

Chillida: permanencia del símbolo

Darío Ruíz Gómez

¿ Porqué mientras Chillida, Oteiza, Basterrechea son escultores profundamente vascos el calificativo de “escultores profundamente antioqueños” sonaría –en el caso de que los hubiera– como algo propia de un regionalismo kitsch? Pero Chillida, si buscó en sus propias raíces el fundamento de su tarea plástica, nunca va a caer en el regionalismo que, comienza siendo algo típico, amable y aparentemente banal y termina revestido de oscuras sinrazones, llamados de raza elegida y yerbas parecidas como lo propugna la ETA y el nacionalismo exacerbado de Arzallus. De hecho la posición de estos escultores, incluyendo a Ibarrola, contra los extremistas políticos vascos los ha llevado hoy a poner en peligro sus vidas.

Porque una cosa es tomar como punto de partida ciertos elementos definidos por los imaginarios de una comunidad para desarrollar un programa plástico; los característicos espacios de los frontones populares, los dólmenes rigurosamente incorporados desde el punto de vista estético por Oteiza en su magistral texto. “Quosque tándem” y otra, repito, caer en las estampas regionales con campesinos y marineros. Deber histórico ya cumplido por los Echavarría, por Regoyos, Arteta. Chillida al contrario de Oteiza y Basterrechea quienes consideran que la presencia permanente de una razón crítica es necesaria para no caer en extremismos ingenuos y peligrosos políticamente, considera que la razón debe incluir la herencia poética que todo símbolo comporta como imagen indefinible que, es, lo que descubrió Oteiza en la serena poética y racionalidad de los dólmenes y cromlechts, espacios sin adjetivos ni anécdotas, geometría por fuera de las geometrías occidentales.

Conocedor de los textos de Heidegger uno de los cuales llegó a ilustrar a pedido del filósofo, Chillida incorpora en su rastreo la poética de un concepto: la tierra tal como la plantean Mircea Eliade y el autor de “El paso del Norte”: la tierra como gran metáfora del origen. Aquí el símbolo aparece en toda su desnuda y vigorosa presencia frente a la vacía racionalidad de una tecnología que agrede el paisaje. Y nos despoja de nuestras imágenes seculares: lo arcaico aquí, se erige como la demostración de algo que permanece, que no ha sido aún avasallado. Decir región no es referirse a términos trasnochados como patria sino a ese territorio imaginario del cual sentimos provenir. Pero Chillida redimensiona, además, una herencia; la del homo faber, el forjador que golpea el metal hasta doblegarlo y sacar de la materia lo que ella esconde: la forma. Del símbolo renovado.

Busca, entonces, no la consigna sino la imagen que como señala María Zambrano: “Su ser de

abstracción no le da fijeza, más que cuando un intenso sentimiento se le une. Y entonces asciende a ser icono: icono forjado por el amor, por el odio, por el concepto mismo, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad” (“Claros del bosque”, pp119). La consigna es portadora de un falso mensaje hacia el receptor; pero éste descubre en sí mismo la presencia de un inesperado tesoro: su ser en el tiempo, su ser sacado de la violencia de lo cotidiano para encontrarse en las praderas de la imaginación libre. Esto es lo que Heidegger llama *EL ORIGEN*.

Henry Moore no buscaba el símbolo sino las formas e iconos permanentes que definen secretamente el concepto de naturaleza y el concepto de lo orgánico que ésta comporta: la estructura de un cáliz, la espacialidad de una gruta, la textura como el manto que cubre la superficie de las landas heladas, de los oscuros pantanos. Cuando humaniza este material lo hace renovando las lecciones de la piedra romántica y gótica, las figuras de reyes y nobles colocadas en las sombrías iglesias medievales. Así Moore recupera el poder de la leyenda ancestral no un pasado histórico. Chillida rehuye esta inmovilidad y afianza su propuesta estableciendo una renovada idea de lugar, lugar, bajo el parámetro heideggeriano de la construcción de significados.

No podría concebirse ni definirse lo escultórico en Chillida sin su capacidad para establecer frente a un espacio, ya sea una montaña, un valle, el borde del mar, una idea de mensurabilidad. Esto es muy claro en su obra “El peine de los vientos” donde la forma escultórica establece una medida al vigor desatado de la ola y crea entre esos dos conceptos, tierra -mar la noción de borde. Y, a la vez, devuelve a la mirada del receptor su capacidad de incorporar aquello que la indefinición geográfica le había negado: las cronologías del agua, las metáforas de la

tempestad, los cantos de los ahogados, o sea, una referencia a su vida con la cual nunca había contado.

Un largo listón de madera aparentemente sin intervención alguna de la mano del hombre aparece en un espacio del Art Institute de Chicago: su capacidad para sacudir al receptor con esta metáfora –la viga campesina como elemento de construcción de vida- es inolvidable. Frente a honrados artesanos como Capogrosi, Cascella, Etienne, Martín; Chillida, poetiza la materia – la madera, el cemento, el hierro- hasta lograr sacar de ella lo que un receptor a la expectativa estaba esperando: verificar su relación con las metáforas que fundaron el mundo y le concedieron un sentido a la vida. Es, de la mano prodigiosa de este artesano que se cumple aquello que Gadamer señala: “Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí, tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que eso es lo verdadero”

A una comunidad se le devuelven sus imágenes de belleza anhelada pero se la pervierte con burdas consignas. Esta advertencia de la obra de Chillida cobra una inusitada vigencia en el momento en que la irracionalidad del nacionalismo lleva a enfrentar entre si a los hermanos fomentando el odio, preparando y justificando la matanza.

Nota: Eduardo Chillida Juantegui (1924-2002) reposa en la tierra de Zabalaga, bajo un magnolio junto al que solía reposar durante sus paseos por Chillida-Leku, en paciente espera de que la paz llegue a su amada tierra vasca.