

El herrero Eduardo Chillida

(1924-2002)

EN SU ADOLESCENCIA, EDUARDO CHILLIDA se dedicó al arte del fútbol; ya con 18 años fue nombrado portero titular del equipo Real Sociedad, en la primera división española. Una lesión grave de la rodilla terminó su carrera deportiva, pero abrió el paso a un desarrollo artístico extraordinario en la historia de la escultura del siglo xx. Primero entrenó sus manos para detener la pelota en la cancha de fútbol y posteriormente las utilizó para liberar formas escultóricas de la materia prima. Entre el fútbol y la escultura, Chillida brevemente estudió arquitectura en Madrid, sin terminar. Fue a París para explorar las opciones plásticas de los materiales; pero, como dijo Gaston Bachelard, “más que moldear, él quería desbastar” (*La Jornada Semanal*, 1.9.2002, p. 3); es decir, dejó atrás las técnicas tradicionales de cincelar la piedra para aprender a formar y forjar los metales. Cuando regresó a su ciudad natal San Sebastián en 1951, el herrero Manuel Illaramendi le enseñó cómo trabajar con una materia dura y resistente las imaginaciones artísticas. Aunque Chillida, durante su carrera, formó esculturas en madera, barro, alabastro, granito y hormigón, la fragua se convirtió en *el* lugar de su creatividad estética.

Entre julio y octubre de 2002, el público mexicano tuvo la oportunidad de conocer algunas facetas de la obra de Chillida, quien ya en 1958 había ganado el premio de escultura en la Bienal de Venecia y participado cuatro veces en la Documenta de Kassel. Durante el lapso de esta exposición, Eduardo Chillida, quien sufrió la terrible enfermedad de Alzheimer, murió. Así, la exposición se convirtió en el *requiem* estético de una obra que sobresale en la historia del arte del siglo pasado. Desafortunadamente, los espacios del museo limitaron la presentación de la creatividad artística de Chillida, porque



1. *Peine de los vientos* de Eduardo Chillida en San Sebastián. Foto: María José Esparza.

sus mejores obras se encuentran al aire libre, en un diálogo intenso con sus ambientes.

Algunas fotografías —expuestas en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México— del *Peine de los vientos* sólo documentaron el aspecto visual de la obra, pero no sus cualidades táctiles y acústicas. Basado en una idea del año 1952, Chillida instaló en 1977 tres grandes y pesadas vigas de hierro formadas como tenazas en los acantilados de una bahía en San Sebastián. Estos “peines” enfrentan a las olas permanentes del mar y a los fuertes vientos del noroeste y engendran sonidos silbantes. En esta sinestesia se articula un concepto del romanticismo: una obra de arte interpreta e intensifica lo sublime de la naturaleza. Es una instalación viva que marca las colisiones “salvajes” de la naturaleza: entre lo infinito del mar y lo limitante de las rocas. Al visitante del *Peine de los vientos* se le explica, de manera instantánea, la dialéctica eterna de fijar y liberar, que es un motivo continuo en la obra de Chillida.

El “peine” es una obra paradigmática para Chillida, no sólo porque manifiesta su fascinación por lo arcaico de un ecosistema marítimo, sino también porque demuestra un principio estético retomado de la lógica musical de



2. *Peine de los vientos* de Eduardo Chillida en San Sebastián. Foto: María José Esparza.

Johann Sebastian Bach. Las fugas y *suites* del compositor barroco generan desde un principio básico constructivo una gran variación de formas. Chillida, quien explícitamente se refirió a Bach, creó sus esculturas de manera parecida: desde un fondo de formas simples, arcaicas, desarrolló creaciones plásticas específicas, adaptadas al *topos* (como lugar y tema).

Otra obra característica de Chillida, desafortunadamente no presente por medio de la fotografía en la exposición de Bellas Artes, es la escultura *Berlín*, colocada frente a la sede del jefe del gobierno alemán. En la estructura urbanística lineal que ordena los edificios del gobierno y parlamento de la Alemania reunida entre el oeste y este de Berlín —justamente en la anterior frontera en el recodo del río Spree—* sobresale la cancillería federal. Su diseño neomodernista con grandes vidrios y paredes en blanco sirve como trasfondo

* Sobre el concepto urbanístico véase mi artículo “Planning the New Parliament District in Berlin: Spatial Concepts and Decorations of Democracy”, en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, Óscar Olea (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 69-88.

contrastante para la escultura de Chillida. No fue la primera comisión del escultor vasco en Alemania —anteriormente ya había realizado obras en memoria de los poetas Goethe y Novalis y del filósofo Heidegger—, pero seguramente es la más significativa.

Para este espacio político que refleja las tensiones de las dos partes de Alemania durante la Guerra Fría, y que también simboliza las esperanzas por la reunificación de dos sistemas y mentalidades diferentes, Chillida diseñó dos estelas de acero en ángulo recto, que se abren de manera irregular, curvilínea, acercándose como dos pinzas o como dos manos abstractas. Frente a las superficies planas y limpias de la cancillería, la herrumbre del monumento reclama un contraste; también su forma conflictiva —donde se acercan los dos brazos— indica estructuralmente una relación complicada. Sin sobreinterpretar una forma artística, o banalizarla con un simple esquema de expresiones plásticas, creo que Chillida logró simbolizar el complejo, y todavía no terminado, proceso de la unificación alemana sin recurrir a un nivel popular y “realista” de *kitsch*.

Berlín, tanto como otras obras, entre ellas el rediseño de una plaza central de la capital vasca Vitoria y una estela conmemorativa para los derechos humanos en Francia, reflejan una dimensión política en la obra de Chillida. No obstante, en la exposición de Bellas Artes, este aspecto interesante e importante no apareció. Los creadores de la muestra retrospectiva, que por la coincidencia de la muerte del artista reclamó atención mundial, no tematizaron la auto-definición de Chillida oscilando entre el patriota vasco y el ciudadano europeo, ambas formas distantes del centralismo español. En lugar de ofrecer al público mexicano un guión museográfico que explicara la difícil relación entre arte y política, los organizadores decidieron perfilar a Chillida con algunas de sus citas esotéricas. Es una práctica común, y —según la autoevaluación de los museógrafos— exitosa, la de pintar algunas citas pseudo-filosóficas de los artistas en las paredes del museo, como lazos entre las obras expuestas; pero en el caso de Chillida vale la pena recordar el consejo goethiano: “crea, artista, no hables”. Concretamente, las citas tan ininteligibles y/o banales como “Tengo las manos de ayer; me faltan las de mañana” (en la sala con dibujos de manos) no favorecieron la evaluación del artista vasco.

En lugar de esta palabrería, que además desvió la atención de los tópicos “naturaleza” y “política” en la obra de Chillida, sus esculturas, según mi punto de vista, especialmente las de los años cincuenta, convencieron porque inspiran una reflexión estética. La lucha del escultor con los metales pesados



3. Escultura *Berlin* de Eduardo Chillida frente al edificio de la Cancillería de la República Federal Alemana.

y maderas resistentes está presente, de manera más directa, en los volúmenes ahuecados y las texturas rugosas de numerosas piezas, llegando a formas tan poéticas como *Yunque de sueños* (1954). Esta estética *povertà*, de la cual también aprendió mucho Mathias Goeritz, se originó en la forja de San Sebastián. Menor potencial para la formación estética de Chillida, creo yo, contienen los trabajos en papel, dibujos y *collages*; probablemente le servían más como subproductos para la venta en galerías privadas, destinados a un público sin fondos para adquirir y sin espacios disponibles para colocar una escultura. Sin embargo, los trabajos en papel también, a pesar de su carácter decorativo (adecuado a la sala del burgués ilustrado-moderno), reflejan el mundo pictórico de Chillida, su manejo minimalista y sublimado con formas, texturas y colores.

La última obra de Chillida, no realizada —y no presentada en la exposición del Palacio de Bellas Artes—, articuló algunos principios claves del artis-

ta: el “arquitecto” de la forma vacía, que de varias maneras perforó las entidades masivas con laberintos y caminos, quería “excavar” la montaña volcánica Tindayo en la isla canaria de Fuerteventura. Aquí, en este mega-proyecto artístico, detenido con cierta razón por los ecologistas, aparece la dicotomía paradigmática de Chillida entre el culto a la fuerza arcaica de la tierra y su radical interpretación artística. Accesible por galerías subterráneas, la “Montaña vacía” se hubiera abierto como un espacio interno de 40 m³, iluminado por dos pozos de ventilación hacia el mar y el cielo. En esta escultura de profundidad megalómana se articula una búsqueda de lo arcaico, lo que caracteriza muchas de las obras de Chillida; pero esta cueva también parece como el mega-mausoleo de un artista que se perdió en las tinieblas del Alzheimer.

Eduardo Chillida, nacido el 10 de enero de 1924 en San Sebastián, murió en esta misma ciudad el 19 de agosto de 2002. Enterraron su cadáver debajo de un árbol en su parque de esculturas *Zabalaga* en Hernani, muy cerca de San Sebastián. Es un hogar espléndido para preservar la memoria del artista vasco; además es un cementerio vivo, ya que desde antes reúne algunas de las esculturas claves de Chillida en una escenografía boscosa, sencilla y elemental.♣

Peter Krieger