *ser de límite* que actúa y emplea en su producto su poder y libertad en una obra de arte cuyo carácter ético le es indesligable. Y es justo en este punto donde podemos apreciar la dimensión ética que sustenta la obra de Chillida. En su hacer de acuerdo a uno mismo y su propia condición, lo cual ya nos hablaría de ese llegar a ser lo que se es: un límite, “una denuncia, un abrazo, un clamor, un eco, un refugio, una cruz y una flor”.⁹ Tal podría ser la lectura que podríamos darle al *Monumento a la tolerancia* y a la *Puerta de la libertad*, que hacen alusión al ideal griego que pretende en la belleza contenidos éticos y aspira a la ejemplaridad de una virtud que, consecuentemente, intenta su formalización estética.

Resulta imprescindible hablar entonces del proceso creativo y del sujeto de ella, puesto que sin el hombre no existe ni creación plástica, ni la acción ética. Al igual que Chillida, Trías concibe el arte en el sentido kantiano relativo al juego de las facultades dentro de un proceso creativo en el que el hombre las emplea todas. Es por ello que no se trata sólo de un acto espontáneo, sino de uno inteligente fundamentado en la pasión y en la libertad. El carácter matricial de la obra de Chillida, su encarnadura simbólica, es la prueba de esa voluntad de poder creativo que gira en torno al límite y se realiza exaltando en su proceso la libertad en el pensar-hacer artístico que aspira a la verdad. No se puede renunciar a la reflexión, pues esta es la razón de ser de la actividad artística tanto en el proceso de creación como en el de recepción. Lo cierto es que sin hombre, sin artista, no hay obra de arte (aun cuando ésta esté siempre orientada a la recepción), ya que éste constituye un espejo de la voluntad de poder que tanto Trías como Chillida exaltan. De hecho, para Trías, el papel del artista es fundamental en lo que al quehacer del hombre respecta, como nos anuncia ya *El artista y la ciudad*, texto en el cual se hace tal vez una llamada a ese artista nietzscheano, sujeto de esa voluntad de poder creativa y erótico-platónica que dignifica al hombre en su *praxis*, y al que Trías dotará de un papel fundamental en la constitución de su ciudad filosófica.

2

A pesar de que todo intento de sistematización plantea un orden, el sistema de las artes de la Filosofía del Límite es consciente de la dificultad inherente a una sistematización absoluta dentro del fenómeno artístico, y por ello, se mantiene abierto a lo que ya en términos del fenómeno puede ocurrir. Así lo vemos cuando

⁹ Eduardo Chillida, *Escritos*, op. cit., p. 32.

a pesar de plantear un sistema de las artes que sigue ciertas pautas, considera el fenómeno también desde la excepción.¹⁰ Un ejemplo de esta excepcionalidad, se nos presenta con las vanguardias, como nos hace ver Trías en su *Lógica del límite*, ya que en ellas ocurre un giro artístico donde se puede apreciar que, en mayor o menor medida, las disciplinas artísticas se comienzan a replantear su proceder, sobre todo a partir del cuestionamiento de sus propios principios. Por ejemplo, la arquitectura se vuelve abierta y transparente; la música da un nuevo sentido al silencio y se relaciona con las imágenes (cromatismo); y la escultura, que es el caso que nos compete, pasa de lo estático a lo dinámico, de la materia condenada por su gravedad, a nuevos posicionamientos, y sobre todo, el vacío adquiere un protagonismo inusitado. De hecho, para Trías el desarrollo de la abstracción en el arte supone una indagación distinta con implicaciones radicalmente nuevas en lo plástico. Sobre todo en los fenómenos plásticos de la pintura y la escultura, las cuales al abandonar la figuración se introducen, como explica en *Lógica del límite*, en el camino de lo matricial mediante composiciones puras que, al margen de su significado o de cualquier tipo de narración, se orientan al sentido del orden primordial de las formas.

En cierto sentido, esto explicaría la obra de Chillida, pues conforme al espíritu historiográfico del arte, podríamos encontrar algunas de las categorías tradicionales de la escultura cuestionadas en su obra, tales como el papel de la materia y la concepción de ésta, o el carácter mismo de la representación (lo representado). Una de las razones que nos pueden ayudar a introducirnos en la noción de que la obra de Chillida se podría plantear como arte fronteriza o matricial radica en que históricamente, como nos dirá Trías, con el arte abstracto se presenta un deslizamiento hacia el universo simbólico edificante y compositivo de la arquitectura y la música, sólo que de forma consciente y voluntaria. En todo caso, aunque asumimos esta tesis histórica, intentando explicar en cierto sentido la obra del escultor vasco, no podemos, dada la naturaleza de nuestro estudio, quedarnos simplemente en la lectura de su obra a partir de su carácter abstracto, dejando de lado sus implicaciones conceptuales, pues como nos propondrá Trías a lo largo de su *Lógica del límite*, la obra es siempre simbólica y, por ende, abierta dada su referencia a lo

¹⁰ Conviene plantear aquí que acorde al sistema de las artes propuesto por Trías, "Primero se disponía el *habitat*, configurándose según figuras simbólicas que, sin ser significantes, desprendían sentido; esto era lo propio de la *poiesis* arquitectónica y musical. Luego podía configurarse el habitante, por vía monumental (en la *poiesis* estatuaria o escultórica); luego cifraba la *poiésis* artística en el juego especular de las imágenes o iconos dados a la visión (en las artes pictóricas); y por último podía llegarse a la producción de significación lingüística (mediante la *poiésis* literaria)". (Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001, pp. 180 y 181).

hermético y su necesario abandono del lenguaje en términos de convención lingüístico-gramatical.

Atendiendo al sistema de las artes de la filosofía del límite y haciendo una primera lectura a la obra de Chillida, lo primero que podríamos afirmar es que ésta se constituye como manifestación plástica apofántica. Mas como hemos ido desarrollando a lo largo de nuestra investigación, la obra de Chillida mantiene una familiaridad y cercanía fundamentales con las artes matriciales o propiamente fronterizas, ya no sólo por su carácter abstracto, sino por su voluntad artístico-conceptual.

La escultura, hemos dicho, se encuentra a medio camino entre lo presignificativo y lo plenamente significativo, entre lo ambiental o fronterizo y lo apofántico o mostrativo. Tal sería necesariamente el caso de la obra de Chillida. Pero si consideramos la excepcionalidad dentro de la estética del límite, podemos ver cómo en su intento de sistematización, nos plantea cierta flexibilidad, de forma que lo fijo que plantea su categorización pueda devenir históricamente y adecuarse al cambio que necesariamente subyace a la vida como ocurre en este caso. Por ello diremos que la obra de Chillida, a pesar de ser preapofántica y postambiental, se nos presenta como una de carácter eminentemente matricial asumiendo también su carácter apofántico al enmarcarse dentro de lo propiamente escultórico. Es abstracta por correspondencia histórica, aunque sobre todo por su naturaleza misma dado el contenido y las inquietudes del artista.

Basándonos en estas tesis, podemos afirmar que el arte es contradicción que acontece en el límite mostrándonos esa voluntad ilustrada y también tendiente hacia lo hermético. Concretamente para nuestro caso, eso consigue “la gran escultura, a la vez sagrada y reflexiva de Chillida”,¹¹ como nos dirá Trías en su *Lógica del límite*, tal vez en referencia a la dualidad que permite el acontecer. Dualidad que requiere una instancia medianera y, con ello, un límite como agente activo de la realidad misma que convierte la creación artística en acontecimiento fronterizo dado su carácter simbólico. Obra de arte como objetivación mundana del impulso erótico hacia la belleza que, como nos explicará Platón en el *Banquete*, manifiesta su verdad como acontecimiento poiético; como acción cuyo producto manifiesta el paso del no ser al ser (el paso de lo informe a la forma ya sea musical, material, lingüística) objetivado. “Tú sabes que la idea de creación (*poiesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación”.¹²

Es de esta dualidad de la que se nutre la obra del escultor poniéndola de manifiesto en su obra. Como devenir que hace que la cosa acontezca y que

¹¹ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p. 259.

¹² Platón, *El Banquete*, 205c, Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 252.

inevitablemente se funda en la simbiosis y dialéctica de los contrarios. Una especie de complementariedad como principio de la naturaleza y que necesariamente nos remite a un sustrato o principio subyacente. A un principio incognoscible que se repliega y, que sin embargo, encuentra un cauce, aunque sea simbólico, en el arte, pues como señala Llorente: “producir arte es dejar que la cosa llegue a ser”.¹³ Un llegar a ser cuyo primer principio de causalidad se mantiene oculto, pues la obra de arte, en un primer sentido, es acontecer que nos habla de ese tránsito de lo informe a la forma y que, en última instancia, nos remite a lo hermético. La creación recrea ese arcano que parte del ser en falta que se redime en la recreación de sí en otro y que procura la experiencia siempre indirecta de esa falta o carencia.

La obra de Chillida nos habla del espacio, del habitar desde su posición limítrofe. Es decir, nos habla de cómo con el acontecer de su obra, el espacio se define, se espacia a partir de las disposiciones de sentido que se da a la materia y que no podrían expresarse sólo con el concurso de conceptos. Nos habla de ese principio matricial, fuente misteriosa del *logos* que despunta con la existencia, y para el que no queda más que la vía simbólica. De ese movimiento de la materia que llega a ser obra de arte y que sirve como expresión del habitar humano. Por ello, las referencias a la música, y sobre todo a la arquitectura, son fundamentales en su obra, así como lo cosmológico y natural, o lo religioso mediando tanto con el aparecer como con el cerco hermético. La obra de Chillida es, por convicción y voluntad, fronteriza, sin por ello dejar de ser también apofántica.

Ahora bien, si como hemos dicho, el límite es potencia conjuntiva y disyuntiva, la creación artística se presenta ante todo como forma de apertura. Apertura al devenir y apertura al otro. Un proyectarse que, como el horizonte, no se agota ni se alcanza. La obra se recrea cada vez y cada vez acontece con todo su revelación y ocultamiento simultáneos. Es por esto que, dentro del sistema de la filosofía del límite, se pone tanto énfasis en el fenómeno artístico, referido tanto al proceso de creación, como de recepción, pues bajo esta óptica, es ahí donde trasparece la verdad del ser entendida como acontecimiento. Pero el ser, bajo esta posibilidad de unidad que parece darle el límite, se manifiesta en un sentido parecido al que ya percibió Aristóteles en su *Metafísica*, y que nos dice que el ser se manifiesta de muchas formas.¹⁴ Concretamente, en el caso de la

¹³ Martha Llorente, “La estela del límite, Arte y Filosofía”, en *Eugenio Trías, el límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., p. 211.

¹⁴ En su *Metafísica*, Aristóteles nos explica cómo el ser propiamente dicho “se dice en varios sentidos; en primer lugar está lo que es accidentalmente; en segundo lugar, lo que es en el sentido de ‘es verdadero’ y lo que no es en el sentido de ‘es falso’; además están las figuras de la redicación

filosofía del límite, este ser diferenciado e igual lo es en cada caso a partir del *principio de variación*, el cual resulta fundamental para la comprensión de la propuesta de Trías y que nos remite al recrearse del límite que como condición se singulariza y se puede simplificar diciendo que todo es lo mismo, pero en un sentido diferente. Límite idéntico y diferenciado: una identidad diferenciada, que es el ser del límite que se recrea. Se trata de una unidad plural donde el ser del límite se renueva cada vez a sí mismo de forma distinta en su forma de conjugarse con la realidad de su mundo. Una variación que, expresada en términos lingüísticos, se traduciría como un límite que es el verbo que incide sobre lo sustantivo del mundo. Una *praxis* ideal sustentada en este principio, pues “el variarse del ser en la recreación alude a una acción *poiética* de un sujeto que se revela, que verbaliza una verdad. Ese sujeto es el espíritu que es puro movimiento, acción en movimiento, profesión de un *logos*”.¹⁵

Es en este sentido que podemos decir que las obras de Chillida son variaciones. Variaciones al espacio en su espaciarse artístico; variaciones al heideggeriano habitar que inaugura y conmemora lugares, como sería el caso su obra pública; variaciones a la materia misma que se manifiesta siempre igual y siempre distinta en su llegar a ser forma, y se expresa como tal en un sentido invariablemente distinto. Un lenguaje que pareciera repetir formas y contenidos, y que sin embargo, dan continuidad a la exploración e inquietudes del escultor de forma unitaria pero continua.

En este punto de nuestra exposición, y en relación con el *principio de variación*, conviene recordar y hacer énfasis en que la filosofía del límite lo es de una voluntad y un poder que se recrean y despliegan en su quehacer; concretamente para nuestro objeto de estudio, el arte en su carácter de síntesis productiva que aspira a la ejemplaridad de una singularidad universal que incita al poder creador: un motivo que nos impele a la comprensión y creación. Es recreación creadora bajo el principio de variación, *poiesis* productiva que refleja esta metafísica de la voluntad de poder, pues en el arte, el poder se manifiesta y revela en cada creación. Ese eterno retorno del que ya hablaba Nietzsche y que Trías reencuentra a partir de su principio de variación como manifestación de la voluntad de poder creadora (de forma que la repetición se plantea como incapacidad para crear y, por ende, un hacer sin propuesta).

Este sería justamente el sentido que Chillida da a la creación y su manifestación plástica concreta, como se puede leer e intuir en sus *Escritos*. Para el

(por ejemplo, qué ‘es’, de qué cualidad, de qué cantidad, dónde, cuándo ‘es’, y cualquier otra cosa que signifique de este modo), y aún, además de todos estos ‘sentidos’, lo que es en potencia y en acto”. (Aristóteles, *Metafísica, Libro VI-E, 2, 1026a 33*, Editorial Gredos, Madrid, 1994, p. 270).

¹⁵ Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza*, op. cit., p. 420.

escultor, la idea de la variación es fundamental, y es quizás en el desarrollo de dicho concepto donde encontraríamos explicación a su estilo plástico personal, pues en su obra podemos ver un lenguaje y unos temas concretos, sólo que éstos siempre asumen un carácter único y una singularidad que nos refiere a una forma concreta de abordar la idea y la materia a partir de una postura plástica. Se trata de una variación general sobre la base de un lenguaje y unos códigos propios a partir de los cuales se puede hablar de un estilo individual; es decir, de una variación a la idea primordial en una obra estilizada que, en su conjunto, se aprecia como autovariación. Una obra como las olas, que se mueven dentro del mar dotándolo de movimiento y vida. Olas, siempre iguales, siempre diferentes, de las que se sirve Chillida para enunciar este principio de variación al que nos hemos referido, y que nos ayuda a entender las transiciones que sufren aparentemente las mismas formas en la obra plástica del artista.



Fig. 1. *Peine del viento*, acero, 1977.

Resulta curiosa la referencia del escultor a las olas y al mar, ya que como señala Martha Llorente, éstos se hallan también presentes en el pensamiento de Trías: “El mar, signo plástico y sensible de lo indeterminado, atemporal, es quizás espacio sin tiempo”.¹⁶ Es el mar como música primordial; espacio en un tiempo eterno, un principio filosófico de índole musical que encuentra su ilustración plástica, por ejemplo, en la obra de Chillida *Peine del viento* (fig. 1). Esta obra, realizada en colaboración con el arquitecto Luis Peña Ganchegui y con el músico Luis de Pablo, consiste, como hemos dicho, en tres peines de acero hechos a escala monumental a orillas del mar; emplazada en el límite de la ciudad, donde se alzan estos a un costado de una plaza con siete agujeros inferiores que comunican con el mar y por los que las olas y el viento conjugan su fuerza en un canto efectivo de libertad y naturaleza. Los orificios crean un sonido en consonancia con el mar y, además de que trazan un límite entre la ciudad y su extra radio, así como entre la tierra y el mar, símbolo de muerte e inhabitabilidad, se amoldan y expresan los ritmos y ciclos de la naturaleza. En todo caso, tanto para Chillida como para Trías, crear artísticamente significa crear recreando a partir de un lenguaje regido por una serie de conceptos que nos refieren a contenidos metafísicos que varían en una sucesión narrativa e interrogativa, y el cual nos da las pautas para la lectura de sus respectivas obras.

3

En términos formales, podemos decir que Chillida da cauce al cerco hermético a partir de lo que constituye el vacío y las sombras. Vacío como lo inmaterial, como la nada intangible que, sin embargo, es fundamental para la concepción del mundo; y vacío consustancial tanto al movimiento (el espacio desocupado), como al reposo que propiamente permite la definición de las formas. Por el otro lado, mediante el empleo de las sombras que nos remiten a la oscuridad del fundamento.

Podemos afirmar que Chillida cimienta su obra en la dialéctica materia/vacío y luz/oscuridad, que en su correlación, adquieren sus diversas formas que, sin embargo, se plantean en su apertura. Espacio interior que subyace a la obra en su dialéctica con lo exterior revelándonos ese núcleo oculto e imposible que sin embargo siempre está ahí. El vacío en su potencial mostrativo que nos conduce al interior de la materia y nos invita a penetrar con la mirada y a ver en las sombras la potencia mostrativa de lo oculto (fig. 2 y 3).

¹⁶ Martha Llorente, “La estela del límite, Arte y Filosofía”, en *Eugenio Trías, el límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., p. 208.

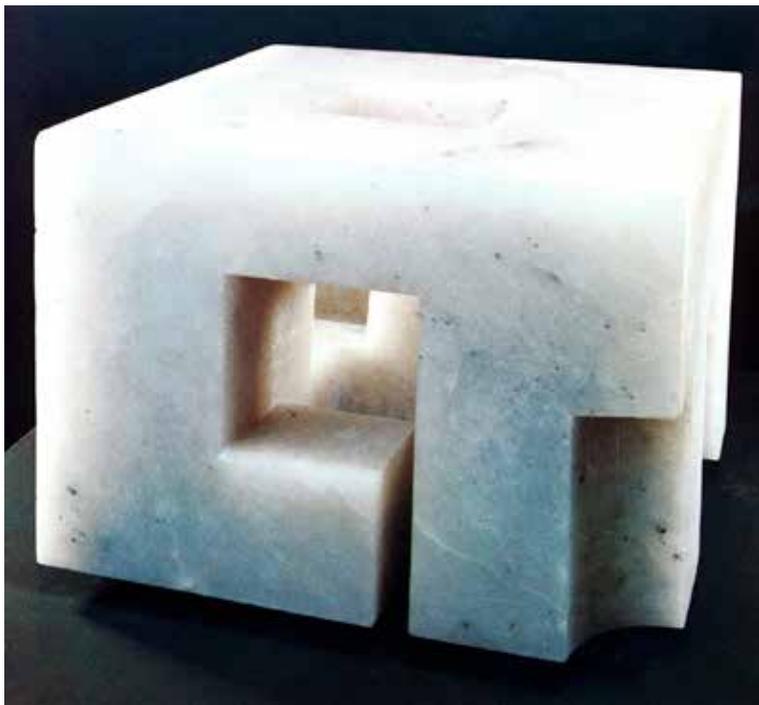


Fig. 2. *Argiaren etxea III*, alabastro, 1977.

Un elemento que no podemos olvidar en este punto de nuestra relación es el componente siniestro que Trías establece como subyacente o parte fundamental de la verdadera obra de arte, y que nos propone también una cierta forma de concebir la obra del escultor vasco, aun a pesar de que Chillida no emplea nunca el término siniestro. Lo cierto es que aunque Chillida no emplee concretamente el término, ello no significa que éste no se halle presente implícitamente tanto en su obra, como en su pensamiento, como veremos ahora. Conviene aclarar que cuando Trías se refiere a lo siniestro, no lo hace en un sentido propiamente negativo, sino que en su carácter de fundamento presente en su ausencia, constituye la referencia a lo oculto que ahora ya puede ser adjetivado.



Fig. 3. *Elogio a la arquitectura II*, acero, 1972.

Así, dado el carácter ontológico de la obra de Chillida, podemos apreciar como ésta nos habla de ese sustrato siniestro desde el momento mismo que se presenta como obra de arte, pues como señala Trías, la verdadera obra de arte siempre nos remite a lo hermético y a eso *nouménico* que subyace al mundo. En el caso de Chillida, incluso su concepción del espacio nos habla de eso inmaterializable, pues exalta el vacío, nos invita a adentrarnos en él y convertirlo en hábito de pensamiento y forma de concebir nuestra condición y nuestro mundo. Lindando con el vacío que nos puede conducir al horror, *horror vacui* que es conciencia del vacío que subyace a todo y que el artista nos muestra en su obra; o también respecto a nuestra pequeñez en relación con las cosas, como en sus obras monumentales y, sobre todo, en el proyecto *Tindaya* (del cual además es fundamental su carácter religioso).

El mar vuelve a aparecer en nuestra reflexión nuevamente como espacio inhóspito que apunta al horizonte. Mar como símbolo de la muerte que aparece en obras como *El Peine del viento* o el *Elogio del horizonte*. Ese horizonte que, como la muerte, es inalcanzable e incognoscible, y sin embargo, potencia; frontera entre la vida y la muerte, “patria común de todos los hombres”,¹⁷ como menciona Chillida repetidamente en sus *Escritos*.

En esta misma línea, encontramos también ese componente amenazante en lo que toca a la idea tradicional de perfección en la obra de arte. Obra que en su realización apela a una técnica como forma de hacer. Técnica en su sentido griego, *tejné*, que no sólo es técnica en un sentido tecno-científico, sino también como arte. Técnica como intento de control de lo que, en el fondo, es incontrolable y está sujeto a la contingencia del devenir. De esta forma, si con el arte se apela a un quehacer que por su carácter sintético aspira a la perfección, no por ello éste no se halla sujeto a la accidentalidad de los procesos y la inestabilidad que la vida misma encierra. Chillida es consciente de ello, y así, nos dice: “Aún dentro de lo programado, sólo aquello no previsto, nuevo, donde el presente lo es”.¹⁸ En su obra, la perfección no reside en esta perfección técnica y cientificista, casi ingenieril, que aspira al control total de su proceso y que se halla afincada en el aparecer; sino que, por ser también técnica en el sentido *poiético*, se halla orientada a eso hermético que amenaza el orden.

Esto es lo que Trías explica en *Vértigo y pasión*, texto en el cual el filósofo aborda este tema, y nos explica que, más que una perfección referida a una realización plástica de una obra, se trata de una perfección en el sentido de síntesis perfecta de las facultades del hombre; es decir, la obra de arte no

¹⁷ Eduardo Chillida, *Escritos*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

necesariamente es perfecta en el sentido de perfección técnica o corrección estilística, sino en su cualidad de ser síntesis pasional-intelectiva. Así lo vemos en un sinfín de obras, desde la Antigüedad, hasta las vanguardias, así como en las manifestaciones más contemporáneas y, para el caso de nuestro estudio, en Eduardo Chillida. La obra de arte es tránsito de la materia a un fin, que por ser vida, también está sujeta a la contingencia y la accidentalidad. Esto queda claro también en la obra de Chillida, en la cual, la materia transformada no esconde sus cambios, sino que nos deja ver de forma no disimulada las heridas de la herramienta en el proceso de trabajo. También son visibles los accidentes mismos de la materia, manchas y quebraduras que, ya sea en los bloques de alabastros o en las maderas, se convierten en elemento expresivo. La obra de Chillida nos deja ver su perfección en su esencia, que también se manifiesta en la materia misma al transformarse y crecer con sus cicatrices fruto de los diversos procesos técnicos a los que se somete la materia. Su obra comunica, expresa vida, y ésta es perfecta, mas nunca en el sentido solamente de la apariencia.

En esta línea nos encontramos la serie *Homenaje a Goethe*, la cual sería un perfecto ejemplo para ilustrar este tránsito que va desde la materia hasta su forma. No sólo esto, sino que la figura de Goethe nos plantea un puente significativo en lo que toca a la relación que pretendemos trazar, pues como apunta José Manuel Martínez-Pulet en *La presencia de Platón, Nietzsche y Goethe en la obra de Eugenio Trías*, así como en su texto *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, en él se manifiesta esta voluntad luminosa y tendencia a la oscuridad. Para Goethe, la pluralidad de lo vivo pone de manifiesto la exigencia de postular un principio físico incognoscible que se repliega en lo que Goethe denomina “la morada de las madres”, entendida como aquel lugar que se sus trae al pensar-decir del hombre. También para Goethe, el devenir es antagonismo de contrarios, como ocurrirá con la idea del ser del límite de Trías, o con el espacio positivo y negativo en Chillida. Pero quizás lo más relevante de esta influencia compartida sería lo relativo al *principio de variación*. Variación como fusión del concepto de Goethe de metamorfosis,¹⁹ experiencia musical y el eterno retorno, y que nos ayuda a entender cómo el mundo se recrea desde su

¹⁹ Como señala José Manuel Martínez-Pulet en su obra *La presencia de Platón, Nietzsche y Goethe en la obra de Eugenio Trías*, la presencia de Goethe es fundamental en la comprensión del pensamiento de Trías, ya que será él quien “le sugiera el principio de variación como concepto que rige ese eterno retorno de lo singular. [...] Antes que nada, para Goethe ese retorno no es sino la permanente metamorfosis de un fenómeno originario o principio creador que permite generar infinidad de formas singulares y variadas”. (José Manuel Martínez-Pulet, “La presencia de Platón, Nietzsche y Goethe en la obra de Eugenio Trías”, en *Eugenio Trías El límite, el símbolo y las sombras*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003, p. 248).

principio matricial hasta su forma ya singularizada a partir del movimiento y del cambio, un poco en la línea Aristotélica propuesta en *La Física*. Se trata del tránsito de la materia, metamorfosis desde la materia en bruto hasta la pieza individual que sintetiza mismidad y diferencia, y que podemos ver en piezas como *Homenaje*, *Homenaje a Pili*, *Alabastro*, *Homenaje a Goethe IV* (fig. 4) y *Homenaje al mar*. Materia en proceso de conformación que, además de mostrar el cambio, también vuelve sobre sí replegándose a partir del elemento formal de lo interior o espacio negativo interno a la obra. Así lo vemos en sus alabastros y en sus maderas; así en sus obras en metal u hormigón, y así en su proyecto *Tindaya*.



Fig. 4. *Homenaje a Goethe IV*, alabastro, 1978.

Podemos concluir con lo dicho hasta este punto que la obra de Chillida muestra esa voluntad metafísica que, a pesar de ser manifestación plástica, se orienta hacia lo infinito e inconceptualizable. Su obra nos plantea una relación que abre al mundo con su aparecer y se expresa desde lo fundacional de las artes fronterizas (fronteriza a pesar de ser apofántica dada la naturaleza ontológica de su obra, como el mismo Trías reconoce). Se trata de una obra que nos habla del espacio en su espaciarse artístico; del habitar fundamental a la existencia que se establece y en función del cual se desarrolla un *logos*. Nos habla, como diría Llorente, “de las condiciones mismas en que aparece esa circunstancia espectral del ser del límite, donde ambas trazan el tiempo y espacio, *habitat* y hábitos libres del primer enunciado”.²⁰ Es sentido que parte de un *logos* en pleno proceso de despliegue; que se inicia a partir de la distinción y disposición de lo horizontal y lo vertical, de lo pesado y lo liviano, de la materia y el vacío, a partir de lo cual se da sentido a un mundo que, posteriormente será significativo mediante una técnica, entendida como el arte de conducir a una cosa hacia su propia manifestación, desde sí hacia sí. Su obra es excepcionalidad, no sólo como acontecimiento, sino como confirmación de la posibilidad de un sistema abierto; e incluso como método de comprensión de la génesis del *logos* del hombre, un *logos* profundamente imbricado con lo constructivo del habitar y la intelección.

4

Para la comprensión del trasfondo estético de la Filosofía del límite es preciso decir que ésta se encuentra orientada por el reposo y el movimiento como categorías fenomenológicas del espacio y el tiempo, y principios ontológicos fundamentales. La existencia en el mundo en general se establece en función de estas determinaciones o *proto*-fenómenos. Determinaciones manifiestas en el arte, visto desde este cariz filosófico; condiciones *apriorísticas* de la experiencia que constituyen también los ejes de la obra de Chillida, sobre todo en lo que toca al espacio (reposo), dada la naturaleza de la práctica escultórica. La obra se conforma en el movimiento que se fija en la materia.

Lo primero que hay que señalar es que en toda concepción del espacio, necesariamente hemos de considerar el fenómeno de la materia y el vacío en su relación. El hombre, en este caso el artista, da forma a la materia conformándola: da forma a lo que en principio es informe. Ahora bien, es importante se-

²⁰ Martha Llorente Díaz, “La estela del límite: Arte y Filosofía”, en *Eugenio Trías El límite, el símbolo y las sombras, op. cit.*, p. 223.

ñalar que, aunque tradicionalmente el hombre ha dado más importancia a la materia por ser tangible y explícitamente visible, no por ello las consideraciones espaciales se agotan en ésta, pues el espacio es necesariamente materia en relación con el vacío. Éste es el caso obviamente de la escultura, de la que podemos decir que, por una cuestión fundamental (no sólo aplicable a la escultura), depende del vacío, pues no hay forma posible sin éste. Pues bien, habituarnos a la dialéctica vacío/materia ha sido uno de los objetivos de las vanguardias artísticas, y concretamente de Chillida, quien nos hace primeramente concebir la obra de arte a partir de este principio, haciendo de la obra escultórica no sólo obra material, sino también inmaterial. Se trata de un cambio de óptica y un replanteamiento de nuestras disposiciones, pues nuestros hábitos respecto a la materia deben ser, según Chillida, también hábitos respecto al vacío, y este es un primer paso para la comprensión de su lenguaje y su obra.

Conviene mencionar en este punto que la estética del límite nos propone un orden secuencial y lógico mediante el cual se despliega el *logos* desde el aparecer mismo, hasta la conformación de un mundo planteado como mundo de vida con sentido y potencialmente significable. Por ello, un primer eslabón que es importante mencionar en lo que toca al desarrollo de dicho *logos* y la configuración de un mundo concebido a partir de lo que aparece es la disposición de las cosas, planteadas aquí como materia sujeta a un principio de orden originario acorde a sus potencialidades y disposiciones naturales. Materia que después es dispuesta y representa ya un primer escalón de orden.

Ahora bien, si trasladamos estas nociones a la manifestación plástico-artística, sobre todo en lo que toca a las disposiciones materiales, podemos apreciar en la práctica artística eso que constituye el empleo de la materia entendida como movimiento y con-formación²¹ y con ello una configuración artístico-espacial. Es importante apuntar que dentro de la propuesta de Chillida el material nunca es azaroso y, consecuentemente, la selección de éste tiene para el artista una importancia fundamental, pues es en función de las propiedades de cada materia que una obra se concibe y desarrolla; es decir que es sobre la base de las posibilidades expresivas de cada material que el artista enuncia su idea, y es en función de esto, que podemos entender las distintas etapas de su obra, así como su unidad. O como señala explícitamente el artista: “Trabajo con muchos materiales a la vez, pero sabiendo elegir siempre el material que puede ser perfecto para cada momento. El espacio y la materia tienen gran

²¹ Nos referiremos a con-formación o materia con-formada para aludir al hecho de la forma acompañada de la mano del hombre. Forma acompañada (o forma relacionada a la mano del hombre). Una forma fruto del hacer manual del hombre; es decir, la configuración material que resulta del incidir del hombre en ella, su hechura.

importancia en la escultura. [...] Así pues, acepto la reacción de la materia a causa de sus claves internas, y amoldo mi idea a la materia con la que trabajo”.²²

Para Chillida, los materiales son elementos conceptuales capaces de encerrar una idea que no podría expresarse de otra forma: una idea a la que Trías denominaría artística y limítrofe. Hay que dejar que la materia hable, pues ésta será el móvil del dinamismo de la idea estética y la fuente de su experiencia. Materia planteada en un sentido casi vital similar al planteado por el pensamiento del siglo XIX, el cual reivindicaba la espiritualidad de una materia viva. “Una materia que aspira a la forma [...] que aspira a la espiritualización, a la conformación y a la formalización”.²³ Podríamos decir incluso que la materia sirve, en este caso, como artífice del hombre que, con sus manos y sus procesos, se encarna en ella. Una forma que es él mismo, un contenido que habla del hombre y del mundo desde la imposibilidad conceptual, que no expresiva, de la materia. El hombre activa la materia, que con su acción se une a ésta. En realidad, el hombre requiere de la materia para crear y aunque, en cierto sentido, podríamos decir que ésta contiene potencialmente la forma,²⁴ requiere del hombre (y no de cualquier hombre) para poder encontrar sus distintos sentidos. Hablamos entonces de una posición compartida tanto por Trías como por Chillida respecto a esta materia expresiva que sirve de vehículo a las ideas. El artista crea un orden mediante el empleo de lo existente físicamente (la materia en bruto) y aún carente de sentido o significado; crea algo aún inexistente y que es variación de su principio material. Por ello Borbujo nos dice: “La *poiesis* humana [...] es recreadora. [...] da origen a realidades que sin ella no existirían”,²⁵ y consecuente con el prisma de esta concepción de la materia, el límite adquiere sus diversas formas: “La forma se adecua perfectamente al contenido en la obra de arte, pero curiosamente, el contenido desborda a la propia forma en cuanto a su inteligibilidad”.²⁶

Chillida emplea la materia acorde a su expresividad y a su potencialidad. Emplea la materia desde sus particularidades y cualidades físicas, pero también la cuestiona. Exalta sus propiedades, como ocurrirá en sus *Gravitaciones*, don-

²² Eduardo Chillida, *Escritos, op. cit.*, p. 60.

²³ Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, p. 65.

²⁴ En este punto convendría recordar la posición de los tratadistas italianos del Renacimiento (Alberti, Leonardo, Miguel Angel), quienes planteaban que uno de los principios de la escultura consistía en la extracción de la forma ya existente potencialmente en el bloque de materia. En todo caso, no nos referimos exactamente a esta posición, sino más bien a la potencialidad de la material de acuerdo a sus propiedades naturales para asumir ciertas formas y expresar ciertos contenidos que, quizás, no tendrían tal resultado empleando otro material.

²⁵ Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, p. 299.

²⁶ *Ibid.*, p. 276.

de el escultor sobre todo enfatiza lo etéreo y la liviandad del papel que se suspende; o en su obra en alabastro, cuya luminosidad es propiamente el vehículo expresivo-espacial de la obra; o esos granitos que yacen sobre el suelo con todo su peso como ocurre con *Iru Ari*.

Pero así como Chillida exalta las propiedades materiales, también lucha con ellas; es decir, hace un uso de la materia a partir de su cuestionamiento, que sin embargo, sigue siendo un diálogo sustentado en unas leyes física. Así lo vemos con su obra en hierro forjado que, a pesar de partir de un material aparentemente rígido, se muestra flexible y curvo; o con esos granitos que se alzan y minimizan su contacto con el suelo, como ocurre con *Lugar de encuentros V*; así también suspende la materia, dejándola al borde del sin sentido, como ocurre con esos grandes y pesados hormigones de *Lugares de encuentros IV*, *Homenaje a Calder* o su *Elogio del agua* (fig. 5); o también como hace del papel tri-dimensionalidad en forma de collage como ocurre también en sus *Gravitaciones*.



Fig. 5. *Elogio del agua*, hormigón, 1987.

Ahora bien, si hemos hablado de la materia, es preciso ahora vincularlo al vacío en relación con la filosofía del límite. Acorde a lo planteado por Trías, el límite en cuanto tal es el único espacio habitable para el hombre, y desde el cual articula lo que aparece y lo que se oculta. En el límite el hombre vislumbra lo que ante él acontece, pero deja entrever el misterio; sirve de franja unitiva y divisoria que muestra y proyecta lo que allende a él se encuentra. La materia esconde el vacío pero no lo niega, tal como se muestra con los ensamblajes de maderas en la serie *Abesti Gogora*, en los que Chillida, al igual que Trías, exalta la belleza de lo oculto, del vacío que encierra la materia como podemos apreciar en estas piezas. Lo siniestro, por decirlo en la terminología empleada por Trías, que, en este caso, se esconde en el entramado de brazos de madera que ocultan ese núcleo que está presente en su ausencia. O como ocurre con sus alabastros que, de forma intermedia, revelan el vacío ya no inaccesible, sino que se muestra en los cortes y corredores que penetran la piedra y nos conducen parcialmente a su interior velado. O en un sentido inverso, encontramos otro ejemplo en su obra en hierro, tanto en pequeña escala como en gran formato, considerando también sus hormigones, donde el límite se manifiesta también como intersticio con el vacío, sólo que, en este caso, de forma mostrativa y proyectiva. La materia y el vacío puestos en obra; el límite al que se enfrenta la visión para lidiar con el espacio negativo que es consustancial a la materia misma, con esa materia que es también vacío. El límite será entonces una lucha con el espacio. Un límite “abierto siempre al espacio, el espacio implicado en la obra y el espacio que lo rodea”.²⁷

Como se puede apreciar con estos ejemplos, el vacío cumple una función plástica primordial y funciona como elemento fundamental en sus composiciones plásticas, así como también en la expresión de la condición humana. Se trata de la concepción del vacío como necesidad de la materia a partir de la cual se puede establecer cualquier tipo de forma. Vacío que es inherente al movimiento y material-inmaterial indispensable para cualquier proyecto, ya no sólo plástico, sino espacial en un sentido más amplio (vacío consustancial al espacio, el cual nos permite habitar como señala Heidegger). Categorizando de acuerdo a la terminología de Chillida, dicha idea se traduciría en materia y vacío como espacios positivo y negativo que nos hablan del límite, tal vez como metáfora ese ser y esa nada que ninguna propuesta filosófica puede olvidar (el vacío como el anverso de la materia que no es posible obviar). Se trata de una concepción filosófico-material que, a partir de esta dualidad (entre materia y vacío), nos permite sacar a la luz el fenómeno (lo que en realidad desencadena toda

²⁷ Eduardo Chillida, *Escritos*, op. cit., p. 60.

creación) a partir de su mediación: el límite. Materia y vacío que, en su ponerse en contacto, son fuente del acontecimiento, pues como señala Borbujo, “el límite, en tanto transparencia pura, espacio-luz e idea-símbolo, constituye el prototipo de belleza originaria”.²⁸ De esta forma, Chillida busca un *logos* plástico que, además de ser fruto de la materia y la luz, sea también un *logos* de las sombras, de lo oculto y del vacío: un arte limítrofe que es síntesis mediadora de esta dualidad inherente al espacio.

Es en función de esta relación materia vacío, que podemos concebir el espacio como relación mediante la cual se dispone del entorno desde ese *limes* del que nos habla Trías. Un lugar propiamente dicho que ya nos refiere a la cuestión de habitar. El espacio se espacia, y es gracias al juego y movimiento de los cuerpos y los espacios resultantes que podemos hablar de lugares, como nos dice Heidegger actualizando las tesis aristotélicas desarrolladas en el libro IV de *La Física*; es decir, el espacio se convierte en lugar en la interacción con el tiempo fruto del habitar. Un espacio diferenciado que existe entre la materia y el vacío, como espacio ocupado y espacio desocupado fruto del movimiento y el reposo del hombre, y a partir del cual éste otorga un sentido y habita. Se trata de “la dialéctica de lo lleno y lo vacío, una de las más apasionantes para un escultor, [...] del diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio; la maravilla de ese diálogo en el límite”.²⁹ Diálogo orquestado, en este caso, por el artista que se establece y crea, que construye y que, en última instancia, nos refiere a la reflexión que Trías formaliza desde *el Artista y la ciudad*.³⁰

Es evidente que el espacio interior no puede entenderse sin su relación con los volúmenes exteriores, pues para habitar y definir un espacio, además de lo visible, es necesario lo no visible que podemos percibir con la intuición y la sensibilidad. Todo esto nos habla del límite y, según el escultor, nada sería posible sin este rumor (*Rumor de límites*, como se titula una serie de obras del escultor) que acontece en el espacio. La intuición, el aroma del que nos habla el artista y que nos hace acceder y comunicar con esos espacios inabarcables y ocultos. El hombre, nos dice Chillida, incide en la materia y en el espacio; en

²⁸ Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza*, op. cit., p. 432.

²⁹ Eduardo Chillida, *Escritos*, op. cit., p. 54.

³⁰ No olvidemos que en la Ciudad del límite planteada por Trías, el arte sirve, como nos dirá Martha Llorente, de “ámbito de formalización simbólica del mundo a través de la poiesis” (Martha Llorente, “La estela del límite, Arte y Filosofía”, en *Eugenio Trías El límite, el símbolo y las sombras*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003, p. 227). Ciudades costaneras tanto para Chillida (San Sebastián), como para Trías (Barcelona), y que en ambos casos se presentan como espacios habitados siempre lindando con el misterio del mar visto como signo plástico y símbolo.

el espacio con la materia y en la materia con el espacio. De aquí la tajante afirmación del escultor cuando dice que “el espacio será anónimo mientras no lo limite”,³¹ pues no olvidemos que todo espacio requiere una dimensión fruto del habitar para nombrarse lugar, y esto siempre implicará sus límites.

Ahora bien, acorde a lo planteado por la Filosofía del límite, en el arte comparece el límite mismo convertido en forma sensible, y es ahí donde acontece su verdad, pues como sostiene Trías, el sentido y la verdad se crean inmanentemente, aunque tengan proyección hacia lo hermético. Plásticamente, comparece en un sentido formal, que es el que hace que la materia y el vacío se relacionen en ese instante que hace que ambas tengan sentido. Límite que comunica la materia con el vacío; límite que define las formas y sirve de definición espacial del fenómeno. Mas, acorde con lo que habíamos dicho, el espacio visto desde una perspectiva fenomenológica, que es la que tomamos como base, no puede concebirse sino como lugar. Lugar que, ya desde Aristóteles, es la realización del espacio fruto del llegar a ser de lo que hay consecuente con su movimiento. No resulta extraño que Heidegger, desde su propuesta, y también Trías, tomen esta noción para sus dilucidaciones. El espacio es reposo, el tiempo movimiento, y esto es la vida del hombre en su hacer mundo. Mas, si como lo hemos planteado, existe un desarrollo argumental y narrativo del *logos*, fundado en lo estético por su carácter activo y fuente de sentido, deberemos considerar que a partir de lo constructivo necesariamente se plantea un lugar.

Así, si la obra de Chillida se sustenta en la dialéctica materia y vacío, nos presenta un orden que, acorde con la estética del límite, es ante todo característico de lo puramente ambiental, pero no se agota ahí. Su obra nos hace pasar de ella a su matriz, a su fundamento y nos conduce desde su existencia desnuda hasta su *logos*.

Su obra no pretende significados, sino dispone de la materia creando un orden casi primordial. Un dentro y un fuera; lo horizontal, lo vertical y sus modulaciones; espacio positivo, espacio negativo y un límite que es el que los pone en acción de forma variacional. Nos habla del espacio con obras como *Topos*. Nos habla del vacío, de lo intangible que se abre con la materia, como ocurre ya desde sus primeros hierros: eso que no es y sin embargo es determinante en el ser. Nos habla de lo incognoscible que subyace, como en sus *Abesti gogorras*, del tránsito de la materia hacia su forma, como en sus piezas dedicadas a Goethe o su *Homenaje a Pili*. “Despeja la bruta materia que le presta su

³¹ Eduardo Chillida, *Escritos*, *op. cit.*, p. 58.

realidad y es también su única ley”.³² Nos habla de habitar y, con ello, de la arquitectura y de la música. Música convertida en el ritmo de esas formas féreas, como ocurrirá con *Música de las esferas*; o de esa música primordial puesta de manifiesto en su célebre *Peine del viento*. Arquitecturas abstractas, *Arquitecturas Heterodoxas* o *Elogios de la arquitectura*, *Casas*. Arquitecturas que primero parecieran maquetas, como ocurre en sus alabastros, donde además incorpora la luz, que alumbra con su voluntad luminosa lo que aparece y, sin embargo, es también sombra: es espacio-luz. Arquitecturas que, posteriormente con sus obras monumentales, se harán fácticamente habitables, pues para Chillida el objeto arquitectónico no es algo que se da a ver, sino que se agota en el ser habitado. Su obra busca trascender ese espacio intermedio, propio de la escultura, y posicionarse en lo propiamente arquitectónico, como ocurrirá sobre todo en su obra monumental.

Pero la obra de Chillida también se manifiesta, como lo establece el sistema de las artes propuesto por Trías, como postambiental y presignificativo. Nos habla de la distinción entre naturaleza, entre el aparecer y lo hermético que se resiste, como ocurre con otras piezas asentadas más bien en lo natural y lo físico, como ocurre con *Tximista* (rayo) u *Elogio del fuego* o *En el viento* o sus *Elogios de la luz*. O en piezas que nos hablan de lo incognoscible, como su serie de *Rumor de límites*, *Yunques de sueño* o *Estelas*, o en sus referencias al vacío o al horizonte; o sus piezas propiamente de carácter religioso. Es conmemorativa, ya no sólo en sus homenajes, sino también como lo podríamos ver con *Elogio del horizonte*, la *Plaza de los fueros*, o *Gure aitaren etxea*, donde además nos encontramos con ese trasfondo ético también presente en *Monumento a la tolerancia*. Define *Lugares de encuentro* y nos otorga un centro desde el cual mirar y reflexionar, llegando incluso a plantear un espacio de encuentro o cita incluso con lo sagrado, como ocurrirá con *Tindaya*, pieza en la cual se muestra la inevitable voluntad religiosa del artista. Es memoria impresa en el surco de sus *Lurras*, es huella dejada por el hombre en la materia, imperfección.

Por ello, de manera conclusiva diremos que la obra de Chillida nos manifiesta esa voluntad planteada por Trías respecto al verdadero arte. Arte que, en su acontecer, pone en pie su verdad, su contenido simbólico fundado en la dualidad de todo lo que hay, de aquello que retorna en cada caso de manera distinta (su mismidad recreada entendida como su verdad). Y es justo en este punto, donde el límite planteado como clave hermenéutica nos permite entender la obra del escultor, pues como nos dirá Llorente: “El arte permite a través de

³² Martha Llorente, “La estela del límite, Arte y filosofía”, en *Eugenio Trías El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., p. 230.

la reflexión una vía de entrada a su complejo sistema interno, a su formación misma".³³ El límite es eso que nos explica esa ocurrencia única que es la obra, que, como el hombre, es acontecimiento singular y universal, mundano; la obra que como el hombre es límite del mundo desde el cual proyecta su sentido y su sinsentido, lo comunica y nos permite construir-pensar en público. Es ser del límite y por ende obra de arte del límite.

Fecha de recepción: 18/04/2011
Fecha de aceptación: 24/07/2013

³³ *Ibid.*, p. 229.