

CANARIEDAD Y UNIVERSALIDAD EN LA OBRA DE MARTÍN CHIRINO

Antonio Puente Reyes*
Francisco L. Álvaro Ruíz Rodríguez**

RESUMEN

«Siempre quise que mi obra no fuese una señal sino un camino; no un gesto sino una presencia», afirmó Martín Chirino hacia el final de su vida, dando cuenta de la coherente fijación de su escultura. Lo indisociable entre su procedencia insular y su universalidad no es sino el aspecto más visible de una obra que busca resolver sin vulnerar los binomios más contrapuestos. Así, sus plasmaciones no distinguen entre levedad y gravedad, viento y hierro, naturaleza y abstracción, minimalismo y voluminosidad, horizontalidad y verticalidad o armonía y tensión.

PALABRAS CLAVE: espiral, viento, hierro, minimalismo, naturaleza, abstracción, originalidad, universalidad.

CANARIANISM AND UNIVERSALITY IN THE WORK OF MARTIN CHIRINO

ABSTRACT

I have always wished for my work to be not a sign but a path, not a gesture but a presence», Martín Chirino stated towards the end of his life, revealing the consistent fixation of his sculpture. The inseparable connection between his island origins and his universality is but the most visible aspect of a work that seeks to resolve without compromising the most contrasting dichotomies. Thus, his creations make no distinction between lightness and gravity, wind and iron, nature and abstraction, minimalism and voluminosity, horizontality and verticality or harmony and tension.

KEYWORDS: Spiral, Wind, Iron, Minimalism, Nature, Abstraction, Originality, Universality.





Del origen al universo, o bien de Canarias al mundo. Ese vector que, textualmente, ha inspirado desde el inicio la obra del escultor Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925-Madrid, 2019) está compuesto de un punto de partida y un destino indisociables. Como se diría en cirugía, no admite extirpación alguna; son tan inextricables como las cabezas de dos siameses que compartieran los mismos órganos de un único tronco. Y ello es debido a que la universalidad del escultor grancanario no es ningún agregado o importación de otro lugar. Lo que distingue a sus piezas emblemáticas sobre sus señas de identidad originarias –los *vientos*, el *afrocán*, el *aeróvoro*, las *cangrañas*...– es que, desde ellas, muestra al mundo, sin estridencia alguna, la sintaxis insular canaria sobre la página de su atlanticidad irreductible. O, en otras palabras, se trata, desde el principio y hasta el final, de «un artista de lenguaje universal, cuya raíz nace del sentimiento de una marcada identidad geográfica»¹, tal y como lo corroborará el propio escultor sesenta años después, al dilucidar sobre el papel central que desempeña en su obra su recurrente espiral: [Esta] es geometría [...] pero también es geografía: su centro es el origen insular y es el destino; es el dos, el ir y el volver.²

En realidad, en Martín Chirino, como suele ocurrir con los grandes creadores, *lo universal es lo local sin paredes*...³ Se trata de una ecuación que el escultor resuelve, además, de un modo prístino y hasta primigenio, pues, cuando ya se ha dado por hecho que la originalidad le está vedada a cualquier artista contemporáneo, este singular creador se ha erigido en la excepción que confirma esa regla: *Antes que llegara Martín Chirino* –ha escrito el crítico francés Serge Fauchereau–, *a nadie se le había ocurrido esculpir el viento*.⁴ Y, como ha señalado en imagen definitiva el propio artista, desarrollado por algunos de sus exégetas, el trazo del conjunto de su obra puede ser interpretado como las constelaciones que vería dibujadas en el cielo un aborigen canario...⁵

Son, asimismo, dos dimensiones indisociables por tratarse de un artista que, de un modo singular y acaso único, ha hecho del eslabón perdido en la dialéctica entre el mundo aborigen y el aluvión de la cultura hispánica y cosmopolita la forja misma de su obra. En ella dirime una tensión de fuerzas que, a través de sus emblemáticas piezas espirales, terminan por resolverse en una enigmática sincronía armónica y esperanzada. El Castillo de la Luz, que desde marzo de 2015 da cobijo

* Doctorando del programa Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional de la Universidad de La Laguna.

** Profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo, Universidad de La Laguna.

¹ FERRANT, Ángel, *Chirino*, Colección Arte de Hoy, número 3, Imprenta Luis Pérez, Madrid, 1959.

² CHIRINO, Martín, *La memoria esculpida, conversaciones con Antonio Puente*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p. 93.

³ PUENTE, Antonio, *Fundación Martín Chirino*, catálogo institucional, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2015, p. 8.

⁴ *Ibid*, p. 8.

⁵ SOCORRO, Luis, «Arte rupestre, de espirales a cuevas pintadas», en *Amazigos de Canarias. Historia de una cultura*, Mercurio Ed., Madrid, 2022, p. 167.

a sus esculturas, como sede de su nueva Fundación, es también el mejor emblema urbano de ese mismo tránsito entre lo prehispánico y lo hispánico, pues se trata de la fortaleza más antigua de Canarias, erigida en paralelo a la propia génesis de la ciudad, a finales del siglo xv.⁶

No es de extrañar que Chirino haya expresado su interés prioritario de que la disposición de su obra sea contemplada en la Fortaleza *como si siempre hubiese estado allí, desde que se construyó el castillo, tan vinculado a mi infancia*.⁷ Consiste, en realidad, en una gran escultura blanca, que acoge un cuerpo de esculturas férreas. Es una construcción arqueológica más *escultural* que propiamente arquitectónica, tallada por diversas intervenciones a lo largo de los cinco siglos de la historia de Canarias, para obtener su aspecto más ambicioso y definitivo en la actualidad, tras la ardua labor de rehabilitación y restauración que han desarrollado, a comienzos del siglo XXI, los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Un emplazamiento y un ámbito, por ello, inmejorables para albergar la obra de Martín Chirino, caracterizada, justamente, por su plasticidad dialéctica en el juego entre la esencia sincrónica (universalidad) y la visibilidad de las capas del tiempo y del espacio reconocibles (netamente canarios).

En efecto, sus piezas más significativas —que, al igual que el propio trazado cartográfico de su Canarias natal, constituyen *islas* autónomas que se corresponden con *archipiélagos* de títulos serializados— poseen una enigmática vida orgánica. Digamos, con Eugenio Padorno, que son cuerpos tangibles y como tales, «acariciables», pues, al igual que ocurre con el mármol de las obras de Rodin, en su Museo de París, que *invita a ser acariciado para corroborar su tersura, que es leyenda* —ilustra el poeta—, *la gente experimenta esa misma incitación ante algunas obras de Martín Chirino*.⁸

Constan de un reconocible *corpus* único y definitivo, y son, a la par, elegantes osamentas que incitan a deletrear, a su través, los anillos del tiempo. Solo que su maestría consiste en presentar ambas dimensiones como complementarias, también indisolubles, a causa de la ausencia de centro que las preside. Sus obras oscilan, por eso mismo (y el ojo elige), entre el dinamismo imparable del viento férreo, que emula, etapa a etapa, el devenir histórico, y el advenimiento de la total sincronía, trasunto del espacio.

En realidad, Chirino busca confrontar y asumir todo tipo de binomios contrapuestos. Como en una *matrioska* en la cual el nexo entre la universalidad y el origen fuese la figura más visible, el artista consigue encajar en su obra los atributos más antagónicos, entre lo orgánico y lo hierático: levedad y gravedad, viento y hierro, naturaleza y abstracción, horizontalidad y verticalidad, minimalismo y voluminosidad, dinamismo y reposo... No pocos exégetas coinciden en apreciar esa dualidad

⁶ PUENTE, *ibid.*, pp. 8-12.

⁷ CHIRINO, *ibid.*, pp. 15-16.

⁸ PADORNO, Eugenio, *Carnet de estadía temporal. Diario de París, 1983-1988*, Mercurio Ed., Madrid, 2023, p. 34.



irreductible, a través de una armónica y unitaria resolución que no borra, empero, las dudas y contradicciones de sus enunciados. Como lo define Nilo Palenzuela,

Chirino se sitúa entre el espacio y la nada, a través de una oquedad en el origen y el fin. Sus piezas no son estructuras hechas para contener el vacío y resistir sus embestidas. Al contrario: se enroscan en él, cuentan, por decirlo con Mallarmé, con 'la nada moderna', aquella que arrasa todos los plumajes de dios y que ha conducido a la *chute*, a la caída, a la intemperie. Es el hierro llevado a la fragilidad: el ángel y el precipicio, lo sublime encadenado por el peso de lo siniestro que no es, sin embargo, más que temor, como el que percibimos en las constantes vueltas de los días, entre la aparición y la ausencia, entre el silencio y el sonido que regresa, como los destellos de la luz, la tierra y el humo, las nubes que van y vienen, como nosotros, como los seres que queremos y marchan. Es difícil no percibir esto en sus obras más intensas, en las que ocupan menos espacio. Todo está ahí. Toda su trayectoria está ahí⁹.

En su informalismo hay, por tanto, una recarga existencial que el propio artista asume

La abstracción no llega sola, sino en el caldo de cultivo del existencialismo de la posguerra europea, con la importantísima lectura, por ejemplo, de Albert Camus y su impagable lección de moralidad frente a la gran masacre. ¿Cómo asumir la angustia generalizada y el compromiso de no inhibirse de lo que te rodeaba...? El arte abstracto era un nuevo y eficaz lenguaje para sortear la opresión y la censura. Sin embargo, cuando digo que mi obra se hermana con la reja y el arado y que mis esculturas son objetos y hasta organismos vivos, ¿cómo se puede considerar la abstracción como un ente abstracto, valga la paradoja? Cuando asumo el discurso de Ortega de crear una obra «como un árbol o una piedra», lo intento llevar a cabo al pie de la letra. La abstracción es también naturaleza, como mostró Wilhelm Worringer en su célebre tratado homónimo, *Abstracción y naturaleza*¹⁰.

Para nuestro escultor, no hay una clara demarcación entre arte abstracto y figurativo, sino tan solo una cuestión de grado de mayor o menor analogía con las formas convencionales de la naturaleza. Lo remarca Palenzuela, al insertarlo en la innovadora tendencia vanguardista, en torno al medio siglo, justo en sus comienzos, de «crear un arte abstracto, sin concesiones, al tiempo de instaurar su obra muy cerca de la naturaleza».¹¹ Y de ello da fe, asimismo, Eugenio Padorno, al equiparar cierta superposición figurativa y abstracta que Rilke observa en la escultura de Rodin con su propia síntesis como espectador de Chirino: «Martín ha querido plasmar simultáneamente la representación abstracta del viento y de una máscara».¹²

⁹ PALENZUELA, Nilo, «Vueltas a la escultura de Martín Chirino», en *De cómo se ahuyentaba el silencio*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2018, p. 65.

¹⁰ CHIRINO, *ibid*, pp. 110-111.

¹¹ PALENZUELA, *ibid*, p. 59.

¹² PADORNO, *ibid*, p. 139.



El útil concepto de «la tradición de la ruptura», según la fórmula de Octavio Paz, será clave para el abordaje de la dialéctica entre canariedad y universalidad en el análisis de la obra de Martín Chirino; un proceso al que el propio artista empieza por otorgarle una analógica y definitiva forma espiral. Los títulos que emplea para sus más variadas simbologías no pueden ser más explícitos en su canariedad, prehistórica o histórica, desde los *afrocanes* o la *Lady Harimaguada*, por ejemplo, al uso del célebre verso folclorista *Mi patria es una roca*, de Nicolás Estévez, para aglutinar una serie ciertamente innovadora en su itinerario, con enigmáticas bóvedas o caparazones orgánicos que parecen hilvanar la abstracción con la más preclara figuración insular. Pero el diálogo de Chirino con el legado canario se centra ostensiblemente con sus diversos contemporáneos, a través de una biografía que abarca la práctica totalidad del controvertido y fecundo siglo xx.

Desde la perspectiva histórica, las abstractas pero habitables esculturas de Martín Chirino –tensas en su planteamiento, pero armónicas en su resolución–, habrán de leerse a renglón seguido de los fértiles movimientos de vanguardia en las Islas en las décadas previas a la Guerra Civil. Muy pocos creadores canarios contemporáneos se insertan con tanta fuerza y naturalidad en la saga de aquel ánimo clamorosamente universal que inspiró a los artífices de una publicación como *Gaceta de Arte*, propiciadores de la conversión de Canarias en la capital del Movimiento Surrealista. No por nada, la primera exposición organizada por Martín Chirino como director del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), para su inauguración, en 1989, se consagró a la contextualización de aquel fenómeno singular en las Islas, bajo el epígrafe *Surrealismo entre el viejo y nuevo Mundo*. Dentro del diálogo entre las Artes y el Pensamiento que nuestro escultor se propuso como actividad prioritaria de su Fundación, ese capítulo es clave. Está aún por explorar, por ejemplo, la íntima correlación entre el protagonismo que Martín Chirino concede al viento y el que también se atrapa en la obra de destacados escritores de aquella promoción, como Pedro García Cabrera y su central *Transparencias fugadas*, o, sobre todo, Agustín Espinosa, quien, en esa cumbre del creacionismo hispano que es su narración *Lancelot 28º 7º*, sitúa, justamente, al viento como la última gran sinécdoque o metonimia capaz de explicar de un solo trazo el Archipiélago al completo... «Bien –palmera con viento de Lanzarote–; bien», se lee como una letanía que lo envuelve todo, para rendirle esta plegaria que muy bien valdría para ilustrar el viento-espiral de Chirino,

Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor del punto absoluto¹³. Otro botón de muestra: cuando André Breton resume su visita al Teide, en *El castillo estrellado*, se fijará, sobre todo, en un diminuto caracol, encontrado por azar en sus faldas, como la máxima representación de las Islas, esto es, una concha con el dibujo de una espiral...¹⁴.

¹³ ESPINOSA, Agustín, *Lancelot, 28º 7º*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988, p. 39.

¹⁴ BRETON, André, *El castillo estrellado*, Buenos Aires, revista Sur, Abril de 1936, p. 93.





Martín Chirino siempre ha reconocido que ese peculiar cuño que distingue su obra lo halló primigeniamente en el burbujeo de la orilla de la playa de Las Canteras, que –junto al horizonte que quería, asimismo, movedizo– bañó su infancia, y que, más tarde, revalidó con la caligrafía de las paredes de lava y los residuos aborígenes, incluido el trazado del vendaje de las momias, en el Museo Canario¹⁵. Se trata de una tensión irresoluble, y de ahí la forma espiral, entre la naturaleza y la mano del hombre, entre el siempre especulativo –más mítico que historiográfico– mundo aborigen y el aluvión hispánico y cosmopolita de las Islas, y, en última instancia, en el nivel más escatológico y telúrico, entre el mundo visible e invisible; pues no hay que olvidar que, más abajo, inclusive, del caracol bretoniano, transcurre precisamente en espiral la vida subterránea de muchas plantas autóctonas de raíces rizomáticas.

En la espiral que dibuja el bucle de la propia *tradición de la ruptura*, Martín Chirino dialoga también, desde los albores del siglo en que nació, con el estelar modernismo canario. Sus arduas acotaciones al viento conversan, por ejemplo, con las que realiza bajo el agua el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, en cámaras de aire, sobre el mismísimo fondo marino, para su reconversión en ajardinados lechos donde retozan para siempre sus *escultóricos* amantes. Y, con la misma humildad y cautela frente a las *moderneces* circundantes, que inspiraron la obra del fundador del modernismo poético en las Islas, Chirino ha podido decir, desde el retorno a Ítaca de su nuevo hogar en el Castillo de la Luz, aquello que cantara Domingo Rivero desde el otro extremo del mismo litoral urbano: «Mi oficina da al mar»... A su torreón de la calle Juan Rejón le ha llegado muy de cerca el bisbiseo portuario y marítimo de Tomás Morales, Alonso Quesada (que murió, por cierto, el mismo año en que nació nuestro escultor) y Saulo Torón, con privilegiadas vistas auditivas sobre «el sonoro atlántico», el Faro de la Isleta y los policromos mástiles y pabellones del Puerto de la Luz.

Pero, más acá del diálogo insoslayable con el indigenismo derivado de la Escuela de Arte Luján Pérez, que supuso otro hito en el devenir artístico de la ciudad y las Islas, el vórtice de la espiral de Martín Chirino conecta muy especialmente con los poemas y los lienzos de sus amigos Manuel Padorno y Manolo Millares. Con ellos emprende, como es sabido, el legendario viaje a Madrid¹⁶ y los tres trabajan con denuedo, a cuál más personal en su arte específica, en una misma orientación: la apertura constante a la universalidad sin perder ni un ápice la referencia originaria, y con una misma expugnación innovadora y profundamente *matérica*. Sondable en cada una de las disciplinas artísticas, es fama que, en el ámbito de la poesía (en realidad, el único *meta-arte*, capaz de aglutinar a todas ellas), cada generación insular se bifurca entre autores luminosos, que cantan las excelencias del paisaje, y autores umbríos, que auscultan el acorralamiento de los demonios de la isla. Es, en realidad, un fructífero contrapunto que, a lo largo del siglo xx, se observa recurrentemente

¹⁵ CHIRINO, *ibid.*, p. 55.

¹⁶ PUENTE, Antonio, Elvireta Escobio, *Bajo la piel de la arpillera, Conversaciones sobre Manolo Millares*, Madrid, Mercurio Ed., 2023, pp. 48-55.

en las poéticas encontradas de cada promoción (Morales-Quesada, García Cabrera-Espinosa, Manuel Padorno-Luis Feria, etcétera). Pues bien, en ninguna otra obra como la del poeta Manuel Padorno (cuyo emblemático Árbol de luz ha sido homenajeado en una serie de esculturas de Chirino) se da de un modo tan contundente esa vertiente del éxtasis y la celebración del paisaje insular canario. Tras su retorno a las Islas, el autor de *Desnudo en Punta Brava* construye una radical epifanía de la luz insular; y, en sus antípodas, el pintor Manolo Millares encabeza una visión trágica de la insularidad y de los mitos hispanos, con la que parece vislumbrar, incluso, su muerte prematura. Aprendiz aventajado, lo mismo que Chirino, del significado de los restos arqueológicos del Museo Canario, Millares deriva a esa visión constante de la muerte en sus emblemáticas arpilleras, que, cuanto más albeadas, más próximas se encuentran, paradójicamente, al discurso tanático; como si en ellas se fundieran, finalmente, las momias aborígenes con la espuma marina y el desgarro de la camisa blanca del hombre goyesco de *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

Pues bien, cabría afirmar que, en cierto modo, la obra de nuestro escultor es una síntesis dialéctica respecto a los otros dos posicionamientos antagónicos. En efecto, entre los poemas luminosos de Manuel Padorno y las trágicas arpilleras de Manolo Millares, las esculturas de Martín Chirino parecerían la más cabal resolución a esa tríada dialéctica: tensas en su premisas, agónicas, por cuanto la espiral se caracteriza por una inexorable ausencia de centro, pero, en cambio, armónicas en su resultado, con un diáfano mensaje de esperanza, en la culminación de ese tránsito *de lo local a lo universal* –o *de Canarias al mundo*– que, desde el ecuador del siglo xx, estos tres grandes artistas, coetáneos y amigos, emprendieron, en su infinito viaje compartido.



