

# La escultura vasca en los años de la dictadura

(Basque sculpture during the dictatorship)

Manterola, Pedro

Univ. Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. Edif. el Sario.  
Campus Arosadía, s/n. 31006 Pamplona/Iruña

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 77-102]

Recep.: 31.01.06

Acep.: 31.01.06

---

*El escrito pretende poner de manifiesto la singularidad de la escultura vasca en tiempos de la Dictadura. Una escultura fruto de un doble propósito. De una parte, moderna: racional, experimental, secular, abierta al futuro. De otra, antigua, resuelta a conservar lo característico de una cultura ancestral: los antiguos mitos, las tradiciones populares, los viejos oficios, un piadoso sentimiento de la naturaleza...*

*Palabras Clave: Escultura. Oteiza. Chillida. Espacio. Materia. Forma. Metafísica. Moral.*

*Diktaturaren garaietako euskal kulturaren berezitasuna agerian jartzea da idazlan honen helburua. Burubide bikoitzaren emaitza zen eskultura hura. Alde batetik, modernoa: arrazionala, esperimental, sekularra, etorkizunari irekia. Antzinakoa, bestaldetik, aspaldiko kultura baten bereizgarria gordetzera erabakia: antzinako mitoak, herri tradizioak, lanbide zaharrak, naturarekiko sentimendu bihozbera...*

*Giltza-Hitzak: Eskultura. Oteiza. Chillida. Espazio. Materia. Forma. Metafisika. Moral.*

*Cet écrit prétend mettre en évidence la singularité de la sculpture basque aux temps de la Dictature. Une sculpture, fruit d'un double objectif. D'une part, moderne: rationnelle, expérimentale, séculière, ouverte vers l'avenir. D'autre part, ancienne, résolue à conserver les caractéristique d'une culture ancestrale: les anciens mites, les traditions populaires, les vieux métiers, un pieux sentiment de la nature...*

*Mots Clés: Sculpture. Oteiza. Chillida. Espace. Matériel. Forme. Métaphysique. Moral.*

Tal vez, porque paradójicamente los años de la Dictadura, desde mediados de la década de los 50, fueron años de renovación artística, coinciden en ella artistas de las estirpes más diversas.

Un número considerable de los escultores vascos, nacidos en el siglo XIX, vivieron y trabajaron, con gran reconocimiento, durante la vida del general Franco. Ciertamente Paco Durio murió en París, en 1940, nada más terminada la guerra Civil; que Nemesio Mogrobojo, otro de los más influyentes artistas de la misma generación, murió prematuramente en 1910, en Gratz, a los 35 años y que León Barrenechea falleció, en 1943. Y aunque la nómina de los escultores del tiempo podría alargarse mucho, tal vez los escultores más importantes del periodo, que citamos a continuación, vivieron hasta bien entrada la Dictadura. El bilbaíno Higinio de Basterra, murió en 1957, aunque dada su condición de represaliado político no pudo realizar una obra muy extensa en los años de franquismo. Otro es el caso de Moisés Huerta, sorprendido por la muerte, en pleno trabajo, pocos años después (1962). En 1966, Quintín de Torre, acaso el escultor más prolífico del periodo y más afín a la Dictadura, murió en Bilbao a la edad de 89 años. Julio Beobide vivió en Zumaya, su lugar de nacimiento, hasta el año 1969. Fructuoso Orduna, el más ilustre de los escultores navarros del periodo, falleció en Madrid en 1973, dos años antes de que lo hiciera el general Franco. Y muchos después, en 1988, murió Carlos Elguezu.

Dejando a un lado los casos de Durio, Mogrobojo y Valentín Dueñas, discípulo del primero, de marcada influencia simbolista, los escultores citados en el párrafo anterior, en su gran mayoría, respondían estilísticamente a los criterios tradicionales de la escultura académica. El realismo idealista más o menos adecuado a la naturaleza de los “asuntos” y a los valores establecidos, daba satisfacción a la creciente demanda de una sociedad que disfrutaba de un acelerado desarrollo económico y que reclamaba por ello, de todas las formas artísticas, el reconocimiento de su nueva situación. Y eso, no sólo en el ámbito público: monumentos, imágenes religiosas y funerarias, etc., sino también en el privado. Si bien el gusto de la nueva burguesía evolucionaba muy lentamente, su enriquecimiento impulsó un número importante de iniciativas en materia artística. Escuelas, exposiciones, asociaciones artísticas, ayudas oficiales y patrocinios particulares, crítica, revistas, etc. introdujeron poco a poco la figura de los artistas y la obra de arte en el discurso cotidiano de la sociedad vasca, y establecieron las bases para el desarrollo de un incipiente mercado.

Desde la perspectiva que nos otorga el tiempo transcurrido, es fácil pensar que las señales de una profunda transformación eran evidentes, pero fue necesaria la aparición de una nueva generación de artistas, nacidos ya en el siglo XX, para que tal renovación se produjera. El agotamiento de una escultura en la que se preservaban los valores decimonónicos; la conciencia sentida por todos ellos de la necesidad de un cambio radical y la determinación de llevarlo a cabo; la desconfianza del arte oficial y de los sistemas de enseñanza reglados, liberó a los escultores de esta generación del gravoso equipamiento técnico, formal y conceptual que las escuelas oficiales custodiaban y distribuían escrupulosamente. De otra parte, el recuerdo de la Guerra civil, la resistencia a la Dictadura subsiguiente y la expansión de un más o menos difuso sentimiento nacionalismo,

estimularon la adopción de un pensamiento artístico más directamente vinculado con una idea romántica de la naturaleza, y simultáneamente un mayor interés por los movimientos artísticos de vanguardia cuya presencia, más allá de nuestra frontera, suscitaba cada vez mayor atención.

Nada de esto sin embargo, hubiera sido posible sin la presencia de un grupo de artistas de gran talento que, en un medio social y político difícil, supieron desarrollar una escultura que respondía estrechamente a la idea de modernidad que se iba abriendo paso en el país. En gran medida la conciencia así adquirida facilitó el agrupamiento de los artistas en torno a nuevos propósitos. Así como la vieja Asociación de Artistas Vascos, tuvo un carácter fundamentalmente profesional, los artistas de la postguerra que se reunieron en los grupos de la “Escuela Vasca”, el año 1966, y particularmente en *Gaur*, donde se encontraban los escultores más importantes, se sentían comprometidos por el común deseo de renovación estética<sup>1</sup>.

A riesgo de olvidar algunos casos particulares, fueron, como se ha dicho, los componentes de los distintos grupos de la llamada Escuela Vasca, *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok* impulsados por el dinamismo excepcional de Jorge Oteiza, los que ocasionaron la profunda transformación de la escultura vasca que estamos comentando.

La escultura vasca de los años de la Dictadura, no puede considerarse en su integridad sin contar con la aportación de escultores tales como Nestor Basterrechea, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea y otros muchos, pero acaso la significación adquirida por las figuras de Jorge Oteiza, y Eduardo Chillida, y las necesarias limitaciones del presente trabajo, nos obliguen a resumir en la obra y el pensamiento de estos dos últimos, el excepcional valor de la obra de todos.

## JORGE OTEIZA

Es una condición admirable y maligna, la de aquellos hombres-personaje que alcanzan en vida un lugar en el espacio de las leyendas, y con él, además de una excusa para cualquier responsabilidad, una presencia nebulosa como aquella de Ino Leucótea inaprensible, que nos cuenta la mitología.

Este es el caso de Oteiza. Hay, en efecto, un Oteiza escultor; un Oteiza poeta, un pensador; un lingüista, un cineasta, un pedagogo, un político, un conspirador y un sinnúmero de Oteizas más. Y cada uno de ellos puede mostrarse a la vez tierno, resentido, amable, colérico, generoso, mezquino... El caso es que

---

1. En los Estatutos y el Reglamento de la Asociación de Artistas Vasco se establecía como principal objeto de la Asociación, el de “fomentar el desarrollo de las Bellas Artes” sin más precisiones. Por el contrario, el grupo *Gaur* que encabezaba la “escuela Vasca” escribió en su manifiesto: “Nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una compañía de nuevos artistas vascos”; por su parte, el Grupo *Orain*, que reunía a los artistas alaveses, hacía constar en el suyo: “manifiestamos como primer supuesto artístico una voluntad experimental, de investigación y de superación de toda fórmula artística caduca, reaccionaria, academizada”.

nos vemos obligados a elegir entre una multitud aceptando de partida la debilidad que tal reducción entraña. En esta protéica condición, el “verdadero” Oteiza se desvanece, incluso para sí mismo.

Y sin embargo, coincidiendo con Oteiza cuando afirma: “he tenido dos infancias, ... soy dos hombres”, todos los Oteiza se resumen en dos: el escultor y el político. El escultor es un personaje cóncavo, que se aleja, se recoge en sí mismo, se intimida religiosamente hasta encontrar la plenitud en el silencio y la soledad de un espacio vacío; mientras que el político es convexo, incompleto, necesitado de los otros –“mi familia”, suele decir–, que convoca a la acción común, “en orden de batalla”.

Para el artista de Orio, uno y otro Oteiza se suceden y se justifican recíprocamente. “No es posible, dice, aventurarse de manera responsable en la vida pública sin el aprendizaje espiritual que la experiencia artística proporciona”. “De igual forma –continúa–, el artista que, resistiendo su desarrollo “natural”, permanece en la actividad artística “para siempre”, es un eterno adolescente. “Me asombra el falso prestigio actual de la ancianidad productora-creadora, esta caída general del artista en la última de sus alienaciones, la alienación egotista, en la alienación precisamente de su herramienta de desalienaciones, el producto artístico. ... Pero el arte ha pasado ya a la realidad con todos ... Ahora es cuando el artista no influye ya con su arte sino con su vida. Ahora sus sentimientos no son artísticos sino revolucionarios. Esto es lo que el artista actual tarda en comprender; no quiere aceptar”<sup>2</sup>. Para Oteiza, la experiencia estética debe cumplirse finalmente en la ciudad. Tan ambicioso propósito se formula mediante una proposición que nos sitúa de lleno en el centro del ideario estético del escultor: Según ella, *el arte debe morir para que el hombre viva*. Y añade que el vacío, el silencio que su obra anticipa, al inaugurarse en el instante mismo en que el arte termina, y en virtud de su terminación, otorgarán al hombre la plenitud de su naturaleza. Así, el arte resulta condición de un proceso que reclama la muerte de algo a cambio de lo que nace, el sacrificio que nos prepara para alcanzar finalmente una nueva inocencia.

## En torno al vacío

Oteiza hace remontar la genealogía del vacío a los días de su infancia en Orio. El sentimiento más perturbador y el recuerdo más persistente de aquellos años, acaso sea el de miedo: los terrores, tan frecuentes en los niños, sembraron de pesadillas los sueños de su infancia. A menudo el escultor recuerda todavía, siempre con la misma expresión de horror, el sacrificio de unos animales

---

2. Se han puesto en cursiva las palabras del escultor: Casi todas ellas están recogidas en las publicaciones de las que se da referencia en estas notas. Las citas del artista que no tienen referencia forman parte de las conversaciones que durante años sostuve con el escultor, cada sábado, en su casa de Alzuza. La gran cantidad de fichas que conservo de estas conversaciones tienen para mí un valor inapreciable.

“Un modelo de hombre para el niño de cada país”. Epílogo al libro de J. Ubalde Merino: *La psicología entre la física y la ecología*, pp. 127-8 (Ed. J Ubalde Merino, 1973).

que un día lejano, volviendo de la playa, tuvo oportunidad de ver en el matadero de Orío: el golpe seco, sordo, de la maza en el testuz que demurraba al animal de súbito y, en el estertor de la muerte, al carnicero que lo degollaba de un tajo, haciendo saltar con fuerza, a borbotones, la sangre oscura, caliente, espesa, que difundía un acre olor por los alrededores. E inseparablemente unida a esta escena, la de unos niños en la puerta del mismo matadero, sacando de un saco unos gatos recién nacidos y estrellándolos contra la pared entre risas y exclamaciones de regocijo. Tal vez porque se dice que son originarias, “naturales”, pocas cosas resultan tan terribles como la irresponsable crueldad de los niños o la festiva brutalidad de muchas costumbres populares. No es raro que los niños más sensibles encuentren una sensación oscura, insospechada, obscena, en la evidencia descamada de lo orgánico; el sabor de un miedo que su inocencia descubre, más que en el saber prematuro de la muerte o en el sufrimiento que se infiere de forma gratuita, en la perturbación causada por la naciente embriaguez de los cinco sentidos. A impresiones como las causadas por esta escena atribuye Oteiza que, “hasta los seis años, fuera un niño introvertido, temeroso, asustado, incomunicado”. En *Quousque tandem...!* se puede leer: “de niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en el corazón, advertimos el miedo –como negación suprema– de la muerte”<sup>3</sup>. A veces, el arte encuentra en esos sentimientos de inseguridad y temor sus raíces más genuinas. “La imagen terrible y hermosa que adoptan ciertos animales se debe a que están aterrorizados. Del miedo le salen al pavo real sus cien ojos”.

De esta forma, el escultor fue conformando un carácter retraído, y solitario, una personalidad que disfrutaba con las sensaciones de seguridad y salvación que procura lo que se oculta, que apreciaba el valor de lo clandestino –“Yo soy un conspirador”, le he oído proclamar infinidad de veces en los momentos de entusiasmo. “Yo me oculto en el friso de piedra de mis antepasados,... en mí mismo, en mi ángel, fuera del alcance de mis enemigos, de mis demonios”.

Así, hurtándose de la presencia de los otros, “escondido en ningún sitio y sólo”, dice un verso de *Existe Dios al Noroeste*, el niño aquel fue adentrándose en un territorio vacío, en un espacio secreto de protección, en torno al cual había de conformarse años después la idea motriz de su escultura. “Como el avestruz, añade –maravilloso y calumniado, metafísico animal que crea su pequeño crómlech enterrando la cabeza y el miedo en la arena–, el escultor abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios.” Este esquema que pone en comunicación directa la oscuridad con la luz, lo más profundo con lo más elevado, el abismo con el cenit, nos remite a la concepción de un espacio continuo, trascendental, en el que, como en las pinturas barrocas, el cielo y la tierra encuentran su lugar recíproco cuando se encuentran.

---

3. El escultor cuenta de aquellos días, que solía aprovechar los agujeros de la playa para ocultarse “enterrarse” en ellos, en busca de protección.

Pero ese círculo celeste –celestial– que podemos ver desde la profundidad donde permanecemos ocultos, no nos salva porque lo vemos, nos salva porque nos ve. Como el gran ojo equilátero que vela impassible, el escultor hacía pequeñas esculturas en forma de monóculo –“crómlech de bolsillo” los llamaba– perforando trozos de piedra arenisca que conseguía en una cantera situada en los altos que separan Zarauz de Zumaya. “Todo lo que miraba a través del agujero –decía– se hacía de inmediato sagrado”. El encuentro, años después, con el crómlech neolítico confiere un nuevo sentido al secreto universo que Oteiza niño ensoñaba en su agujero de la playa de Orio. Como si sus más íntimas intuiciones fueran el remoto reflejo de un temor y temblor originarios, el pequeño círculo de piedra prehistórico le revelaría de pronto que la sustancia vacía de la estatua y, por tanto, la naturaleza religiosa de toda experiencia estética, estaban contenidas ya en sus infantiles ensoñaciones.

La escultura, descubre entonces, es el vacío interior; indefinido e invisible, que se muestra y se esconde, que protege al gusano-escultor-hombre en su agujero. “Un Nada que es Todo, un Absoluto como respuesta límite y solución espiritual de la existencia”<sup>4</sup>. Todavía en sus últimos escritos, el escultor proclama la superioridad de un “Realismo inmóvil, superreal, panóptico, del Ser estético”<sup>5</sup>. Este espacio finalmente vacío, grado cero (infinito) de la escultura, que cierra el proceso experimental del arte moderno, convierte el cromlech en el mejor testimonio de la única realidad admisible, la realidad espiritual, que sólo el arte puede desvelar. El escultor lo anuncia de forma categórica: “La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad”<sup>6</sup>.

Pero los anhelos de profundidad suelen desembocar en la altura. La atracción del abismo no es muy diferente a la que suscitan las cumbres más elevadas. “El camino hacia arriba y hacia abajo es uno solo y el mismo” La soledad total que aguarda en el fondo de uno mismo, en la oscuridad de la caverna interior; sin otra presencia que la de las propias voces, termina conduciéndonos a la altura que sólo la presencia de los otros puede ayudarnos a soslayar. Tal vez por eso llamamos trascendencia (de “trans” y “scando”) a la forma de lejanía que se manifiesta al ascender: “Subir –ordena Oteiza en una conocida película hablando de poesía–, volar; no importa dónde, porque no hay dónde”. Muchas de las imágenes preferidas del escultor están relacionadas con esa idea. Algunas son hermosísimas. Cuenta, por ejemplo, que cuando hacía el servicio militar; de noche, desde su catre en el cuartel, “veía a través de una ventana alta el cielo estrellado, e imaginaba que aquel rectángulo azul y luminoso era una piscina: ¡la piscina del cielo!, y que se zambullía en ella de cabeza”. Llegó incluso a escribir un cuento, hoy lamentablemente perdido, con este tema.

---

4. *Quosque Tandem*, 77.

5. Goya mañana. *El realismo inmóvil*, p. 39 (Ed. Fundación-Museo Jorge Oteiza, 1997).

6. *Quosque Tandem*, 74.

Se diría pues, que, para el escultor, la creación es protección, ocultamiento. Oteiza se esconde en sus estatuas vacías en la misma medida en que se muestra, igual que en la hoja de papel en blanco, impoluta, sobre la que años más tarde escribirá sus versos. Todos ellos, vacío, silencio y los elementos que los representan: crómlech, muro de piedra, cuartilla de papel, encuentran su forma definitiva, su virtualidad curadora del mundo y de la muerte en el gran hueco de la bóveda celeste, paradigma del infantil refugio de la playa de Orío. “Cuando en 1935 navegábamos hacia América en el Arantxamendi, Balenciaga, desde el puente, pintaba mirando al mar Pero no pintaba las olas, pintaba una yunta de bueyes de su caserío de Arona”. Ese mar de Balenciaga era el territorio metafísico de sus nostalgias, el sagrado –ningún– lugar donde los bueyes, que resumían el sentimiento de la tierra que dejaba, ararían eternamente; la piscina del cielo en la que hubiera querido zambullirse el escultor: “El mar, continúa diciendo Oteiza, sobre el que trabajaba Balenciaga, era la bóveda del cielo. Así es la pintura prehistórica. Todas las pinturas están hechas en el cielo, en el firmamento. Esto es lo que la cueva, la pared de piedra de las pinturas rupestres, representan”. Poco a poco se insinúa el inevitable encuentro del escultor con lo más alto y lejano. Cuenta Herodoto<sup>7</sup> que “los persas tienen por costumbre, subiendo a lo más alto de las montañas, hacer sacrificios a Zeus y llaman Zeus a toda la bóveda del cielo”. Es curioso que, de igual manera, “urtzi”, firmamento, sea también la primera voz del euskera para designar a Dios

*venimos del bisonte  
mujer del cielo lunar  
hijos del cielo y de la mujer  
centauros del gran Hueco nativo de la noche.*

Como en la mística, el deseo de Dios es lo que el vacío de la escultura de Oteiza encarna. El tiempo y los acontecimientos que arrastra, el mundo fenoménico que lo constituye, se aniquilan en la perspectiva del espacio ilimitado, místico vacío, que sólo la obra de arte es capaz de instaurar “No quiero estar”, dice el escultor recordando a Unamuno. “Me quiero en el ser”.

La aspiración del alma que se despoja para ascender hasta difundirse en la totalidad suprema del Uno-Bien, revela en la vieja palabra vasca para designar el cielo el sentido trascendental de aquella otra máxima de Heráclito<sup>8</sup>: “el hombre enciende a sí mismo una luz en la noche cuando al morir apaga su vista...”. Oteiza, revisando el euskera en sus raíces, nos ofrece una etimología de *izarra* (estrella), proveniente de *itz* (ser) y *ar* (hueco, concavidad del cielo), en la que, a semejanza de Heráclito, justifica la idea de que en la cultura vasca, “el hombre se diviniza a sí mismo / NO MORIRA / se cambia de sitio, subirá / se cambia al cielo”. El escultor hace uso de esa idea en los hermosos versos que dedica a la muerte del centauro Quirón<sup>9</sup>:

---

7. Hist. I,131

8. B26

9. *Existe Dios al Noroeste* p. 156 (Ed. Pamiela, 1990)

*oh Aquiles hijo  
la muerte es para todos  
(Y en su noche  
acostado  
el caballo ya se ha)  
en su tumba láctea encendido*

Y de nuevo en su elegía a Itziar<sup>10</sup>:

*La muerte no existe es un cambio de sitio  
.....  
encendida nuestra última ventana.  
en el hotel del cielo...*

### **El sacrificio de Aránzazu**

Todos los anhelos verticales, que desembocan infaliblemente en la Elevación, en la Altura, son metáforas de una exigencia espiritual. Las dos direcciones metafísicas, arriba y abajo, que resultan de la enconada relación que tan a menudo sostenemos con la vida, exigen el sacrificio de nuestra medida material y orgánica. La condición de fugitivo y el deseo de Dios, impulsan al artista a recusar la naturaleza. “El heroísmo es una actitud fugitiva”, escribe Bataille, igual que el miedo. Nuestro escultor suele ironizar a costa del coraje que se ven obligados a ejercer los que no pueden eludir el peligro: “La mayoría de los héroes son lisiados”, (he aquí una reconfortante interpretación materialista de la “excelencia”). “Los grandes hombres nuestros que prefiero, San Ignacio, López de Aguirre, cojos. ¿Qué grandeza se puede esperar de un hombre que no es cojo?. Yo me parto la rodilla para conseguir el valor que necesito”. Sin embargo, continúa Bataille, “la idea de huir no es en verdad ni loca ni cobarde. Queremos encontrar lo que buscamos, que no es sino liberarnos de nosotros mismos”, escapar de la amarga precariedad de que estamos revestidos. Este es la causa de la implacable hostilidad que Oteiza manifiesta contra sí mismo, contra su parte mortal: “No pertenezco a la tribu de la Naturaleza, exclama. Soy un ser exiliado a la Naturaleza, arrojado a la Naturaleza”.

*abandono hombre  
os dejo aquí mi corrupción  
y esta vez para siempre<sup>11</sup>*

Estos y otros muchos versos que con la misma recusación podríamos extraer de *Existe Dios al Noroeste*, son el testimonio de una queja y un resentimiento que encarna espectacularmente en los apóstoles sin tripas, desentrañados,

10. Itziar elegía y otros poemas, p. 15 (Ed. Pamiela, 1992).

11. (Para una o desde una Metafísica de la Corrupción) en “Existe Dios al Noroeste” p. 124.



vacíos por dentro, de Aránzazu. Esta es la primera gran referencia al impulso autodestructor antes comentado. Como en un paisaje asolado por la lucha, el viejo conflicto entre materia y espíritu que el escultor experimenta con especial virulencia, se salda en la fachada de Aránzazu con el sacrificio de los cuerpos abiertos en canal, cóncavos, ofreciéndose a sí mismos en holocausto, en su propio hueco, en un vacío expectante.

El *Friso de los Apóstoles* de Aránzazu es la obra que culmina el primer período de la obra de Oteiza. El llamado Apostolario es la primera conclusión en la génesis del vacío, del espacio interior en este caso, como material de la escultura, es decir, del proceso de sustitución de la materia que se palpa, se pesa, se mide o se modela, de lo que llamamos sustancial por oposición a lo que es inconsistente, por la metafísica condición de un espacio interior. Esta conclusión en los apóstoles nos habla de la acción de quitar, es decir, del hueco que resulta al eliminar la parte material de la escultura, de la *interioridad* que semejante destrucción revela. En la obra poética de Oteiza se encuentran en bellísimas imágenes numerosos testimonios de aquella encamizada mirada interior: el Jonás de “Androcanto y sigo”, que “*ha visto, conoce* (en este punto, su discurso se detiene un instante para dar tiempo a que el sentido más lejano de la palabra *conocer* nos alcance) *al pez por fuera y por dentro*”; o en la fantástica imagen del Minotauro encerrado en su Laberinto: “*el Laberinto, dice, es el Minotauro mismo. No está fuera, sino dentro de nosotros. Escapar del laberinto es salir de la bestia que nos tiene*”; o aquel Savonarola que el escultor exalta cuando exclama: “*el fuego que quema a Savonarola no es el de la hoguera a que le condenan, es su propio fuego. El fuego que lleva dentro*”.

Pero Aránzazu sólo es la primera fase del conflicto que el escultor sostiene con la materia, un momento crucial que forma parte del proceso de desocupación, de vaciamiento: el momento del *sacrificio*. Los Apóstoles abiertos de arriba a abajo y desentrañados ilustran la imagen platónica del espíritu liberado de su féretro mortal, pero advierten, al mismo tiempo, de otro espacio no vinculado a la materia sino oculto tras ella, que no se halla dentro del cuerpo sino tras de él, más allá de él. Las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz*, que sirvieron de investigación a Oteiza en 1956, le hacen concluir que la parte oscura, cerrada, del muro es la que está delante y que la parte abierta, la clara, la luminosa, se halla detrás, cubierta por la primera. De tal forma, que hay que horadar, traspasar, ir más allá de la oscuridad inmediata para alcanzar la escultura libre o liberada que el artista persigue. La imagen de la “larga marcha” del artista, que se manifiesta en la oposición entre materia y espíritu, cóncavo y convexo, lleno y vacío, se reproduce ahora en términos de luz y de oscuridad. Debemos cruzar la oscuridad para encontrar la luz. Como en tantas pinturas románticas, lo inmediato permanece entre sombras. “La atmósfera de horror es sólo el primer plano —escribe Jaspers—. Lo más hondo requiere una búsqueda intensa. Para encontrarlo es preciso atravesar este horror”. La escultura de Oteiza forma parte de esa travesía, argonáutico viaje tras una sustancia lejana e inalcanzable. *Para vivir digo la palabra “lejos”*, escribe el escultor en sus versos de amor a Itziar<sup>12</sup>.

---

12. O. c. p. 16.

## La geometría del espacio

Dejando a un lado el hecho de que Oteiza no zanjaba nunca de forma definitiva cualquiera de sus modos de expresión, se suele decir que Aranzazu concluye cuando el escultor repasa en que la escultura antropomórfica y su tratamiento expresivo, la materia y las manos, habían agotado su capacidad para reflejar la intuición del “vacío” como materia de su escultura. O traducido a los términos lógicos normativos del escultor: cuando la inversión de sentido que impone la *ley de los cambios* conduce su obra por un debilitamiento progresivo de la expresión hasta el vacío. De otra parte, la referencia a la figura humana en la escultura, ya no puede separarse de la presencia del tiempo que nos configura. El “espacio en sí”, recuerda Heidegger, es una dimensión sobrehumana o, por mejor decirlo, absolutamente abstracta. Así es como la escultura más o menos figurativa de este periodo está obligada a dejar paso progresivamente a la forma geométrica. En consecuencia, los volúmenes elementales de la esfera y el cubo resultan el punto de partida de un nuevo periodo de investigación del que surgirá su “Propósito experimental 1956-57”.

Pero este abandono de la escultura antropomórfica hace imposible “la mano” del escultor. Hay un momento, que Aranzazu precipita, a partir del cual el escultor llega a la conclusión de que la mano, el tacto y su relación directa con la materia es tiempo, instrumento del caos, señal de la destrucción y la muerte que el tiempo instaura. La natural competencia de la mano para remitir lo real a lo que tiene entidad física, a la resistencia material que sólo el tacto constata, a la pesantez de los cuerpos, resultan inaceptables para el idealismo y espiritualidad que el artista persigue en su pretensión de alcanzar el espacio sólo y vacío. Oteiza sabe lo que sabía Valéry cuando éste escribe refiriéndose a la mano: “Lo que toca es real. Lo real no tiene, ni puede tener otra definición. Ninguna otra sensación engendra en nosotros esa seguridad singular que comunica la espiritual resistencia de un sólido. El puño que golpea la mesa parece querer imponer silencio a la metafísica”<sup>13</sup>.

Mediada la década de los años cincuenta, el escultor comienza a trabajar con planteamientos sistemáticos, utilizando instrumentos y procesos que producen una escultura nueva. Existen algunas piezas realizadas en años anteriores en las que ya se adelantan las futuras preocupaciones del artista. La *Unidad triple y liviana* (1951) y el proyecto para el *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) aparecen fundadas (en positivo y negativo respectivamente) en el giro de la hipérbola. Esta última pieza, como *La Tierra y la luna*, del mismo año y parecida genealogía, todavía conservan ciertas referencias figurativas. El giro de la hipérbola da un nuevo sentido a la relación entre lo interior y lo exterior; descubriendo el vacío por desplazamiento de la estatua hacia el espacio exterior recién activado. “En todos los órdenes –escribe Oteiza– hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma”.

Pero la geometría manifiesta también la voluntad explícita del escultor de emplear de manera rigurosa un método que produzca efectos indisponibles, redu-

---

13. Paul Valéry. “Discurso a los cirujanos”. En *Estudios filosóficos*. Ed. Visor 1993, p. 178.

cir el grado de arbitrariedad que toda decisión artística parece implicar; partir de un principio a cuya intervención puedan atribuirse los resultados formales obtenidos. A menudo esta exigencia desemboca en un concepto de “experimentación” que incorpora al proceso creativo una metodología de inspiración científica.

Pero queda la cuestión de la génesis del vacío que se debate entre dos hipótesis contrapuestas. La pregunta podría formularse así: la estatua vacía ¿es el resultado de un proceso de desocupación material, de vaciamiento corporal, es decir, una forma de *sacrificio*, de inmolación, un holocausto como he indicado más arriba, o más bien, como el mismo escultor aseguraba, han sido hechas, sin inferirse de las obras anteriores, “a partir” del vacío mismo, ese material metafísico que sólo Oteiza ha sido capaz de revelarnos. Dicho de otra manera, ¿existe o no continuidad entre las esculturas de cemento anteriores a su viaje a América y el Apostolario de Aránzazu, entre la larga serie experimental de los cubos o *cuboides* Malevich y las *cajas metafísicas*? En suma: ¿hay un proceso que discurre por sus esculturas “llenas”, de piedra, alabastro o madera, hasta desembocar en las esculturas vacías que se conservan en sus metálicas cajas abiertas?

Ambas hipótesis están avaladas por el propio escultor; que en 1964 explicaba el funcionamiento de la Ley de los Cambios hablando de “una técnica *desocupacional* del espacio, *eliminativa*”. “Crear es quitar; quitar de en medio” repetía con frecuencia. Pero quizá el testimonio que mejor avala este punto sea el que ofrecen las *Caja de Piedra* del año 1958, pintadas en blanco y negro, punto de inflexión de todo proceso, en las que el escultor parece querer ilustrarnos con toda claridad sobre el esforzado tránsito que va del lleno al vacío. Al respecto, recuerdo muy bien la escena –que ya he contado en otras ocasiones– en la que Oteiza, a principios de los años sesenta, se esforzaba en explicar a un grupo de artistas jóvenes esa noción del espacio vacío. “Mirad ese encendedor; decía señalando el primer objeto que encontraba sobre la mesa. ¡Miradlo bien!. Y ahora, añadía mientras lo arancaba de su lugar de un manotazo, mirad el espacio que deja”. Cualquiera que fuera la confusión que experimentamos en aquel momento y la fantasía que demochamos en su interpretación, lo que Oteiza quería mostrarnos de la forma más simple y directa posible era el vaciamiento, “un lugar abierto que se muestra” –dicho sea en palabras de Heidegger–, al quitar el cuerpo que lo ocupa.

El escultor ha elaborado un instrumento para abrirse paso hasta ese lugar indescriptible: el “*plano Malevitch*”. Aunque es conocida la importancia que Oteiza atribuye al “plano Malevitch” en la elaboración teórica y conclusión experimental de su escultura, nadie parece haber reparado en el papel que desempeña como factor y guardián del espacio vacío. La especial configuración y la eficiencia de este trapezoide responden al deliberado propósito de aniquilar la forma, perseguir y devorar perspectivas. En su presencia la caja espacial se pervierte, el arriba, abajo, delante, detrás, pierden su sentido. Con su prodigiosa movilidad, este pequeño plano *ligero, inestable, dinámico y flotante*, descentra, multiplica y confunde los puntos de fuga y destruye la ligaduras que ordenan el espacio. Ya no hay caja espacial; en su lugar, más allá, el “vacío” abierto en una dimensión metafísica.

Sin embargo, lo que se inicia como desocupación física (ascético esfuerzo en la búsqueda de la *curación de la muerte* que el artista emprendió en su infancia de Orío), cambia de signo y concluye en el momento mismo en que el espacio vacío, liberado de su masa (su ganga, su carga material), nos permite concebir una Estatua, enteramente espiritual, hecha con –y en– el vacío mismo, fruto del *rompimiento de la neutralidad del espacio* (ahora) libre.

Llegamos así a un “término originario”, donde círculo se cierra, donde la escultura finaliza, y el escultor convertido ya para siempre en “hombre” debe *entregar sus manos*. ¿Qué sentido tendría que, una vez alcanzado la consecuencia final de su trabajo, continuara haciendo esculturas, a menos que se traicionara a sí mismo hasta el punto de trasladarse al campo de la expresión personal para competir, como tantos, por los favores del mercado? Lo que Oteiza nos dice, aunque en ocasiones se contradiga, es que en aquel punto crítico del espacio liberado por obra de la escultura, el artista ya no es su dueño, no puede siquiera concebirse continuando en su ejercicio y mucho menos con el mismo vacío que transfiere la estatua a un territorio indisponible.

### **Un hombre pone siempre a un lado su cadáver y en otro su alma<sup>14</sup>**

Como un místico, el escultor parte de la consideración de que el alma humana es incompatible con el cuerpo; y otorga a la experiencia artística la platónica misión de debelar la naturaleza, abriendo, vaciando la escultura, descargándola de su ganga material, *neutralizando su expresión*, perforándola hasta alcanzar un “más allá”, para poder descansar finalmente en el luminoso espacio que oculta<sup>15</sup>. “*Uts* (vacío y puro). Este debe ser un doble concepto ganado para el espíritu con el cromlech<sup>16</sup>: “En algún sitio he debido anotar que la palabra de Dios es el silencio y que este silencio se describe y se hace visible por vez primera en nuestra creación absoluta (suelta de todo: abstracta) del cromlech en el neolítico”<sup>17</sup>. Es así como la escultura *desocupada* nos muestra el espacio desnudo, redimido, “quieto”, un espacio sagrado... En este instante, cumplida su función, la obra de arte se extingue revelando con su sacrificio las raíces comunes del arte y la religión, “la identificación de una sensibilidad estética con una sensibilidad religiosa”<sup>18</sup>.

Pero el escultor va más lejos todavía y concluye declarando que la escultura en sí misma no es nada, que no tiene ningún valor “Odio la obra de arte”, acostumbra a decir “Mis cajas metafísicas son las latas de las que me he alimentado. El arte no está en las esculturas está en otro sitio”. “Lo valioso, lo impres-

---

14. “Cromlechs y estelas funerarias”. La Academia Erante. Homenaje a D. José Miguel de Barandiarán, p. 141 (Ed. Añamendi, 1963).

15. Ver “Propósito experimental 1956-57”, “Ampliación funcional del muro”. En Oteiza 1933, 68, p. 10 (Ed. Alfaguara, 1967).

16. *Quosque Tandem*, 43.

17. O. c., 50.

18. O. c., 82.

cindible, añadirá, es la experiencia (el saber) que proporcionan”. Lo que el complejo mundo de saberes y sacrificios, que el artista pone en acción, elabora, más que una escultura, es una conciencia; conciencia que conforma al hombre nuevo. *Al crear, el ser humano se pone en juego absolutamente.*

Pero ¿cómo es esa conciencia y cuál la misión de ese hombre nuevo que el arte alumbra?

Oteiza nos adelanta algo, difusamente, cuando habla de “una sensibilidad existencial (conclusiva, pos-experimental) como fórmula o instinto para la vida, en la que pensamiento y acción se identifican al instante”<sup>19</sup>. Pero de nuevo será la escultura la que nos ayudará a comprender: “En cierto sentido –dice–, toda escultura verdadera es originaria. No tiene familia, ni historia; no tiene naturaleza sino que la crea”. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger se refiere a la obra como un acontecimiento fundador; como un aparecer –“desocultar”– que abre e instaura un mundo. De esta forma la obra de arte es histórica y ahistórica a la vez. Histórica porque la experiencia de “verdad” que proporciona, es inseparable de su edad. Como apunta Adorno: “las obras de arte cargan con el contenido histórico de su tiempo”. Pero son ahistóricas en tanto que acontecimientos que irrumpen en el mundo y lo “abren”, despiertan “lo otro”, “lo oculto”, lo perdido... y lo posible. En ese sentido –¡sólo en ese sentido!– propician lo nuevo. De esta manera, como origen y comienzo, hay que entender el carácter siempre inaugural de la obra de arte, aquel “fundamento que soporta la historia” (Heidegger). Esta misma cualidad es, sin embargo, la que hace difícil discernir, con criterios objetivos y aceptablemente precisos, la presencia de lo artístico entre la innumerables obras “nuevas” que se nos ofrecen a diario y la que facilita su explotación hasta la náusea por toda clase de filisteísmos.

A pesar del interés que Oteiza siempre ha confesado por el pensamiento de Heidegger (a menudo se quejaba de que Chillida monopolizara la relación con el filósofo alemán), su singular concepción del arte es el reverso de la de Heidegger. Lo que en éste es superación de la metafísica, en Oteiza, es desvelamiento del ser trascendente, sublimación metafísica del mundo. Lo que Heidegger dice cuando habla de *espaciar* (“liberar lo selvático” “para un situarse y habitar del hombre”, “liberación de sitios”, “sitios de donde los dioses han huido”) en Oteiza es, por el contrario, vaciar; silenciar; deshabitar; levantar *la casa del Espíritu Santo*, *sacralizar*. Lo que en aquél es aparición de las cosas (“apertura del tiempo en el acontecer”, aproximación), en éste es eliminación de la materia y el tiempo, infinitud, lejanía.

Pues bien, de la misma forma en que el *Homenaje al padre Donosti* se encuentra en Agiña con el pequeño cromlech, celebrando de esta manera –como el hijo pródigo– la reconciliación del arte contemporáneo con sus orígenes y su conclusión experimental, el hombre engendrado en tal acontecimiento deberá ser primigenio como el cromlech, “vacío y puro como el cromlech, recreado en esa pánica e instantánea sensibilidad que vive de Dios en todo”<sup>20</sup>. Un

---

19. *Ejercicios espirituales en un túnel*, p. 47 (Hordago ed. 1983).

20. *Quosque Tandem*, 82.

hombre que ha conquistado su origen y con él, una naturaleza definitivamente humana, sobrehumana. “En este estilo, ya no se necesita razonar; es libre, temporal, vital, alógico, irreflexivo, improvisador; instantáneo y continuo”<sup>21</sup>.

La figura que Oteiza describe, metafóricamente, es la del artista que desemboca en el espacio público y la acción —“... estos hombres libres —dice— son los que tienen que transformar la realidad”<sup>22</sup>—... El artista se nos presenta entonces, platónicamente, como un político, un revolucionario, un guía, un salvador de sensibilidades colectivas. En uno de sus libros, el escultor relata la anécdota de una sobrina suya que tenía “una sensibilidad artística extraordinaria... dañada por la mentalidad horrenda de su colegio de monjas... No puedo atenderla, le digo a su padre... No puedo salvar de uno a uno a nadie, trato de un sistema industrial de salvación”<sup>23</sup>.

### La ambigua condición del sentimiento trágico

A la imponente sombra de un Yo acrecido de esta manera, todo lo exterior palidece. Ese “yo puro”, con todo, es algo más que la conciencia, distinto del ser que piensa y conspira y que soy dentro de mi forma cambiante. Permanece tras ella y frente a ella, en lo más hondo, indiferente. Esta es —imposible de describir— la profundidad que, en los momentos de mayor exaltación, Oteiza siente resonar en el fondo de sí mismo, el abismo de un ensimismamiento que le resulta imposible alcanzar y eludir: ¿Qué es esa ausencia en mí, se pregunta, que no puedo concebir; ni conmover, a la que ni pertenezco, ni me pertenece, pero que me habita y me detenta? ¿Quién debe responder por ese estigma indeleble, indefinido hueco, vacío sin fronteras, qué me aterroriza?

Oteiza quiere conquistar (apoderarse de) ese vacío. Intenta seducirlo, como Ulises, por medio de la astucia, es decir; estéticamente (se nos presenta como Prometeo pero es Odiseo, infatigable pero escéptico, trágico y maligno, en la búsqueda de su patria). A tal fin reclama el vacío, lo requiere para su protección, se identifica con él, lo convierte en su ángel. Pero el ángel no le responde. El vacío conquistado con tanto esfuerzo muestra su naturaleza más íntima., su secreto: nada hay en mí —dice— que no sea indiferencia y silencio. La escultura, la poesía (el trabajo definitivo de su vida), es la solicitud desesperada de una respuesta que se sabe imposible. Sus protestas, sus imprecaciones, sus amenazas, sus gestos bárbaros, sus actitudes, por apocalípticas que a veces sean, contienen toda la ambigüedad de un clamor estético, nos toman por testigos de una conciencia que con su influjo transforma el “vacío impenetrable”, la insalvable distancia que media entre el deseo de ser y el conocimiento de la irremediable precariedad de las cosas, es decir; convierte la tragedia misma en condición del placer; de la gratificación más profunda que la vida puede darnos. Es así, con

---

21. “Cromlechs y estelas funerarias”. En *Homenaje a D. José Miguel de Barandiaran*. La Academia Eñante, p. 146 (Ed. Añamendi 1963).

22. *Ejercicios espirituales en un túnel*, p. 48.

23. O. c., pp. 56 y 57.

un sentido burlón y paradójico (de nuevo se insinúa el perfil de lo trágico), como debe interpretarse la ficción, las contradicciones, la cólera y la desmesura constantes, que solían acompañar su presencia pública. La respuesta estética no puede ocultar su naturaleza evasiva y medrosa, los viejos temores, su condición fugitiva.

Yes que el absoluto espiritual que Oteiza intenta levantar contra el absoluto de la muerte sólo puede sostenerse con la fe...

### **“Pero ya verá vd. cómo no viene”**

Es un vieja anécdota que se suele atribuir a muchos. Cuenta que un sacerdote repasaba con un moribundo los artículos de la fe: “¿Crees en Dios, Padre, todopoderoso?”..., preguntaba el cura, y el moribundo respondía resignadamente: “Sí padre, sí creo”. Y así sucesivamente; pero, al llegar al final de la oración, cuando el cura pregunta: “¿Y crees que vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos?”, el hombre, sin poder silenciar más sus íntimas sospechas, responde con voz temblorosa: “Sí, padre, sí creo... pero ya verá Vd. cómo no viene”.

La falta de fe se suple con la voluntad. La representación, el vivir “como si”, abre el estadio de una creencia empobrecida, secularizada. Una creencia que alimenta el sistema general de valores vigente: la utilidad, la moralidad, etc.; valores que otorgan a la vida la consistencia mínima para conservarse y proyectarse en el pensamiento y la acción. En este sistema los valores estéticos cumplen la piadosa misión de proteger nuestros sueños más placenteros “como si” fueran reales. Pero la sensibilidad de algunos hombres extraordinarios no puede aceptar este convencional estado de cosas. “Nosotros supremos poetas –había dicho Verlaine–, necesitamos a los dioses, en los que no creemos”. Una vida que no pueda etimizarse, como un arte que no aspire a contener la totalidad de la experiencia, no valen nada. La ficción que Oteiza pone en juego es una astucia de la voluntad que parece dispuesta a pagar cualquier precio por la fe perdida, y alcanzar con ella una verdad consistente y una identidad llevadera. Pero proclamar el sacrificio del mundo y la disposición a ejecutarlo por la propia mano, sabiendo que el “entusiasmo” puesto en semejante manifestación no tiene otro fundamento que el miedo, el horror que nos produce la muerte, termina engendrando una desolación insoportable. Privado de sí, el artista no puede (no quiere) percibir a su alrededor más que ruina y traiciones. ¿Quién dijo que la verdad nos hará libres? No poder creer es la esencia misma de la tragedia. El manantial que alimenta una impotencia sin límites que abre el abismo de la simulación, de la cobardía, de las continuas paradojas, del narcisismo, de un humor acerbo e histriónico, de un resentimiento implacable...

La escultura vacía, liberada, descubre de repente su insignificancia. Las vicisitudes que ha sufrido el *Homenaje al Padre Donosti* son reveladoras en extremo. Una perfecta escultura, verdadero cromlech puesto en pie, ligeramente excéntrico todavía, siempre al borde del cataclismo, no puede soportar la más mínima torpeza sin vomitar el tiempo que contiene oculto en ella. La hermosa escultura malttratada, aparece en Agaña rendida a la materia que la constituye, devuelta a lo efímero, pro-

clamando a los cuatro vientos el inevitable fracaso del escultor. Finalmente, todo atestigua descamadamente el triunfo del tiempo y de la muerte. Un fracaso que, como el ángel de la muerte, recorre con su mirada toda la vida del artista, y que Oteiza intenta aliviar magnificando su fracaso, entregándose a él voluptuosamente. También en “el exceso –como sabía Diderot– está fundado en el deseo de creer”.

Pero el escultor no cede. “No recéis –exclama–, todavía he de vengarme”.

## EDUARDO CHILLIDA

### La naturaleza

Nunca se ha ponderado suficientemente la importancia que un sentido particular de la idea de Naturaleza adquiere en la escultura vasca de la posguerra. En esta escultura, la naturaleza no es ya un referente o una evocación, como ocurre en la pintura etnosimbólica vasca, o con la influencia del modernismo, que tan excelentes frutos rindió a la escultura de Durrio y Mogybejo o Dueñas; es un profundo sentimiento, un “sentido”, más bien, en el que se concitan las imágenes más heterogéneas y dispares; que embriaga la personalidad y la obra entera de muchos artistas, dotándola de una suerte de apariencia grave y poderosa, que a menudo se ha utilizado para definir un estilo.

El mito de unos orígenes legendarios, que reflejaban en mil escenas populares los pintores costumbristas, muestra ahora la profunda y estrecha vinculación de los nuevos escultores con una presencia inmediata del “ser de la naturaleza.

“El arte, decía Benjamin, no crea sus propios arquetipos: éstos residen, anteriores a toda obra creada, en aquella esfera del arte donde éste no es creación, sino naturaleza. Aprehender la idea de la naturaleza, y con ello hacerla idónea como arquetipo del arte, como puro contenido, era la finalidad última del esfuerzo de Goethe en la indagación de los fenómenos originarios”<sup>24</sup>.

Schiller<sup>25</sup> se refería a esto mismo cuando distinguía entre los artistas que sienten de un modo natural y “nosotros que sentimos lo natural”. No es fácil expresar ese “sentir lo natural” sin acudir a fórmulas como la del “sordo rumor” de Holderling o el “espejo oscuro que se halla en el fondo del hombre. El lugar del temible *chiaroscuro*...”<sup>26</sup>, donde germina un “mundo familiar” que escribía Victor Hugo. A veces pienso, sin embargo, que el sentimiento de la naturaleza a que me refiero, en el que se soportan el trascendentalismo religioso y artístico, encuentra un especial significado en los términos de nuestro universo cultural.

---

24. W. Benjamin, “La teoría del arte temprano-romántica y Goethe”, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, p. 158. (Ed. Península, 1988).

25. Schiller; *La educación estética del hombre*, (Ed. Espasa - Calpe - Austral, 1973)

26. Victor Hugo citado por Herbert Read en *Imagen e Idea*, “Las fronteras del yo”. (Ed. Fondo de Cultura Económica, 1957). La cita continúa así: “Cuando nos asomamos a este pozo, vemos dentro, en la abismal profundidad de un círculo estrecho, el gran mundo mismo”.



En el caso de Chillida ese sentimiento de la naturaleza alcanza su sentido más hondo, en la idea de “límite”: límites del tiempo y del espacio, límite de la materia, límites de la razón y del lenguaje, que se levantan frente al artista como un desafío: el límite de los lugares y los espacios<sup>27</sup>: “los espacios que no tienen nombre y que abarcan todos los demás espacios”, “la ley superior que abarca a todas”. Un espacio que se expande, sin solución de continuidad, adoptando en su desarrollo las distintas formas de la naturaleza según el “tiempo” interior que las recorre, su “velocidad”. Recordando la concepción de la naturaleza en Schelling<sup>28</sup>, el escultor, en conversación con Martín de Ugalde, dice:

–Ahora bien, este espacio comunica también a través de la materia, porque la materia es probablemente un espacio con otro tiempo, con otra velocidad...

– Es decir; que tú consideras que hay una relación constante, una especie de ley, que hace depender a la “materia” del “tiempo”, o lo que es lo mismo de la “velocidad”.

– Yo creo en esta relación. Tengo ideas que hasta parecen disparatadas; por ejemplo, yo tengo la impresión que es *la velocidad la que separa la materia del espíritu*, esa dualidad que ha sido la constante que el hombre ha venido manteniendo durante tantos siglos, y con los nombres que sea.

– O sea, que *la materia es un espíritu lento...*

– *Y el espíritu, una materia rapidísima; tanto, que cambia casi de naturaleza; y la materia, eso, un espíritu lento...*<sup>29</sup>

Ese sentimiento de la naturaleza reclama del escultor una actitud activa y colaboradora que se funda en la teoría “leibniziana” del *desenvolvimiento del mundo*, según la cual las formas que percibimos en la naturaleza, las leyes físicas que ordenan su comportamiento, no pueden agotar la infinitud del espíritu que alienta en ellas, de tal manera que el artista tiene el don y el deber de caminar por lo desconocido “ensayando a explicar lo inexplicable”, revelando, en un *proceso de continuado esclarecimiento*, otras posibilidades de la naturaleza, acaso menos reales, pero igualmente verdaderas. “Lo mío es como una aventura en lo desconocido...atraído por una especie de fe, lo que yo llamo un ‘aroma’, algo que está más allá de los cinco sentidos y que me guía hacia la realización”.

“Sé que en el interior de las cosas que estoy mirando hay gran cantidad de cosas que soy incapaz de ver; pero que existen”. Y más adelante añade: “También dentro de lo conocido se halla lo desconocido”<sup>30</sup>. El primer obstáculo que hay que salvar para llegar a ese interior desconocido, es naturalmente, el de las aparien-

---

27. Las citas que siguen, pertenecen al libro de Martín de Ugalde: *Hablando con Chillida, escultor vasco*. (Ed. Txertoa, 1975). (El autor ha puesto en cursiva alguna de estas citas).

28. O. c.

29. O. c.

30. O. c. p. 90.

cias. “Yo no creo...en el poder de las apariencias”<sup>31</sup>; “La diferencia entre mi obra y otra obra realista, es que yo he rechazado las apariencias”<sup>32</sup>. Incluso en el caso de que la obra de arte se manifieste a los sentidos respetando la apariencia de las cosas, la necesaria pertinencia entre interior y exterior; las inevitables relaciones de la masa con el peso, el volumen y el carácter de los materiales, aquello que Alberti llamaba *concinnitas*: la concordancia natural entre las partes y su conjunto –como exige el entramado de la “verdad” que mantiene en armónica fluidez y dependencia: espacio y tiempo, materia y espíritu, necesidad y libertad–, si la escultura se reduce al mundo que “miramos”, lo negará al mismo tiempo, al privarle de la colaboración imprescindible para que la naturaleza se instaure, “renovada”, en sí misma, inaugurando así, en virtud del arte, una nueva era para los sentidos y la experiencia. La escultura debe, pues, traspasar toda apariencia de realidad, tanto da que simule o represente lo que es, y sumergirse en lo desconocido “por el camino óptimo que es el camino ético”, al encuentro de lo que no es todavía, pero permanece latente en el aliento originario a la espera de su realización.

En un momento de la larga conversación que constituye el libro *Hablando con Chillida, escultor vasco*, su autor, Martín de Ugalde, siente que le asalta la misma pregunta que a nosotros: “Esto, claro es, nos puede llevar muy lejos, Eduardo, porque me estás haciendo pensar ahora que el trabajo del creador tiene un privilegio de la naturaleza que, distancias aparte, nosotros concedemos al Dios creador de las cosas y de los seres vivos”. “No –contesta Chillida–, yo no veo cómo el hombre puede ser capaz de crear..”. Sin embargo, no hay duda que, cualquiera que sea el contenido que se otorgue al concepto de “creación”, es precisamente en el discurso y la obra de Chillida donde se advierte la concepción de artista como mediador entre la naturaleza y el hombre; Baste recordar a Benjamín y en eco familiar de sus palabras en los escritos de Chillida: “Solo en el arte, pero no en el mundo, se haría visible... la naturaleza verdadera, intuible, profetoménica”<sup>33</sup>...

Chillida nos ofrece una escultura cuya relación con la naturaleza parece fundada en “la compostura” necesaria para encontrar el camino para liberar el espíritu e iluminar con él infinitas redenciones del mundo. “Asombro ante lo que desconozco es mi maestro, escuchando su inmensidad he tratado de mirar”<sup>34</sup>.

---

31. O. c. p. 141.

32. Aunque, como Chillida, Giordano Bruno describe el mundo y todos sus reinos como el fruto de un solo principio material que se manifiesta en forma infinitamente diversa, la condición *dinámica* de la luz y su afirmación con la materia en la esencia de la naturaleza, que explica Schelling, en “Filosofía del Arte”, p. 188, (ed. Península, 1987), recuerdan la idea del escultor sobre las relaciones entre materia y espíritu.

33. Martín de Ugalde, o.c., p. 107.

En el pequeño cuaderno *Preguntas*, donde el escultor recoge alguno de sus pensamientos, se refiere en semejantes términos a los límites entre materia y espacio: “El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento”.

Unamuno se refiere también a la continuidad entre espíritu y materia en “Del sentimiento trágico de la vida”: “¿Materialismo decís? Sin duda; pero es que nuestro espíritu es también alguna especie de materia o no es nada”. En *Obras completas*, t. VII, p. 137. (Ed. Escelicer, 1967).

34. W. Benjamin. op. cit. pág. 159.

Chillida. *Arte español de s. XX -vídeo-* (Visual, 1985).

Una escultura capaz de restablecer la unidad trascendental de lo bueno, lo bello y lo verdadero, si se persigue con un comportamiento escrupuloso. Carlyle<sup>35</sup> se refiere a esta exigencia ética al dividir en dos fases el discurrir religioso de la Humanidad: “El hombre –dice– se pone primero en relación con la Naturaleza y sus Fuerzas, y ante ellas se maravilla y las adora; hasta una época posterior no advierte que *todo Poder es Moral*, que el punto más importante en esto es para él la distinción entre el Mal y el Bien, entre el *Debes* y el *No debes hacerlo*”. H. Read distingue igualmente esas dos posiciones, aunque, más que como fases sucesivas, como una “bifurcación en el desarrollo humano que lleva por una parte a una *inmanencia ética*, a una sensibilidad de *lugar* (Chillida), y por otra a una *trascendencia religiosa*, a una sensibilidad de *espacio* (Oteiza)”<sup>36</sup>.

## El suelo

La importancia de la Naturaleza en la escultura de Chillida nos obliga a considerar con especial curiosidad su relación con el suelo. Si sus obras son el fruto de una singular fertilidad de la tierra, peanas, columnas, basas y pedestales, nos ayudarán a comprenderla mejor. Se diría incluso, que el vínculo y la comunicación que la escultura mantiene con el suelo sobre el que se asienta, termina por convertirse en su fundamento. Pues bien, ese elemento fundamental, “básico” en el sentido estricto de la palabra, se *resuelve en* la peana. Es en ella, donde progresivamente se reúnen y esclarecen algunos de los enigmas que alimentan el trabajo del escultor:

Sin embargo, es preciso empezar diciendo que la significación del “lugar” como memoria que otorga la escultura/monumento, no es aplicable a la escultura de Chillida. En su caso la afirmación del lugar es genérica. Este lugar indudable, único (y cualquier otro) constituyen el sitio “natural” donde la escultura se conforma; un sitio que no podemos relacionar con función o acontecimiento histórico alguno.

El examen de su obra y de su evolución, nos permitirán conocer algunas vicisitudes de aquella relación fundamental. Empezaremos por el final y “por encima” del suelo; en el punto donde comienza y termina una aventura vertical de treinta años. Me refiero al *Torso* de yeso de 1948.

Chillida nos ha contado que la escultura por la que le conocemos nació de una crisis sufrida en París el año 1950, de la que el artista emergió renovado al *Ilarik* de 1951. Como si el hundimiento de un universo ideal de resonancias clásicas que parece inspirar sus primeras esculturas le hubiera permitido descubrir, igual que a un naufrago, el valor de la tierra firme, tierra además, en la el escultor repentinamente reconoce su lugar. El accidente que destruye casi todas sus esculturas de su estancia en París y que determinó el reencuentro que menciono del artista pródigo con su raíz, ocasionó el nacimiento de una nueva escultura. Una escultura radicalmente comprometida con la Naturaleza, y encamada por ella.

---

35. Carlyle, *Los Héroes*, pag. 67. (Ed. Luis Miracle, 1938) (cursivas del autor).

36. Herbert Read, o. c., p. 91 (cursivas del autor).

Se diría que todo empieza con sufrimiento, con la *agonía* de la materia desnuda, con la oscuridad y la energía que hace presentir el hierro en grandes formatos debatiéndose con la mano del escultor. El escultor titula *Modulación del espacio* a las obras más encarnizadas en ese combate —aunque el espacio apenas participe como espectador en el doloroso espasmo que recorre el material—. Estas esculturas que por el terrible esfuerzo y la agitación que muestran han permanecido unidas en mi memoria a la imagen del *Laoconte* en su terrible trance, nos descubren un rasgo de la personalidad del escultor; que aparece ya en *Ilarik*, y acompaña el desarrollo de su obra como uno de sus más destacados signos de identidad. Me refiero a lo que de gravedad y ligereza, al mismo tiempo, de afectación y espontaneidad, de difícil facilidad, resulta de las contrapuestas sensaciones que producen. De una parte, el dibujo del hierro en su recorrido por el espacio que parece responder a un gesto espontáneo de la mano del artista, y de otra, el tiempo y el esfuerzo que evidentemente ha debido aplicarse para que, a golpes de mazo o de martillo pilón, el material haya cedido en su resistencia y adoptado semejante forma.

Ambas sensaciones, sin embargo, están buscadas y ofrecidas de propósito. No hay ambigüedad alguna en su presencia simultánea. Juntas indican “maestría”, el poder del artista que la materia —el hierro en este caso— reconoce, rescatándose de la violencia que sufre en la belleza y esplendor que alcanza. Todas las declaraciones que Chillida profiere de respeto al material y sus protestas de sometimiento respetuoso a sus exigencias, son expresión de *bienséance* por parte del escultor; de su personal manera de comportarse, que en modo alguno puede poner en peligro la autoridad que el artista reclama sobre la materia.

Pero hay algo de incompleto en el angustioso trance que esta escultura parece representar. Me refiero a que el estremecimiento que su forma expresa, hace notar; sobre un suelo ajeno a su debatirse, la separación y desgajamiento de la fuente que lo origina. Como si el hierro atormentado que serpentea en el aire reclamara el lugar de donde brota su energía y su pasión. A juzgar por lo que podemos advertir en el desarrollo posterior de su escultura, todas las *Modulación del espacio* son monumentos en busca de un lugar:

Surgen así, en los años 70, las *Estelas*. En ellas, las *Modulación del espacio* se completan en la peana, se continúan en ella como un árbol en sus ramas o un tronco en sus extremidades. La anterior agitación de la obra descansa ahora en la poderosa gravedad y severa geometría de la peana, que parece transferir y recibir del suelo la tensión que expresa, encontrar y sepultar en él todas sus incógnitas. En esta fase de su desarrollo la escultura descubre su integridad, como “el árbol que saborea / la bóveda entera del cielo” (Rilke), en la espléndida concurrencia de los reinos de la naturaleza, y la eclosión de la materia iluminada por la mano del artista y rescatada por ella. Este apogeo de la naturaleza en la peana, desbordando los límites del material, alcanza en ocasiones una plenitud espectacular. Como en *Peines del viento*, en el paseo de Ondarreta de San Sebastián, donde el mar; la tierra y el viento se concitan para conformar la peana total en su cósmica magnificencia, donde la Naturaleza entera parece engendrar la escultura que ha de nombrarla.

Pero tal vez, es en el caso de las esculturas colgadas que se elevan y se mantienen en el aire en levitación, dice Chillida, donde se adelanta el resultado último que la obra del artista persigue. Lo portentoso de la solicitud que los *Lugar de encuentros* significan, no es que el material de la obra haya de cambiar sus caracteres hasta el extremo de aligerarse y flotar en el aire como un globo, sino que, por el contrario, manifestando con toda rotundidad sus condiciones físicas, sea capaz de desprenderse de la peana. *La escultura pesa, como la masa de hormigón que la conforma, en el espacio que la soporta, que le presta su apoyo y su complicidad; o tal vez, tanto da, la escultura pesa (“tiende a pesar”) hacia arriba. En todo caso, este “gravitar hacia arriba”, más allá de revelar el sincretismo, la doble naturaleza del proceso de la estatua, las bodas entre el cielo y la tierra que la conciben, proclama su desenlace que no es otro que la victoria del espíritu—que responde a la llamada de lo alto— sobre la materia—que se desploma en los abismos—. Igual que las ruinas de los jardines románticos, las esculturas de hormigón que Chillida hace levitar, cantan la salud triunfante de la Naturaleza liberada, transcendida de sus servidumbres por las manos y el trabajo del escultor.*

Es así también como las *Estelas*, manifestando su doble naturaleza, establecen la primacía del espíritu. En su presencia, adomado con el peso de su “dignidad”, el artista templea el gesto y modera la expresión del ardor que le embarga. Simultánea y progresivamente la parte aérea y estremecida de la escultura se retira discretamente, parece que absorbida por la peana hasta ocultarse en ella casi totalmente. Como si se tratase de un árbol severamente podado en el otoño, la pasión “laocóntica” de las *Modulación del espacio* termina soterrándose en el tronco y sometiendo su naturaleza vegetal a una geometría rigurosa. La tragedia llega a un desenlace, digamos que feliz, cuando el movimiento que Rodin había sacado del bloque material para celebrar el ímpetu y la plenitud de la vida en cada uno de sus momentos fugitivos, vuelve ahora a su seno con la lección aprendida. El proceso que antes mencionábamos referido a los *Lugar de encuentro* suspendidas se repite ahora de distinta forma. La peana no es ya el árbol que apunta al cielo con la fuerza de lo terrenal, sino columna, *stilos*, organismo en “orden”, conformado por el espíritu que ha encamado en él. “Es el triunfo—escribe Nietzsche— de Atenea, la diosa de la prudencia y el espíritu”.

Se diría, que hemos encontrado el límite contrapuesto de Oteiza: el mismo espíritu que el escultor de Alzuza busca más allá del mundo, es el que Chillida encuentra en él; la naturaleza física que Oteiza rechaza y desconoce, es la misma que Chillida se apresta a liberar de la oscuridad, el caos y la exaltación descontrolada. De esta manera, en tanto que la obra de Oteiza es el testimonio de un proceso en el que la escultura se desocupa, se vacía de la materia, la de Chillida lo es del desarrollo inverso: el de la materia (la Naturaleza, el mundo) llenándose, ocupándose con la escultura. Toda la obra de Chillida puede resumirse en ese esfuerzo salvador cuyo objeto es el de constituir la materia en columna: tierra levantada, puesta en pie, paradigma vertical de su propia redención, materia desmaterializada<sup>37</sup>.

---

37. La verticalidad que expresan peanas, estelas, columnas... está asociada a la idea de orden y espiritualidad. “El obelisco, que es la suprema manifestación de la vertical, reduce la materialidad al extremo “. S. Giedion, *El presente eterno: los principios de la arquitectura...*, p. 420. (Ed. G. Gili, 1988) (cursivas del autor).

Pero esta columna, sin renunciar a su significación simbólica como orden y principio ordenador de la materia redimida, ahora palpita además con la vida que contiene. Revela su gravidez en el ligero abombamiento de su imoscapo, delata en cada arista abierta, en la cambiante rugosidad y los ricos matices de su terminación, el temblor contenido de un cuerpo, la carne levemente estremeada del *Torso* de 1948, que reaparece después de treinta años en las *Lurra* (tierra), la tierra de las raíces del hombre<sup>38</sup>.

Todos los mitos de la tierra se conciben como símbolos de la inmortalidad del espíritu. En su nombre el ave Fénix renace y renace de sus cenizas en un proceso continuo de restauración y *progreso* de la vida, cuyo difuso horizonte seguramente no es otro –coincidiendo con Oteiza en este caso– que el de la victoria sobre la muerte. Pero la tarea que desempeña la escultura de Chillida es otra. El escultor no sólo no renuncia a la materia sino que, desde las profundidades que su obra ha logrado alcanzar, puede perturbar el sueño de la Naturaleza, sacudir su indolencia rutinaria, despertar en ella los apetitos de nuevas y más perfectas posibilidades y, por tanto, responsablemente, a comprometerse con ella, asistiéndola en los momentos de confusión que han de sobrevenir en ese parto continuado de sí misma.

El artista efectivamente, es el instructor del proceso, el *maestro de la armonía* (la medida), cuya delicada misión consiste en imponer el orden, los “límites”, la geometría que ilumina el camino y lo asegura, sobre *los deseos de la materia* que propende naturalmente a la fluencia, la embriaguez e indefinición de sus formas. A cambio de estas exigencias, el escultor descubre las desconocidas posibilidades que la materia contiene y percibe el velado sentimiento de infinito en el que alienta un futuro inagotable para la forma y la re-forma (la armonía) que sólo al artista competen. “En virtud de esta Armonía, las cosas conducen a la gracia por las vías mismas de la naturaleza” (Leibniz). Así es como la materia “formada” encuentra sus mejores cualidades y desarrolla, sobre su “natural” y dionisiaca propensión al desorden y al caos, la apolínea propiedad que proporciona la sumisión y el acatamiento. Es en esta transformación donde algunos pretenden encontrar la diferencia que separa a la “materia” del “material”. Desarmada la materia de esta manera, la escultura puede prescindir “casi de la forma”<sup>39</sup> y desplegarse en la belleza o el horror; siempre fascinante, de su pura *masividad*.

Esta conclusión inofensiva en lo masivo alude, en el caso de Chillida, si no a una inmolación de la materia, a una renovación enriquecedora de la misma Naturaleza.

---

38. S. Giedion (o.c. p.230) al considerar la impresión orgánica que ofrece la arquitectura griega, se refiere a la “empatía” que Wölfflin describe como *el hábito de proyectar la vida en formas inertes*, y añade: “La columna debe soportar la carga como si fuera un tallo viviente y en realidad como un ser humano. El hecho de dotar a las diversas formas de columnas, los ‘órdenes’, con unas características humanas, es un rasgo esencial de la tradición clásica”.

39. Chillida. *Arte español del s. XX* -vídeo- (Visual, 1985)

## La materia de los sueños

La tierra, la piedra, el hierro –siempre el hierro–, la madera, el alabastro, el hormigón y el espacio –distintos estados que adopta el espíritu en su caminar infatigable– son los materiales del escultor. Sin embargo, la “nobleza” de los materiales está determinada por la “verdad” que les confiere su genealogía terrestre. Las dudas que en este orden puede suscitar la presencia del hormigón las despeja Chillida diciendo “que el hormigón es, en realidad, un conglomerado, algo que ya existe en la naturaleza, y que lo único que el hombre ha venido a hacer es acelerar su proceso temporal”<sup>40</sup>.

En todo caso, la evolución de la escultura de Chillida puede ordenarse en períodos formados por familias consanguíneas de esculturas, a partir de los sucesivos “encuentros” del artista con los materiales citados. Estos encuentros, acaso presentidos, sorprenden sin embargo la conciencia del escultor; iluminándola, en las circunstancias más inesperadas. El primero de ellos, que había de ser definitivo, fue el del hierro y tuvo lugar en 1951 en la fragua de Illarramendi: “allí estaba lo decisivo”, “esa luz nuestra” que no le abandonará. En 1958, en un camino navarro, oyó la voz de la madera en una viga abandonada. En 1964, el azaroso encuentro con una mano de mármol expuesta en el Louvre le reconcilió con la escultura griega y le condujo al alabastro y la luz. En 1970, el proceso de izar una gran máquina en la fábrica de Patricio Echevarria de Legazpia le hizo visible el delgado umbral que separa gravedad de levitación, abriendo el período de sus esculturas en hormigón. Por fin, en 1976, en Gratz, contemplando cómo un ceramista almacenaba grandes bloques de arcilla, descubrió, renovada, la tierra de sus primeras obras.

Tal vez no sea exagerado ni impropio decir que cada uno de estos encuentros jalona la historia de las relaciones amorosas del escultor con la naturaleza. Unas relaciones plenas, tan intensas física y anímicamente, tan sensuales y espirituales al mismo tiempo que, ante la entrega del escultor la materia se rinde y se abandona. Esta efusión con el material origina la sensible belleza de las esculturas de Chillida. El cálido aroma que las impregna parece expresar la satisfacción del material, la complacencia camal de la escultura, como si la materia hubiera encontrado el artista capaz de apreciarla. Es en este estado, que sólo la obra de arte puede generar; en el que el material encuentra y manifiesta la cualidad que lo define plenamente en lo que “es” y al que Chillida llama insistentemente *densidad*. Para el escultor, “‘densidad’ es una palabra clave” “...no estoy hablando de nada material –añade–, estoy hablando de concentración de tiempo, de concentración de espíritu, de concentración de límites...”,<sup>41</sup> Un término mediante el cual, el escultor intenta “expresar lo inexpresable”<sup>42</sup>: el enigmático sentimiento de la naturaleza que constantemente le acompaña.

---

40. Martín de Ugalde, o. c. p. 50. Según cuenta el propio escultor en una entrevista televisada, en cierta ocasión utilizó el bronce, atendiendo una petición del galerista Maeght. Como el resultado no le satisfizo, no lo volvió a emplear.

41. “Y, por una parte, casi no creo en la forma”. O. c. p. 133.

42. O. c. p. 40

La filosofía de la naturaleza, en tanto que integra en el mundo natural la intervención divina, transforma nuestras relaciones con la naturaleza en un doble sentido: de una parte, el modelo de artista que Chillida pudiera representar; advierte las *infinitas* posibilidades del mundo natural; de la otra, reconoce la “dignidad” de los materiales y los derechos que le asisten<sup>43</sup>.

Del primer sentido se infiere lo desconocido del mundo en el que vivimos. Hablando rigurosamente, *la naturaleza es naturalmente milagrosa*. Se diría que las leyes físicas, que supuestamente nos gobiernan, no son más que verdades provisorias destinadas a asegurar eventualmente nuestras relaciones con el mundo. Y nadie puede dudar de que la obra de arte, merezca o no el nombre de “creación”, es el mejor camino para aventurarse en ellas. Tal cosa, sin embargo, no debe hacernos suponer enfrentamiento ni subordinación alguno entre el arte y la ciencia –la atracción que el escultor manifiesta por las ciencias biológicas lo prueba–, sino que el arte disfruta de unos privilegios, que la ciencia no puede permitirse, para “ir más allá” y adentrarse en las posibilidades insospechadas de la naturaleza: “estamos ensayando a explicar lo inexplicable”<sup>44</sup>. Las pesadas esculturas de hormigón “levitando”, o la pasmosa facilidad de algunos materiales, tan resistentes como el hierro y el acero, en calibres gigantescos, para adoptar formas que no parecen corresponder a sus características, como si rindieran, sin violencia alguna, las inflexibles leyes físicas que los gobiernan a la “virtud” del arte..., responden a este sentido.

Pero inmediatamente Chillida añade: “Se pueden hacer muchas cosas con todos los materiales, *pero no se deben hacer*”<sup>45</sup>. Así como las posibilidades de la materia se nos manifiestan en cuanto que ésta, sometida a un “orden-velocidad” determinado, adopta distintos estados (“densidades”), la escultura que pretenda “ir más allá” de lo que la naturaleza nos muestra deberá ejercitarse en los límites. Si comparamos esta idea con la reflexión de Oteiza sobre la solución existencial del “ser estético”, veremos que lo que en éste es continuo espacial que desborda todas las interrupciones temporales, superando cualquier límite en busca de lo ilimitado, “hasta alcanzar a Dios en el trascender de lo Estético”<sup>46</sup>..., en Chillida es, por el contrario, “camino”, *medida de lo incommensurable* y por tanto moralidad<sup>47</sup>. Como señala Aristóteles al enunciar su conocida distinción entre el mal y el bien, “el mal corresponde a lo ilimitado y el bien a lo limitado”<sup>48</sup>, pero fueron los pitagóricos los que establecieron que lo específico de las acciones morales reside en la medida: función mediadora entre estos dos principios antagónicos. El pro-

---

43. O. c. p. 108

44. Hablando de Brancusi escribe: “en este hombre percibí yo” que “trata la “materia con gran respeto”... “como materia que no va a ser solamente vehículo de un pensamiento o de una idea, sino que tiene algo que decir”. O.c. p. 61.

45 O.c. p. 108.

46. Oteiza, *Propósito experimental*, cat. Fundación Caja de Pensiones, 1988. p. 221.

47. G. Lukacs: “La ética quedaría definida como la medida de lo incommensurable”. *Diario*, 1910-1911, p. 123. (Nexos, 1985).

48. Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. En *Obras*, Ib. II, Cp. 6º, p. 308. (Aguilar; 1982).



pio Chillida parece confirmar este extremo cuando, ante una observación de Martín de Ugalde sobre el tema: "...y en verdad, religión y ética no son siempre coincidentes"—, interviene diciendo: "No, por supuesto. La religión también tiene una ética fundamental, claro, pero lo que te quiero decir es que la ética, en el sentido más recto de la palabra, tiene una relación muy directa y estrecha con mi obra"<sup>49</sup>. "No se va a Roma —insiste poco más adelante— por todos los caminos, se va por un camino. Lo que quiero decir es que hay un camino óptimo, y ese camino óptimo es el camino ético".

Pero ¿cómo conoce Chillida el camino ético?, ¿qué criterio le permite distinguir la conducta debida? El escultor llama "presentimiento", "aroma", "una especie de fe", a la intuición que le ilumina en ese trance. Pero esa iluminación interior que le guía "no es un azar; no es un tocarle a uno la lotería de haber recibido un don"<sup>50</sup>, sino que debe merecerse. Dos condiciones se imponen al escultor para alcanzar esos merecimientos. La primera consiste en adoptar una actitud de *respeto* por la materia. Como ya hemos mencionado —Chillida dice haber percibido por primera vez este respeto a la materia en Brancusi, "aunque —añade— ya había leído a Teilhard de Chardin, quien valora y dignifica una materia que había sido tan subestimada por parte de la misma Iglesia"<sup>51</sup>. La segunda, le obliga seguir un *comportamiento* ascético, si entendemos por tal, en lo que a la escultura se refiere, el que comienza eligiendo la forma y el tratamiento del material que entrañe mayores dificultades. La piedra más dura, el hormigón más resistente, el hierro siempre forjado y en los formatos más intratables, la "tierra de gran fuego" cuya resistencia a la erosión es casi como la del acero..., son dificultades que el escultor debe superar esforzadamente, pruebas del *buen* camino. "Yo siempre tengo la tendencia a plantearme los problemas en sus puntos más críticos, más difíciles, no sé por qué"<sup>52</sup>.

La oposición entre una concepción de lo religioso centrada en el deseo de Dios, y otra basada en los aspectos morales del comportamiento (para la que, según decía Carlyle, "lo importante en este punto es la distinción entre el

---

49. Martín de Ugalde. o.c., p. 140-141.

50. M. de Ugalde, o.c., p. 134.

51. M. de Ugalde, o. c. p. 61.

52. M. de Ugalde, o. c. p. 42. En el mismo libro (p. 37) cuenta la fascinante historia que tuvo lugar en sus años de estudiante, cuando acudía a dibujar al Círculo de Bellas Artes. Parece ser que Chillida reparó en que dibujaba con excesiva rapidez y facilidad, en que su mano derecha era demasiado hábil; entonces comenzó, ante la sorpresa de sus compañeros, a dibujar con la mano izquierda. El escultor atribuye ese comportamiento a la necesidad de ganar; para la inteligencia y la sensibilidad, el tiempo que perdía su mano torpe y consiguientemente más lenta. Pero no se puede dejar de reconocer, al mismo tiempo, lo que de exigencia moral comporta en Chillida una conducta semejante.

En los términos que Chillida utiliza para explicamos cómo se orienta en lo desconocido por el "camino ético" hasta la realización de la escultura, podemos reconocer el criterio de San Agustín para elucidar el bien y el mal: "Mediante una disciplina ascética se asciende en la escala de la razón y se recibe una iluminación...La mente iluminada se encuentra ante la posibilidad de elegir correctamente..." (Alasdair MacIntyre, *Historia de la Ética*, p. 118. Ed. Paidós, 1988).

“*Debes y No Debes hacerlo*”) es fundamental para deslindar la obra y el pensamiento de Oteiza y Chillida. *El genio peligroso* y el *genio de confianza*. ¿Dos escultores? *Acaso*, como Oteiza dice, todos los escultores vascos sean, cada uno, medio escultor<sup>53</sup>, cíclopes de un solo ojo, pero enorme, para mirar el cielo o la tierra.

---

53. “como si fuera necesario / 2 escultores en vasco / para explicar en vasco / un solo escultor”. *Cartas al Príncipe*, p. 22 (ed. Ixaropena, 1988).