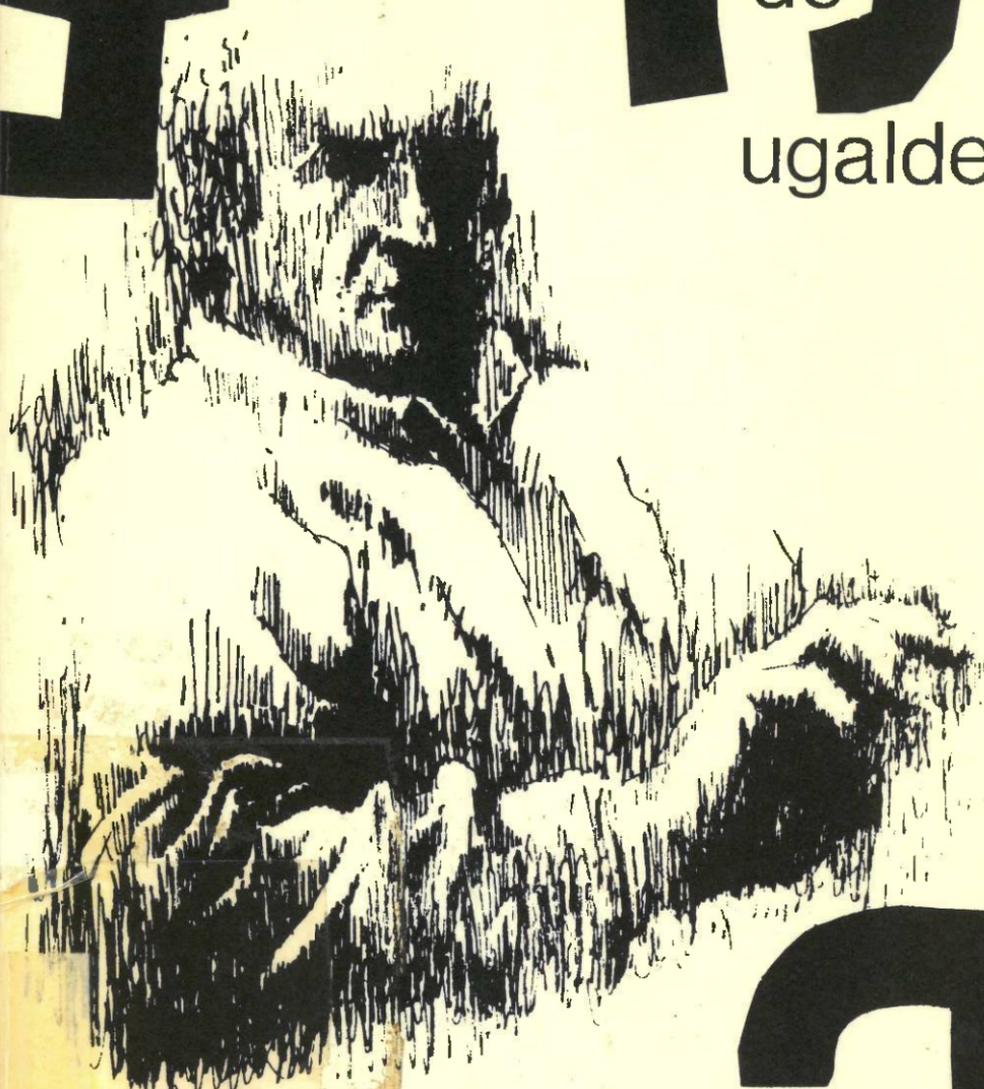


martin

de

ugalde



hablando con chillida  
escultor vasco

**HABLANDO CON CHILLIDA,  
ESCULTOR VASCO**

*Martín de Ugalde*

**Editorial Txertoa**  
Plaza de las Armerías, 4  
San Sebastián

© Martín de Ugalde  
© Editorial Txertoa – San Sebastián

Editorial Txertoa  
Plaza de las Armerías, 4 – San Sebastián  
Apartado 767 – Telf.: 459757

Depósito Legal: BI-2351-1975  
I.S.B.N. 84-7148-018-2

Artes Gráficas Ekin - Particular de Alzola, 2-4º-Bilbao

## El porqué de una ausencia

En la introducción de *Hablando con los vascos* di cuenta de algunas ausencias inevitables, sin mencionar cuáles; una de ellas era la de Jorge Oteiza.

Oteiza fue, en verdad, el primero en quien pensé a proyectar ese libro; confieso esta preferencia personal; y, sin embargo, no sólo dejó de salir entonces, sino que vuelve a estar ausente ahora.

¿Por qué?

Cuando estaba escribiendo *Hablando con los vascos*, hace tres años, yo vivía aún en Fuenterrabía, y hablaba con Jorge a menudo; pero la entrevista formal que yo le pedía se iba demorando; comprendí que se trataba de una aversión profunda de Jorge Oteiza a dejarse retratar. Esta dificultad constituyó para mí, como creo que hubiera sido para cualquier periodista vocacional, un acicate; pero no perseveraré en mi empeño sólo porque hacer esta entrevista en profundidad a Jorge Oteiza constituía un desafío tentador, sino que por encima de lo que podía haber de este punto de amor propio profesional me acuciaba la esperanza de llegar más adentro en la comprensión de esta extraordinaria personalidad a veces mal y hasta aviesamente interpretada. Porque hay quien se detiene en el aparente fundamento de no ir más allá de la corteza temperamental de sus explosiones, cuando éstas no constituyen más que la expresión periférica de una entrega personal rigorista y exigente de las grandes soluciones que necesitamos alcanzar. Es el precio caro de estar arraigado en ese como un abismal fondo marino que incluye este recelo tan vasco que nos está reclamando una guardia permanente y al acecho, a lo Zumalacarregui, a lo Santa Cruz, esa sabiduría llena de suspicacias que nos ha permitido llegar hasta aquí al precio de quedar marcados con este desabrigo que imprime el haber vivido nuestro pueblo el destino de un colchón que no ha conocido el amor sino la guerra que se han hecho sobre él dos potencias vecinas y rivales de ambición imperial. Esta actitud de recelosa guardia contra cualquiera que pretende vulnerar la integridad espiritual de Oteiza, duró en este caso un tiempo que se me hizo largo; pero un día, en uno de esos rasgos suyos de generosidad sin fronteras, aceptó mi intrusión y me cedió el asiento de su mesa de trabajo, el santuario del artista, y con este gesto al que le reconocí el alto valor de una ofrenda a la amistad se inició una entrevista que fue larga de horas y horas.

Entonces, ¿por qué no salió con las seis que integraron *Hablando con los vascos*?

Pues yo le mandé, como a cada uno de los demás entrevistados, el original para su revisión. No tenía en la práctica del periodismo ejercido fuera del País esta costumbre; pero tratándose de ese algo de tan permanente que tiene un libro, y en este clima de distorsión y suspicacias que padecemos, me pareció bueno que el entrevistado tuviese la oportunidad de verificar esto que va a salir negro sobre blanco para fijarse luego en la memoria de las gentes que nos leen con la significación de una especie de radiografía personal. Pero así como fueron llegando puntualmente las demás, la entrevista de Jorge quedó en la vía muerta de algún recelo a lo vasco, y así, cuando llegó la hora cero de

imprimir de acuerdo con las pautas establecidas por el editor, y aunque me costó aceptarlo, se me quedó Jorge Oteiza fuera del libro.

La entrevista con Eduardo Chillida, que es la que está aquí, tiene también sus antecedentes.

Estaba Chillida entre los que proyectaba incluir en el primer libro de entrevistas, claro; pero no lo conocía personalmente todavía, y alguien me dijo por aquel entonces que estaba trabajando fuera del País. Así fue como se me quedó en la esperanza de invitarlo para este segundo libro que, aunque estaba previsto, no tenía todavía unos contornos definidos.

En el caso de *Hablando con los vascos*, las cosas ocurrieron de este modo que estoy diciendo.

Pero llegó el momento de plantearme la manera en que iba a dar la continuidad anunciada a este primer libro de entrevistas con otro también de entrevistas. Tenía la de Jorge Oteiza hecha. Con este haber y este compromiso, para mí Oteiza era las dos cosas juntas, fui dando vueltas a mi preocupación siempre renovada de que cada libro debe tratar de responder a alguna pregunta fundamental; así, y para eludir el peligro de caer en la debilidad de la reiteración cómoda de una fórmula tan reciente, con la que creía haber contestado a una pregunta esencial, pensé que debía hacer otra cosa, responder a otra pregunta igualmente importante, y se me ocurrió que podía, y acaso como escritor vasco era mi obligación, presentar la entrevista hecha a Oteiza con esta otra que pensaba hacer a Chillida.

Cosa difícil; lo supe desde el primer momento en que me planteé mi trabajo; pero bien valía un esfuerzo con estos riesgos.

Hay, creo yo, la necesidad objetiva de presentar a estos dos grandes escultores vascos al margen de la manera ciertamente degradante en que están tratando de enfrentarlos algunos al aire de este mundo de barruntuosas sospechas que estamos malviviendo. Este quehacer que me estaba proponiendo exigía crear la oportunidad de un medio neutral, sin pugnacidades, y pensé que podía conseguirlo mediante unas entrevistas hechas al margen de estas discordias y sin que los entrevistados supiesen que iban a salir juntos, y, por tanto, sin que ninguno de los dos conociese nada de lo que había dicho el otro. Era esta espontaneidad buscada acaso la garantía que se necesitaba para evitar el riesgo de algunas alusiones que fuesen conflictivas a un nivel demasiado personal.

Fue así, con la idea de construir algo, como llamé a Eduardo Chillida por teléfono desde Donibane y le expuse mi deseo de hacerle una entrevista. Servidumbres del tiempo, tenía que ser él, el personaje, quien cruzase la frontera para acercarse a la casa del entrevistador, y no al revés.

Y porque no había otro remedio.

Chillida vino, como convenido; hablamos largamente; escribí la entrevista, se la envié; y vino a traérmela. Sólo cuando llegó el momento en que me entregó el original revisado por él, le dije de mi propósito de sacarla en un libro con otra entrevista hecha a Jorge Oteiza, y le pregunté qué le parecía. Chillida no puso ninguna objeción.

Así fue con Chillida.

En cuanto a Oteiza: estaba esperando todavía el original que le había enviado hacía tanto tiempo (y, por tanto, una entrevista terminada al margen de toda preocupación de un encuentro con Chillida) cuando le volví a pedir el original, y esta vez, claro, diciéndole ya la manera en que proyectaba publicar el libro. Nos cruzamos unas cartas, y al final, hace todavía unos días, he recibido de vuelta mi original, pero con el añadido de unos conceptos que si bien pueden ir legítimamente en cualquier publicación de la que el mismo Oteiza sea responsable único, no creo que caben en una que quiere responder a las medidas en que he decidido presentarlos expresamente.

Aquí no ha habido acuerdo.

Y así, por esta obstinación mía a negarme al espectáculo, falta aquí en este libro de entrevistas que le ha estado esperando tanto tiempo, Jorge Oteiza; yo no podía, en conciencia, ceder a lo que él cree que son sus derechos, y él, muy dueño de la suya, de su conciencia, tampoco se ha avenido a aceptar lo que yo creo que es el mío, mi derecho.

Lamento que las cosas no hayan salido de otra manera mejor.

He querido que antes de comenzar a hablar con Eduardo Chillida para el lector que nos acompaña, conozca por qué está otra vez ausente Jorge Oteiza, quien sigue teniendo las puertas de mi afecto abiertas, cada uno en su libertad.

*Donibane Lohitzun, setiembre de 1975*

## Entrevista

### EDUARDO CHILLIDA

*Martín de Ugalde*

Eduardo Chillida no cree en la magia.

No cree al menos en esa brujería en que se quedan algunos que niegan a Dios para toparse sólo con un simple diablo arrojadizo que es Su Infierno.

Una ingenuidad, parece.

Y sin embargo hay personas que sin parecer simples andan buscando con la fe de una credulidad sencilla la magia supersticiosa que les despierta el aparente hermetismo de las obras del escultor vasco.

Cada quién busca lo que necesita.

A Chillida no le hace falta la magia negra en que se le mete de por medio al diablo para toparse con los prodigios.

Cree, por ejemplo, en la levitación.

No en los efectos al pie de la letra de la levitación fantástica que consigue Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* con sólo tomar una taza de chocolate bien caliente, magias literarias de Gabriel, sino en la sobrenatural que han experimentado algunos místicos, como, por ejemplo, y es un ejemplo importante, Santa Teresa de Jesús.

Esta es la disposición que capacita al escultor para recorrer los caminos de lo maravilloso orillando la superchería y detectando unas señales en las que algunos sólo se detienen para buscar las cosas que les faltan; la fe, por ejemplo; Chillida, creyente sin ser beatón, se adentra en los misterios con esa fe creadora y abierta en la libertad que es la del artista sin grandes sustos, ni siquiera grandes sorpresas, porque sabe que hasta las grandes señales difíciles de explicar son naturales.

Por ejemplo, las que marcan el encuentro de la materia con el espacio.

¿Qué es lo fundamental: el bulto de una escultura o el espacio vacío que configura nuestra manera de percibirla visualmente? O sea: ¿Cuál es el material expresivo del artista, la forma que ha dado a la materia que trabaja o el espacio que la delimita?

Meternos a fijar las leyes en que se sustenta este credo trascendental de Eduardo Chillida en esta entrevista sería como detectar los puntos en que se apoya una creencia y fijarlos a la manera como se clavan las agujas en el cuerpo disecado de una mariposa.

Indagación que, muerta la mariposa, ya no tiene importancia verdadera.

\* \* \*

Estaba una vez trabajando Chillida en una de sus grandes esculturas en madera de la serie *Abesti gogorra* en su taller de San Sebastián cuando tuvo que ausentarse por unos días. Cuando regresó, estaba el esbozo de la escultura en el centro de la habitación, donde lo había dejado, pero se encontró con la mesa en desorden y unos recipientes de

agua derramados, y esto a pesar de que la puerta había estado cerrada con llave; descubrió, sí, algunas plumas de ave, y pensó que acaso era obras de algún pájaro que se había podido introducir por la chimenea. Sin embargo, se hacía difícil pensar en un pájaro que habiendo podido caer por la chimenea hubiera sido capaz de salir volando a través de ella, y lo buscó, pero no halló rastro del animal. Pasó un tiempo, se olvidó Chillida del pájaro, y recién había terminado la escultura cuando tuvo que volver a salir de viaje. Cerró la puerta con llave, y luego la guardó; sólo para estar seguro. Cuando regresó con la curiosidad, lo mismo: la escultura en el centro, todo en desorden, y más plumas de ave, y ave grande, regadas por la habitación. Es cuando Chillida comienza a buscar con las de Santo Tomás las fuentes del misterio, y descubre en el corazón de *Abesti gogorra*, en el corazón del complicado ensamblaje de los maderos, y acurrucado como en el hueco de un nido de roble, el cadáver de una gran lechuza.

“Incapaz de encontrar una vía de escape”, dice Claude Esteban<sup>1</sup>, “la lechuza había venido finalmente a agazaparse en el hogar sustancial del árbol para morir”.

Los caminos de la alegoría, claro, son infinitos.

Yo no veo en este sucedido que relata con muchas precauciones verbales el crítico Claude Esteban, el signo presagioso o agorero que busca un sentido particular a los caminos por los que discurre el misterioso trabajo de la creación artística, sino, y sin alardear de nada más razonable que el crítico, acaso me iría con el búho donostiarra (que acaso hasta se vino 15 kilómetros desde Andoain, *ontz-erria* o el pueblo de las lechuzas, donde nació) a la pesadilla de ver a nuestro pueblo vasco replegándose para morir en el nido de roble que está secando este tiempo dramático de la polución socio-cultural que estamos malviviendo.

Lo que me interesa, sin embargo, y pregunto para saber, es si Chillida tiene una idea distinta sobre lo que dice el sucedido en su taller donostiarra.

Es aquí, en este taller que tiene el artista en Donostia, donde hubiera debido llegar yo a preguntarle lo del búho y lo demás, pero resulta que no puedo, por la tormenta, y es él, Eduardo Chillida, quien se toma el generoso trabajo de venir bordeando los acantilados del mar de los vascos por Socoa hasta río Urdazuri arriba, donde le espero para hablar; Pero cuando lo veo, su taller, el taller donde Chillida doma los hierros al fuego, ya está conmigo; me lo ha traído el relato de un poeta vasco, Gabriel Celaya,<sup>2</sup> quien me ha descrito esa planta baja y oscura del ferrón donde bailan polipastos, palancas, tenazas, martilletes, hierros, hornos y yunques entre los relámpagos de fuego al rojo que Gabriel dice que “no son fuegos fatuos”, sino unos “fuegos combativos, fuegos vascos” en los que trabaja un Basojaun que sabe, como Chillida, que “hay que domar el caos”.

Mucho trabajo éste para un hombre solo.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Chillida*. Maeght Editor, París, 1971.

<sup>2</sup> *Los espacios de Chillida*, Gabriel Celaya, Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1973.

Está en este momento Eduardo Chillida apaciblemente sentado al otro lado del sofá y sujeto a la pipa de don Ignacio, llenándola con su tabaco poco a poco, sabiamente, y encendiéndole luego esa llama que le alumbra hasta dentro de las cuencas profundas esos ojos sin doblez, mientras aspira, aspira, y le sube el humo por las cejas pobladas y por esa frente que avanza media cabeza, y ya le estoy hablando para preguntar:

– ¿Dónde naciste?

– Soy donostiarra, ya lo sabes. Nací el 10 de enero de 1924 en la Plaza del Arenal, que después, y no sé la razón, pusieron de Zaragoza, en la casa que está pegada al Hotel Biarritz; y te menciono expresamente el Hotel porque toda nuestra familia giraba en este tiempo en torno al núcleo familiar que constituía mi abuela, Juanatxo Eguren, quien era dueña del Hotel Biarritz y también del Hotel Niza, una mujer maravillosa...

– En la mejor tradición del matriarcado vasco.

– Sí. Es curioso cómo se dan tantas mujeres de este temple en nuestro pueblo... Pues alrededor de esta abuela nuestra ha girado toda la familia. También los primos, los Juantegui; porque yo soy Juantegui de segundo apellido. Juantegui que es una deformación de Jauntegui, de eso nosotros nos hemos venido a enterar después.

– Pero primero, vamos con tus padres.

– Mi padre, Pedro Chillida Aramburu, era donostiarra, y mi madre, Carmen Juantegui Eguren, nació en Villarreal.

– Tus abuelos.

– En cuanto a mis abuelos, la abuela paterna, a quien, según decía mi padre, me parezco yo, era Margarita Aramburu Irizar, a la que no llegué a conocer, y el abuelo, Agustín Chillida, a éste sí lo conocí. Este abuelo, el padre de mi padre, era tremendo. Había sido liberal en la segunda guerra carlista. Solían contar en casa que fue en este tiempo de la guerra cuando se hizo novio de mi abuela Margarita, que era de Zumárraga, y entonces el abuelo Agustín atravesaba la línea del frente para visitar a su novia, que era, creo, algo familia de Zumalacárregui; mi abuela tuvo necesidad de esta lejana, pero todavía válida, (de la primera guerra carlista) relación de parentesco porque un día lo cogieron a él en el momento en que estaba cruzando la línea y lo amenazaron con fusilarlo. Parece, sin embargo, que no se curó con este susto y siguió viendo a mi abuela de Zumárraga, y cuando se terminó la guerra se casó con ella. En cuanto a mis abuelos maternos, mi abuelo, Juan Juantegui, era vasco-francés; no lo conocí, porque murió antes de nacer yo; me han hablado mucho de este abuelo porque parece que era muy amigo de todos los artistas de su época, era íntimo de Sarasate y también de Esnaola, por ejemplo, y por esta inclinación de este abuelo mío, seguramente, mi madre cultivó el canto, y, según el músico de Zumárraga que era su maestro en Donosti, tenía una voz de soprano dramática excepcional; esta vocación que ya comenzaba a prever un viaje de la discípula predilecta de Esnaola a los Estados Unidos no prosperó porque se puso enferma del riñón y le prohibieron cantar. A mí me ha quedado el recuerdo de las frecuentes referencias en casa a esta frustración artística de mi madre. Pero lo importante, lo fundamental, de mis abuelos, es, como ya he empezado a decirte, mi abuela materna Juanatxo Eguren, la que llamábamos, y no sé por qué, “abuelis”. Juanatxo era hija de un caserío muy modesto de Villarreal, “Intzenea”, que quiere decir, como sabes, “El lugar del rocío”, y que está en el camino que va desde Villarreal a

Vergara, en el cruce donde se toma para Legazpia; aquí, en este mismo cruce, hay un caserío pequeño que antes era una fortaleza y hoy, rodeado de carreteras, es una cosa muy pequeña, asustada; acaso lo han tumbado ya. Mi abuelo Juantegui y mi abuela Juanatxo se trasladan con todos sus hijos, que aún eran pequeños, a la capital. Mi abuelo Juan muere unos años después, y Juanatxo tiene que hacer frente a la responsabilidad del negocio hotelero y a la educación de los hijos. Uno de estos hijos, hermano de mi madre, fue futbolista muy conocido de la Real Sociedad: Antonio Juantegui; ése fue tío mío. Pero lo importante era mi abuela, la “baserritarra”, que sale del pueblo, llega a una de las capitales de veraneo más importantes de Europa que era entonces San Sebastián, y tiene el arresto de dirigir estos dos hoteles muy importantes que te he dicho, el “Biarritz” y el “Niza”.

– Esta es la abuela que te ha quedado en la línea fundamental de tu recuerdo.

– Sí. Me ha quedado la impresión de una mujer poderosa, con una fuerza tremenda, con una bondad excepcional... pero no creas que una bondad blanda, dúctil, como la de esos materiales que se dejan conformar, no, sino hecha de una bondad oculta, escondida dentro de una cierta dignidad despegada, altiva, que iba con esa tenacidad con la que seguramente tuvo que enfrentarse en la vida dura de los negocios hoteleros... ¿Cómo la recuerdo?... Pues, mira, en la escena de un día de San Juan. Ya sabes que es costumbre antigua de nuestro pueblo que los *txistularis* del Ayuntamiento vengán a tocar en la puerta de algunas personas el día de su santo; bueno, pues llegan los *txistularis*, los recibe mi abuela en el hall del hotel, vestida con esa severa elegancia de su gusto y el de Cristóbal Balenciaga, que era su modisto y su amigo de toda la vida; vestida así es como recuerdo siempre a mi abuela, con su ropa negra, sus collares, peinada con moño alto, distinguida; porque la abuelis Juanatxo era muy presumida, y eso siempre, hasta que murió a los 96 años; y, como te digo, recibe a los *txistularis* este día de San Juan de mi recuerdo, empiezan a tocar para ella, y mi abuela, rodeada de los clientes del verano, es junio, en el hall, no mueve una pestaña, solemne, mientras sus hijos y sus nietos, yo mismo, estábamos emocionados, algunos llorando, y ella, nada, sin una muestra de emoción en su cara, muy en su papel; cuando terminan los *txistularis* las dos piezas y les da la propina de costumbre, ella se retira, erguida y sin una palabra a su “rincón”, un lugar que nosotros llamábamos “el pasillo” o “el túnel”, desde donde vigilaba todo el hotel...

– Su puesto de mando...

– Eso es, y allí, ya sola, la he visto llorando a escondidas un día de San Juan; pero, ya ves, la dignidad de no darse en un espectáculo público... Esta es mi abuela Juanatxo. Este detalle ha quedado en mí, que era un niño, como la dimensión humana de mi abuela, a la que debo tanto. Esta mujer que ha sido en muchos aspectos mi modelo sabía ir todos los días a la plaza a hacer personalmente las compras; conocía y trataba a todos los *baserritarras*, los campesinos como ella, y seguía manteniendo en la ciudad, mientras regentaba dos hoteles de lujo con la mayor naturalidad, ese hilo del campo del que ella venía.

– Hablaba *euskera*.

– ¡Claro! Qué otra cosa podía hablar mejor. Y nos contaba cuentos, y de su caserío, de “Intzenea”, del ganado, del maíz, de los *talos*, las tortas de maíz, de las manzanas, de

su mundo. Conservaba en el “túnel” este testimonio de su origen humilde y a la vez recio, como ella, en una fotografía de “Intzenea”, que era un caserío pobre...

– Pobre ha quedado el *euskera* que viene de ese caserío nuestro, del que bajó tu abuela Juanatxo a Donosti; ¿oíste la lengua en tu casa?

– Por parte de mi abuela Juanatxo hablaban *euskera* todos, claro. Lo hablaba mi madre y sus hermanos, mis tíos, todos; pero se dio un momento, y esto me lo he venido a explicar mejor más tarde, hubo, digo, en Donosti, y seguramente en las demás capitales vascas, un momento en que con la escuela, los viajes, se produce la situación en que hablar el castellano en San Sebastián, a la manera que lo hacía la gente que venía de nada menos que de Madrid, era lo elegante. Nos crearon un complejo cultural. Y eso que mi madre no se quedó en el castellano, sino que llegó a hablar cuatro o cinco idiomas; pero esto, y en conjunción con la guerra y sus terribles consecuencias culturales para nosotros, ha hecho que yo no tenga la facilidad que quisiera para hablar contigo ahora en nuestra lengua.

– Tenemos que hacer un esfuerzo para aprender.

– Claro, y yo le dedico el mío para mejorar lo que tengo, que, más que aprender, se trata de recuperar...

– Esta es la palabra justa.

– Te lo digo por experiencia; por la mía y por la de mi padre. Mi padre recuperó el *euskera* de muy mayor, de 50 a 55 años...

– Este es el pecado de las lenguas desinstitucionalizadas; dejadas, y es muy poco decir, al abandono y a la pobreza de su soledad; y es este fenómeno, poco y mal comprendido, el que nos ha conducido a ese complejo de inferioridad que me dices.

– Que ya no es.

– No es.

– Hoy, el complejo ese de vergüenza funciona en el sentido contrario, y éste es un camino cierto de la esperanza... Yo, a pesar de que no me siento aún capaz de sostener esta entrevista contigo en *euskera* como te digo, tengo la íntima alegría de que mi obra regada por el mundo está considerada como muy de la raíz de esta tierra nuestra, en todas partes, en todos los países. Es decir, que aunque yo no hable *euskera* como debiera hablar, mi obra sí habla *euskera*, y esto para mí es un orgullo, y acaso también una defensa.

– No hay duda de que has conseguido expresarte en un lenguaje universal creado, inventado, por un vasco.

– No se trata solamente de la forma, de la, digamos, caligrafía de este lenguaje, sino que el significado íntimo de este trabajo mío procede de la raíz misma de nuestro modo de entender el mundo.

– Acabas de mencionar a tu padre, a Pedro Chillida.

– Sí, es de los que se empeñó, y consiguió, recuperar el *euskera* ya de muy mayor.

– ¿Dónde nació?

– En Donosti, en la calle Reina Regente, frente al Teatro Victoria Eugenia.

– ¿Qué hacía?

– Mi padre era militar.

– ¿Militar?

– Sí, te sorprende; es verdad que hay muy pocos militares de carrera entre nosotros. Pues así fue, y acaso por la influencia belicosa de mi abuelo, digo yo. Y desde luego que no de su dirección ideológica, porque mi abuelo era tremendamente liberal, enemigo de la derecha tradicional, hasta el punto que cuando entraron las tropas que ocuparon San Sebastián en setiembre del 36, mi abuelo salió al balcón del tercer piso donde vivíamos, vociferando: “si yo creía que habíamos acabado con todos...”. Mi padre, aunque también estuvo de guarnición en Vitoria, estuvo sobre todo en San Sebastián.

– ¿Te aconsejó alguna vez esta carrera?

– Nunca. Tampoco él era vocacionalmente un militar. Al menos así lo veo yo. En cuanto a mí, todo lo contrario.

– Acaso esta proximidad te ha dado, digamos, un sentido crítico mayor.

– Desde luego. Y discrepábamos él y yo en algunos puntos. Sin embargo, nunca tuvimos que enfrentarnos. Nos comprendíamos, nos respetábamos, y nos entendíamos muy bien, porque yo he vivido en casa hasta que me casé.

– La pregunta inevitable: ¿qué os pasó el 36?

– Yo estaba estudiando francés en casa de unos amigos en Melun, cerca de París. Pero conozco muy bien lo que pasó en casa, claro. Mi padre era de derechas, y cuando estalló la guerra fue detenido, lo encarcelaron, y al tiempo fue enviado a Bilbao. Estuvo en la cárcel del Carmelo. Y le oí contar, y esto al final de su vida (el confesor suyo era Secundino Rezola, hermano del que fue vicepresidente del Gobierno Vasco, Joseba) y he oído hablar a mi padre con don Secundino contándole cómo conservó su vida gracias a los *gudaris*. Hablaba con mucho respeto de ellos, y contaba a menudo que en aquellas ocasiones en que las masas se lanzaron a las cárceles para vengar las víctimas de los bombardeos de los aviones italianos y alemanes, los *gudaris* acordonaron la cárcel y salvaron a mucha gente. Esto se lo he oído contar muchas veces. Y cuando estuvo en el ayuntamiento, que fue primer teniente de alcalde con Félix Azpilicueta, se planteó el problema de los empleados del ayuntamiento que habiendo salido durante la guerra hacia Bilbao para seguir luchando contra los nacionales habían regresado con la derrota y se les estaba negando el empleo. Mi padre se empeñó en que el pensar de otra manera no debe ser pecado que justifique negar el pan del trabajo, y luchó por su incorporación a los puestos, y creo que lo consiguió. Yo tengo la impresión de que él se dio cuenta de muchas cosas. De esto debe saber mucho don Secundino Rezola...

– ¿Y tu madre?

– Mi madre se quedó en San Sebastián, con mis dos hermanos, vivían en la casa nuestra, al lado del Hotel Biarritz, en una casa que derribaron. Pero mi padre... creo que le debo más que esto que acabo de decir de él. Mi padre ha sido para mí mucho más de lo que yo suponía en ese momento en que se despertó en mí el sentido crítico con respecto a los militares. A veces nos ocurre, seguramente te ha ocurrido también a ti, que la dimensión real de la gente que ha sido nuestro entorno afectivo y cultural se viene a percibir sólo cuando ya no lo tenemos físicamente a nuestro lado. ¿Es así?...

Eduardo Chillida, mentón, nariz y pipa, me mira desde sus ojos con tejado y esa frente que se prolonga en dos entradas ya despejadas de un cabello hirsuto que el artista no se cuida de peinar.

– Lo ha sido en mí –le digo– y supongo que en todos.

– Mi padre era una persona muy sensible, era un hombre culto. Supongo que hay muchos militares de oficio que han sido y serán lo sensibles y cultos y buenos que era mi padre, pero me atrevo a creer que mi padre reunía unas condiciones que no son corrientes en un militar: era, primero, eso, muy sensible, muy inclinado al arte. En el fondo, mi padre era un artista frustrado. Acaso es por esto por lo que nosotros, los dos hermanos que vivimos, de tres que éramos, nos hayamos dedicado al arte. A la distancia percibo yo ahora que las preocupaciones y los juegos en que nos iniciaba nuestro padre apuntaban en esta dirección. Por ejemplo, nos preparaba para que nos dispusiésemos a abrirnos con todos los sentidos a percibir y a observar todos los objetos que poblaban una habitación de la casa, nos dejaba encerrados en ella durante un tiempo, y al salir teníamos que describir, con detalles de color, tamaño, aspecto, aquellos que él nos fuese señalando. Y esto desde que nosotros éramos muy niños.

– ¿Qué fue de tus hermanos?

– Uno, el pequeño, Iñaki, murió; quiero hablarte de él; segundo, Gonzalo, es pintor, como sabes, y de una sensibilidad excepcional. Ha hecho unos estudios de horizonte estupendos. Pintor es acaso lo que mi padre quiso ser de veras... Yo le he oído decir al final de su vida, y esto me impresionó mucho porque fue poco antes de morir y a manera de confesión, de esas cosas tremendas que se pasan a veces de padre a hijo... estábamos solos, y me estaba diciendo que cuando él era alférez recién salido de la academia y estaba de guarnición en Vitoria, pasaba en las mañanas, camino del cuartel, al lado de un gran jardín con pavos reales que tenía la casa del pintor Amarica, y que le daban ganas muy grandes de entrar a casa del pintor y decirle: “señor Amarica, ¿me quiere coger usted como discípulo?”...

A Chillida, que está asido de la pipa (siento yo más que nunca en este instante que necesita sentirla en su mano) a Chillida, digo, se le ha enternecido la voz y la mirada, que ya es de por sí amistosa y humilde. Y no le digo nada; él debe saber que lo comprendo.

– Acaso fue blando mi padre al no hacer lo que pensaba –continúa– acaso por lo recto que era, al no rebelarse contra aquello que fue naciendo como su vocación militar; seguramente se dejó llevar en este instante decisivo de su vida por la bondad, por no contrariar acaso, y no lo sé, alguna esperanza de sus padres... Por esta bondad, no tuvo él, que dibujaba muy bien, que escribía bien, acaso el arranque que yo sí tuve para romper con lo que ya se venía aceptando en mi derredor, en el entorno de la esperanza que es siempre un hijo cuando comienza a formarse para la vida... Yo, como te he dicho antes, he comprendido lo mucho que me quería mi padre, después, como suele pasar muchas veces.

– ¿Tuviste que enfrentarte tú a algo para seguir tu vocación?

– Claro. Pero tuve aliados grandes. Mi abuela Juanatxo, desde luego, porque eso era una fuerza de la naturaleza... Y Pili, mi mujer...

– De la familia que tú has formado, vamos a hablar después, Eduardo. Por ahora, aquí están todavía tus raíces físicas y espirituales. Están enterradas, y vivas, en un caserío humilde que tiene nombre muy hermoso, “Intzenea”, que acaso hasta lo han tumbado ya; están estas raíces profundas en las dos abuelas que te han bajado de un Goierri que aún hoy es uno de los baluartes más enteros de lo que es el País Vasco por dentro; está el

abuelo Juantegui que nació, y en la misma tierra y de los mismos ascendientes, más allá del Bidasoa, que es un río vasco por las dos orillas; está ese Chillida que puede venir de “txillar”, brezo, como dicen algunos, o de alguna otra parte que es buena, porque todas las partes son buenas cuando se llevan con amor...

– Es curioso este apellido de mi abuelo liberal. No se conoce más que el de nuestra familia en el País. En Italia me han solido decir que puede ser italiano. Hay esta raíz cuya procedencia no he podido identificar, porque las demás: Aramburu, Eguren, Juantegui, Zabaleta, Elcoro, Aristizábal, Olano, Irizar, todos son corrientes en la línea vasca.

– Lo vasco, Eduardo, puede estar en el apellido, claro es, pero está en cualquiera que se sienta en esta tierra de emigrantes a América y a Filipinas, y lo vasco está también, y sobre todo, en el estilo vivencial, cultural, con que uno sepa o pueda expresarse.

– Claro.

– San Sebastián, culturalmente, ¿qué supo darte?

– Te refieres a mi educación.

– También, tu educación formal.

– Primero, la escuela... A mí me mandaron al Colegio de los Marianistas, que estaba donde está todavía, detrás de casa, en Aldapeta. Ahí hice el bachillerato. Digamos mejor que comencé, porque después de hacer tercero me echaron. Yo era bastante... digamos que travieso... (Chillida se ríe desde su pipa, que está apagada)... creo que era sólo travieso... Pero, ya ves, en todo lo que anda uno anda el destino, eso que llamamos así porque acaso no es más que eso que nos ha tocado a cada uno al final, el punto de destino... Te digo esto porque esta expulsión de los marianistas me llevó a conocer un hombre que ha contado en mi vida muchísimo. Este Maestro, con mayúscula, don Ignacio Malaxecheverría, y su esposa Blanca, dirigían la Academia que estaba en la calle Churruga, 11. Creo que don Ignacio es el único maestro que he tenido yo en mi vida. Porque uno ha tenido muchos profesores, pero maestros, pocos... ¿verdad?... Yo no he tenido la suerte de tener más que éste, pero me consuelo al pensar que tener a éste ha sido una suerte grande. A esta academia íbamos muchos rebotados de colegios; a mí nunca me suspendieron en el bachillerato pero, no creas, era de los que andaban rascando lo justo para pasar. Hasta que ya me liberé de todo lo que era obligación desde dentro. Desde este momento de la llamada interior yo he estudiado muchísimo, y sigo estudiando a mi manera. Pero hasta este momento yo era bastante rebelde a lo que se me quería imponer. Llámale fracaso del método pedagógico, llámale mi propia rebeldía, la cosa es que salgo disparado del colegio y me encuentro con una atmósfera completamente diferente, o al menos así lo percibí yo. Simpatiqué inmediatamente con don Ignacio, don Ignacio Malaxecheverría, un hombre rodeado, aureolado, de libros, calzado de zapatillas, con paciencia, con serenidad, con carácter y con bondad; estos componentes, y en aquel momento, comenzaron a formar en mí la imagen de que la cultura, el saber, los libros, todo eso, ese mundo abierto y liberal que rodeaba a don Ignacio, era bueno, era muy deseable. Este hombre bonachón que fumaba en pipa me cautivó. Acaso yo fumo ahora esta pipa movido por aquel recuerdo benéfico; puede ser. Todo esto me ayudó a mí a amar la cultura más de lo que yo hubiera podido interesarme a la edad de estos 16 ó 17 años que tenía en esa época. Todo esto ha venido a ser fundamental para mí... Es que este hombre no se conformaba con hablarnos de

gramática y de historia, como los profesores que había tenido yo hasta entonces, sino que era mucho más amplio en los límites de lo que entendía por educar a un chico, se salía de los libros que teníamos delante y nos hablaba de la vida, cosa para mí maravillosa.

– ¿Fue aquí donde te sentiste inclinado hacia el arte?

– Yo he dibujado toda la vida, mucho... no recuerdo desde cuándo. Este proceso acerca del cual me han preguntado muchas veces es muy curioso. Yo no tenía conciencia de que mi manía de dibujar tenía nada que ver con el arte. Yo dibujaba en las paredes, en todo pedazo de papel o de libro que alcanzaba, sin saber que estaba fabricando un lenguaje. Era una expansión que de alguna manera necesitaba yo para mi salud, seguramente. Así llegué con mis dieciséis años donde Malaxecheverría el año... creo que 1941; un tiempo difícil a nivel económico y también de convivencia en nuestro País, y aquí, con otras maduresces, comencé a tener conciencia también de lo que tenía que hacer en la vida. “¿Qué vas a hacer?, ¿qué vas a ser?”... Yo no sabía lo que quería ser.

– ¿Vivía tu abuela entonces?

– Sí, claro.

– ¿Qué te decía la abuela?

– Juanatxo, nada... “sois unos *kaxkaxuris*”, “¡tenéis que trabajar, tenéis que hacer las cosas bien!”... Era una mujer realizadora, un ejemplo estupendo para el “vasco que piensa con todo el cuerpo” que decía Unamuno; era todo actividad creadora, todo reciedumbre. No era mujer que se conformaba con decir las cosas, había que ejecutarlas sobre la marcha, según se iban pensando. Era, la abuelis Juanatxo, tremendamente exigente y activa... Pero, y va un poco en la línea de lo que te he dicho de los estudios, yo no había sentido la llamada desde dentro de mí, sino siempre desde fuera, ¿verdad?, y yo creo que al contacto con este Malaxecheverría comencé a pensar un poco en lo que podía hacer, aquello a lo que podría dedicarme el día de mañana. Entonces, como no me impulsaba todavía nada positivo, comencé a eliminar aquello que yo no quería ser; yo no quería ser militar, desde luego, ni abogado, ni médico... y me di cuenta que me empezaban a quedar ya muy pocas cosas, muy pocas opciones, y, además, todas aquellas cosas que me iban quedando, en el fondo lo eran en función de, digamos, aventura, de riesgo; quiero decir, que no corrientes en el ambiente familiar en que me había criado; y así, podía servir todavía para ser marino, vagabundo...; ya ves, unos caminos todos un poco escapistas, nada disciplinados; podía ser artista también, era otra manera de eludir un poco la realidad monótona de todos los días...

– ¿No diste con un consejero, digamos, artístico?

La pipa ha comenzado a llenarse, seguramente con las manos apacibles aprendidas de don Ignacio, y contesta:

– No, nosotros, los vascos, no tenemos mucho donde elegir caminos, y menos en aquel tiempo mío de los diecisiete años en que iba a terminar el bachillerato, y no teníamos nada de lo que tampoco tenemos todavía, una Universidad, ni una Escuela de Arte. ¿Dónde iba a encontrar caminos?... En esta época andaba yo muy en solitario. Hasta que llegó Pili. Desde este día nunca me he sentido solo. Cuando en cualquier momento te diga yo que he estado solo, quiero decir que “solo con Pili”, solos los dos.

– Pero cuando aún no tenías a Pili al lado, ¿cómo te recuerdas tú de carácter en aquel tiempo?

– Era un muchacho con amigos, jugaba al fútbol, pero me gustaba mucho caminar solo detrás de Igueldo, por las rocas, viendo romperse a la mar a veces furiosa que amansa esas rocas que somos un poco nosotros... un poco erosionados ya pero dando la cara, defendiendo la tierra y también el alma de las cosas. Recuerdo mucho aquellas tardes enteras grises de *sirimiri* que me pasaba mirando a la mar (Eduardo siempre dice la mar) desde nuestras rocas, hablando solo, pensando en cosas; pero yo no sabía entonces, claro, a dónde me iba a llevar aquella necesidad de replegarme de vez en cuando sobre mí mismo. Allí, en estos paseos de “txikarra” o de “piparra” que decimos nosotros, de novillos, me encontraba con algunos que acaso por motivos diferentes, y con la excusa de pescar, vagabundeaban por las rocas... y recuerdo que uno de ellos, un tal Mendía, fue después a parar a la marina mercante. Muchas veces pienso que me faltó un pelo para ser marino yo también, en la tradición de muchos vascos que se han dejado llevar por esa mar que ha sido el camino de las américas y de Filipinas; Pili es hija de esta vocación; pero que en nuestra situación era un poco acaso la evasión de la monotonía de lo demasiado cercano que nos rodeaba, que a mí, al menos, me aburría bastante.

– Uno no puede vivir sólo del turismo de los demás.

– Claro, no puede uno conformarse con ver cómo llegan y se van gentes de otros mares de agua y de tierra; uno se aburre de ser descubierto todos los días. Lo que uno busca, al menos yo, y me doy cuenta ahora, es arriesgarse uno mismo a descubrir a los demás... Así, con éstas a modo de introspecciones que sin embargo no eran del todo conscientes, fui terminando el bachillerato con don Ignacio Malaxecheverría, y mi padre, que había observado desde siempre mi facilidad para el dibujo, y que tenía capacidad suficiente para las matemáticas, me dijo un día: “bueno, ¿por qué no haces arquitectura?”. Y así fue como comencé a estudiar. Un poco empujado por la familia. Aunque tampoco demasiado, porque yo había sentido ya siempre esta carrera como una posibilidad, una de las pocas que me iban quedando.

– ¿Qué edad tenías aquí?

– Pues esto ocurrió cuando empecé a jugar al fútbol en la Real Sociedad, tenía yo dieciocho años; jugaba al fútbol y me preparaba para Arquitectura.

– Ya habías conocido a Pili.

– Eramos unos críos, pero ya salíamos juntos, hablábamos, discutíamos.

– ¿Podías estudiar arquitectura en San Sebastián?

– Bueno, comencé a estudiar por libre los cursos de Exactas, porque había dos años de Exactas; claro, los exámenes los tenía que rendir fuera; los primeros en Santiago, y los segundos, algunos en Santiago y otras asignaturas en Madrid. Yo estudié con algunos que conocerás, con Atorrasagasti, con Zumalabe...

– Con Agustín...

– No, con su hermano, con José Miguel. Así, en esta Academia que estaba en Aldapeta empecé Exactas, seguí en Madrid, aprobé enseguida el dibujo, y me faltaba el Cálculo para ingresar. No había, ni hay hoy tampoco, más remedio que dejar el pueblo para seguir estudiando. Esta situación mendicante del vasco que llenaba las Universidades de Zaragoza, Valladolid, Santiago y Salamanca me parecía entonces un

disparate, y hoy, con la perspectiva que me da mi experiencia, me parece monstruoso. Aquí me vinieron a mí las crisis tremendas contra aquella escuela, contra aquella concepción de la arquitectura; no me decía nada, porque yo la veía completamente superada. Además, mi hermano Gonzalo había comenzado a pintar ya. Estábamos los dos en el mismo cuarto, y mientras yo estudiaba matemáticas, cálculo integral, olía la pintura de mi hermano. Me daba envidia, me parecía que aquello era lo mío y no lo que estaba haciendo. Esta duda me duró bastante, hasta que me atreví a plantear el problema en casa. Se organizó un pequeño revuelo, no muy grande, y así dejé la arquitectura por primera vez; digo la primera, porque a pesar de la aparente conformidad de mis padres, había las reservas naturales, nacidas de las ganas de ayudarme a elegir un oficio seguro, porque lo seguro entre los vascos es cosa muy importante, y a pesar de la decisión me hicieron continuar los estudios un año más, a ver si ingresaba. Pero yo sabía ya para este tiempo que a pesar de pasar el ingreso no iba a conducirme a la plenitud de lo que yo quería, que aquella arquitectura en mi caso no era camino para llegar a ninguna parte que valiera la pena...

Eduardo está entretenido tirando de la pipa, que la acaba de encender otra vez.

– Pili, ¿qué te dijo?

– Ella ha estado siempre conmigo, me entendió perfectamente, y me animó en ese camino de la decisión.

– Oye, pero estabas jugando en la Real Sociedad...

– Sí, de portero.

– Pero ya estamos en Madrid...

– Sí, claro, porque nos hemos dejado llevar por mis estudios, pero yo había fichado el 43 por la Real, y el año 44 me habían roto la rodilla en Valladolid.

– ¿Fue grave?

– Me dejaron inútil para toda la vida. Así que no jugué más que una temporada.

– ¿Con quién?

– Con Ontoria, con Patri, con Tellería, con Bidegain, con Izaga, Urbietta, Santi, Pérez. El portero con quien alterné fue Eguía, el “chato”, y Sebitas.

– Bueno, regresamos a Madrid y al momento en que dejas las clases de arquitectura, ¿qué haces?

– Ingreso en el Círculo de Bellas Artes, donde voy a dibujar por libre, con total independencia. Llegabas, pagabas una cuota, y entrabas y salías cuando querías y sin profesor que te controlara. Necesitaba esta libertad. No he tenido maestros directos en mi desarrollo artístico. Soy lo que se llama un autodidacta, lo cual quiere decir que todos los artistas de la humanidad han sido tus maestros, ¿verdad?... Aquí en el Círculo de Bellas Artes, me pasaron cosas muy curiosas, y todas muy rápidas... Yo he tenido, aunque no está bien que lo diga, mucha facilidad para dibujar. Pues fui allí a dibujar, porque estuve un año dibujando desnudo, y a los pocos días había gente que se fijaba en lo que yo hacía, y yo me sentía muy orgulloso de esta atención, y de oír decir: “oye, cómo dibuja ese tío”, cosas de una vanidad natural, porque yo en cinco minutos de pose no sólo hacía un dibujo, sino que hacía dos o tres, me daba tiempo, porque tenía esta facilidad. Luego llegaba yo con mis dibujos a la habitación, los miraba y me sentía muy satisfecho. Pero al cabo de no muchos días, acaso ni quince, yo había reunido bastantes

cosas, y empecé a pensar: “pero, ¿esto es el arte?”, “esto no puede ser el arte”... Y antes de comenzar a dibujar formalmente había reflexionado yo mucho sobre las metas del arte, como sujeto. No había querido mezclar nunca mis estudios anteriores con mi dedicación artística; yo soy un hombre al que gusta hacer las cosas en profundidad, yendo al todo por el todo; no me gusta compartir preocupaciones de trabajo. Es un rasgo de mi carácter. Podía haberme dedicado a esta afición los sábados, los domingos, las vacaciones, como otros; pero, por ejemplo, yo no hice una escultura hasta dejar la carrera de arquitectura, porque para mí era mezclar las cosas. No. Yo pensaba que el día que me soltasen, o que yo pudiese soltarme las amarras, ese día haría las esculturas. Mientras tanto, no andaba desocupado, no, pero sólo trabajaba a nivel mental, evolucioné mucho interiormente sin tener necesidad de hacer intervenir mis manos. De manera que cuando yo comencé a dibujar del natural en Madrid por primera vez, aquello era un ejercicio que continuaba mis ejercicios de dibujo de cuando era niño; a otro nivel ya más espectacular, pero era el mismo hilo con que iba hilando mentalmente un proceso de trabajo. Por eso que maduré tan pronto, y sólo a los quince días de trabajo en la Academia me di cuenta de que aquello, copiar, no conducía a ninguna parte, que debía haber un trabajo artístico que tuviese que ver con algo más que la habilidad sólo, que ocupase todo el proceso del conocimiento. Y para resolver este problema me di cuenta muy pronto que tenía que enfrentarme a un enemigo, mi mano, que era muy hábil. Es cuando empecé a dibujar con la mano izquierda. Y los admiradores de antes comenzaron a meterse conmigo: “eres un loco, pero si dibujas estupendamente”..., se reían de mí, se metían conmigo. Pero yo ya iba madurando una idea que no es extraña a mi evolución. Estuve dibujando con la mano izquierda, precisamente para hacer que no se me escapase la mano hábil, la derecha; es decir, que yo quiero tener al hacer las cosas el tiempo suficiente para hacer intervenir mi cerebro y mi sensibilidad. Porque lo único que yo había hecho en esos dibujos que a mí me complacían y a la gente le gustaban, eran unos simples ejercicios de habilidad, de circo, eran trabajo (y Chillida señala con su poderosa mano el cuello) de aquí para abajo, y yo quería hacer intervenir todo el hombre. Entonces, tenía que poner un freno a esa mano derecha fácil que se me desbocaba, y comencé radicalmente a dibujar con la izquierda. Así tardaba mucho, no me rendía el tiempo, porque la mano izquierda era torpe, pero este tiempo perezoso me servía para analizar las cosas; cogía una articulación, una rodilla, y trataba de imaginar cómo funcionaba aquello por dentro, los problemas de movimiento y de espacio que planteaba.

– O sea, que pasaste en cierto modo de un proceso lineal de copiar a otro más elaborado y complejo de construcción, y, para decirlo de alguna manera, de creación.

– Si, ahí empecé un poco a plantearme por primera vez de una manera global el problema de la comprensión o del conocimiento. Cuando me preguntan: “bueno, y tú, ¿por qué eres escultor, en función de qué trabajas?”, yo digo que trabajo en función del conocimiento, que trabajo para conocer..., es decir, para mí la escultura es el medio de conocimiento más apto que yo he encontrado. Cuando yo estoy trabajando en una obra estoy tratando de contestarme, es una pregunta que yo me hago a mí mismo en relación al entorno mío, a mi mundo, a mi universo, o a veces a cosas mucho más limitadas, pero siempre tratando de buscar luz y conocimiento a través de ese lenguaje que es mi obra,

una obra que es como una pregunta. Comencé a tener conciencia de esto cuando empecé a dibujar con la mano izquierda. Yo estoy en contra de esta facilidad, de esta brillantez superficial, y creo que se han estropeado más posibilidades artísticas por exceso de esta habilidad que por carencias de esta facilidad. Y te puedo señalar ejemplos en la historia del arte: por ejemplo, Boticelli hubiera sido mucho más grande si hubiera sido menos hábil; y en el caso contrario de Cézanne, si hubiera sido más hábil, no hubiera llegado a ser lo que fue. Estoy convencido. Yo creo que esa falta de habilidad, de brillantez, implica una penetración, fabrica otro contenido.

– Estoy pensando, Eduardo, que en el plano de la creación literaria pasa lo mismo. El que escribe con cierta facilidad se acostumbra a no corregir, a no replantearse, y esta facilidad así aceptada conduce a la superficialidad. Habrá excepciones, pero generalmente a los grandes escritores les ha costado mucho trabajo escribir. Sin ir más lejos en el tiempo, hoy, un Alejo Carpentier, un García Márquez, escriben trabajosamente.

– Yo pienso que sí existe este paralelo. De hecho debe haber, claro, casos en los que esta facilidad ha sido asumida por el artista de una forma especial que le permite dar paso a todo su carácter, pero deben ser muy aislados y muy difíciles de encontrar. Por ejemplo, en música: Tchaikovsky hubiera llegado seguramente a ser un músico mejor si no hubiera tenido tanta facilidad para crear. Pero tanto en música como en literatura, en pintura y en escultura, es precisamente esta facilidad la que halaga a mucha gente que anda buscando las cosas un poco por la superficie...

– Además de estos factores individuales que conducen al artista a esta opción que es muy personal, creo que se pueden constatar otras, digamos tendencias, en las que juega un factor más genérico y del que forma parte la luz, por ejemplo. Así, hay unos pintores mediterráneos al estilo de un Sorolla, y los hay cantábricos, de los que es un ejemplo Regoyos. Y según Baroja, eran ejemplos de técnica, los primeros, y de espíritu los norteños, y no se mezclan fácilmente. Esto me interesa porque ocurre lo mismo en literatura con un Blasco Ibáñez por una parte y un Baroja por otro. ¿No es sorprendente que de los escritores y ensayistas peninsulares sean los vascos Baroja y Unamuno los que se han nutrido con preferencia de los nórdicos europeos? ¿No hay aquí un paralelo entre esta forma florida, fácil, brillante, en la que nosotros somos tan torpes, y la otra, más oscura, más, como tú dices, rumiada, más lenta, hasta más deslucida, más tosca, pero que profundiza más en los temas que trata?

– Por supuesto, y se ha tocado este tema muchas veces. Yo creo que ahí influyen mucho los elementos de recepción interior, según los pueblos, y también la luz, el suelo, la mar; el clima físico, que tiene que ver con el espiritual. Aquí se advierte una diferencia de comportamiento. Porque el comportamiento es decisivo en todo esto, ¿eh? Es decir, que un artista es un hombre que tiene que tener un comportamiento personal, incluso con relación a la obra. Así ocurre que el tipo de comportamiento de un Sorolla, por tomar el mismo ejemplo anterior, y el tipo de comportamiento de un, digamos, un Cézanne, son dos comportamientos radicalmente opuestos. Es decir, uno es extrovertido, va para fuera y en función de la luz exterior, de la luminosidad de las olas, del sol, de la luz; de la luz tomada en un sentido para mí superficial, porque hay otra luz que no es superficial, que es la luz que ha hecho el arte griego, una luz que también

ilumina por dentro; pero la luz de Sorolla en las playas y en los niños que juegan desnudos en la arena, para mí no tiene nada que ver (aunque pertenezcan, y en tiempo y en geografía diferentes, al mismo arte mediterráneo) con la luz de los griegos. Y yo sé que Sorolla es un pintor muy dotado, pero acaso eso, excesivamente dotado. Yo, a esto que es diferencial profundo, llamo “densidad”.

– Es un concepto que de alguna manera tiene relación con la consistencia física de los materiales.

– Puede ser... Para mí, “densidad” es una palabra clave, es uno de los valores que considero decisivos; que no es material, por supuesto, porque no me refiero a densidad de color, de la masa de color, sentido con el que se usa a veces; no estoy hablando de nada material, estoy hablando de concentración de tiempo, de concentración de espíritu, de concentración de límites, de demarcación de esfuerzo, de limitación del propósito, del comportamiento asumido y comprometido; todo esto es lo que da a la obra esta densidad que digo. Y todo lo demás, esa libertad fácil, amplia, sin límites, esa alegría, esa facilidad, eso no da densidad; las obras densas tienen ese factor común que tú puedes analizar después, a posteriori, en las vidas, incluso en las vidas y en el comportamiento a cualquier nivel de muchos artistas. Ahora bien: ¿tiene esto, subjetivamente, algo que ver con la importancia que yo doy a la densidad física de los materiales?...

– Sí, ésta es la pregunta.

– Mira, todo mi trabajo está saturado de un profundo respeto hacia la materia, porque la materia en sí es cosa importante, y también hacia su comportamiento, hacia su conducta. Ya ves, aquí surge esta relación que sugerías hace un momento. Tengo que dominar la materia, es parte fundamental de mi trabajo, pero tengo que hacerlo encarándome con ella de manera respetuosa y no tiránica. Muchos han querido reducir el problema de mi escultura al mundo de los materiales, a la manera en que lo propone un filósofo francés que yo quise mucho, Bachelard, pero el proceso es más complejo. Mi primera noción de la importancia que tiene la materia nace de unas lecturas de los románticos alemanes, sobre todo Goethe, Hölderlin y Novalis, a los que leí en sus traducciones francesas cuando llegué a París, porque París es, entre otras cosas, el lugar donde tenemos que venir, y te estoy hablando de 1948, a leer algunos libros y a ver y enterarnos de muchas cosas.

– En el campo de los materiales, ¿se ha ido produciendo en ti algún tipo de evolución temporal?

– Por supuesto.

– ¿Cuál es la dirección general en que se ha ido produciendo esta evolución de los materiales en el tiempo?

– El primer material con el que trabajé fue el *yeso*; al final de la época del yeso hice algunos tanteos en *piedra*, y piedra muy dura, porque yo siempre tengo la tendencia a plantearme los problemas en sus puntos más críticos, más difíciles, no sé por qué; en *granito* hice alguna cosa, tengo algún torso que aún no he terminado, y no los he terminado después porque... ¡ya no los puedo terminar! Pero esto ya es otro problema...

– Porque ya estás en otra cosa.

– Claro...

– Pero ahora, los materiales. Insisto, Eduardo, porque supongo que tienes una predilección especial por alguno, acaso según las épocas o según los problemas que te plantea un trabajo determinado.

– Sí, sí... Los cambios que yo hago de material están en función de lo que yo quiero expresar y de lo que el material me ayuda a expresar.

– ¿Cuál es el material que instintivamente más te llama, más te acerca a la obra?

– El que más he utilizado hasta ahora, y con el que quizá me he comunicado más, ha sido el *hierro*. También la *madera*; he hecho algunas obras en madera que están, casi todas, desgraciadamente, en los Estados Unidos, y aquí, en el país, no las conoce nadie.

– ¿Hay una predilección del vasco hacia estos dos materiales?

– Yo, cuando cogí el hierro, no es, como alguien ha sugerido, que lo hice pensando en que era un material nuestro, sino que fue intuitivo; fue una intuición, pero lo cierto es que yo hice mi primera escultura en hierro el año 1951, una estela funeraria en hierro que la tiene la hija de Chagall en Basilea, y le puse un nombre vasco, “Ilarriak”; se llama así, “piedras funerarias”, porque quería comunicar con nuestras estelas funerarias; yo había notado que allí teníamos nosotros, los artistas plásticos vascos, una raíz, una raíz importante. Esta es la primera escultura no figurativa que hice. Es muy severa. No tiene que ver formalmente con las estelas, pero es maciza, muy poderosa.

– Esta es la primera obra abstracta que haces.

– Sí. Luego, entre el “Ilarriak” de 1951 y el “Elogio del hierro” de 1956, hay todo un mundo que algunos críticos como Claude Esteban han visto como agresivo, unas puntas, unas agujas, unos dardos, que perforan el espacio, lo desgarran como si fuese carne herida. Gabriel Celaya<sup>3</sup> dice también eso, que estos hierros son agresivos, tentaculares, que disparan violencia con uñas, garras, layas, hierros punzantes y mordientes. Y debe ser verdad que surgieron así, porque es el único género de violencia que nos podemos permitir algunos para defendernos.

– Este es el tiempo del hierro.

– Pero no del hierro sólo. Es verdad que el hierro de este tiempo es fundamental, y hace decir a Bachelard que el mío es un cosmos de hierro, una materia que es más dura que el granito, o que mientras la piedra es masa, el hierro es músculo, y que es este músculo sin grasa y sin pesantez lo que me conduce a este mundo de hierro que es también el de nuestro pueblo.

– He leído a Carola Giedion-Welcker de esta habilidad tuya íntima de doblar los hierros “como serpentinas de papel”, de “mondarlos como naranjas”...

– Eso está en la habilidad; hablaremos de esto luego; pero te iba diciendo que éste del hierro no era el tiempo del hierro sólo, porque también trabajé antes del año 1951, que es cuando vuelvo de París, la piedra, esa “masa sin músculo” que dice Bachelard. Este es, acaso, el material que predomina en esta época. Luego, entre los años 1959 y 1963, hay una tendencia manifiesta hacia la madera; la madera es una materia menos densa. Ya ves que la densidad aquí está asumida en una dirección diferente...

– Tú crees que cada material, en este caso la madera, se te da en un momento determinado porque ha llegado el momento de su necesidad para expresarte.

---

<sup>3</sup> *Los espacios de Chillida*, Barcelona, 1973. Ediciones Polígrafa, S. A.

– Sí, y en este caso la madera resultó lo apta que yo suponía para el trabajo que me propuse. La madera, hasta este momento, la conocía yo como puedes conocerla tú, viva y en pie, todavía respirando por las hojas, o en forma de muebles; pero yo no había llegado a trabajarla nunca. Mi manera de trabajar esta madera es muy vasca. Me lo dijo Volboudt en alguno de sus estudios, que mis maderas eran unos ensamblajes, unos armazones sólidos de maderos vivos con sus venas de fibra y nudos que conservan su rudeza natural, que estas maderas mías llevan las magulladuras y las heridas del hacha, la azuela y el martillo, las mordeduras de las herramientas, a la manera como mis hierros forjados están vestidos de los rastros del fuego y el martillo.

– La madera, tuvo este tiempo cerrado de cuatro años y no has vuelto a usarla.

– No he vuelto a trabajar la madera desde 1963.

– Después, volviste al hierro.

– Bueno, el hierro lo he venido trabajando prácticamente siempre, pero después he trabajado el *alabastro*. Fue a raíz de un viaje. Pero esto tiene un antecedente que hay que dar si se quiere comprender la circunstancia...

– Dime, sí.

Eduardo está reactivando el hogar caliente de su pipa, a la que está tan apegado, a la manera de esa antesala que tienen en nuestros cuentos de hogar dichos por las abuelas; acaso Eduardo Chillida se siente cerca de Juanatxo activando el fuego de su chimenea en “Intzenea” cuando habla, como ahora, de cosas que son fundamentales para él, para su trabajo, que eso es él mismo...

– Lo insospechado de esto..., es curioso, porque estas primeras esculturas mías en yeso que te he dicho que tengo en casa están hechas de cara a la luz, comunican con el espíritu griego primitivo; a partir de este momento, cuando yo doy este paso en la dirección del hierro con la estela funeraria de Ida Chagall, parece como si me metiera a bucear en una zona mucho más oscura, mucho más nuestra, mucho más Pío Baroja, nuestro propio mundo, éste cuya característica no es la luz, precisamente, como decíamos hace un momento, es otra cosa... entonces yo, que había sido y soy, y de hecho lo he sido siempre, un gran admirador de Grecia y de la claridad y de la democracia y de tantas cosas que nos ha enseñado este pueblo en la historia, me di cuenta de que debía separarme de aquella claridad, era peligrosa para mí en aquel momento.

– ¿En qué sentido?

– Grecia era un alimento muy deseable para mí, pero no me era conveniente, no me iba a dejar seguir por donde yo tenía que seguir.

– Ya es, acaso, tu mano derecha, la sirena fácil y mentirosa de la luz mediterránea.

– Sí, algo así, y entonces me aparto de Grecia radicalmente. Yo, que soy hombre que va a los museos siempre, y no reniego del pasado, en absoluto, y voy a París y visito el Louvre, en Madrid voy al Prado y en Londres al British, y veo con mucha calma cosas que me interesan... pues quiero decirte con esto que el arte griego lo conozco muy bien; pero en esos años dejé de verlo; cuando pasaba por las salas griegas, ni las miraba, porque aquello era veneno para mí... eran peligrosas para mí, podían tentarme, un poco como las sirenas a Ulises; y en esa época en que yo estaba trabajando mi obra en la fragua y el fuego, esa oscuridad relampagueante en que se está trabajando hacia dentro, a lo vasco, la dirección introspectiva que ha caracterizado mi obra esencial, y entonces,

te digo, de repente, un día que había llegado al Louvre y pasaba por las salas egipcias para subir luego a las de pintura por las escaleras grandes donde está la Victoria de Samotracia, me metí hacia las salas a la derecha, donde hay frescos del Renacimiento, y al pasar me encontré, de sopetón, con una vitrina en la cual había una mano mutilada que acababa de aparecer, que yo no la había visto nunca, porque era una pieza nueva, allí decían que había sido descubierta recientemente y se creía que era de la victoria de Samotracia... Me quedé parado, porque aquello era Grecia, ¿verdad?, era un encuentro inesperado con Grecia, y además a mí las manos me interesan mucho, como sabes yo dibujo mucho la mano; entonces me di cuenta, en este momento, que ya Grecia no era lo peligrosa que había sido para mí, que ya no tenía poder sobre mí en el sentido malo de la palabra, de torcerme, porque yo ya estaba muy afianzado en mi línea fundamental... Me di cuenta de esto cuando vi esta mano, y tuve, además, la impresión de que lo griego en esta etapa, en lugar de restarme, podía aportarme cosas...

– Sólo con esa mano.

– Esta mano que te digo, sí. Entonces, volví al hotel, me encontré con Pili, y le dije: oye, he visto esto, ven a ver esa maravilla...

– Pili te acompaña también en tu trabajo.

– Sí, sí, y no es sólo que esté conmigo en todo, como te he dicho, y que me comprende, sino que consulto muchas cosas con ella. ¿Qué sería yo sin Pili? Entonces, fuimos a ver eso, y le dije que en lugar de regresar al día siguiente a casa, como pensábamos, nos íbamos a Londres, porque quería volver a ver en el British las cosas griegas, las Parcas, Fidias, todas esas montañas drapeadas, una maravilla. Así prolongamos este viaje y volví a disfrutar de todo eso como un muchacho. Entonces le dije a Pili: ahora vamos a Grecia. No salimos inmediatamente, porque primero fuimos a Donosti, pero hicimos este viaje algún tiempo después y estuvimos allí un mes. En las obras griegas del British de Londres me volví a encontrar, y sin perder pie para nada con mi línea fundamental, con un nuevo componente que ya estaba en mis primeros torsos, pero ahora potenciado por una nueva visión que proporciona la circunstancia de estar mirando desde un punto de vista diferente.

– Desde otra distancia.

– Más que distancia, sitio, o lugar, *leku*; desde otro lugar. A la manera en que lo dice Kierkegaard, ¿sabes?, en su diario: esto lo cito yo siempre, y, ya ves, cualquiera que oiga esto que te digo dirá: éste siempre dice lo mismo, pero es que un hombre que dice la verdad siempre dice lo mismo; pues a mí me sorprendió esta frase del danés que dice: “no se trata más que de buscar el lugar desde donde hay que ver”. Así cuando regresé de esta experiencia seguí trabajando como antes, con el hierro, en el mismo viejo espíritu que era, y es, mi línea. El viaje a Grecia lo hicimos el año 1964, y de repente, un día, al año de hacer este viaje, cuando ya lo había olvidado, se me ocurre hacer una obra en la cual la luz pudiera entrar dentro...

– Ya está la búsqueda del material que exige tu planteamiento artístico...

– Esto es, ya tenía yo una necesidad de hacer que la luz entrase dentro del material. Seguramente brotó aquello que yo creía que ya había pasado, pero que debía estar latente en mí, había dejado una huella, y así, para expresar mi preocupación, para hacerme la pregunta que es siempre mi trabajo, hice una escultura en alabastro que se

llama “Homenaje a Kandinsky”. ¿Por qué Kandinsky? Porque es un gran pintor, y porque yo, además, soy Premio Kandinsky, y que quise rendirle un homenaje. Han hecho una película sobre ésta obra en Francia. Saldrá cuando terminen otra sobre mi escultura “Txoko aske” (articulación libre) que ya está en curso de filmación. Saldrá pronto, espero. En cuanto a la de Kandinsky, se trata de una obra muy curiosa, difícil de explicar. Es como un templo; digamos que es como un proyecto para un templo donde hay tres columnas convergentes que son tres paralelepípedos y que en lugar de sostener el techo lo atraviesan, el techo queda naturalmente sostenido, pero de ello se tiene conciencia en una segunda lectura. Esta obra expresa una especie de contradicción física en cierto modo parecida al otro problema de la levitación...

– Pero, Eduardo, estábamos hablando de los materiales, y nos estamos metiendo ya en otros terrenos que vamos a tocar después... En cuanto a estos materiales que son el cuerpo físico de tu trabajo, después de aquellos primeros yesos, y luego la piedra, el granito, el hierro, la madera y ahora el alabastro, ¿qué viene después?

– Después, como material, y ya con una concepción de la escultura de la que hablaremos más tarde, como tú dices, pues viene el *hormigón*. Es el más reciente. Lo he hecho hace poco más de dos años, en 1972, cuando me planteé esa escultura que organizó una gran polémica en Madrid... Bueno, pero de eso también hablaremos más tarde, y déjame decirte por ahora que esta idea del hormigón es en mí vieja, y que lo que ocurre es que yo soy lento en mis concepciones, soy un rumiante. Yo, el hormigón, a nivel mental, estoy pensándolo desde hace años...

– ¿Cómo llevas tú estas cosas?... ¿Cuidas el secreto?...

– Yo estas cosas las llevo solo, sí. Pensaba en el hormigón; yo veía el hormigón y me planteaba mentalmente los problemas antes de empezar a experimentar con él a nivel material. Lo mismo me ha pasado en el caso de la madera y los demás materiales; yo a nivel mental acostumbro hacer un gran recorrido muy interior. En el caso del hormigón, ya cuando fui a Norteamérica a dar un curso en Harvard el año 71 estaba con el hormigón, estaba pensando ya en qué forma podría atacar el hormigón, y sentía que era un material en el cual podría plantearme ya cosas nuevas. Desde luego que estaba yo aún muy lejos de pensar que esto iba a conducirme a expresar entonces el problema de la levitación, pero ya sabía yo en este momento que te digo que aquello tenía para mí un sentido nuevo. Estaba pensando, incluso, en la posibilidad de que el hormigón pudiera tener un sentido diferente al que estamos dando todos los días, porque tampoco quería hacer la simple estética en el sentido de las preocupaciones que muestran hoy algunos, esos hormigones coloreados y todas estas tonterías que se hacen en superficie, no, sino que andaba con la preocupación de buscar un hormigón que en cierto modo me fuera propio, pero no al modo superficial sino desde dentro, desde su propia fabricación; es decir, que como yo sé 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 el proceso temporal, fabricarlo en menos tiempo que la naturaleza, entonces, yo, y a mi manera rumiante, estaba pensando en mis adentros si habría la posibilidad de introducir algún nuevo elemento en esta relación de tiempo y la integración de los materiales que componen el hormigón. Ya en Harvard estuvimos a punto de hacer estas pruebas que después, y por razones de otro tipo, quedaron inéditas. Estas pruebas que no pude hacer

en Harvard son las que he hecho después en Arganda, cerca de Madrid, como sabes, y con la colaboración de este ingeniero amigo, Fernández Ordóñez, del que me has oído hablar alguna vez. Allí, en Madrid, hicimos casi 150 probetas mediante distintos tipos de tratamiento de tiempo, agua, de áridos; hasta con pruebas de fuego, de quemar los encofrados. Esta del fuego era nueva; yo había puesto en esta prueba muchas esperanzas, y fracasé totalmente. Yo fracasé constantemente.

– ¿Qué ocurrió?

– Pues que yo soñaba en la posibilidad de hacer una escultura con un encofrado, y, en lugar de quitarlo después, como se hace siempre, quería quemarlo en el sitio, haciendo incidir un nuevo elemento fundamental, como es el fuego. Pero no sirve, porque se quema también el hormigón, queda la superficie calcinada, y dañada... Así, hice estas pruebas; estas y otras muchas, y al fin he dado con una serie de posibilidades del hormigón; son estos hormigones míos aparentemente muy similares a otros que se fabrican, pero que, aparte de condiciones de resistencia y demás que yo exijo a estas esculturas suspendidas, son de unas cualidades especiales...

– Eres el primero que has hecho escultura suspendidas en hormigón.

– Creo que sí; a este nivel, sin duda alguna. Después, ahora, ya está de moda el hormigón, pero esto pasa siempre.

– Bueno, ya hemos hecho un recorrido completo de los materiales que intervienen en tu trabajo.

– Creo que está todo... Después hay, claro, el acero, del que hablaremos, y también mencionaremos el plomo, el papel de dibujar y el “collage”, el aguafuerte, la xilografía, la piedra litográfica y el cobre del grabador, que también son materias sobre las que yo he trabajado; pero materias usadas en escultura, propiamente, son éstas que te he dicho.

– Eduardo, en un creador intervienen, por un lado, estos materiales de que venimos de hablar; digamos, la materia, el cuerpo, de tus esculturas, y frente a esta materia, y no en dominador, como tú dices, sino en colaborador, en amigo de estos materiales, está el artista. Hay, por una parte, este factor inerte, la materia, y está el hombre que busca dar a esta materia un sentido y una dirección a través de sus propias concepciones, sus ideas, sus búsquedas. Tú, este hombre, ¿qué eres y qué quieres hacer?

– Para mí, a quien estás situando ahora frente a los materiales de que hemos hablado, lo que me interesa destacar es que *el artista no es un técnico*. Este es un concepto fundamental que hay que tener en cuenta para comprender la motivación que guía a un artista y el camino que recorre. *El artista* trabaja buscando, sin saber hasta qué parte del camino intuitivo va a llegar; a veces, como acabo de decirte, fracasando. En cambio, *el técnico* es aquel que sabe lo que tiene que hacer desde el principio, y lo hace perfectamente. El primero, indaga, inventa y tropieza, y el segundo, repite, se repite; realiza, si quieres, a la perfección, pero aquello que realiza ya está inventado. Por esto no estoy haciendo ya las maderas, porque las conozco, las conozco demasiado bien. Y te voy a volver a hablar de los materiales, aunque ahora en el sentido trascendente en que estamos situándolos. Hay una cosa muy curiosa en estas maderas que hice, y es que estos espacios interiores que acaban por desaparecer a la vista han adquirido tal importancia que yo me pregunto, y me he preguntado siempre: ¿qué son?... A veces me pregunto si no constituyen el origen mismo de la obra... Porque estos espacios interiores, ya ocultos,

no constituyen sólo ese algo íntimo que queda escondido allí dentro por la razón misma intrascendente que le ha tocado quedar oculto, no, sino que yo me he preguntado muchas veces cuál es el motor de esta obra: si es la madera o es el espacio que ha quedado dentro de las maderas. Es decir, qué es lo que manda: ¿el hueco o lo que delimita, lo que envuelve ese hueco?... Y aquí ya tocamos un tema que es decisivo en mi obra: los límites. *El límite* como concepto. Yo tengo una serie de obras que se llaman “Rumor de límites”, donde ya el título apunta en la dirección exacta de lo que quiero expresar.

– Ya estamos, creo, de lleno en la dimensión del hombre frente a los materiales que quería plantear.

– Eso es... En este caso concreto y sin meternos ahora más profundamente en lo que constituyen para mí estos límites, y refiriéndome simplemente al hecho de saber si este espacio interior ha estado o no en el origen de estas obras de madera, quiero decirte que yo creo que sí, puesto que si yo pasé del hierro a la madera, como te dije, fue precisamente en el empeño de buscar un material que por su densidad inferior al hierro me permitiera mayores masas de materia, digamos, positiva, para trabajar; pero, mayores masas de materia sobre todo en función de crear unos espacios de dimensión menor que los que venía obteniendo con las esculturas más abiertas de hierro, al mismo tiempo que quería limitar más estos espacios, darles una concreción superior a la que tenían antes. Este camino de indagación mía me ha conducido a una serie de consecuencias como ésta que acabo de decirte: que estos espacios son inaccesibles.

– Claro.

– Si un espacio lo delimitas de una manera total, resulta inaccesible, por la razón misma de la fijación de sus límites en todo su contorno. Así, a menos que tú estés dentro del espacio aislado, ya no tienes acceso a él.

– 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. Uno, cuando piensa en Dios, piensa en alguien que está viendo lo que uno no es capaz de ver y acaso no puede ver nunca. Alguien para quien no tiene secreto nada de lo que uno no sabe cómo ha sido hecho. Entonces, este misterio profundo que constituye para nosotros la Creación está un poco condensado, muy reducido en escala, claro, pero está presente en este mismo elemento que dices... ¿Puedes verlo así?...

– No, yo no veo cómo el hombre puede ser capaz de crear... El hombre, lo que es capaz, sí, es de utilizar, de manipular, de ordenar, de desordenar, según su voluntad, y quizá en un cierto sentido a esto se le podría llamar creación, pero yo creo que la palabra “creación” es demasiado gorda para el hombre. Y me estoy refiriendo ahora a su arte, al arte de que es capaz el hombre. Yo concibo la Creación sólo a nivel de Dios. Y por mucho que admire a un Leonardo, a un Galileo, me digo que sí, que son, comparados con nosotros, unos hombres extraordinarios, pero comparados con la Creación que parte de la Nada, porque sólo así entiendo yo la Creación, son algo muy pequeño. En mi caso, por ejemplo, yo me siento un simple manipulador, un ordenador, alguien que va ordenando algunas cosas según su propio criterio, para lo cual necesita, claro es, una serie de libertades, realizar en su ámbito una serie de esfuerzos, de trabajos. Todo esto,

lo que quieras, y alcanzarás con estos trabajos más o menos, según las personas y los temperamentos y las capacidades de estas personas; pero de aquí a llamar creación a esto, yo creo que la expresión en boca nuestra resulta un poco pretenciosa, ¿no te parece?...

– Claro...

– A mí, y de aquí mi reacción, me suele chocar esta palabra.

– Ya te habrás dado cuenta que yo, lo que estoy tratando de expresar, y tú no me has podido ver la minúscula que he puesto en “creación”, yo sólo estoy tratando de buscar más adentro en el concepto, estoy tratando de ensayar en la dirección de intentar comprender el fenómeno de la creación artística...

– Así, estamos de acuerdo.

– Claro, *distancia* es un metro, y *distancia* también es un año-luz; sin embargo, podemos usar la misma palabra *distancia* asumiendo que puede significar magnitudes diferentes.

– Sí, sí. Y creación en este sentido que tú dices, que yo admito también, como limitada, por supuesto, eso se da también en el hombre constantemente en todos los movimientos que hace, en las decisiones que tiene que tomar en cada momento.

– Acaso podríamos usar la palabra “inventar” en lugar de “crear”.

– Sí, es más inventar en el sentido de ordenar según unas leyes propias.

– Exactamente.

– A ese nivel, el hombre crea o inventa; lo hace a nivel de coger algo que está ahí y lo ordena según un criterio propio; si este criterio está fundado en un sistema de creencias o de opiniones, cuanto más profundas, mejor, tanto más cerca estará de crear una obra que tenga un sentido en su conjunto, ¿verdad?...

– Un sentido, una coherencia, que es particular, individual.

– Sí, eso que distingue la obra de un artista de la de otro, o la de un científico de otro científico. Pero lo que no hay que olvidar aquí es que cada uno de estos científicos y estos artistas tiene todos los datos de antemano.

– Sí, acaso lo que uno hace, Eduardo, es crear un nuevo sistema de relación.

– Sí, creo que nos hemos entendido. Ahora, también me parece importante aclarar una dimensión del hombre que a veces se trastoca o se pierde al establecer alguna de estas relaciones. Por ejemplo, la que se hace al comparar una computadora con un cerebro humano. Yo tengo en Estados Unidos, amigos escultores y arquitectos que trabajan con computadoras. He visto sus procesos de trabajo, y me han preguntado por qué no las uso. Yo no digo que no voy a trabajar nunca con ayuda de una computadora, porque yo creo que el hombre ha ido descubriendo herramientas en la medida en que ha ido necesiéndolas; encontró el primer martillo seguramente cuando se hizo daño al intentar romper una piedra con la mano, y después necesitó de la porra, y más tarde del martillo pilón; así, la computadora puede ser, ya lo es, una herramienta más. “Ahora, de ahí a crear, como vosotros”, decía yo a estos amigos míos con los que he colaborado en algún trabajo, “que la máquina os va a sacar del atolladero, es una ilusión, porque los únicos que somos capaces de formular una pregunta somos nosotros; las máquinas sólo dan respuestas... El día en que la computadora os haga una pregunta por su propia cuenta, ese día hablaremos”...

- Y esas respuestas que da la máquina se las ha enseñado el hombre...
- Claro.
- Hay, como vemos, una relación dialéctica, constante, entre la materia y el hombre, entre el material y el artista, ¿qué me dices de la relación de algún modo coherente, coincidente, que se establece entre el hombre y su obra?
- ¿Te refieres al comportamiento?
- Esa relación que se da entre el comportamiento personal del artista y aquél que expresa con relación a la trayectoria que marca su obra total?
- Esta relación es fundamental.
- Releyendo estos días los trabajos que te han dedicado los críticos y los comentaristas de tu obra me ha llamado la atención algo que dice Gabriel Celaya respecto a ti: que a pesar de que son muchos los ejemplos de contradicción entre la conducta de un hombre y la obra que este hombre ha sido capaz de realizar, eso que a ti, y me parece muy bien, te gusta llamar comportamiento, en tu caso no plantea ningún desacuerdo, ninguna incompatibilidad.
- Eso es mucho decir.
- Lo es. ¿Cómo te ves tú?
- Yo no me veo de ningún modo que sea ejemplar; esta observación desde fuera corresponde hacer a los demás, a los que conociendo mi obra y mi comportamiento me puedan juzgar. Yo estoy demasiado cerca de mí mismo para esto. Lo que sí hago es esforzarme en el camino de ser en mi obra yo mismo, expresarme en la libertad. Y, claro es, también yo tengo mis modelos.
- Modelos de comportamiento.
- Sí.
- Dime uno.
- Brancusi.
- El escultor rumano.
- Sí, por afinidades presentidas por mí a través de su obra y luego confirmadas mediante el trato personal.
- Háblame de él, que así me hablas un poco de ti mismo...
- Sí, ya te entiendo. Déjame decirte primero que a mí personalmente no me preocupan las medidas absolutas de los demás con ese sentido de referencia y de estímulo al modo en que se han querido plantear la competencia, y no precisamente deportiva, que constituye el fundamento de la pedagogía tradicional, las notas escolares y los exámenes. Primero, yo me mido a diario; es decir, que yo estoy consciente de mi propia evolución, pero sólo para saber *si he crecido con respecto a mí mismo, no para conocer mi estatura*. Es decir, que *estatura* sería aquella que pondría mi medida en relación con las medidas de los demás, y, en cambio, la constatación de si he crecido o no es de orden personal, es medirme conmigo mismo, es mi medida de hoy con relación a mi yo de ayer. Esta es la que me preocupa; es, digamos, un examen de conciencia a nivel personal.
- Ya te entiendo.
- Ahora bien, en cuanto a, digamos, mis aspiraciones, las referencias en cierto modo ideales por las que, como lo hacemos todos, me intereso más que por otras... Esto

es cuestión de afinidad, supongo, y también de admiración por aquello que constituye para mí una meta artística y humana. Aquí, en esta escala de valores, es donde entra Brancusi, o *Brancux*, como pronuncian ellos. Yo he tenido quizá la máxima comunicación, o quizá sea mejor decir contacto por un lado muy especial, y me estoy refiriendo sólo a los artistas contemporáneos, con los que supongo que te interesa una referencia contemporánea...

– Sí, porque así la medida es más comprensible, y la relación también. En Brancusi, entonces, comenzaste conociendo su obra...

– Sí. Pero lo curioso aquí es que, formalmente, las obras de Brancusi son muy diferentes a las mías. Y, sin embargo, a través de ellas se estableció entre él y yo una comunicación íntima, profunda. Yo he tratado de analizar por qué un artista como Brancusi ha sido importante para mí, y he llegado a la conclusión de que no es a nivel, ni formal ni estético, sino que yo he admirado a este hombre y a este artista a un nivel de comportamiento... ¿Conoces la obra de Brancusi?...

– No, no la conozco.

– Se le considera el escultor más grande de su generación, un hombre que ha muerto hacia 1955. Lo que yo noté inmediatamente en su obra cuando la vi por primera vez es que su comportamiento son relación a la obra que hizo y a su vida tenía una coherencia especial. Sobre todo si se la compara con la vida y la obra de sus contemporáneos. Yo he visto en este hombre una mayor coherencia en sus relaciones con la obra y con la materia, con la sociedad, con el trabajo. Es decir, Brancusi es un hombre que ha estado comprometido, y su conducta ha sido guiada por una serie de normas muy rigurosas, que acaso no se aprecian a primera vista, pero observas luego su comportamiento personal y descubres que conduce a la obra realizada mediante una depuración y un rigor especial que te hace decir, y digo yo: “¿desde dónde viene este rigor?”, y muchas veces este rigor en él viene de un comportamiento especial, que no es solamente estético, sino que tiene sus raíces más profundas; es decir, que es un hombre que rumia mucho y que no da un solo paso fuera de una normativa de comportamiento muy riguroso y a la vez muy respetuoso de lo que encuentra en todos esos caminos que tiene que recorrer.

– O sea, que para tí, la obra de un artista es un poco la conjunción de todo su sentir, de toda su cultura, todos sus sentimientos y todo su comportamiento personal, porque la obra expresa, canaliza, si se es sincero, todo eso en un lenguaje estético.

– Claro, y este es el punto; que yo percibí en las obras de Brancusi, sin conocerlo personalmente, y siendo esta obra tan distinta en la forma a la mía, y siendo personalmente también dos hombres muy distintos, yo percibí, digo, a través de su obra una comunicación y una afinidad sorprendentes. Y Brancusi no es el único. Me pasó lo mismo con otro escultor italiano, Medardo Rosso, un contemporáneo de Rodin; Rosso es un artista distinto de Brancusi y de mí; tú ves las obras de los tres y verás que no nos parecemos en nada; es decir, que no hay ninguna comunicación formal entre nosotros, pero la verdadera comunicación nace de la circunstancia, para mí fundamental, de que los tres creemos en la exigencia de un tipo de comportamiento con relación a la obra hecha. Seré más justo en la comparación, en la verdad de esta inter-relación, si digo que son ellos los que me han ayudado a percibir y a creer en este fenómeno... Recuerda lo

que te decía con respecto a mi empeño en no dejarme llevar por la habilidad de mi mano derecha, en los esfuerzos que hice para contener este camino de la facilidad, digamos, técnica, mediante el uso de una mano izquierda que, por su inhabilidad, precisamente, me ayudaba a sujetarme a un rigor artístico que comunica con otro que late a nivel de comportamiento personal, de ese cambio consciente de mano que ideé para contenerme... No me voy a dejar llevar por ese lado fácil, voy a coger este camino más difícil que puede llevarme donde yo quiero llegar...

– Esa relación personal con Brancusi, a quien comenzaste a conocer sólo a través de su obra, ¿cómo se estableció?

– Yo, te puedes figurar, tenía mucha curiosidad por conocer a este hombre; que era muy difícil de alcanzar, porque, por una parte, se trataba del escultor más importante de su tiempo, y, por otra, se decía de él que era un hombre poco abordable, de carácter muy arisco, difícil. Pero se dio la oportunidad de que un día me tocó cenar con un escritor rumano que vivía exilado en París, y al hablar de algunos artistas rumanos salió el nombre de Brancusi; se me ocurrió preguntarle si lo conocía. No, no lo conocía; pero se había visto casualmente en esos días con el sobrino de un íntimo amigo del escultor. Este sobrino del amigo íntimo de Brancusi había venido desde Rumanía a visitar a su tío, y tenía, por esto, por medio de su tío, un acceso casi familiar con el artista. Aquí comencé a saber, y mediante este escritor que conocía las anécdotas, que Brancusi había sido pastor de ovejas en Rumanía, y que había huido por las montañas precisamente con este tío del joven de quien me estaba hablando. Estos antecedentes personales del artista me acercaron aún más a él, y tantas ganas mostré al escritor rumano por conocerlo personalmente que unos días más tarde me llamó por teléfono para decirme que podíamos ir a ver a Brancusi. Así fue como me acerqué un día a su casa en compañía de estos rumanos y de unos amigos. La entrevista fue muy curiosa, porque entramos allí, nos lo presentaron, empezamos a hablar, y no sé cómo, pero mientras los demás hacían grupo con el joven recién llegado de la Patria yo tuve la gran oportunidad de poder hablar durante un buen rato con el hombre que me habían puesto tan difícil, tan inaccesible. Nos entendimos inmediatamente. Tan pronto comencé a comunicarme con él me di cuenta que lo que había notado a través de su obra era verdad, Era un hombre que tenía un respeto enorme por la vida. En este hombre, en este artista, percibí yo acaso por primera vez, aunque ya había leído a Teilhard de Chardin, quien valora y dignifica una materia que había sido tan subestimada por parte de la misma Iglesia, en este hombre, en Brancusi, percibí yo, te digo, que hace lo mismo que Teilhard de Chardin; trata la materia con un gran respeto. Brancusi toma un pedazo de mármol en sus manos y lo trabaja, no solamente con un cariño especial, sino que funciona él mismo en su obra a nivel personal de su obra, de lo que trata de comunicar, teniendo en cuenta que lo está haciendo a través del mármol. Y así con las demás materias. Es decir, escucha la llamada de la madera como materia, como materia que no va a ser solamente vehículo de un pensamiento o de una idea, sino que tiene algo que decir. Yo considero esto todo importante; la propia densidad de estos materiales, las relaciones de tiempo y de espacio, el comportamiento total de, digamos, la vida entera que integra la obra.

– Vuelve a aparecer aquí tu idea de la “densidad”...

– Sí, y seguramente a manera de otro aspecto que ayudará a conformar la totalidad de esa idea bastante compleja que viene a expresar para mí esta palabra.

– Brancusi es un artista “denso”.

– Sí. Al verlo y tratarlo aquella tarde me puso ante la evidencia de lo que yo presentía.

– Tú te ves sumergido en esta densidad.

– Esto es, esta es mi preocupación, y, espero, también mi destino. Los muchos y graves problemas que a mí se me plantean a nivel material de la obra son consecuencia de esto; y hay cosas que yo no puedo hacer porque me enfrento a una imposibilidad material, y cuando llego a este tope, a esta noche que toca mi frente, entonces me digo que eso que está en mis... trabas acaso podría realizarse por otro camino...

– Mediante tu mano derecha...

– Sí.

– Pero rechazas ese camino de la facilidad.

– La rechazo, huyo de esta tentación amable, por muy exigentes, por muy obligantes, que estas leyes sean.

– Es un problema, digamos, de moral.

– De moral estética, si quieres, de respeto a mí mismo, de lo que me empeño en llamar mi *comportamiento* con arreglo a unas leyes que considero fundamentales; tanto, que infringirlas sería como... no sólo fracasar, sino matar la obra.

– Tanto.

– Y más...

Mientras Chillida se sumerge en esta preocupación sin palabras a que le conduce su rigor íntimo y se ocupa de despertar el rescoldo de su pipa, y piensa, seguramente, en la solución de las palabras, yo recuerdo unas que he leído al crítico Claude Esteban, y las busco en una de las obras que están sobre la mesa, se las leo a Chillida, quien me escucha colgado de su pipa: “El arte no es un refugio para Chillida, ni el lugar de una delectación pura, ni un jardín abierto para algunos pocos. Nada de lo que emprende el hombre puede ser humillado ni disminuido por la escultura entendida a la manera como la comprende este solitario, este enamorado de la montaña y el mar”...

– ¿Te sientes tú mismo en este pellejo? –le pregunto.

– Creo que sí. El hombre comienza a hacerse desde dentro, desde muy adentro, a partir de su singladura vital, desde antes de romper a llorar colgado del cordón umbilical de su madre. Yo me he estado formando, conformando, haciendo, madurando, desde muy antes que mis paseos solitarios por las rocas de Igueldo...

– Tú, un solitario, ¿qué función comunicadora asignas a tu obra?

– Todos estamos un poco solos, creo, ¿no? Y acaso el que está más solo es el que busca más la comunicación. Sin duda alguna que uno de los impulsos interiores que me ha guiado es esta sed de la comunicación. He sentido radicalmente, profundamente, todo lo que implica este difícil fenómeno de la exteriorización de lo que uno piensa, y la manera de hacer que este medio que improvisa uno a como puede, a como sea capaz, llegue con la menor distorsión posible a los demás. Primero, sin tener mucha conciencia de lo que me ocurría; no notaba una falta, una carencia, cada vez que hacía algo, y no veía más que las reacciones más próximas, de mis familiares, de mis hermanos... que a lo

más que podían te iban a decir: “oye, qué bien está ese dibujo”; pero yo a nivel personal notaba ya desde muy joven, y éstas son, claro, cosas que yo me he entendido después, lo que sí notaba, te digo, es que esa obra mía no estaba destinada a mí sólo; yo esto lo notaba desde que comencé a trabajar; pero al mismo tiempo que notaba que no estaba destinada a mí sólo sentía también la exigencia de que tenía que dirigírmela a mí; es decir, que yo supe que el camino para llegar a los demás era a través de mí mismo; después lo he razonado, y creo que es cierto, y hoy sigo pensando lo mismo, y cuando en el terreno de la relación del arte con la sociedad me preguntan sobre este tema, para quién trabajo yo, cuáles son los fines de mi obra con relación al mundo actual, o a la sociedad, o al hombre, yo suelo decir que yo trabajo para mí porque yo me considero una parte de la sociedad, y la que tengo, digamos, más cerca, más a mano, y yo me tengo que dirigir a mí mismo para poder llegar a los demás hombres, puesto que yo soy uno de tantos...

– Yo te comprendo muy bien, porque con el lenguaje escrito pasa lo mismo. Uno escribe para aclararse uno mismo consigo, y, a través de su persona, con los demás. Sólo escribiendo puede ahondar el que escribe. El escritor profundiza en los problemas que le preocupan mediante el acto de reflexión que constituye enfrentarse a la interrogante que es siempre una cuartilla en blanco, y yo estoy seguro, por mi experiencia personal, que la forma de hacerse comprender uno mismo constituye el camino más directo y más efectivo para hacerse comprender por los demás.

– Yo creo que es así, y aquellos que por razones tácticas o políticas explican que ellos trabajan artísticamente para abstracciones tan sonoras como “el bien de la humanidad”, por ejemplo, no hacen sino proyectar su trabajo de manera consciente, y generalmente especulativa, y que este resultado sólo alcanza estas dimensiones como consecuencia de una imaginación nacida a nivel personal y con fines bastante más reducidos, digamos íntimos, y también más modestos, que se propone el artista. Y volviendo a la mecánica, digamos, creativa, cualquiera que esté trabajando... tú por ejemplo, en esta habitación, y se te plantea un problema cualquiera a cualquier nivel, tú no acudes a alguien que en ese momento tienes cerca y le preguntas: “oiga, ¿qué opina usted sobre esto?”, sino que acudes a ti mismo primero, a tu propia experiencia, tus propias dudas, tus propios caudales, más o menos grandes, pero los que dispones tú en ese momento de la pregunta para resolver los problemas, y todo esto asumiendo en ti en este momento del conflicto y de la decisión la responsabilidad de ser un representante de la humanidad...

– Es un recurso lógico, y es que, además, no hay otro.

– En este terreno que estás hablando, y que a mí me preocupa mucho, resulta que uno ha venido acumulando una serie de experiencias a nivel social, y cuando ese uno está trabajando y se dirige a sí mismo, ya éste se ha venido alimentando de toda la humanidad que le alcanza, y uno asume de alguna manera la humanidad entera en ese momento... Esto debe parecer en estas palabras que estoy diciendo un poco exagerado, pero de manera figurada y a nivel personal, resulta que esto es verdad en todos. Uno quisiera contar idealmente con todos los que pueden hacerle una luz, pero como el que está contigo siempre eres tú mismo, pues no puedes escaparte. Y a veces, aún teniendo alguien a quien plantear tu problema, la respuesta que pueda darte no te sirve; puede

servirle a él, pero no a ti. Y lo que se te está pidiendo a ti, como escritor, es *tu* respuesta... que te retrates tú con tu contestación, si es que la que consigues dar es una contestación, porque yo tengo la impresión de que los hombres somos más capaces de preguntas que de respuestas. Las respuestas, como hemos dicho antes, las dan las máquinas...

– Con la trampa escondida de que estas respuestas que nos dan las máquinas las hemos fabricado nosotros mismos, y acaso para contentarnos con muy poco.

– A veces con nada.

– Pero volviendo, y ya para terminar con este punto de la comunicación, Eduardo, me has dicho al comienzo de esta conversación que te encontrabas a menudo en tus paseos solitarios por las rocas del monte Igueldo con algunos que después han resuelto su problema haciéndose marinos; es que yo creo que ese marino acaso ha conseguido resolver su problema escapándose de la realidad inmediata que le rodea y tomando el camino infinito del mar, lo que es una forma de perderse... porque yo creo que, íntimamente, uno no consigue escaparse nunca de sí mismo... y yo creo que esos hombres, acaso, quién sabe, consiguen realizarse con su trabajo, pero lo que sí me parece más probable es que tú, con el tuyo, el que realizas, pegado a la tierra y todo, sí, pero caminando por el campo de la libertad que es la imaginación creadora, tú sí te has realizado, sí has conseguido despegar y llegar con tu mensaje a los demás y sentirte parte de un algo, que es la forma, creo yo, de estar en el Todo.

– Que yo he encontrado mi camino, es clarísimo. Y no creas que ha sido un descubrimiento, que lo he visto ahora que se ha producido un reconocimiento, sé que muchos de estos reconocimientos a posteriori son superficiales, sino que lo he sentido íntimamente siempre, desde cuando nadie me conocía ni me valoraba; porque yo he tenido desde muy temprano este calor en mi estudio, en mi trabajo, igual que éste que siento ahora; al nivel que estamos hablando, yo he tenido siempre la misma temperatura moral, intelectual, sensitiva. Esta del artista, yo creo que es una forma de fe en sí mismo. De todo lo demás, del reconocimiento exterior, lo que resulta agradable es sentir que se ha producido una comunicación verdadera, esto que, afortunadamente para la salud moral del artista, se da. Yo, por suerte, he sentido la corriente de esta comunicación muchas veces.

– Hay en este problema de la comunicación formal del artista, el camino de lo más literal, lo que está más próximo a los objetos de todos los días, y aquello cuya comprensión exige un esfuerzo mayor de imaginación, lo abstracto. ¿Cuál ha sido el proceso de este lenguaje de comunicación que es tu obra hasta el presente?

– Antes de esta estela funeraria en hierro, “Ilarriak”, de la que te he hablado, y que es la primera obra no figurativa que hice (1951) realicé algunas obras figurativas, desde luego. Las hice en Villaines sous Bois, al norte de París, donde viví durante un año. Me quedan aún dos en casa. Hice entre 1948 y 1951 un total de doce o trece obras figurativas. Todas señalan una tendencia, una evolución.

– ¿Qué eran, cabezas?

– No, y para ponerte un poco en la línea de lo que fue esa primera obra mía, digamos que estaba comunicada más bien con la estética griega arcaica, la primera escultura griega. Las kores, los kouros, del siglo VI antes de Cristo, lo preclásico, casi las cícladas. Las cícladas, es curioso, tienen alguna relación con nuestras estelas, con los

hitos funerarios vascos; aunque con una diferencia, la de que esas piedras redondeadas de los griegos están puestas hacia la luz, y lo nuestro no tiene nada que ver con la luz, nuestras estelas no aspiran a la luz en el sentido griego. Sin embargo, no deja de haber formalmente una cierta semejanza, porque esas formas de violón de las cícladas tienen que ver con la forma y la geometría de algunas de nuestras estelas antropomorfas, de la misma manera que tienen que ver también en cierto modo con el arte bogoumil de Yugoslavia y con el arte etrusco. Yo ahí veo relaciones, y más ahora que se dice que se están encontrando relaciones entre los *euskos*, nosotros, y los *etruscos*, cosa que no me extraña, y de todo ese periplo del pueblo vasco desde Oriente... Bueno, lo figurativo que hice en ese primer tiempo fue eso, de lo que me quedan dos torsos tallados en yeso, uno de mujer y otro de hombre, porque durante el traslado desde París en tren se me rompieron algunos. Estos dos los he expuesto muchas veces por el mundo.

– Después viene “Ilarriak”.

– Sí, nace este hierro el año 1951; es la primera obra no figurativa que hice.

– ¿Cómo comenzaste esa búsqueda?

– Desde luego, mis planteamientos nacen siempre de mi postura frente a tantas y tantas incógnitas que tenemos en nuestro derredor, en el mundo real, en el mundo físico. Yo lo que quiero es despejar las incógnitas, quiero conocer, y mi manera de hacer esta indagación en lo desconocido es dando estos pasos que son mi obra. Es decir, que yo me planteo mis problemas a nivel de la obra como preguntas. Me hago las preguntas, trato de comprender. En este terreno ha tenido mucha influencia en mí, Bergson. Este es uno de los hombres que para mí ha profundizado más en los temas del tiempo, el que me ha planteado el tema del “tiempo” como incógnita, y también el tema del “espacio”, el que yo creo que ha tenido intuiciones más geniales a través de la historia del pensamiento en este terreno. Este problema del *tiempo*, de la *duración*, plantea una serie de misterios que están ahí; mucha gente se los salta, claro, pero todo aquel que reflexiona seriamente se los tiene que plantear siempre. El hecho misterioso de *la no dimensión del presente*, que es donde todo ocurre... ¿verdad? Y el hecho de que el futuro y el pasado son contemporáneos. Todo este tipo de problemas son los que están subyacentes, laten, en el seno de mi obra.

– Claro, ni el lenguaje de la palabra, ni el lenguaje de la escultura, son capaces de tratar estos problemas que exigen una gran capacidad de abstracción a un nivel que sea lineal y figurativo...

– Precisamente.

– La dificultad del lenguaje se te da en función del problema que te plantea, que es complejo, y sin que tú busques a oscurecer tu obra en la dirección de un hermetismo gratuito.

– Al contrario, rehuyo precisamente este hermetismo gratuito, huyo de estos efectos fáciles y a la vez frágiles del hermetismo pseudo-mágico al que recurren algunos espontáneos. Cuando en una entrevista que me hicieron en Madrid me preguntó Vicente Verdú cómo había llegado yo a esa forma de lenguaje partiendo de una investigación que era personal, le contesté lo mismo que te voy a decir a ti: que todo esto no ha sido un salto, sino un proceso medido y experimentalmente lento. Yo, como vengo de decirte, partí de una forma figurativa de expresarme, comencé con unos

estudios de arquitectura que exigen un lenguaje que está articulado mediante unos elementos que ya se te dan prefabricados. Así, cuando me propusieron para mi expresión esta lengua de los estereotipos, de lo formal, me sentí encadenado. Sólo después de salirme de estos rieles del camino de hierro ya hecho, ya conocido, podía lanzarme a un trabajo de búsqueda, de “creación”, entre comillas, ¿eh?, ¿las has puesto?...

– Sí.

– Para comprender el fenómeno de esta evolución desde lo figurativo hacia lo abstracto es necesario recordar que el lenguaje de comunicación que ha ido construyendo el hombre lentamente, trabajosamente, ha tenido una tendencia natural e inteligente hacia la abstracción, hacia la comprensión y la expresión de la complejidad, que es el signo más saliente de la realidad. Porque la realidad del hombre es compleja. Si yo he abandonado la representación, no ha sido para eludir la dificultad, sino para profundizar en ella, precisamente. Entonces, el lenguaje del hombre inteligente ha ido evolucionando hacia la mayor participación de una facultad más alta, la imaginación, y esto mediante una natural acumulación cultural. Pues de una manera semejante, digo yo para explicarme, ha ido evolucionando el lenguaje artístico, tanto en el campo literario, como en el musical, el pictórico y el de la escultura.

– Este es, efectivamente, un proceso clarísimo; antes el arte se afanaba, y se contentaba, en expresar lo visible, a copiar la naturaleza, y hoy, cuando la fotografía mecánica viene a cumplir de manera insuperable esta misión de copiar, se trata de expresar lo que hay de subyacente, la comprensión íntima... Es una forma de decir.

– Creo que sirve. Por mi parte te diré que el artista de hoy no puede expresarse con un lenguaje que es de ayer, que es un vehículo de comunicación que ya está agotado, si quiere de verdad hablar a la gente que piensa en los términos que están en el lenguaje de nuestros días. Lo dijo James Johnson Sweeney<sup>4</sup> muy bien al señalar que si un escultor trata de seguir usando el lenguaje de la escultura de ayer, y se refería sobre todo a la de Europa occidental, se reducirá esencialmente a una expresión articulada mediante unos efectos de claroscuros superficiales o de modulaciones cromáticas, o aún, con alusiones figurativas. Y ya el artista de hoy no admite, no puede admitir, estas limitaciones, porque ya se ha liberado de estas cadenas.

– Vamos a intentar decirlo de otro modo: la obra de arte moderno, actual, ya no cuenta al espectador de nuestros días la anécdota, sino que se le ofrece, se le entrega, con el fin de que el que está frente a la obra de arte descubra unos mensajes que no se pueden dar ni se pueden entregar de otra manera.

– Si quieres colocar el arte moderno en función de ese papel de comunicación frente al espectador, te diré que, efectivamente, antes el espectador de una obra de arte era un elemento pasivo, receptor, y que hoy se le exige, además de una sensibilidad más cultivada, un trabajo de estudio que requiere una cierta información y una cierta cultura. Lo mismo ocurre con una obra literaria: hay gente que no alcanza a ver más allá de la anécdota, la trama gruesa y superficial. Y ocurre el mismo fenómeno en pintura, en música y en escultura. Pero, por otra parte, la percepción inteligente no requiere siempre este laborioso trabajo formal. Mira lo que me pasó una vez, estaba yo

---

<sup>4</sup> *Chillida*. Exposición en el Château de Ratilly (22 junio-15 setiembre 1974).

trabajando en mi taller de Hernani, porque vivimos en Hernani durante siete años, cuando llegó un electricista que habíamos llamado para que arreglara algo en la instalación de la luz. Yo estaba trabajando en una escultura de hierro, "Oyarak", y advertí que mientras estaba trabajando en la instalación, el electricista, que tenía este aire mitad ingenuo y mitad *xorro*, vivo, de nuestro pueblo, miraba de reojo a lo que estaba haciendo, y como con ganas de preguntar algo. Yo lo dejé venir, a ver qué decía. Esperé mucho tiempo, y ya me había olvidado de la curiosidad del electricista, cuando se me acerca de pronto y me dice: "Ah, ya entiendo, esto es como la música, sólo que con hierro"...

- Me parece muy bueno.

- Es que no hay otra forma mejor de dar en el clavo que mencionar esta concordancia. Los lenguajes están evolucionando hacia formas más altas, más capaces, de expresión, de comunicación interior, y esto que hemos dicho que ocurre en la literatura, la pintura, la música, pasa también en la arquitectura... exactamente igual. ¿Quién va a parar este desarrollo de los lenguajes?

- Dime de la arquitectura.

- Pues te diré lo que Buckminster Fuller, el inventor de la cúpula geodésica: que el futuro de la arquitectura será una "arquitectura invisible". ¿Qué quiere decir con esto? Pues que pronto, y gracias al desarrollo que puede tener su descubrimiento de las posibilidades que ofrecen las tensiones recíprocas, ya no serán necesarios para la construcción los muros llenos y los elementos arquitectónicos masivos a los que estamos acostumbrados hoy.

- Este desarrollo, esta evolución, no se habrá producido sin crisis.

- ¿Te refieres al desarrollo de estos lenguajes artísticos?

- No, al tuyo particular.

- No sin crisis, claro. El camino ascendente siempre es difícil, y doloroso. Yo me imagino siempre este desprendimiento interior que fue mi crisis grande como si hubiese ocurrido un desprendimiento de tierra, algo que no tiene remedio, algo de lo que ya no se puede volver atrás...

- ¿Cuándo ocurrió esto?

- El año 1950, estando yo haciendo esas primeras esculturas en yeso que te mencioné antes, cerca de París; yo notaba, intuía, que iba hacia algún lado, pero yo no sabía dónde; era un tanteo tremendo, sin ninguna capacidad de orientación propia todavía; era un primer paso radical hacia lo desconocido... porque yo sigo trabajando hacia lo desconocido; como dice René Char, que es un gran poeta francés: "il faut marcher le front contre la nuit", o sea, hay que avanzar la frente contra la noche, en la oscuridad... es una imagen hermosa, ¿verdad?, bueno, pues yo trabajo así, y entonces lo noté de pronto, y sin el agarradero, la "chamarta" que yo digo, sin ese algo que hoy ya tengo, una especie de antena previa, un preconocimiento, que me guía en lo negro, en lo desconocido, y donde te puedes agarrar sabiendo que eso te va a conducir a algún sitio. Uno no sabe aún cómo es esa obra, ni dónde está siquiera, pero ya uno presente, preconoce de algún modo misterioso... yo le llamo "aroma"... entonces tú ya tienes una chamarta allí, algo fundamental que te puede ayudar. Pues yo sentía en este momento de

la crisis grande el deseo y al mismo tiempo la necesidad absoluta de dar este paso hacia lo desconocido, y sin la chamarta ni el aroma, y con la bofetada, claro...

– Esta crisis, ¿tú crees que se debe absolutamente a un proceso interior que se te planteó entonces o a una circunstancia externa que te obligó a plantearte esta desesperanza?

– Yo creo que fue a nivel total, a nivel de hombre total...

Ha entrado Anamari, mi mujer, y nos ofrece un trago, o un té; Eduardo prefiere el té... Ahí queda colgando, el hilo que se acaba de romper... Eduardo está cargando su pipa al otro lado del canapé. Ha comenzado a oscurecer. El invierno aquí se acuesta muy temprano. Enciendo la luz que está sobre la cabeza del escultor, al que le salta ahora más la nariz, el mentón fuerte, y le hunde, en cambio, las cuencas de los ojos. Eduardo ha terminado de cargar su pipa y la deja sobre la mesa...

– ¿Qué edad tenías cuando se te planteó la crisis? –le digo tendiéndole el cabo del hilo que se ha roto.

– Pues recién casados..., yo tenía 26 años.

– Tuvisteis ya vuestro primer hijo.

– En seguida, al año siguiente...

– ¿No podemos atribuir esta crisis a la angustia de pensar en un espacio para tu primer hijo, los problemas a varios niveles que plantea la responsabilidad de una familia en tus circunstancias?...

– Yo no sé, no sé... no creo que fuera a nivel de preocupación material, no, no... era mucho más adentro; pero la cosa es que resultó ser algo radical para mí... Yo nací allí, desde luego...

– ¿Qué estabas haciendo en esa época?

– Pues estaba tratando de hacer... es curioso esto... algo que nadie sabe que yo intenté hacer: un relieve para el campo de Atocha de Donosti, que me había encargado Gabarain, Joxe Mari Gabarain, el ingeniero. Como él sabía que yo estaba en París y que yo era escultor, lo había oído, y yo había sido portero de la Real, pues Gabarain me dijo: ¿por qué no nos haces un relieve para esta zona, al lado del mercado de frutas?... Tú sabes –me explica Eduardo– esa entrada entre el mercado de frutas y el campo... ahí hay una zona de cemento, arriba... pues para ese lugar iba yo a hacer un relieve. Tomé todas las medidas con gran ilusión; era la primera vez que me hacían un encargo, era muy poco dinero y todo lo que quieras, pero yo tenía ilusión de hacer algo para mi pueblo. Y coincidió con este momento en que yo estaba tratando de resolver el tema cuando se produjo la gran crisis ésta, de modo que estuve durante todo el año trabajando en este relieve y no conseguí hacer ni relieve ni nada... Lo único que hacía yo es pasarlo muy mal, angustiado por ese algo peligroso que era dar un paso en lo desconocido; y se me reflejó el mal físicamente, tuve sabañones en los diez dedos de las manos y los diez dedos de los pies... al sitio donde trabajaba le llamaban en el pueblo: “Pompey”, Pompeya, por las ruinas... ahí estaba mi estudio, y pasaba un frío atroz... Este fue un año agónico que resultó ser decisivo para mí... Pili te podría contar... Durante este año hubo momentos de tal desesperación en que ya no me sentía capaz de seguir adelante, y me decía: bueno, yo ya me voy de aquí, voy a casa, y si algo tengo que sacar de dentro, pues ya me lo sacaré, pero yo ya aquí no puedo estar... porque estaba desesperado leyendo, visitando

museos, viendo películas en la cinemateca; estaba informado al máximo, estaba como atiborrado de material, sin poder digerirlo...

– Coincidieron varias circunstancias...

– Sí, las que conjugan siempre en el tiempo de una crisis que es total, supongo... Recuerdo, no se me olvidará nunca, que un día llegué hasta a pensar, y es la única vez que me ha pasado en mi vida a nivel consciente, pensé: bueno, ya que no puedo ir hacia adelante, voy a tratar de retroceder... Fíjate qué cobardía, ¿verdad?...

– Es normal.

– Nunca me había pasado antes, y no me ha vuelto a ocurrir nada parecido, pero aquel día estaba tan desesperado que dije: sí, voy a intentar hacer lo que hice el año pasado... el año pasado fue muy bueno, voy a hacer un torso de esos. Y así empecé a hacer un torso que pertenecía a un tiempo anterior y me encontré con la sorpresa de que las manos que yo tenía ahora no podían ya hacer aquello, las manos que habían hecho antes aquellos torsos que pertenecían a un tiempo anterior, ya no las volvería a tener nunca más; los torsos que yo hice ya no valían para continuar mi camino. Es decir, que yo estaba perdido entre el pasado y el futuro, perdido en un presente que no tenía sentido. No podía avanzar, ni podía retroceder. Tuve entonces la conciencia de que el pasado, y aunque damos por supuesto que estamos ligados al pasado, pero que esto que es pasado ya no nos sirve a este nivel de los artistas... Es decir, un hombre no puede hacer dos cosas iguales en dos tiempos distintos durante su propia vida. No puede. Yo tuve conciencia muy clara de esta situación. Después, ya más tarde, cuando me vi en la encrucijada a la distancia que da la experiencia posterior, escribí una de estas cosas que tengo la costumbre de anotar en mi cuaderno: “Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana”.

– Este es el sentido de tu crisis.

– Sí, en cierto modo sí. Dicho de otra manera...

Tiene esto el mismo sentido, y aunque es la inversa de lo que te estoy contando ahora, pero tiene esto el mismo sentido que el de pedir las manos de mañana, el pretender penetrar más en lo que está delante. El tener conciencia de que uno se está quedando con unas manos que no son las que necesita, porque son las manos de mañana las que interesan para la obra de mañana, ¿verdad?, no las de ayer...

– Claro...

Entra Anamari y nos deja el té sobre la mesa y se va sin interrumpirnos. Eduardo prepara su taza, se sirve. Veo la pipa sobre la mesa, esperando. Nos haría daño, a los dos, romper aquí esta conversación, este hilo de ida y vuelta en que queremos decirnos las palabras, sobre todo las tuyas, claro, las de Eduardo, quien está sirviéndose calladamente su té, y pensando en lo mismo que yo, porque me dice:

– Estos son unos problemas en que interviene decisivamente un factor que me preocupa mucho: *el tiempo*...

– Eduardo –le digo– hablaremos de ese “tiempo”, pero en ese momento de la crisis de que estamos hablando ha entrado a formar parte de tu vida un factor fundamental en la existencia de un hombre: la mujer. Pili, ¿cómo te ayudó?

– Si no es por ella, no salgo... Ella me ayudó a sortear el bache grande que fue esta crisis. Y pudo ayudarme porque tuvo fe: ella siempre ha creído en mí. Antes te hablé de

mi abuela Juanatxo, que también puso siempre grandes esperanzas en esas cosas que ella no alcanzaba a comprender muy bien, pero que eran de su nieto, me quería. Pues el caso de Pili es parecido... Mira, cuando yo te digo alguna vez en esta conversación que *me he sentido* sólo tienes que entender *que hemos estado solos Pili y yo*, porque ella me acompaña siempre desde que he tenido dieciséis años. Eso sí, los dos hemos estado solos muchas veces.

– Os conocisteis muy jóvenes.

– Sí. Yo era un chaval de dieciséis años, y ella una cría, claro.

– Pili, ¿es donostiarra también?

– No, ella es de los Belzunce de Navarra que han vivido en Filipinas; Pili nació allí, en Ilo-ilo. En origen, los Belzunce son de la Navarra que está hoy en territorio francés; hay aquí un castillo de Belzunce; pero ella es de padres nacidos al otro lado de un río Bidasoa que no ha sido frontera para nuestro pueblo; su madre nació en Estella.

– Cuando no aparece América en el vasco, es porque hay Filipinas.

– Sí, en Filipinas siempre ha habido muchos vascos; la familia de Pili pasaba temporadas en Filipinas y temporadas en el País, y yo la conocía en Donosti.

– En uno de esos viajes.

– En el que la traje definitivamente para su educación, y a la misma Plaza del Arenal. ¡Sí la oyes contar!...

– ¿Qué cuenta?

– Ella vino a vivir, como te digo, a una casa que da a la misma plaza, y veía desde sus trece años y el balcón a tres muchachos haciendo diabluras, saltando, un circo...

– Llamando la atención de la chica nueva del barrio.

– Supongo, porque de esto se acuerda ella, yo no, pero me veo ahora haciendo lo que hemos hecho todos para llamar la atención de la chica que queremos impresionar.

– Salisteis juntos muy temprano.

– Yo la recuerdo desde este momento conmigo; jugando, paseando, siempre juntos. Ella fue mi confidente en ese tiempo en que se comienza a ser hombre y ya no bastan los padres, ya no hay nada que decir a los hermanos, ese tiempo en el que se sale de la adolescencia y se descubre un mundo de relación personal que va hacia los demás, hacia lo social, y uno tropieza primero, claro, con una mujer. Esta fue Pili para mí, como supongo que es para todos: un hallazgo. Sólo que tuve yo la suerte de que se produjo pronto, en un momento en que yo la necesitaba.

– Te acompañó en tus sueños.

– Compartimos los sueños, hicimos planes. Estuvo conmigo cuando jugaba en la Real, estuvo conmigo cuando se truncó mi futuro deportivo con el accidente que me sacó del fútbol, como te dije. Luego estuvo siempre en todo conmigo, me animó a hacer mi primer viaje a París, y cuando regresé, el 50, nos casamos.

– Tuvo fe en ti.

– Siempre creyó Pili en mis posibilidades. Ya ves, cuando nos casamos el año 1950... Yo no puedo presumir de haber sido un pobre desheredado de la fortuna que ha hecho todo por sí mismo; no es esto, porque yo he vivido muy bien y he tenido cosas e incluso he tenido la ayuda de mi familia; pero lo que sí he hecho es rechazar voluntariamente, y cuando digo que he hecho esto estoy diciendo que lo he hecho con Pili, porque juntos

hemos rechazado voluntariamente una gran parte de todo lo que pudiera ser un freno para mi evolución como artista. Yo me aparté de una gran parte de la sociedad a la que estaba ligada mi familia; porque era una sociedad que no me interesaba, esta es la verdad; y cuando nos casamos, en lugar de tener una casa, que es normal en un ambiente como el nuestro, tener una casa, tener Pili su mantelería, sus cubiertos, nosotros los rechazamos, y a todos nuestros familiares les decíamos: a nosotros darnos dinero, porque necesitamos aguantar un tiempo hasta que consiga yo ganarme la vida con mi trabajo, ¿verdad?, y así nosotros, Pili y yo, hicimos puchero para aguantar. Fue con esta disposición de luchar consciente como viajamos mi mujer y yo a París el año 1950.

– ¿Cuántos hijos habéis tenido?

– Ocho, todos nacidos en San Sebastián: está Guiomar, que tiene 23 años, hace Arte y Decoración en Madrid; el segundo, Pedro, que tiene 21, estudia Filosofía y Letras, también en Madrid; el tercero, Iñaki, 19, y hace Biología en Bilbao; la cuarta es Karmentxina, como yo la llamo, está haciendo Filosofía y Letras con Pedro en Madrid, y ésta es la que juega al tenis; la quinta, Susana, está terminando ahora el Bachillerato, y la sexta, María, estudia lo mismo; por fin, los dos pequeños, Luis y Eduardo, mis amigos íntimos, que tienen diez años y nueve... no esto muy seguro; yo siempre me equivoco en los años... como cambian todos los años...

– Y son un montón.

– Son bastantes, y no me sobra ninguno.

– ¿Cómo aceptan ellos tu fama, las obligaciones públicas que te roban mucho de casa?

– No, y no me roban a mí mucho de casa. Yo salgo muy poco. Yo, lo único que hago es viajar cuando tengo que hacerlo; pero si no, yo siempre estoy en casa, en mi estudio, con mi trabajo en el taller.

– Pero te llega gente.

– Sí, pero conservo entera la intimidad familiar. La gente se sorprende de lo fácil que me entiendo con mis hijos; yo no tengo ninguna clase de problemas de comunicación con mis chicos, Comienzo por respetarlos, y ésta ha sido mi norma desde que eran pequeños. Por eso es acaso mi trato de hoy con ellos tan de igual a igual.

– ¿Será que el arte ayuda a mantenerse a uno joven?

– ¿Baños de arte?

– No, en serio. El artista es generalmente un hombre liberal, abierto a los tiempos, receptivo, ensayando siempre las manos de hacer del día que se va anticipando, un poco lo que los jóvenes buscan con su actitud de descubierta constante.

– Pues es posible que esto nos ayude a estar más en la vanguardia que otros en muchos frentes. Es verdad. La cosa es que yo le comentaba el otro día algo de esto a mi hija Susana, que tiene 16 años y muchos amigos, una banda, salen juntos; pues hay algunos de estos amigos suyos, de mi hija de dieciséis años, que son amigos míos. Yo le decía: oye, no debe ser muy corriente eso de que los amigos de mi hija de dieciséis años sean también amigos míos que vienen a verme al estudio y hablo con ellos de “tú”, y normalmente. Pues eso me pasa a mí.

– ¿Hay algunos de tus hijos que se incline más por tus preocupaciones artísticas que otro?

– Todos se han expresado en esta dirección, acaso por mimetismo, y creo que casi todos ellos están dotados para el arte; algunos han hecho cosas que yo guardo. Sin embargo, ninguno de ellos se ha lanzado por este camino mío, al menos por el momento. Hay uno, el mayor de los chicos, Pedro, éste tiene temperamento, es un tipo de los de todo o nada, como yo, y no se sabe por dónde puede salir... Escribe bien, es inteligente, vale; ahora, hay que darle su tiempo, como yo pedí el mío, ¿no?...

Eduardo hace a menudo esta pregunta, “¿no?”, que parece siempre destinada a hacer que su interlocutor, encuentre la ocasión para poner algún reparo a lo que dice, que es una forma de hacerse él mismo las preguntas constantemente...

– Claro –le digo– cada uno tiene derecho a ese tiempo de la reflexión... Precisamente estábamos hablando de ese tiempo difícil en que necesitabas tú también comprensión, apoyo y fe, esta fe tuya y de Pili de la que depende hoy acaso la decisión de tu hijo Pedro. En ese momento difícil de la crisis en París, frente al boceto del relieve que estabas intentando hacer para Atocha y que no te salía, frente a esa noche oscura contra la que tenías tu frente llena de confusiones, ¿cómo reaccionaste, qué hiciste para salvarte?... porque si no llegas a superar ese momento no habiésemos estado hablando aquí de esto, precisamente...

– Difícilmente.

– Reaccionaste trabajando.

– Sí, uno se salva siempre por el trabajo. Y tuve también la ayuda de Pablo Palazuelo, un gran pintor muy amigo nuestro, quien con su fe en mis posibilidades y sus consejos de artista más formado que yo, me ayudó mucho.

– ¿Qué obra te redimió, qué obra te sacó de esta crisis?

– Pues esa estela en hierro, “Ilarriak”.

– Las raíces...

– Sí, esa chamarta que me lanzaron mis antepasados para que me agarrase a algo que me condujese hacia la luz... Esa estela surgió con una violencia, con una fuerza... fue el fruto de toda aquella lucha interior donde uno se busca a menudo, y conseguí eso, pasar al otro lado de ese río en el que yo estaba naufragando. Era una estela de mi pueblo, una estela funeraria que, como lo ha escrito Michel Ragon, constituye una de las expresiones específicas del arte vasco; era el llamado de una de estas estelas funerarias cargadas de símbolos y de geometrías que yo había contemplado muchas veces en mis paseos por el Museo de San Telmo de San Sebastián y en el Museo de Bayona; entonces, había visto yo acaso esas estelas como las puede ver un antropólogo o un aficionado, pero fue en este instante de trabajar en “Ilarriak” cuando me nació algo de eso que uno siente la necesidad de comunicar desde hoy, incluso desde mañana, porque lo mío era muy hacia el futuro... Comunicar con esa raíz nuestra, de esto tuve yo mucha conciencia cuando hice esta estela. Para mí tuvo esto un valor, una fuerza, que es como si yo hubiese nacido como artista en este momento y allí, en Hernani; este sentimiento era en mí muy grande, y, sin embargo, yo veía que los demás en mi derredor, salvo Pili, claro, ni se enteraban; pero yo sentía en mis adentros, yo sabía que había descubierto algo importante.

- Naciste artísticamente en Hernani, entonces.
- Sí, donde nació “Ilarriak”, esta estela de hierro, en el taller de un herrero, Manuel Illarramendi, durante el verano de 1951. Como no había más que una fragua, yo trabajaba desde el alba hasta que se metía Illarramendi a hacer su trabajo, y en la noche, a partir de la hora en que lo dejaba.
- Era duro.
- Sí.
- Esta es tu primera obra en hierro.
- La primera, y ya te he dicho que no me he separado del hierro a pesar de todos los demás materiales usados en el mismo camino de siempre, el de ir haciéndome las preguntas.
- Algunas muy grandes.
- ¿Te refieres al tamaño de algunas obras mías?
- Sí, ¿qué te lleva a esa monumentalidad?
- Hay más de una razón. Entre estas razones que tengo hay una de tipo social, que yo siento profundamente. Por una parte, estoy consciente de que mi obra se cotiza hoy muy cara; poco puedo hacer yo para cambiar este sistema de valores en el mundo en que me ha tocado vivir, por que si yo, a pesar de todo, vendo mi obra barata, habrá algún otro que la revenda más cara. Entonces, lo que yo hago es regalar obras con la condición de que se coloquen en lugares públicos, como ocurrió con una que quise regalar al pueblo de Madrid, y de la que hablaremos, y lo que haré con “El peine del viento” que regalaré a mi pueblo, a San Sebastián. Pero hablando en general te diré que esta monumentalidad a que te refieres es la manera personal y artística de solucionar el problema que se me plantea de hacer que mi trabajo artístico sea asequible a todos, porque lo que estoy haciendo es multiplicar los propietarios de una obra que sea única, es decir, haciendo una obra de manera que por su tamaño tenga que ser necesariamente pública, de manera que tú, en Fuenterrabía, donde vivías, o aquí, en Donibane, donde estás ahora, tengas en la plaza, al lado de unos árboles, una obra que es tuya, aunque también es del vecino, del visitante, del que la mire y se sienta acompañado por la escultura que pertenece al lugar que es de todos. Esto hace que yo me obligue a una escala y a una importancia de la obra que corresponda a una propiedad pública.
- O sea, que tú estás abaratando la obra, pero en esta dirección...
- Claro, en la dirección de que la obra es única y los propietarios son múltiples.
- Lo monumental, ¿vino con el hormigón?
- No, ya apunta en esa dirección la madera, que empieza el año 1959; en lugar de trabajar la madera como se ha trabajado siempre, es decir, tallándola, en lugar de ser yo ese tallista, soy, y he comenzado a decirte antes, el constructor de madera. Ya estas obras mías en roble son grandes, pesan hasta 3.000 kilos. Piensa en esta mesa que tienes tú aquí, no pesará más de 60 kilos. De modo que esas maderas que te digo son obras como esta habitación... algo así... y están construidas con vigas macladas. A las más importantes las llamo “Abesti gogorra”, o sea, canto vigoroso, canto fuerte. Hay tres “Abesti gogorra”: una en el Art Institute de Chicago, otra en el Museo de Houston, una tercera la tiene un coleccionista de Nueva York, y la otra está en una colección privada muy importante en Bruselas. Esta de Bélgica, y una más pequeña que está en el Museo

de Cuenca, son las únicas maderas que han quedado en Europa; todas las demás están en América.

– ¿Qué necesidad expresiva te llamó hacia esa monumentalidad de la madera?

– Aquí lo que se trataba era de invertir el problema que me planteé con el hierro que trabajé antes de estas maderas. Lo que yo trataba era de cambiar los módulos de relación entre el espacio, digamos, positivo, el espacio material de la obra, y el espacio negativo, que es el espacio real, el que la envuelve. Y entonces, para cambiar esos módulos me vi en la necesidad de agrandar el tamaño de la obra, de la dimensión material o levitante de la obra. Me planteé el problema de que el hierro tenía que ser cada vez más grande para envolver espacios más pequeños; esto me planteaba a nivel material unos problemas que para mí eran muy complicados en aquella época. Estos problemas los he venido a resolver después, sí, pero en ese tiempo del problema no veía la manera de solventarlo como yo debía, con mi mano izquierda, y me resistía a la tentación fácil de recurrir a mi mano derecha para resolverlo de una manera falsa, recurriendo a cosas huecas mediante chapas y soldaduras en las esquinas, sino buscando una materia que por su distinta densidad me permitiera ese tipo de operación, y esta materia fue la madera. Así, con ayuda de este viejo material de los vascos, resolví este problema a otro nivel, cambiando la proporción entre lo que antes era escultura, digamos, soporte de la escultura, y el espacio que la soporta. Digamos que invertí el problema: tomó más importancia la escultura en sí, y menos importancia el espacio que está entre medio, ¿verdad?... que ahí está el cambio fundamental que me da la madera.

– Claude Esteban establece una relación entre esta rotundidad de tus “Abesti gogorra” II y III y la mano que dibujas tú tan a menudo.

– Esta mano expresa problemas que no son ya propiamente de la mano, porque la rebasan, y se encarnan y articulan en el mover de los dedos todas las posibilidades del espacio. En cuanto a estas esculturas grandes en madera, vienen a ser, como dice él, en cierta manera unas réplicas culturales de esta mano física que yo dibujo, pero proyectada, digamos, como si fuera una empuñadura gigantesca.

– Lo monumental, comporta ciertos riesgos.

– ¿A qué riesgos te refieres?

– A que es más fácil jugar con cosas pequeñas.

– Sí, yo creo que lo monumental es un auténtico compromiso; a nivel de ese compromiso sí es un riesgo gordo. Por ejemplo, en mi primera obra de hormigón esta concepción me vino dada por el lugar donde yo vi mentalmente la escultura, no colgada, sino alzada en vilo... ese problema de la levitación del que quiero hablarte... aquí vi yo la solución de mi idea: suspender la escultura de las cuatro patas del puente mediante unos cables tensados para hacerme dueño de todo un espacio cuyas coordenadas eran las propias columnas y el paso de coches... La idea, me la reventaron... Y ahora me alegro, porque después se la he regalado a Miró, quien la va a colocar en su Fundación de Barcelona. Los catalanes están muy cerca de nosotros, me entiendo muy bien con ellos.

– Claude Esteban te defiende de la aparente teatralidad de ese gigantismo.

– Claude Esteban ha estudiado mi obra de cerca, y sabe, en efecto, que nunca me he dejado arrastrar por una escala que sea monstruosa, y que huyo de lo espectacular que es

esa teatralidad de la apariencia que yo detesto, porque lo colosal, si está cortado de sus raíces profundas, no es nunca más que una pérdida de energía.

– El problema que te plantean las masas, estas masas que son monumentales, muy pesadas, tienen toda la apariencia de venir, precisamente, a incidir en la dirección contraria a la de tu preocupación muchas veces presente en esta conversación del fenómeno de la no pesantez, de la levitación. ¿Cómo funcionan estas masas en tu obra?

– Déjame decirte primero, porque tiene que ver con esto, que yo detesto la intransigencia. Yo no busco a aplastar a los hombres con masas que pudieran caerles verticalmente, tanto material como moralmente.

– Bien, comprendido.

– Por otra parte, yo, como puedes figurarte, no puedo levitar de verdad como Santa Teresa, pero sí puedo meditar sobre el fenómeno de la levitación.

– Te preocupa este problema de la no pesantez.

– Sí, mucho.

– Esta solución que tú estás dando, la de enfrentarte precisamente armado de lo monumental y lo pesado ante el problema de la no-pesantez, de la no-gravedad... esto que tú estás haciendo en escultura, ¿puede tener el mismo sentido o puede ir en la misma dirección,.. ves que estoy tomando muchas precauciones, ¿no?... pero puede sustituir a lo absurdo, a la paradoja, en literatura, esa manera de poner en duda todo?...

– Ya te entiendo, y puede haber algo de esto..., pero no creas que a un nivel anecdótico más o menos ingenioso, sino que ésta es una preocupación que atraviesa toda mi obra. Primero, ten en cuenta que muchas de mis esculturas se apoyan ya en tres puntos con la intención de reducir el contacto con el suelo a un mínimo, sólo el suficiente para luchar contra la fuerza de la gravedad que quiere aplastar la obra contra el suelo. Luego, la primera vez que yo intenté despegarme de esta acción de la pesantez, si no física, al menos sí virtual y no propiamente imaginaria, lo he ensayado en una escultura hecha en 1954 y que hoy está en el “Guggenheim” de Nueva York. Aquí, para oponerme a una idea de “flotación”, de lo ligero... y aquí viene la respuesta a tu pregunta acerca de la aparente contradicción... para oponerme, como te digo, a esta idea de algo que flota, como es el caso en los móviles de Calder, mi escultura es una pieza de acero brutalmente maciza que se sostiene en el aire mediante un hilo de acero armónico, y que se mueve, que gira con la torsión del hilo mismo. Aquí ensayo yo, y a un nivel intuitivo, vago, la levitación. En la escultura madrileña, la que estaba destinada al museo al aire libre de la Castellana, el planteamiento es más contundente, me enfrento a la fuerza de la gravitación con una masa de hormigón que tiene que caer a plomo, aplastante, pero que se sostiene en el aire, se le ve como levitando. Por eso que yo me indignaba ante la pretensión que tenían algunos de trastocar todo el planteamiento hasta vaciarlo completamente de su contenido. Porque tratar de hacer sustentar la escultura en la dirección de abajo-arriba mediante un pilote era subvertir su sentido esencial.

– Tú te opusiste.

– Claro, me opuse porque era la negación misma de mi planteamiento.

– Dime lo que pasó en Madrid.

– Sí, pero déjame desarrollar antes este aspecto fundamental de mi escultura, y, además, quiero contestarte. Primero debo decirte que cuando me planteé yo este

problema de la levitación del hormigón no tenía todavía la idea elaborada que tengo ahora, sino que todo esto se ha ido aclarando durante el proceso de su realización, un desarrollo en el que ha intervenido una dosis racional muy fuerte. Porque lo racional existe, por supuesto, pero siempre en la medida necesaria para ponerme a dudar..., y en este punto sí hay un lugar de acuerdo con todo eso que me dices tú... poniendo en duda los límites de la razón. Es decir, no poniendo en duda estos límites, sino conociéndolos, sabiendo de antemano que esos límites a los cuales la razón por sí misma podría llegar, son cortos comparados con los que se pueden alcanzar utilizando la razón y otras fuerzas de que el hombre también está dotado.

– La razón no lo es todo.

– No. Por ejemplo, en el caso de la escultura del Homenaje a Kandinsky, en la cual hay unas columnas que atraviesan, digamos, el techo o el bloque al cual parece que están destinadas a sostener... pues se le han dado muchas explicaciones en el mundo de la crítica, pero mi explicación personal es que yo he tratado de resolver una serie de problemas en los cuales hay una dosis tremenda de construcción, de razón, sí, pero yo no me quiero quedar en la construcción sólo, no me quiero quedar sólo en la técnica, yo quiero poner en duda, al mismo tiempo que la utilizo razonadamente, la técnica misma, y la razón, poner en duda al hombre, ¿me explico?...

– Sí.

– Esto está en la misma dirección de algunas preocupaciones mías que anoto en un cuaderno, y que a veces, como en este caso, me gusta citar, porque me ayudan a decir muchas cosas.

– Dime.

– Pues hay una que dice: “Nunca lo establecido podrá cerrar el paso de aquello que va a nacer”... También: “Hay más o menos inestabilidad; lo que no hay es estabilidad; ¿no será lo único estable la persistencia de la inestabilidad?”... Ya ves en la dirección en que me muevo.

– Pones en duda todo.

– Hay otra que dice: “También dentro de lo conocido se halla lo desconocido”. Y te citaré para terminar: “Contra orientación y estabilidad y conocimiento: desorientación, inseguridad, asombro (camino hacia el conocimiento); más vale ciento volando que pájaro en mano”... No sé si esto te ayuda a comprender mi punto de vista.

– Sí, advierto que hay esa intención de poner en duda las leyes, de desafiarlas... y buscas la manera de decir lo que no se puede explicar literalmente...

– Algo de esto, puede ser.

– Ese oscurecimiento que se produce en la literatura cuando se quiere expresar una abstracción... ese oscurecimiento es necesario, es inevitable, en el camino de llegar más allá de lo que dicen una a una, o unidas con rigor gramatical, las palabras...

– Me parece que sí. Ahora bien, ¿a qué nivel es esto consciente cuando trabajo? Hay una conciencia, sí, pero no la que tengo de la obra una vez realizada; porque, claro, si yo hubiera tenido entonces la conciencia que tengo ahora de una obra determinada, probablemente no la hubiera hecho. No la hubiera hecho así por la misma razón de que ya la conocía, porque lo que sé hacer, es seguro que ya lo he hecho; sólo “se pregunta cuando no se sabe, no hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta”... Ahí, donde

te digo, se ha producido la apertura momentánea, se ha presentado en un instante el riesgo de meterte en esos caminos con todo lo que eso compromete, es lo que ha dado a las obras, en realidad, la posibilidad de ser.

– O sea, que el camino del “creador” es el que conduce a través de los materiales que tiene a mano: palabras, madera, notas musicales, colores, para buscar lo que no conoce, lo que quiere saber...

– Lo que no conoce... Justamente, tienes que meterte en los terrenos que deseas conocer.

– Yo creo que la alegría de la creación, la que siente el escultor, como en el caso del escritor o el músico o el pintor, se produce en el momento en que se ha podido decir algo que se quería decir.

– Pero esa alegría no se hubiera podido producir, como un hallazgo, si de antemano se hubiera sabido lo que se iba a decir y cómo se iba a decir.

– Esto es. ¿Cómo comenzaste a desarrollar esta respuesta, de dónde arranca tu pregunta fundamental sobre la levitación?

– Mi obra, ya te lo he dicho, nunca se ha apoyado mucho en el suelo, siempre ha buscado la economía del contacto con el suelo, se ha apoyado en tres puntos, en unas posiciones que parecen querer poner en duda la fuerza de la gravedad. Esto se ha producido siempre en mi trabajo. Pero esta indagación mía ha ido evolucionando a lo largo de la obra; existe siempre esta problemática de la mínima sustentación de la escultura. No se trata de la obra colocada sobre un punto en que se puede caer, sino que está apoyada en tres puntos, que es la economía del apoyo. Las mesas, por ejemplo, deberían tener tres patas y no bailarían nunca; es una estupidez que las mesas tengan cuatro patas, porque siempre tienes que meter un papel debajo de esa cuarta pata que sobra. Es un absurdo, es no conocer la geometría... La gravedad, a mí, me ha preocupado siempre. Quizá todo lo que yo he leído de mística ha influido en esto, no sé, es posible. Santa Teresa, San Juan de la Cruz y otros místicos indios. Pero no se trata de eso precisamente... a mí me ha preocupado la gravedad por naturaleza, por instinto, y como consecuencia de este interés por la fuerza de la gravedad, creo que surgió el interés por lo opuesto a la gravedad, que es lo que yo llamo levitación, algo que se rebela contra ella. Así, mi obra comienza a ir en la dirección de adquirir más densidad y también mayor peso para, precisamente, y aquí estoy contestando a tu pregunta de antes, para plantear de cara el problema de la gravedad. Yo me he dado cuenta que el hombre ha planteado siempre el problema de la levitación a base de esquivar el peso, utilizando elementos livianos, pocos pesados, y yo creo que es un contrasentido, porque para plantear realmente el problema de la gravedad hay que partir del peso...

Eduardo se me queda visando por el punto de mira de su pipa humeante y con la mano derecha aplastando un aire invisible y denso.

– Partir del problema mismo –le digo.

– Claro, del peso; por tanto, si tú quieres plantear de verdad, a fondo, el problema de la gravedad, no puedes partir de aquello en lo que la gravedad no actúa, sino de aquello en que la gravedad actúa de una manera máxima, extrema. Entonces yo, al límite ya de esta evolución, a lo último en que estoy ahora, estoy llegando a estas esculturas enormes de hormigón, suspendidas, que es acaso en función de una de las imágenes

mentales (a nivel de imaginación de la materia, como diría Gaston Bachelard) que se ha venido formando en nosotros por la experiencia que tenemos del hormigón armado... Ahí está planteado el problema de estas esculturas de la serie “Lugares de encuentro” que estoy haciendo ahora. Es un paso más que viene del camino que arrancó en esa preocupación de los tres puntos de apoyo mínimo de la escultura anterior; aunque ahora ya comienzo a despegar del suelo, y, claro, mediante medios físicos, por supuesto; pero por estos medios físicos y por, digamos, estas artimañas del arte, creo que he conseguido algo muy curioso con estas esculturas; he logrado invertir el problema, plantear el problema del espacio al revés, es decir, que en el momento en que una escultura de éstas está apoyada en el suelo y la levantas, se invierten todos los problemas, porque a nivel mental, de imaginación de la materia, y del espacio y del tiempo, es ya el espacio el que sustenta a la escultura de hormigón que pesa 20 toneladas, es el espacio el que sustenta a nivel real, en el que yo creo mucho más que en el físico...

– Porque hay una realidad que no es física, que está contra las leyes...

– Contra las leyes físicas, pero que es real, real al nivel de cuando tú estás viendo la escultura suspendida y tienes la sensación de que se ha invertido el problema: tú la ves apoyada en el vacío que la sustenta, a la manera como se vienen a tocar hoy los supuestos del mundo en que vivimos. Algo extraño pasa: parece que el espacio, ese espacio que parece aplastar contra el suelo a la escultura que está todavía apoyada sobre el suelo, cuando la levantas parece estar sosteniéndose sobre la palma del espacio. Es una cosa extraña. Y, claro, a nivel mental, racional, tú dices: no, está sostenida por ese cable y esa viga, ¿verdad?, pero esto no impide que tú sigas teniendo la sensación de que ahí la fuerza fundamental está en el espacio, que es la que está sustentando; es la palma del espacio la que está sustentando esa masa enorme de la que tu razón te dice: “¡qué barbaridad, si pesa 20 toneladas!”...

– Es que uno está *hecho* a ver esas enormes masas de hormigón aplastadas contra el suelo...

– Eso es, de ahí puede venir la contra-impresión, pero también porque tienen algo así como unos pulmones, tienen una capacidad pulmonar tremenda... este es el término que uso mucho cuando hablo de estas esculturas, porque ésta es una de las cosas que también me inquietan en arte... Para explicarte esto, que se da también en música, en poesía... Por ejemplo, un músico que para mí tiene una capacidad pulmonar superior es Bach; otro es Mahler, que es como un río con una enorme capacidad pulmonar, es una especie de gran densidad que rodea un gran vacío, ¿verdad?; lo que tiene el barroco, lo que tienen las bóvedas etruscas, lo que tiene la bóveda romana; esta capacidad... es una especie de condición especial que es difícil de explicar a nivel racional, pero hablando y enredando se consigue comunicar algo. La prueba es que si yo hago la escultura que hago es para tratar de explicar cosas que no se pueden explicar de otra manera...

– De otro modo, no la harías...

– Esto es... que si yo pudiera explicar todo lo que quiero decir con esta escultura, ya estaría empezando a hacer otra distinta.

– Todo este presente de tu escultura, ¿es una culminación lógica de aquello que iniciaste?

– Sí, pero a la vez que es eso, también es totalmente inesperada.

- ¿Inesperada para ti?
- También para mí; los críticos dicen que el proceso ha sido lógico, que ese camino no me ha podido conducir sino a este lugar de encuentro; incluso resulta lógico para mí mismo; pero estos cambios, estas mutaciones que se han producido en mi obra, si las ves después, al cabo del tiempo, y con serenidad, te das cuenta que no son tan inesperadas, que ya se presienten. Porque ahí ha influido todo eso que te he dicho antes, de que la obra, al ser única, puede pertenecer a muchos, a todos los hombres; esto ha influido, sin duda en la dirección de la dimensión, pero ha influido también la otra coordenada, la del problema de la gravitación que me he planteado siempre en mi obra; lo que ocurre es que han avanzado las dos en la dirección de un factor, el peso, las dos me han conducido a un material que es hoy entre nosotros el máximo representante a nivel de la imaginación material del peso, de la densidad, de lo que por su propia naturaleza, como tú has dicho antes, está, lo vemos así, está aplastado siempre contra el suelo... Porque puede crecer mucho una torre de hormigón para arriba, pero seguirá siempre anclada, pegada, al suelo.
- Confesando su impotencia...
- Es decir, que parece que su naturaleza va contra cualquier idea de despegarse del suelo...
- Sí, y el hormigón que quiere levitar primero en Madrid, ¿por qué en Madrid?...
- Es donde hay que levitar.
- ¿Ah. sí?
- Claro...
- ¿Qué pasó?
- Pues mira, este querido amigo mío del que ya te he hablado, este ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez que iba a ayudarme más tarde en los cálculos que hacemos en las pruebas de hormigón, a quien yo no conocía todavía, porque esto ocurría el año 1971, pues bien, Fernández Ordóñez había hecho con Julio Martínez Calzón un viaducto, un paso elevado de vehículos que cruza la Castellana, y se le ocurrió la generosa idea de destinar un espacio muerto debajo del puente, donde se apea el puente contra la calle Serrano, lindando con el paseo de La Castellana, a un museo público al aire libre; entonces, se puso en comunicación con algunos artistas que podían ceder gratuitamente sus obras; a mí no me conocían pero conocían a Sempere, un pintor valenciano amigo mío, y los tres, Sempere, Fernández Ordóñez y Martínez Calzón, vinieron un día a verme, y a preguntarme si yo quería contribuir también. Yo, de entrada, no me veía en ese lugar, y pensé que no; pero me cayeron tan bien, que, total, me convencieron; además, el lugar que me habían destinado, que era el espacio entre las cuatro patas del puente, un lugar amplió, espacioso, ese poder estar en contacto tan directamente con la calle y con la gente, me terminó de convencer, y empecé a pensarlo. Así fue como se me ocurrió esa idea de la escultura colgada, se me despertó el interés de desarrollar esa escultura, y después de mucho trabajo comenzó la obra,
- En Madrid mismo.
- Sí, cerca de Madrid, en Arganda.
- ¿Era tu primera obra en hormigón que iba a ser colgada?

– Sí, porque yo tengo ya una obra suspendida en el Museo Guggenheim en Nueva York; es una escultura que hice el año 1954, y que fue expuesta luego en la Galería Denise René el año 1955... creo que te la he mencionado ya; pero entonces no lo hice planteándome exactamente los mismos problemas que hoy; quizá estaba intuitivamente en camino, pero a otro nivel, porque apenas tenía un metro de altura y pesaba sólo 50 kilos... pero sí es verdad que ya se planteaba el problema de que la obra estuviese suspendida, separada del suelo... Sin embargo, ésta que está en Nueva York no es inmóvil, tiene un movimiento de giro natural, puesto que está colgada con un cable de acero armónico, con una cuerda de piano que se enrolla; es decir, la obra va girando en función de la gravedad, y va enrollándose, de manera que la misma estructura de la obra parece que indica el deseo de abarcar un espacio concreto... Hay planteada en esa obra toda una serie de problemas; en ésta y en otra, porque hice dos, la otra está, creo, en una colección de Los Angeles, también pequeña...

– Tú conocías ya entonces los móviles de Calder.

– Sí, sí, soy muy buen amigo de Sandy... Pero lo que hace Sandy Calder es distinto; su obra está también suspendida, es liviana y es móvil con relación a ella misma, es decir, que sus elementos se mueven con relación a los otros; en las mías, el movimiento se produce en relación a los espectadores, porque la obra en sí y entre sí es totalmente inmóvil, es una sola pieza...

– O sea, que de esas esculturas de una sola pieza que haces, las hay inmóviles y las hay que giran enteras...

– Es inmóvil, por ejemplo, la escultura que se hizo para el puente de Madrid, sí. Tengo otra que se va a mover según un mecanismo de relojería que va a estar colocado arriba; la obra va a girar a la manera de un reloj, muy lentamente, y tú no la vas a ver mover, pero la vas a encontrar en posiciones distintas siempre... y hay además de esto el deseo de dar al espacio que está comprometido directamente con la obra una densidad distinta, parece como si al espacio que estás comprometiendo en el ámbito de la escultura se le estuviese dando una concentración especial. Por lo menos así lo noto yo... No lo he visto realizado todavía, pero ésta es la ilusión de verlo realizar, de terminar el proceso que he venido rumiando durante tanto tiempo...

– Pero vamos otra vez al puente de Madrid, la masa fija...

– Sí, la colgada de las cuatro patas del puente.

– La inmóvil.

– Eso que no se mueve en Madrid... iba yo en que había hecho la escultura; estos ingenieros amigos, Fernández Ordóñez y Martínez Calzón, que también éste es un ingeniero extraordinario, y profesor, como Fernández Ordóñez, de la Escuela de Ingenieros de Caminos, estaban entusiasmados con la obra, y un día que estaba preparada para ser colgada debieron venir el Alcalde de Madrid, entonces Arias Navarro, y unos concejales...

– Tú no estabas.

– No, yo no estaba presente, y cuando preguntaron cómo iba colgado aquello... “¡esto es peligrosísimo para el puente!”; y entonces, el alcalde mandó que se hiciese un informe, y mis compañeros, los ingenieros, los mismos que habían calculado el puente, hicieron un informe muy detallado explicando cómo y por qué no era aquello ningún

disparate, y dando toda clase de garantías técnicas. Sin embargo, fueron rechazadas. Por la otra parte no ha habido nunca un informe *técnico* que diga lo contrario.. Ahora bien, ¿razones?... Yo fui a pedírselas al alcalde, y no me dio otra que la rigidez del que tiene la decisión tomada y le sorprende que los demás no piensen igual, aunque éstos que están de más tengan sus razones escritas, técnicamente comprobadas... ¿Sería que yo, un vasco, no estaba seguro colgado con ese volumen de las cuatro patas de un puente hablando y en compañía de un Alberto Sánchez, un exilado que murió en Rusia, un Julio González que murió desterrado en París, gentes que los del ayuntamiento no conocían y por los que hacían las preguntas, y un catalán, Subirach, y Pablo Serrano, Eusebio Sempere, el valenciano de que te he hablado, y el andaluz Manolo Ribera; también Leoz, de Madrid... No sé. No se están terminando de saber tantas cosas que piden explicación... Lo que puedes decir es que las razones técnicas que se adujeron, ésas, no eran ciertas, y también puedes decir, como es verdad, que cambiando mi postura sí me aceptaban... Pero me negué rotundamente a esta sumisión, claro, y por lo que ya te he repetido: que un cambio en la disposición de la escultura concebida para levitar sería como poner a volar un automóvil con ruedas, cuando creo yo que esta escultura es, con toda su carga de subversión, la que tiene un significado más acorde a la realidad interna, vital, de la escultura.

– En Madrid.

– En Madrid

– Una escultura puede ser subversiva...

– Claro, la que te destripa un vacío. ¿Sabes lo que contesté yo a uno de los concejales que me querían convencer de su razón para estar contra la levitación del “Lugar de encuentro” en pleno Madrid? Como su razón era la de que él no entendía, y que, como él, que tampoco el pueblo... que esto era mucho asumir por su parte, ¿no?... “Nosotros no entendemos una obra como ésta”, me dijo; yo le contesté: “pero si yo no espero que un concejal como tú entienda nunca esta obra, esta obra la entendería Santa Teresa de Jesús”...

– Tampoco entendió esto...

– Creo que tampoco.

– Santa Teresa ha sido una lectura importante para ti.

– Mira, el alimento para un artista surge de fuentes muy variadas. Yo debo, quizás, más a la ciencia que al arte, por ponerte un ejemplo.

– ¿En qué sentido?

– En el sentido de que, por ejemplo, he sacado más consecuencias válidas para mi desarrollo artístico, leyendo biología, por ejemplo, que visitando museos, que los he visitado mucho, con una enorme curiosidad y un enorme interés. A mí es la biología la ciencia que más me interesa. Además, por una razón: porque es la ciencia que trata de las leyes de la vida, y, por tanto, un artista no puede encontrar mejor maestro, ni mejor alimento. No hay que olvidar que la vida fue también maestra de los que llenan los museos. La física se me hace más difícil. Más difícil por causa del lenguaje mismo, porque aunque yo tenga dos años de Exactas no tengo la preparación necesaria para entrar en el dominio de la física con cierta holgura. Pero en el campo de la biología la comprensión es más fácil; para mí, y no sé por qué, resulta más fácil, y un poco por mi

cuenta, y por libre, he tenido mucha curiosidad por la vida y por sus leyes... Por ejemplo, estaba leyendo el otro día unos pensamientos de Paul Valery, y decía una cosa que ya está superada en ciencia, pero no para mí, que no lo conocía; decía Paul Valery que una de las cosas que le ha sorprendido en embriología es que los embriones evolucionan entre el primer momento de la concepción y unos pocos meses después de una manera tan acelerada que hay casos en que esta evolución es superior a la que hace distintas dos especies diferentes, como, por ejemplo, digamos, un pájaro y un reptil. Este golpe de información me ha despertado tantas reflexiones y tantas preguntas en mí que bastan para sacarme de esa seguridad sobre la que estamos tentados de cimentar nuestras creencias los hombres.

– Es el descubrimiento de una nueva relación.

– A nivel personal.

– Claro. Porque eso que a un científico no dice ya nada, por lo sabido, en otro que descubre el fenómeno despierta unos ecos de relación que pueden llevarle muy lejos...

– Sí, ese ordenarlo de una manera nueva, ¿verdad?... Yo gané en Estados Unidos el año 1958 el Premio Graham; este premio consiste entre otras cosas en una reunión en Chicago, donde Graham realizó sus primeros proyectos, con personalidades de distintas disciplinas en un Seminario con el fin de discutir problemas de la integración de las artes. Yo fui elegido este año, y una de las cosas que pedí, porque me dieron la oportunidad de convocar a un norteamericano de mi preferencia, yo pedí entonces que viniese Paul Wise, que es el biólogo que curó a Eisenhower. Hubo muchas personalidades importantes, entre ellas James Johnson Sweeney, director del Museo Salomón R. Guggenheim, y los arquitectos Mies Van der Rohe, Charles Eames y Frederic Kiesler; este Eames que te menciono es el mejor diseñador industrial que hay en el mundo. También hace un cine extraordinario. Yo aproveché para hacer al doctor Wise planteamientos que tenía interés en hacer, que a mí me inquietaban. Recuerdo que nos había explicado, por ejemplo, que la biología actual estaba avanzando enormemente en muchos campos, que se estaban investigando con provecho leyes parciales en botánica, en embriología, en muchas cosas, y puso el ejemplo de un pino, y dijo que se podía analizar el desarrollo de las especies de este tipo de árbol a partir de la simple configuración de la corteza o por la semilla, y yo lo que quería preguntar, y se lo dije, es acerca de las inter-relaciones; es decir, el hecho de que ese pino que él nos había puesto como ejemplo tuviese una morfología especial en su corteza, que las ramas surgiesen en el espacio a unas determinadas distancias y orientaciones, que las hojas sean de un color determinado, que el período de crecimiento sea de un tipo dado... le dije que todas estas cosas me parecían importantes, pero... las inter-relaciones entre estos factores, éstas eran las que me interesaban más. El hecho de que sobre todas esas leyes parciales haya una ley superior que abarque todas, ¿por dónde se relacionan?... “¡Ah!”, me dijo, “ustedes los artistas y los poetas hacen estas preguntas, y se olvidan que nosotros, los científicos, llevamos, como los caballos, unas anteojeras, no podemos distraernos; todas estas llamadas a la libertad, a la penetración, que hacen los artistas nos están vedadas”...

– Como la razón última de la levitación de Santa Teresa...

– Me he desviado de tu pregunta anterior, pero es que los puntos de reflexión nacen desde los puntos de observación más variados. La poesía ha influido mucho en mí, y

Santa Teresa, desde luego; y los libros de mística en general, desde los alemanes Eckhart, Henri Suso y Jacob Boehme, hasta San Francisco de Asís, San Juan de la Cruz; entre los orientales, Lao Tsé... También poetas franceses como Rimbaud, Beaudelaire, Paul Valery, éste más como pensador que como poeta...

– ¿Hay algún vasco?

– Desde luego, y sobre todo en un tiempo, Unamuno; hubo una época en que me sirvió mucho; era un tiempo en que estaba casi prohibido en España... y yo lo buscaba; como buscaba a Baroja, otro rebelde vasco por quien he sentido siempre un gran cariño; es al que más he querido. Pero Unamuno, y a la distancia, ahora, le encuentro un poco de pose a veces.

– Creo que sí tenía pose...

– ¿Sabes dónde lo he notado más?... Al leer su correspondencia con Maragall.

– Creo que tienes razón, que Maragall es mucho más consecuente que Unamuno, sobre todo en lo que cada uno tiene que retratarse frente a su pueblo, frente a su cultura.

– Eso pienso yo.

– Acabas de mencionar unos alemanes que has leído con provecho; hay un filósofo alemán con quien has tenido una relación bastante estrecha, Heidegger...

– Sí.

– ¿Cómo surgió ese contacto y qué hay de ese libro que hicisteis en colaboración?

– El contacto fue casual. Martín Heidegger estaba escribiendo sobre el espacio; ya sabes que antes escribió sobre el “tiempo”, y ahora...

– ¿Cuándo fue ese “ahora”?

– El año 1967... Pues al tocar los temas del espacio se interesó mucho por el arte, por la escultura, por la arquitectura; yo, que había trabajado ya en St. Gallen, en Suiza, haciendo grabados y litografías y haciendo un libro con un poeta austriaco, Max Hölzer, entonces, en uno de estos viajes, me enteré que Heidegger iba con frecuencia a Zürich a un Seminario donde se reunían muchos científicos europeos, Heidegger como gran maestro, claro, y algunos que lo conocían de cerca me dijeron un día que entre los artistas cuya obra interesaba al filósofo alemán estaba la mía; Heidegger había pedido documentación sobre Moore, por ejemplo, Henri Moore, el famoso escultor inglés; sobre Giacometti; algunos más; y entre éstos estaba yo. Me enteré de esto, y pasó un año, cuando al ir a visitar una exposición de la Galería Erker en St. Gallen me encontré con Heidegger. Me lo presentaron. Y hablamos un rato. Cosa curiosa: él habla francés e inglés, y yo le hablé primero en francés y me entendía muy bien, podía verlo, pero me contestaba en alemán para que un alumno suyo, Espinosa, me lo tradujese, porque yo no hablo alemán. Ensayé con el inglés, y me hizo lo mismo; con el español, igual. Me llamó pronto la atención esta preocupación del filósofo por expresarse en la lengua que él conocía mejor, en la que podía decir las cosas con todos los matices, dejando al traductor la responsabilidad, ya probada, por supuesto, de traducírmelos... Me resultó curioso, por mucho que conocía su vieja preocupación por la lingüística... Hablamos largo rato, y debió quedar interesado por algunos puntos que tocamos, porque al cabo de unas semanas recibí una carta del editor diciendo que le gustaría mucho ver algunas notas mías que yo le había citado sobre los temas de “tiempo” y “espacio”...

– Me has mencionado dos o tres veces estas notas tuyas, incluso me has dado de memoria algunas... ¿Es un diario?

– No, es un cuaderno donde anoto mis preocupaciones; llámales aforismos, pensamientos, lo que quieras.

– Y tú le enviaste esas notas a Heidegger.

– Sí. Elegí las que correspondían mejor a su preocupación...

Y a mí me pareció una osadía mandarle unas notas mías a un filósofo de la importancia de Heidegger, pero no podía negarle esta petición. Pili se encargó de pasarme estas notas a máquina. Cuando fui al cabo de dos o tres meses a St. Gallen de nuevo, volví a verlo, y para entonces había traducido las notas al alemán. Se me confirmó la idea de que este hombre no sale de su monolingüismo porque no quiere. Sabe español muy bien, puesto que me había corregido de su mano algún error de transcripción que había cometido Pili al escribírselos. Por ejemplo, a lo escrito con un dedo por mi mujer a máquina le faltaba alguna coma, un punto, y en uno de los aforismos había la palabra “tempo”, dicho en el sentido que evocaba en mí la palabra, en el sentido de medida, y él había puesto encima, de su puño y letra, una interrogación y la pregunta: “*tempo* o *tiempo*”... Como diciendo: a mí hay que precisarme el sentido exacto. Cuando llegué, me recibió amablemente, hasta elogiosamente, lo que a mí, delante de aquellos profesores con quienes estaba reunido en ese momento, me resultó excesivo... Y me dijo: “Mire usted, yo estoy escribiendo un libro sobre el arte y el espacio”, después el libro llevaría precisamente este título, *Die Kunst und der Raum*, “y quisiera preguntarle si querría colaborar conmigo ilustrándolo”. Yo le dije que sí, claro. Recibí el texto al cabo de unos seis meses. Estaba escrito en francés, había sido traducido por Jean Beaufret y François Fédier. Para mí fue una sorpresa encontrar en la preocupación del filósofo alemán algunos puntos que para mí eran vitales y que estaban encarnados en mi obra.

– Por ejemplo...

– Por ejemplo, los conceptos de lugar (*leku*), espacio lugar, localización (topos) y encuentro, límite, incluso “lugar de encuentro”, son utilizados por Heidegger en este trabajo; son, como sabes, preguntas, e incluso literalmente títulos de mis obras desde mucho antes de aparecer este libro. También la forma de aproximarse al espacio comprometido en la obra: el *espacio*.

– ¿En qué consiste el espacio que tú a veces llamas “positivo”?

– Es la obra, el volumen real de esa obra; esto, en contraposición con lo que llamo “el espacio negativo”, o sea, el espacio que queda dentro de esa obra; y después queda el otro espacio, el espacio que Novalis en su obra... *Himnos de la noche*, me parece que es en esta obra suya donde habla el alemán de los “espacios innombrables” y de sus “tiempos”... entonces, estos espacios...

– Que no tienen nombre...

– Que no tienen nombre y que abarcan todos los demás espacios, porque el espacio es unitario, es uno; “esa extensión uniforme en la que ningún lugar es privilegiado, equivalente en todas sus direcciones y no perceptible por los sentidos”, como dice Heidegger; y, claro, todas las preguntas giran en torno a este concepto del “espacio” entendido así, Es decir, que hay en ese espacio en el cual los límites que nosotros vamos

percibiendo para darle un sentido, una medida, los cierras y entonces desaparece, deja de comunicar aparentemente con el espacio exterior... 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 de 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...

– Esta es una forma de decir las cosas, una manera de querer expresar tú con palabras la misteriosa abstracción que no se deja explicar tan fácilmente... O sea, que tenemos que recurrir constantemente a la forma expresiva que utilizó el electricista de Hernani...

– Exactamente, a lo de la “música, pero en hierro”...

– Como el intento del *hernaniarra* no fue un disparate, tampoco creo que es un disparate el tuyo.

– Lo que quiero decirte es que no estoy tratando de dar una definición de “tiempo” ni de “espacio”, ni de “materia” y “espíritu”, sino expresando mi perplejidad ante estos fenómenos en apariencia tan familiares y a la vez tan desconocidos...

– Como es el agua para el pez.

– Claro, el pez tampoco se hará ninguna pregunta acerca del agua en la que vive y por la que vive, ni acerca del oxígeno que contiene y que el pez respira.

– Está demasiado cerca, es demasiado Todo, para darse cuenta.

– Claro. De la misma manera que el hombre ante la realidad enigmática del espacio; y es por esto que estamos ensayando explicar lo inexplicable, al menos todavía.

– Lo que el hombre no ha llegado a comprender aún.

– Sí, y sobre esto que no entiende seguirá el hombre preguntando y preguntándose siempre... Pues es a este nivel de cosas, de estos problemas del espacio alrededor de una forma, digamos a nivel del espacio positivo, del espacio negativo y el gran espacio que abarca todos los espacios, ¿verdad?... alrededor de estos problemas es donde venimos a plantear el problema del espacio de una manera genérica y muy aguda alrededor del “lugar”.

– Estos son los conceptos que toca el texto de Heidegger...

– Sí, y a un nivel muy preciso, pero difícil de comprender...

Chillida tiene la pipa en este momento boca abajo y en la mano, a la manera en que debe sostener el martillo cuando está golpeando el hierro sobre el yunque, y el yunque donde descansa la boca de carga de la pipa es un cenicero de tierra cocida al fuego...

– ...Mira, dice Heidegger, por ejemplo, que lo que el escultor produce son cuerpos, que la hechura de un cuerpo de éstos, una escultura, tiene lugar en una limitación que es a la vez una inclusión y una exclusión con respecto a un límite.

– O sea, que se producen unas ciertas limitaciones del espacio...

– Eso es... entonces, aquí entra en juego el espacio, el que está ocupado por la forma plástica y que recibe su marca como un volumen cerrado, un volumen perforado de apertura y un volumen vacío. Y Heidegger conoce como nadie que éste es un hecho concreto que aparentemente es fácil de comprender, pero que a la vez está lleno de enigmas. Heidegger distingue muy bien entre la forma diferente de considerar el espacio que tienen el arte y la técnica científica; ambas maneras de considerar son muy diferentes, porque parten de las intenciones distintas y el juicio se realiza mediante procedimientos distintos, a pesar de que en última instancia el espacio sea el mismo: “aquél que recibió su primera determinación de Galileo y Newton”, como dice Heidegger.

– El espacio que está sujeto a las leyes físicas.

– Eso es, un espacio determinado y sujeto por y de una manera física cuyas leyes ya conocemos. Y Heidegger sabe lo que el pez no sabe, sabe que está preguntando, y, más, que no puede hacer sino preguntas, esas preguntas que sólo se hace el hombre, y no el pez, ni tampoco la computadora: ¿cuál es la propiedad del espacio?, ¿cuál la del espacio del arte?, ¿cuál es la modalidad plástica más afín a esta limitación espacial?, ¿conoce el arte contemporáneo a algún artífice creador que haya aprehendido esta propiedad del espacio y la haya reflejado adecuadamente en la obra consumada?...

– En este libro de Heidegger, ¿a qué nivel colaboraste?

– Dejé en mis manos la idea de la confección del libro. Me dejó en la entera libertad de concebirlo a mi manera; tanto que yo le dije que veía el libro, no compuesto tipográficamente, sino escrito en caracteres góticos de su pulso, de su flexión de la pluma, de su espacio manuscrito, y aceptó, no sólo escribirlo sobre papel, trabajo bastante fácil, sino sobre piedra litográfica. Escribió todo el libro a mano de esta manera, y me quedó como recuerdo precioso una de las piedras que me dedicó. Yo quise luego que las ilustraciones fuesen en relieve, en un papel especial. Todo lo supervisé yo en la Editorial Erker Presse de St. Gallen, y lleva a manera de ilustración o comentario plástico siete lito-collages míos. Todo esto fue presentado en una exposición que fue inaugurada en la Galería de Arte Contemporáneo de St. Gallen por Heidegger, y por mí a mediados de octubre de 1968, en la oportunidad en que Heidegger cumplía 80 años.

– En cuanto al contenido, ¿estás de acuerdo?

– Este desarrollo de su pensamiento acerca del arte y el espacio, o sea, el espacio considerado bajo el punto de vista del artista, en este caso del escultor, es muy curioso, porque parte de cosas aparentemente muy elementales que están en la propia lengua. De ahí la importancia que puede tener, y de hecho tiene, para nosotros una Universidad Vasca; porque, claro, nosotros no podremos llegar nunca al fondo de nuestra mentalidad con otra lengua que no sea la nuestra; nosotros tenemos que llegar con la nuestra; lo he visto muy marcadamente en Heidegger y lo veo en todo...

– Para buscarnos en el origen tenemos que andar el mismo viejo camino que hemos recorrido al venir...

– Claro, y no para *retroceder*, sino para *reconocernos*; no cabe duda de que, por ejemplo, ahora, y por razones de limitación mías, estamos hablando en castellano, y yo soy vasco lo mismo que tú, pero probablemente iríamos mucho más lejos si yo ahora

podiese estar hablando en *euskera* contigo, y sobre todo si nuestro *euskera* hubiese llegado a ser una lengua más cultivada a través de los caminos imprescindibles por donde han ido desarrollándose las lenguas, la escuela y la Universidad, una Universidad Vasca en la cual hubiéramos estudiado nosotros. Que es lo que puede, y se debe, aspirar a realizar en el plazo más corto posible, porque estamos ya acusando un retraso grave...

– Seríamos más nosotros mismos...

– Seríamos nosotros, ahí está; por eso es que esta aspiración de nuestro pueblo al acceso de estas herramientas fundamentales resulta elemental y básico, porque sin ellas...

– Estamos alienados.

– Es una alienación, claro,

– Vivimos una alienación dolorosa; yo la siento y la expreso en la medida que me es posible expresar hoy, y a veces no sé si me hago entender en las razones elementales de éstas nuestras carencias...

– Es un hecho brutal que está ahí... Yo estoy convencido de que nos es totalmente necesaria, urgentemente necesaria, una Universidad que cuente con las facultades que nos permitan profundizar en esos conocimientos tan limitados y tan abandonados de nuestra cultura. De todas maneras, hasta los que nos niegan las herramientas perciben esta nuestra imagen de pueblo, es algo que no se puede esconder, pero se va perdiendo, y la única manera de irnos recuperando, de entrar más adentro, es apoyándonos en la lengua, en la propia lengua, en la sabiduría misma de la lengua, como Heidegger en su alemán...

– Eso quería preguntarte, Eduardo, ¿cuál es el fundamento principal del asentamiento de la indagación de Heidegger en la lengua?

– Yo no podría resumirte esto que se me escapa, pero sí es evidente que gran parte de su obra está apoyada en la lengua, “*Nous tentons l’écoute de la langue*”, dice en la obra que comentamos. Y, claro, en la suya, el alemán. Es muy riguroso, y tiene al mismo tiempo una comprensión, una especie de vena, digamos, popular, y que se manifiesta en muchas cosas y se percibe en ése su penetrar en las raíces mismas por el camino de su lengua... Porque se trata de eso, de agarrarse de sus raíces, las raíces que son de su pueblo, a través de su lengua.

– Estos elementos de lengua de los que se vale Heidegger para hacer su introspección filosófica, ¿son elementos que pueden ser utilizables en distintas lenguas, como módulos, o es un camino etimológico que tiene un sentido limitado, particular?

– Me parece que son en cierto modo utilizables, aunque no totalmente, claro. Es un poco, y para darte una impresión personal, como lo que pasa a nivel de la traducción en la poesía; tú me podrás decir que Hölderlin se puede traducir al francés y al castellano, pero cuando se le traduce, Hölderlin ya no es Hölderlin...

– Ni Orixe será, traducido al francés o al castellano, nunca Orixe.

– Tampoco. Como San Juan de la Cruz es intraducible también... Hay eso, una barrera a la que tú puedes acercarte, claro, porque te puedes acercar a lo que dice San Juan de la Cruz en *Cántico espiritual*, pero no exactamente.

– No.

– Visto desde el ángulo exacto, no, y lo mismo ocurre, creo yo, con el pensamiento de Heidegger acerca de la medida en que se apoya en la lengua, y de ahí que él,

conociendo varias lenguas como conoce, nunca te conteste sino en alemán, porque él sabe que si te contesta en inglés te va a contestar bien, pero te va a contestar bien hasta cierto punto de ese conocimiento relativo que tiene del inglés, y no hasta el límite interior y casi absoluto de conocimiento del alemán.

– Esto me trae a la memoria lo que me decías acerca del punto desde donde nos ponemos a mirar, porque yo creo que cada lengua tiene un punto de vista particular de la vida...

– *Il faut trouver l'endroit d'où il faut voir*, de Kierkegaard...

– Es un poco también eso; es que tenemos que regresar siempre a los puntos fundamentales si queremos partir de verdad.

– Sí, y es que las lenguas son eso, son unas maneras diferentes de ver el mismo universo; en el fondo, una lengua es una filosofía, es la filosofía de un pueblo, la básica, es la filosofía básica de un pueblo...

– Un pueblo se pone a mirar desde un punto de la tierra determinado, desde un punto de vista espiritual determinado, por un camino del cuerpo y del espíritu que le son particulares, que no se pueden reproducir...

– Por eso, y hasta tal punto lo ha visto así un pueblo, hasta tal punto lo ha necesitado, que la ha creado, ha creado ese vehículo, su lengua particular. Esto está clarísimo. Una lengua no se crea más que por las razones profundas como éstas de la necesidad de expresarse a través de todo el cuerpo, de toda el alma, de toda la geografía y el clima y la historia que la han ido conformando como es y no de otra manera.

– Es el camino que se hace al andar, de Machado.

– Es un camino que nunca se repite, todas las lenguas han recorrido su camino particular.

– Unos, el nuestro por ejemplo, han hecho esta larga andadura por la montaña y el mar, otros lo han hecho por el llano, bajo un sol más o menos caliente, han andado envueltos en un clima más o menos clemente, con más o menos lluvia.

– Han tenido sus llamadas particulares, sus desarrollos... todo esto es muy decisivo, y para Heidegger es fundamental.

– También te interesaste por Bergson.

– Sí. Yo he solido decir que “me encontré” con él cuando ya había muerto, en París, en su obra *Evolución creadora*. Antes de entonces había leído algunas citas en diversas obras, pero no había tenido oportunidad de leerlo todavía. Y me costó, fue difícil para mí. Pero me interesaba tanto que la leí varias veces.

– Vamos ahora con un poeta en lengua castellana, con el que también has hecho un libro.

– Con Jorge Guillén.

– Sí.

– Pero antes tendría que hablarte de Harvard, donde me lo encontré.

– ¿Cómo?

– Pues mira, yo soy una persona que cree que el arte no se puede enseñar, que hay que aprenderlo... que son cosas muy distintas, pero a pesar de esto, y después de que fui retrasando responder a la invitación de la Universidad de Harvard para dar un curso, y por esta razón de que no creo que se puede enseñar arte a nadie... un día, y ante la

insistencia, me decidí a escribirles lo que pensaba: que mal podía yo aceptar un cargo así, aunque fuese temporal, porque se trataba de un curso universitario, un semestre, si yo no creía en esta forma de pedagogía del arte... Pero para mi enorme sorpresa, cuando creía que, al fin, los había convencido, recibí una carta en la que me instaban a hacerme cargo del curso siguiente.

– Y aceptaste.

– Sí, por este reto, y por la experiencia.

– ¿Y cómo te planteaste el curso?

– Mira, cuando llegué hablé con el decano, me hicieron las presentaciones, y lo primero que hice fue lo que me pidieron, una especie de introducción donde daba mi nombre, que era vasco, donostiarra, que había trabajado independientemente, que había hecho de aquel curso..., total, que al final hicimos una bajo... y cuando llegó el momento de hacer referencia al programa dije: “Mi programa es no tener programa”... Y no lo dije por “boudade”, sino que era la más pura verdad, yo no tenía programa.

– Los norteamericanos entienden bien esto.

– Tanto, que se me apuntó un montón de gente que yo no supe cómo trillar; tuve unos problemas de conciencia serios, porque, claro, se me apuntaron alrededor de cien alumnos, y yo pensaba que una clase de la que pudiera más o menos ocuparme a la manera en que entendía yo esta experiencia era una clase de quince, no más.

– ¿Y qué hiciste?

– Pues no sabía cómo acertar, y, al fin, me puse a estudiar el “curriculum vitae” de todo el mundo; pero el problema se complicó aún más, porque yo no me sentía con derecho a dejar fuera de la clase a muchos chicos y muchas chicas que tenían méritos académicos más que suficientes para esperar que se les aceptase; entonces me dije: ...yo no puedo decidir esto sobre el papel, los tengo que conocer. Me pasé un montón de días conociendo uno por uno a todos; y así, hablando con todos, preguntándoles cosas, fui tomando nota de aquellos que podían sacar más provecho de aquel curso..., total, que al final hicimos una selección y me quedé con quince. Después venían algunos de oyentes, pero los que estaban en el curso bajo mi responsabilidad eran sólo estos quince.

– ¿Cómo te resultó la experiencia?

– Pues mira, organicé dos actividades: una práctica, en el estudio que me habían asignado, porque yo usé el estudio de Le Corbusier en el Carpenter Center; había también quienes trabajaban en sus casas, nos íbamos a sus estudios; de esta forma conseguí que estas clases prácticas fuesen muy libres, muy adecuadas para la comunicación que yo quería tener con los alumnos; de manera que esto resultó muy bien. Pero la otra, la teórica... era muy curiosa, porque nos citábamos, por ejemplo, a las tres y media, llegábamos al Carpenter Center a las cuatro, nos sentábamos allí, empezaba a llegar gente, y no había programa. El primer día, por ejemplo, comencé yo hablando de algo, no recuerdo de qué, de algo vivo, y comenzaron a llegar, unos se saludaban a otros como sólo se hace a comienzo de curso, y creo recordar ahora que surgió la excusa de alguien que se retrasó porque vino a través del parque por un camino que era más largo, surgió el problema del urbanismo, de la concepción de una universidad, del espacio... así empezamos a tirar del hilo, y como teníamos todas las posibilidades de biblioteca, de films, de diapositivas, de lo que querías, y yo tenía un

secretario que me iba a buscar rápidamente lo necesario, pues desarrollábamos los temas a un nivel de información y de relación muy altos; tocabas este tema del espacio, ¿verdad?, y lo podías relacionar con el arte de cualquier época, con el urbanismo, con la sociología... Este primer día de clase estableció una pauta que seguimos luego fácilmente. Fue un curso excepcional en este aspecto, muy vivo...

– Esta experiencia te convenció de que el arte sí se puede enseñar, aunque sea de esta manera, digamos informal...

– Lo que me demostró fue lo contrario...

– ¿Que no sirve?...

– No, no que no sirve, sin más, sino que me ayudó a mí a demostrar mi teoría... porque como les había dicho de entrada que yo no creía en la enseñanza del arte, y, en cambio, creía que un artista lo que hace es aprender, que el profesor no puede enseñar sino que es el que está con él el que tiene que aprender... entonces yo me planteé el problema muy conscientemente: que lo que yo tenía que hacer en esa clase era enseñar a mis alumnos cómo aprendía su profesor, cómo aprendía yo; cosa que también era verdad que pasaba, y afortunadamente para mí, porque había muchos temas que se tocaban en los cuales había alguno de aquellos quince leones, porque estaban muy bien preparados, que sabían más que yo, y entonces yo les demostraba a ellos con toda humildad que yo estaba aprendiendo igual que ellos allí, ¿verdad?...

– Me parece que ésta es una lección suplementaria, y no la menos útil.

– Pues funcionó de esta manera todo el curso.

– No sé si tú tuviste la misma impresión que tuve yo en los Estados Unidos, que es un pueblo sencillo...

– ¿En qué año estuviste tú?

– La última vez en 1962.

– Es que ha cambiado mucho.

– Cambiar, ¿en qué sentido?

– Mira, yo he venido viajando a los Estados Unidos desde 1958 y desde entonces hasta esta experiencia que tuve el año 1971 en Harvard han cambiado muchas cosas entre los norteamericanos.

– ¿Cuáles, por ejemplo?

– Sobre todo la cosa racial; se ha producido una apertura impresionante; las películas reflejan este fenómeno de la presencia del negro en la vida norteamericana en una actitud que no se le permitía antes...

– Ya en 1962 se veían negros en los *posters*, en la publicidad, indicando ya la dirección de un camino claro, el práctico, hacia la aceptación de la persona sobre todo en tanto que cliente, como el consumidor que tiene la capacidad adquisitiva suficiente para jugar en las estadísticas.

– Otro cambio muy brusco que advertí yo durante este curso fue esta manera de presencia, más dueña, de la juventud... hasta un cierto punto, ¿verdad?, porque después tú preguntas: ¿qué pasa con estos chicos?...; yo he tenido unos alumnos soberbios, algunos excepcionalmente dotados y preparados, de muy alta capacidad intelectual, y humana, éticamente, con disposiciones estupendas, pero como me han contado otros

profesores allá, lo que pasa es que estos chicos, en cuanto llegan a una cierta edad, se gradúan, se ponen en cola en la sociedad como cualquier otro, y se acabó...

– Se acabó, ¿qué?... ¿el hombre?...

– Sí, en cierto modo eso, que empiezan a funcionar en la sociedad de consumo y se pierden entre los demás.

– Me parece que sí tienes razón, que ocurre esto a menudo, que a estos hombres los traga la máquina, esa máquina de hacer dinero, y por eso quiero indagar más en tu experiencia con el americano medio y especialmente el universitario, que lo tuviste más cerca. ¿Tú crees que este enorme interés que demostraron estos cien alumnos que se inscribieron, lo hicieron, a tu juicio, por un interés espiritual, artístico, abierto a aprender de ti algo nuevo en el camino de la creación artística, o se te acercaron pensando en que tú eras un hombre que había triunfado en una carrera y llamados por ese éxito, ese “success”, que encandila tanto al norteamericano? ¿Cuál es tu impresión?

– No, no... Creo que el interés que yo vi en ellos no tiene nada que ver con ese éxito personal mío, ni con ese, digamos, aura de prestigio con el que pude llegar a Harvard. No se produjo la menor demanda, el menor interés, en esa dirección que tú apuntas. Creo que el interés que pude observar yo es completamente independiente y directo, es el contacto humano a nivel de ideas, a nivel de ética, de comportamiento, de muchas cosas que apuntan en una dirección muy noble, y nada relacionada con los intereses particulares que hubieran podido demostrarme también; no se dio este interés utilitario...

– Tampoco es exactamente éste el ángulo con que yo te estoy haciendo la pregunta; no quiero decirte que ellos viniesen a buscar alguna influencia tuya personal...

– No, ya te entiendo...

– Si lo que les llamaba la atención en tu obra, y lo que ellos querían aprender, era la fuente del éxito, la fama, que tú eras, un imán que atrae tanto a los norteamericanos, o sí, por el contrario, el matiz era más espiritual...

– Mucho más; no me queda ni una sola duda. Y, además, te diré por qué me parece a mí que ocurrió así. Yo creo que lo que les sorprendió o les gustó, digamos que los atrajo, fue un elemento que más define mi camino, mi evolución, es que toda mi obra está basada en la creencia de que un artista debe hacer lo que no sabe hacer, y no lo que sabe hacer. Esto que parece una contradicción y no lo es, esta postura que implica un compromiso a nivel personal, a nivel humano, en todos los órdenes, esto sí que les llamó la atención, y te lo digo porque se habló mucho de esto durante el curso. Es decir, yo recuerdo haber comentado con ellos que, por ejemplo, y creo que lo he comentado también contigo hace un rato, y es que el técnico es un hombre que es útil para la humanidad, quién lo niega, pero es un hombre que no hace nada más que aplicar los conocimientos que están ahí, y el técnico, entonces, será competente en la misma proporción en que sepa hacer mejor una cosa, ¿verdad?, una cosa concreta, mientras que a un artista que sabe hacer perfectamente una cosa, le nace muerta.

– Muerta...

– Sí, a un artista le distingue precisamente esa función del riesgo que asume, tiene que dar unos pasos muy arriesgados, tiene, en el fondo y definitivamente, que hacer lo

que no sabe hacer. Y un poeta, lo mismo; para que un poema sea válido, fundamentalmente importante, válido en el sentido de comunicación...

– Tiene que ser válido para él primero...

– ...Primero es para él, primero tiene que servirle a él, y en este momento llegas a ese punto, que es casi una contradicción, como te decía: de que tú tienes que tratar de hacer lo que no sabes hacer, no lo que sabes hacer. De ahí lo que yo te contaba hace un rato, de que yo no hago más maderas precisamente porque yo he terminado de andar ese camino, ya se me ha agotado la madera. Sin por eso querer decir que ése es un camino agotado. Pero si algún día vuelvo a utilizar la madera, será para algo distinto, no cabe otra cosa.

– Ya te entiendo. Todo tiene un sentido limitado en un contexto que también es particular. Como ocurre ahora con el nuestro, porque no podemos seguir hablando de la madera más de lo que hemos hablado sin repetirnos, porque el tema en sí es mucho más vasto, pero los límites que circunscriben esta entrevista nos exige que estemos ya en el camino de decir la clase de interés que tenían tus alumnos de Harvard...

– Sí; yo creo que su interés era artístico; muy válido... Lo que ocurre, como te decía, es que llegan al punto de graduarse, de entrar en el engranaje de la vida norteamericana, y se acabó.

– La sociedad norteamericana, Eduardo, digamos ahora la forma en que la viste reflejada en la Universidad, ¿la encontraste de alguna manera cerrada a tus ideas un poco revolucionarias, o, por el contrario, abierta a tus ideas de subvertir un poco el orden establecido de profesor-alumno, programa-disciplina?...

– Abierta, muy abierta.

– ¿Te dejaron, en el sentido figurado que explica tu postura ante la vida y el arte, colgar subversivamente una escultura al aire libre, hacerle levitar, subvertir el orden aparente de las cosas, sin encontrar el espíritu de concejal que niega porque no entiende?

– Mi libertad de actuación fue total... Y hubo cosas gordas, ¿eh?, porque, por ejemplo, cuando yo terminé este curso fui a ver al Rector...

– El alcalde de turno...

– Sí, al que manda, y le dije que yo no iba a dar ninguna nota, a ver si esto era reglamentario o no, le dije, y pensé para mí: “no vas a organizar aquí un lío, Eduardo”... Y el Rector me dice: “no, no, haga usted como considera usted que debe hacer”... Ya ves, él me explicó que prefería que terminara el curso con unas notas, pero que, sin embargo, yo era dueño de mis actos. Así que cuando llegó la época de los exámenes yo dije a los chicos: “bueno, hemos hecho este curso juntos, y lo que me gustaría es que me hicieseis cada uno de vosotros un informe, que lo acompañéis de una foto, porque os quiero recordar para siempre, y que en ese informe me digáis lo que habéis aportado a este curso, y que os pongáis vosotros mismos las notas...”

– Los pusiste frente a su conciencia.

– Sí, y les sorprendió ese encontrarse frente a sí mismos al final de un curso que lo habían gastado a su manera.

– ¿Y qué pasó?

– Pues al cabo de unos días me trajeron sus informes, muy correctamente hechos, con sus fotos correspondientes, y se me habían suspendido tres...

– ¿Sí?

– No me digas que no es grande...

– Claro.

– Y se me suspendieron los tres razonando. Uno de ellos me decía: “nos ha dado una tremenda libertad en este curso, ha sido estupendo, pero yo tengo que reconocer honradamente que no he sido capaz de utilizar esta libertad que nos ha dado, por tanto me pongo un 0, o lo que fuese...”

– Es un indicativo de lo que es el norteamericano.

– Sí; antes hemos hablado de otros indicios de cómo es; pues éste es también útil para la medición.

– Me parece estupendo.

– Es un ejemplo de responsabilidad admirable.

– ¿Hubo otros comentarios?

– Claro... Recuerdo que uno, Rocky Delano, que me decía en su informe que no sabía por qué no había sido capaz de aprovechar la libertad que le había dado para experimentar, para buscar más allá de lo formal, y creo, me decía...

Eduardo está hablándome con calor de estos chicos que fueron sus alumnos y que se enfrentaron a su responsabilidad armados cívicamente de ese comportamiento que le preocupa a él tanto, y que acaso le viene de aquellas clases que le daba don Ignacio Malaxecheverría en la Academia de la calle Churruga, y está en este momento tirando de la pipa pausadamente, como él, y acaso es todavía aquel alumno admirado y agradecido de don Ignacio el que se reflejó en el momento de sentarse frente a la clase de Harvard el que recuerda ahora frente a estos alumnos... Pienso preguntárselo, pero no le quiero interrumpir cuando sigue diciendo:

– ...me decía Rocky Delano que acaso no estaba preparado para recibir un curso abierto, sin estructuración previa, como el mío, aunque añadía: creo que todos los cursos de arte deberían ser así, abiertos. Hubo otro de los que me demostró tener más talento, Tony Alofsin, de Memphis, Tennessee, que yo le había dado la oportunidad de expresarse libremente, que eso había sido una revelación para él, que le había servido para afianzarse en el camino de la escultura, que si algunos no habían aprovechado esta oportunidad como debieran, se debía al tipo de educación que habían recibido hasta entonces, y se puso un A +, el máximo...

– Se lo diste...

– Yo me limité a aceptarlo, y creo que lo merecía.

– El suspenso anterior también.

– Creo que sí... Además, el que lo sabe mejor que yo es él mismo, ¿no te parece?

– Creo que sí.

– Hubo una chica, Hillary, Hillary Martin, que me pidió también una A. Y un rubio que quería dejarse la barba y no le salía, Tom “Baldy” Keller, lo mismo. Otro barbudo, Richard Brotman, muy bohemio, se me quejó de las clases en común, porque, decía: si cuando estoy trabajando hay gente alrededor, esta presencia me hace consciente de cómo van a ver mi trabajo los demás, y esto me perjudica... Pero nadie se me quejó de

los resultados obtenidos en el clima de libertad que yo quise facilitar con mi actitud, y, ya ves, tres de ellos se me catearon, ¿qué te parece este comportamiento?

– Se merecían un A en ética.

– Se lo ganaron, y sabrán apreciarlo por dentro, que es por donde interesan las cosas de verdad.

– ¿Has vuelto a saber de ellos?

– Esta puede ser una prueba de los resultados, ¿verdad?, lo están pensando...

– Sí.

– Pues de los quince del curso me han venido a visitar cinco. Así es que me tienes que dar el aprobado para el método.

– No, te lo das tú mismo, ¿te lo concedes?

– Yo lo acepto.

– Bueno, pasó la experiencia de Harvard, que fue muy interesante, y pasamos a Jorge Guillén, ¿no?

– Sí.

– Pero antes, ¿qué inglés es el que llevaste tú a Harvard?

– Yo he aprendido mi inglés, primero, algo cuando era pequeño, como todo el mundo, muy poco, y después mucho más con Pili, que lo habla a la perfección, lo aprendió de niña en Filipinas, donde es lengua oficial, y también estudié con un amigo inglés, James Wellman, un inglés tan amigo de los vascos como los demás, porque estamos acostumbrados a sentir a los ingleses como si estuviesen en su casa... pues James se vino a no sé qué a San Sebastián y se quedó; ahí está, ahora pintando, y, además, con personalidad.

– Bueno, ahora, dime de Jorge Guillén.

– Lo de Guillén fue muy curioso, porque cuando yo fui a Harvard no sabía que Guillén estuviese allí; yo lo conocía como poeta, pero sin saber por dónde andaba; y luego a Harvard y me encuentro con José Luis Sert, el gran arquitecto catalán que vive en los Estados Unidos...

– ¿Pariente del que hizo los murales de San Telmo?

– Sobrino. Este, José Luis, ha hecho la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence, y en América ha hecho muchas cosas importantes; es amigo íntimo de Miró; Sert tuvo que exilarse por problemas políticos, vive en los Estados Unidos, ha sido Decano de la Facultad de Arquitectura de Harvard, es una figura; se ha retirado ya, es un tipo formidable, yo lo quiero mucho. Pues me encontré con él, nos recibió muy bien, y fue a través de él como me enteré que Jorge Guillén estaba allí. Su hija, la hija de Guillén, Teresa, fue muy cariñosa con nosotros, vino y ayudó a Pili a ambientarse en el medio de las amas de casa, y así conocí a don Jorge, también un tipo espléndido...

– ¿Qué edad tiene Guillén en esa época?

– Si ha cumplido ochenta, en 1971 tenía setenta y siete años... me han dicho que está enfermo estos días... Bueno, pues un día de tantos en su casa se enteró de que yo había hecho el libro con Heidegger; se lo llevé para regalárselo, y cuando lo estaba viendo le estaba explicando yo... y, mira, es algo en lo que no me he detenido cuando te he hablado de este libro hace un rato... le estaba explicando a Guillén cómo la idea del editor suizo era hacer con Heidegger un libro suntuoso, de bibliófilo, y cómo yo me

opuse, porque pensé que la hechura del libro tenía que estar más cerca del filósofo. Pues cuando me ocupaba de estas cosas me enteré por Heidegger mismo que él había escrito siempre, toda su vida, en unas cuartillas como la mitad del tamaño holandesa; toda la obra de Heidegger está escrita en papel de este tamaño; entonces, al ver que la comunicación de Heidegger con el espacio se había producido a través de este formato, el que había elegido para escribir toda su obra, para exponer su pensamiento tan preocupado por el espacio, le dije al editor: lo siento mucho, pero el libro de Heidegger, si quieres que lo haga yo, lo voy a hacer así, de este tamaño, del tamaño de la cuartilla de Heidegger... Se escandalizó primero. Al menos déjale un margen, me decía. Pero yo me mantuve en lo mío. Se lo contaron a Heidegger, y a él le pareció la idea estupenda. Así es que no se discutió más, y el libro de bibliófilo quedó de ese tamaño. Pues ahí, en colaboración muy estrecha entre las sesiones de caligrafía de Heidegger y mis *collages*, se hizo este libro... Todo esto para decirte que cuando estaba con Jorge Guillén viendo el resultado de esto que te estoy diciendo, el libro de Heidegger impreso en St. Gallen, estaba Guillén elogiando la caligrafía del filósofo alemán y me dijo, porque tiene un hablar muy gracioso, muy formal en la expresión, pero con mucha gracia, me dijo: “le advierto, Chillida, que yo también tengo muy buena letra”...Y entonces yo, que me gusta mucho su poesía, le dije: “pues un día vamos a hacer un libro entre los dos; yo estaría encantado de ilustrar *Cántico*”, le dije. Y así, cuando regresé de América fui a ver a Maeght y le dije: oye, ¿qué te parece que haga un libro con Guillén, que es uno de los poetas máximos en castellano, sobre todo *Cántico*?, y nada, nos pusimos a trabajar y ha salido el libro; en este libro aparece también su escritura, que también, aunque es muy distinta, es muy hermosa... y con este libro acabamos de ganar el premio concedido por un jurado internacional en Italia al mejor libro del año 1974.

– Lo he visto en *Zeruko Argia*.

– El libro salió el año 1973, creo que en junio, y el premio han debido darlo en setiembre del año pasado, 1974...

– ¿Lo sabe Guillén?

– Sí, le he mandado una fotocopia.

– Y he visto también que hay otro más reciente que te acaban de conceder.

– Sí, el Prix Rembrandt 1975.

– He leído ahí, en *Zeruko Argia*, tu carta de aceptación.

– Sí, les digo que lo acepto como vasco, y, en consecuencia, europeo desde la prehistoria.

– Es un premio que tienes que ir a recoger, ¿dónde?

– No, vienen los de la Fundación Goethe y el jurado a Donosti.

– ¿Quiénes componen ese jurado?

– Pues son seis: Víctor Beyer, conservador y jefe del Departamento de Escultura del Museo del Louvre; Hermann Fillitz, que es profesor de Historia del Arte de la Universidad de Viena; está Renilde Hammacher van de Brande, que es el conservador-jefe del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam; Alfred Hentzen, director honorario de la Kunsthalle, de Hamburgo, que es el presidente del jurado; viene Franco Russoli, superintendente de Museos y director de la pinacoteca de Brera, Milán; y

Walther Vanbeselaere, que es conservador-jefe del Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

– Un premio importante.

– Sí, y por eso quiero que mi pueblo y la lengua de mi pueblo estén preferentemente presentes en este acto, y he pedido a Koldo Michelena que sea él quien pronuncie en euskera el discurso que es de rigor en este caso.

– ¿Qué otros premios importantes has recibido?

– En 1954 obtuve el primero internacional, un Diploma de Honor en la Trienal de Milán. En 1958 me concedieron el Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia y también el Premio de la Graham Foundation de Chicago. Dos años después, en 1960, el Premio Kandinsky concedido por Nina Kandinsky. El año 1964 me dieron el Premio Carnegie de Escultura en la Pittsburg International. El año 1966, el Premio Nordrhein Westfalen, donado por la región de Düsseldorf y el Premio Wilhelm Lehmbruck de Duisburg. En 1970 obtuve el Premio Wellington de Escultura de Madrid. Un año después, el Premio de la Crítica de Arte de Barcelona, y también me hicieron Académico correspondiente de la Bayerish-Academie der Shonnen Kunste-Munchen. En 1972 recibí el Premio de Grabado de la Exposición Internacional de Rijeka. El año 1973, el Premio de la X Bienal Internacional de Ljubijana, y este año, además del Prix Rembrandt que estamos mencionando, el Premio Diano Marina del que también te he hablado, me fue concedido al mejor libro del año por los grabados para ilustrar el libro *Más allá* de Jorge Guillén.

– Volviendo a lo que estamos hablando de Guillén, Eduardo, este contacto con él y con Heidegger, que son creadores en disciplinas tan diferentes a la tuya, ¿te dice algo, te estimula?

– Sí, es un asomarse a otros campos tan misteriosos como aquél en el que uno anda buscando, tanteando...

– Me estabas hablando de los manuscritos, las caligrafías, que tú les has pedido para confeccionar estos dos libros premiados, y hablando ahora de la letra escrita con tu mano, que resulta curiosa porque parece que está compuesta de caracteres griegos, ¿qué significa, qué camino formal ha recorrido? Porque supongo que los marianistas de Aldapeta no te enseñaron a escribir así.

– No, verás. Yo, a medida que iba escribiendo con más soltura comencé a escribir de una manera que no me entendía nadie. Era un desastre. La única que me entendía era Pili, que todavía entonces, en este 1948 de que te estoy hablando, poco antes de ir a París, era mi novia. Esto no podía ser. Y entonces me dije: yo tengo que escribir de alguna manera que me entiendan los demás. Así, empecé a escribir con letras mayúsculas. Y la letra que me has visto tú ahora, y que se hace rara, parece compuesta de caracteres griegos, es porque está hecha de mayúsculas, pero, claro, a fuerza de escribir corriendo han ido deformándose, y cada vez se va pareciendo más a la letra que yo hacía antes.

– A la auténtica, a la expresión más íntima.

– Sí, y lo que quiere decir que dentro de mí puede más aquello que es más personal, a costa de la escultura formal en que he querido convertir mi letra...

– Es la intimidad profunda que brota en la letra manuscrita, eso que sirve al grafólogo para descubrir los trazos íntimos del que escribe...

– Debe ser eso.

– Ese camino misterioso de la “creación”, Eduardo, y le pongo las comillas que tú quieras, ¿por dónde comienza, de dónde arranca?

– Arrancar, a veces uno no sabe de dónde...

– Siempre comienza uno por algún sitio, y en tu lugar, acaso por la sugerencia de un material, o por la idea misma que te plantea más tarde la necesidad expresiva de un material determinado...

– No, eso es racionalizar demasiado. Digamos, más bien, que yo comienzo una escultura por el corazón, que es algo así como una semilla que comienza a latir; a veces imperceptiblemente, pero ya con este latido no me siento solo, y es esta compañía la que me impulsa a caminar en la dirección de eso que el poeta Char, René Char, llamaba la noche, esa noche contra la que tiene que caminar el artista, siempre la frente pagada a lo desconocido, valiéndome de mi mano, de mis dos manos, que son la prolongación más directa del cerebro y a la vez están muy cerca del corazón que los empuja a moverse... y por esto, por estar todo esto tan cerca y tan junto, la mano no es ya la mano sola; y, además, lo que importa no es precisamente esa mano que yo he dibujado tantas veces, sino que lo que es importante es el gesto del que ha surgido la mano que construye, de la misma manera que lo que importa es ese pájaro que vuela de los cien que hay, y de ese pájaro único, lo que me importa más no es el pájaro mismo, sino su vuelo...

– Este germen de la obra, ese corazón que comienza a latir, y no de la nada, sino de un impulso creacional que es el motor primero de este mundo vivo del que somos una parte, ¿tiene una memoria reconocible?

– Memoria...

– Sí, esos puntos de referencia determinados con los que se articula cada artista.

– Te refieres al lenguaje particular de un artista.

– Eso es, a eso que es en cierto modo la escritura personal que es tu obra.

– Mi lenguaje, y fíjate en mis trabajos con el hierro a partir de “Ilarriak”, es vasco. Mira las puntas que saco a este hierro para desgarrar el aire y te encontrarás con nuestra laya, con nuestro arado, con las claves de nuestro caserío; yo con “Intzenea”... Ya lo ha dicho Gabriel Celaya en alguna parte cuando menciona esos arquetipos de la conciencia arcaica que está ligada al “habitat de las cavernas y de las materias inmemoriales”... También Claude Esteban intuye esto cuando se refiere a “Ikaraundi” (temblor grande) y “Aizian” (al viento) como unas “apóstrofes tangibles de los luchadores abrazados en un cuerpo a cuerpo del que no sabemos casi nada”...

– Claude Esteban te coloca en mundo referencial griego clásico que le ha servido para estructurar formalmente tu mundo de creación, pero deja intacto el abismal de lo que viaja por los desconocidos caminos de la sangre y la cultura, de lo que al hombre le llega por el viejo camino de los cuentos populares, de las referencias verbales, de la geografía y la vivienda y de la familia, del comportamiento, que entran por el ojo y el oído... Por esto me parece importante, fundamental, que seamos nosotros mismos, los vascos, los que estudiemos y escribamos nuestra propia historia. Los demás, y esto en el mejor de los casos, pueden llegar a tener los datos ciertos, pero siempre nos verán con

sus propios ojos, desde su propio punto de mirarnos, y cargados de todos los prejuicios y todos los intereses que comporta esta actitud, aún la mejor intencionada. Dime a mí lo que hubiera sido una Historia de España escrita por los franceses, o, al revés. Por esto me parece fundamental que se estudie tu trabajo sin desvincularlo de tu mundo real, el que ha convivido con los dioses griegos que son contemporáneos de los nuestros, de cuando nuestra cabeza y nuestros miedos no se comunicaban con el Olimpo. Entonces, cuando se te interprete en función de este pasado de tu pueblo, que es el tuyo, se te comprenderá mejor.

– Es cierto todo esto, claro. Por una parte, te diré, hay en la obra de un artista, y en la mía también, una carga antigua, llena, poderosa, y luego un sentido de dirección que es racional. Esta dirección en mi caso la marca mi preocupación por el espacio, un espacio que viene a sugerir otros elementos más controlados, con límites más definidos. Este es otro de los puntos cardinales hacia donde dirijo mis pasos: los límites. ¿Qué son los límites para mí?... Pues son esos linderos que se pueden palpar y sin embargo es el litoral donde la tierra y el mar se encuentran y donde intercambian sobre la línea extrema de la orilla –el presente de nuestra experiencia– sus calidades y sus sustancias... Los límites no pueden ser nada más que extremos.

– ¿Qué es para ti más importante: el mar que contiene la tierra, o la tierra que contiene el mar?

– Esto nos puede servir para ahondar en el significado íntimo, más allá del valor de sus contenidos, de esta pregunta, y lo hago planteándome otra pregunta: ¿qué es lo fundamental para el hombre: el mar, que es el espacio en apariencia más abierto, más moldeable, o la tierra, más rígida y en apariencia más vital para el hombre?

– Sin mar, sin agua, no hay hombre; sin tierra, no hay frutos, no hay minerales... ni siquiera hay dónde poner ese agua del mar...

– Ves cómo los dos se necesitan. Como lo que hemos dicho del negativo y el positivo... Yo, por una parte, casi no creo en la forma. Claro, yo trabajo con formas, puesto que la materia se manifiesta a través de ellas. Pero no me interesa crear una escritura por, la cual se me puede reconocer; esto no me interesa. No me importa la forma perfecta, ni en cierto modo la belleza; lo que me importa es la aprehensión de los límites que configuran estas formas y lo que pasa entre las formas.

– Qué es lo que separa a qué, ¿no?

– Sí...

– Lo que te preocupa acaso es el misterio de si es el mar el que separa a la tierra, o la tierra la que separa al mar...; o, mirando al horizonte: si es el cielo (o pon si quieres también Cielo) el que separa a la tierra, o es la tierra la que separa al cielo...

– Todas éstas son formas diferentes de plantear el mismo problema, y yo quiero decirte que no sé hasta qué punto mis obras pueden ser consideradas como respuestas a estas preguntas. Yo siento por todas partes los peligros de descansar en algo que pueda parecer una respuesta, porque sé íntimamente que no hay respuestas concretas y definitivas; que el hombre no es hombre, ni el artista, artista, si no es en ese límite del desafío de lo inseguro, y es con ellos, con estos peligros, con los que avanzo...

– Avanzas con algo.

– Sí, avanzo por un camino; todo lo desconocido que tú quieras, pero es un camino, avanzo con este camino.

– ¿Cómo es este camino?

– Es una especie de pre-conocimiento... Estoy seguro que no es un azar, no es un tocarle a uno la lotería de haber recibido un don. Lo mío es como una aventura en lo desconocido que va atrayendo un quehacer en espiral que es mi obra, y este presentimiento que camina en esa dirección con todo su cuerpo va 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... Yo conozco mi obra desde el comienzo, conozco la obra desde atrás, pero no sé cómo es hacia adelante, hacia dónde me va a llevar esta aventura...

– Esta aventura se realiza a través de unos materiales.

– Yo prefiero llamarles materias... Claro, la obra es una manera de fraguar, de materializar, mis preguntas. Pero no es, por ejemplo, la madera la que me ha conducido a las obras de madera, ¿me entiendes?

– Creo que sí.

– Lo que quiero decirte es que me parece una ingenuidad, una ingenuidad que se da en algunos que ensayan esta “aventura plástica”, decir que se está dejando “hablar a la materia”... cuando lo que ocurre en estos casos es que se llega a dejar esta responsabilidad a la materia porque el artista no ha sabido hacerle la pregunta.

– En una entrevista que te hicieron en Madrid, Pedro Altares te preguntó si consideras que lo absoluto está en la materia, o si hay en ti un deseo de trascenderla.

– Y le contesté que sí...

– Que no te quedas en la materia.

– Que no me quedo en la materia, claro, porque creo que la obra termina de morir cuando alcanza su perfección, cuando ha terminado, porque es el momento en que he comunicado ya mi pre-conocimiento de lo que todavía desconocía, y ha terminado, así, el ciclo vital de la obra.

– Te refieres a tu papel en la obra.

– Sí, a su concepción y a su nacimiento.

– Este proceso, es doloroso.

– Vamos a decir, agónico; a la manera en que lo entendía nuestro compatriota Unamuno, el vasco (que está conmigo, y a veces contra mí, tantas veces; una agonía es una especie de punto álgido de un combate en el punto más alto de los peligros. Por ejemplo, el peligro de estar a veces en el límite de no saber si lo que estoy separando del espacio, lo que estoy esculpiendo, es la masa de materia que estoy trabajando, o es el aire que se está haciendo pasillos ya interiores y cerrados para siempre; y “siempre” es un decir, es una forma de decir; para mí este vacío constituye un lleno más verdadero que el material...

– Esas metas...

– Metas siempre materiales.

– Estas metas temporales, (se van añadiendo, te van dando una impresión de estar ayudándote a totalizar algo?

– Yo no conozco más que los resultados parciales, y es que, como lo dijo muy bien Claude Esteban una vez, la unidad se nos escapa siempre, porque “el camino es más grande que todos los pasos de un hombre”...

– Y de todos los hombres juntos.

– Y también de todos los hombres juntos, creo yo.

– Todo esto que me estás diciendo deja translucir un sentido religioso.

– Sin duda alguna.

– Y la palabra grande: Dios, ¿de qué forma ha estado presente en tu proceso creador, en tu obra?

– Yo creo que ha estado presente siempre, en mi obra y también en mi vida... Yo lo siento como aquello que está cerca y lejos, al final, el Todo; sí, esa Suma que es el Camino más grande que todos los pasos de un hombre y de todos los hombres juntos.

– El Final que dices, ¿es la Muerte o es la Vida?

– Es la Vida, claro, una Vida que es capaz de contener la muerte.

– ¿Una muerte que te da miedo?

– Miedo, no... porque, como dice el filósofo, cuando yo estoy, ella no está, y cuando ella está, yo ya no estoy. Esta es, naturalmente, la muerte física en su dimensión individual.

– He leído a Gabriel Celaya decir que tus últimas esculturas, y lo decía en 1973, “son escondites, refugios, ante un tiempo anti-atómico, anti-cósmico, anti-metafísico, anti-historicista y anti-cultural”, y que tú te presentas ante esa muerte en pie con tus esculturas. Y Claude Esteban, por otra parte, atribuye a tus esculturas suspendidas algo así como la intención de escapar de este modo a las exigencias de la gravedad, de asaltar el espacio por donde, realmente, no llegan las amenazas humanas..., y de seguro que se olvida de Guernica, tu tronco moral, pero en tu ámbito más personal, ¿qué muerte te ha producido una impresión mayor?

– La de mi padre, la sentí mucho porque me dio la impresión de que... no le había demostrado suficientemente lo que significaba para mí; yo no puedo olvidar nunca este sentimiento de que nunca se me podría llenar completamente este vacío que me dejó su muerte.

– Una sensación de impotencia.

– Sí, pero no sólo eso, porque esto nos pasa con todos aquellos que se nos mueren, pero con mi padre me pasó más que con los demás, como si él estuviera más solo.

– Ocurre la de tu hermano pequeño cuando menos lo esperabais.

– Sí, éste fue un golpe terrible.

– ¿Dónde murió?

– En un accidente de moto en Galdácano el año 1953... Iñaki era un joven muy abierto, muy simpático. Así como Gonzalo y yo hemos sido más bien introvertidos, lo que a veces se dice que son “serios”, Iñaki era todo lo contrario, porque era abierto, expansivo, siempre andaba organizando algo.

– ¿A qué se dedicaba?

– Pues era el que tenía disposiciones y el que eligió la abuela para que se ocupase de los hoteles. Recuerdo que se fue en un viaje a Irlanda con objeto de aprender inglés y quiso ver al Presidente de la República para proponerle una venta de cemento de

Añorga para un proyecto vial que tenían allá..., y sólo porque Joxe Miguel Rezola y él eran amigos, por echarle una mano. Era un joven muy generoso, muy entregado a los demás. Además, era un comerciante. Tenía desde siempre esta inclinación. Siendo el menor de los tres hermanos, como era, se las arreglaba para tener más dinero que nosotros, y a veces me compraba algún dibujo mío y decía: “ahora no vale nada, pero quién sabe lo que valdrá algún día este dibujo”. También nos decía a Gonzalo y a mí: “vosotros no preocuparos del dinero, ya ganaré yo para los tres”... Era así... Me hubiera gustado –y Eduardo Chillida está en este momento con su gente– ver a Iñaki, y también a mis padres, y a la abuela, cerca de mí cuando me entreguen el Premio Rembrandt en marzo en Donosti...

– Estará Gonzalo contigo –digo a Eduardo.

– Sí, estará Gonzalo, y es una alegría grande para mí.

– ¿Y la muerte de tu abuela, cómo te afectó?

– Lo de la abuela fue otra cosa muy distinta, porque tuvo unos derrames cerebrales de los que se recuperaba con su tremenda energía y volvía a caer... Yo a la abuela Juanatxo la vi luchando durante muchos años, y, claro, tuve el tiempo necesario para ir haciéndome a la idea de su desaparición, despacio sin un choque brusco. Además, murió a los 95 años. Se vino abajo como una fortaleza, lentamente, y durante esta caída lenta hubo épocas en que apenas podía hablar; te agarraba de la mano, y tú la podías sentir; aunque ya no era, claro, la abuelis Juanatxo entera. Esto me dio tiempo para verla irse poco a poco... El problema de la muerte es, sobre todo, el que plantea la intercomunicación de las muertes; es que no se trata de una muerte, es que son todas las muertes las que están en juego; sobre todo las muertes de los que tú quieres y de los que a ti te quieren; todo esto va unido y crea una malla infranqueable, tremenda, terrible, sí, pero también natural, tan natural como la vida. Yo siento un enorme respeto por la vida, toda la Vida, la vegetal, la animal. Yo nunca he podido cazar; y así como mis dos hermanos han sido muy cazadores, porque Gonzalo, el que me queda, es cazador y pescador muy bueno, yo nunca lo he hecho. Y en el fondo, creo que es por respeto a la vida, no puedo dejar de pensar en los fabulosos que son los mecanismos de la vida, de cualquier vida. A mi hermano le he solido decir: tú, cuando cazas, ¿no te planteas el problema de lo que es el mecanismo fabuloso de esa vida que es capaz de volar?... Y, claro, no puede pensar en eso en el momento de disparar, porque si no, no dispararía. Pero yo me planteo siempre la vida así, como... lo Máximo; es decir, que no puedes compararlo con nada... ¡Qué vale una obra de Miguel Angel, por ejemplo, al lado de un pájaro!... En cambio, hay gente a la que le daría mucho repelucos pegarle un tiro a “La piedad” de Miguel Angel; fíjate tú los escándalos que se han organizado porque un loco le dio un martillazo... es que es horrible; pero es más horrible matar un pájaro.

– Aquí me das ocasión para distinguir, como hemos intentado antes, la Creación de la “creación”: la segunda es la escultura de Miguel Angel...

– Claro.

– El sentimiento de lo reverente hacia la Creación, lo religioso, en ti, ¿cómo nació?

– Por una floración natural de un ambiente también natural. Y he tenido fe toda la vida. Con algunas crisis, como todos, supongo, producidas por desequilibrios entre la razón y la fe, que me ayudó a salvar una postura de valoración de la razón misma, y que

entonces formulé así: la verdadera importancia de la razón reside en el poder que tiene de hacernos comprender sus propias limitaciones. Para mí esto ha sido importante. Yo creo que si a mí no se me hubiera planteado este problema, o si no lo hubiera resuelto a nivel personal como lo hice, seguramente que ni mi obra se hubiera encaminado por donde lo ha hecho, ni yo hubiera ido por donde he ido. Además, yo estaba en esa época interesadísimo, por ejemplo, por la mística. Había leído gran parte de la mística cristiana, de la mística oriental; tengo muchos libros sobre el tema. Y estuve en un momento tan interesado por estos problemas, que se me plantearon dudas acerca de si mi camino no era por ahí, y me dije que había llegado el momento de tomar una decisión. Aquí fue cuando tomé conscientemente la resolución: cerré los libros de los místicos y dije: bueno, ahí os quedáis, me habéis servido mucho, pero yo tomo este otro camino; que no implica dejar radicalmente lo demás, pero lo que sí supone es dejar de seguir explorando en una dirección en la que no estoy dispuesto a continuar.

– O, sea, que para ti lo estético puede ser una especie de prolongación de lo religioso.

– No sólo de lo religioso, sino también de lo ético.

– Es que a veces nosotros confundimos religión con ética, y acaso porque la única ética que nos han enseñado formalmente ha sido la religiosa, y, en verdad, religión y ética no son siempre coincidentes.

– 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 directo de la palabra, tiene una relación muy directa y estrecha con mi obra. Es decir, que yo no creo en la estética sola, yo no creo en el poder de las apariencias, de las formas solas, ni de los colores solos, sino que creo firmemente que todo eso se da como una consecuencia de algo cuyo motor ha sido primero de orden ético.

– Es una dependencia muy rigurosa...

– Para mí, muy cierta, y esto me plantea a nivel de trabajo unos problemas tremendos, porque esto que dicho así parece muy sencillo, llevado adelante con todas sus consecuencias plantea problemas muy importantes en relación con el proceso de trabajo. Para mí, la obra no es un resultado al cual se tiene acceso de cualquier manera; para mí existen leyes que deben conducir a un punto determinado, y caminos que son óptimos y otros que no lo son. Es decir, que yo creo que hay caminos que hay que respetar, hay que respetarlos radicalmente, porque para llegar a un sitio, hay un camino. En el sentido en que estoy hablándote ahora, en el terreno individual, no se va a Roma por todos los caminos, se va a Roma por un camino. Lo que quiero decir es que hay un camino óptimo, y ese camino óptimo es el camino ético; y, claro, un camino que tiene acceso a la estética también. Y en todo este proceso doy una valoración extrema a la libertad; no admito posibilidad alguna de obra, de obra de arte, que no esté fundada sobre una gran libertad. Una gran libertad recíproca. Es decir, esa misma libertad que yo exijo de todos hacia mí. Sin que esto no quite para que yo sepa que esta libertad me la tengo que limitar, siento que la justicia, el amor, la solidaridad, no deben ser atropelladas por mi libertad. Si esa libertad que asumo, la utilizo en su totalidad sin acotar terrenos o limitar posibilidades, yo sé que no tengo nada que hacer tampoco. Y con esto quiero decir que esa libertad mutua es fundamental para estar luego en

capacidad de utilizarla y limitarla uno mismo. Esta es la razón por la que yo no he admitido imposiciones de nadie, porque serían mortales para mi obra; pero, sin embargo, admito mis propias restricciones, unas limitaciones que están dictadas por las propias leyes de mi vida y de mi trabajo.

– Todo eso es fundamental para el hombre, y más aún para el artista. Sin estos fundamentos en que están imbricados factores de orden religioso, ético, estético, social y hasta político, de manera que resulta a veces difícil deslindar campos (y la Iglesia católica está viviendo en estos momentos, por ejemplo, la crisis de este compromiso solidario) el artista, que comienza siendo un hombre, claro, no tiene calidad moral que le exige su función de liderazgo; de liderazgo espiritual, quiero decir, Eduardo, claro.

– Esto pasa con todas las disciplinas artísticas.

– Con todas. En algunas resulta más fácil eludir las limitaciones de esta libertad que se nos niega, o pelea, que en otras disciplinas que son de expresión más explícitas.

– Tú quieres decir la tuya, la del escritor, por ejemplo, ¿no?

– Sí.

– Pero en su dimensión de comportamiento social, cívico, político, el compromiso es el mismo. Yo, escultor, lo siento así.

– Creo que la dimensión de esa responsabilidad, aunque se exprese de manera diferente, es la misma.

– Vivimos todos en una situación defensiva angustiosa...

– Este es uno de los frutos de estos tiempos difíciles: la angustia, Eduardo, hay por una parte, esta angustia del precio que nos impone el lujo de vivir en este siglo, pero la otra, la creacional, ¿cómo la percibes?

– Yo la percibo como un proceso, como el paso por unos territorios muy oscuros, pero necesarios. Hay que pasar por sitios, por lugares, nada cómodos, espinosos y llenos de trampas; me refiero a nivel espiritual, como conciencia de peligro, de grave peligro; pero en esos recorridos que son expuestos a uno le acompaña y le guía siempre la esperanza de que este subterráneo conduce a la luz; es decir, que yo siempre he tenido esta esperanza, y la sigo teniendo, la esperanza en la obra y en la vida. Yo he pasado conscientemente por caminos difíciles, he tenido que dejar de lado muchas cosas agradables, como te he contado acerca del arte griego antes, todo eso que de entrada era muy positivo, pero que me di cuenta pronto que tenía que dejarlo a un lado y pasar por recorridos en apariencia mucho menos deseables, sí, pero que podían conducirme a comarcas que eran válidas. De modo que desde este punto de vista que te digo, estos períodos, estos recorridos arriesgados a través de las dificultades, de la angustia, por lo oscuro, lo negro, no se me aparecen como muy misteriosos para mí, por el hecho de que tuve que enfrentarme con ellos, puesto que ya tienes detrás la esperanza que los está empujando.

– Es esa fe en la salida la que te da ese pre-conocimiento del que me has hablado antes...

– Sí... Primero, déjame decirte que hay momentos en que parece que todo se acabó. Yo soy hombre, aunque no lo parezco, bastante cambiante. Quiero decirte que no soy siempre el mismo, no estoy siempre del mismo humor. Soy y estoy siempre distinto. Hay días en que estoy en un hoyo. Cuando tengo ese “cafard”, es decir, que estoy así, me

siento hasta tal extremo en un hoyo, que siempre suelo creer que se acabó; simplemente, se acabó; ¡se acabó!... Es Pili la que me ayuda mucho. Cuando ella me ve así, y ya me conoce, me dice. “ya estás otra vez”... Yo siempre creo que ésta, la más reciente, es la definitiva, la que va a poder conmigo. Y ella me anima, como nadie, me dice: “no, hombre; ten un poco de serenidad, anímate pensando que esto te ha pasado otras veces, acuérdate que siempre has superado eso”... Esto me ayuda mucho, claro, pero a veces no me sirve, y le digo que sí, que es verdad eso que me está diciendo, pero que esta vez es la buena, es la última...

– Que algún día va a ser.

– Claro. La sensación, cuando estás en el hoyo, es que esta vez es la verdadera; que las otras, si han pasado, es porque no eran verdad, no eran de verdad... Y, mira, la muerte es un poco esto también, ¿no te parece?

– Sí, de esta manera se le consigue ver desde un punto diferente que también es verdad.

– La angustia es, quizá, ese sentimiento de impotencia ante las cosas que queremos saber y conocer y trascender... El arte, me parece, puede ser una forma de curación para el artista; es, al menos, una forma de combatir esa angustia.

– Claro.

– En cuanto vehículo de conocimiento, yo creo que debiera serlo: que cumpla o no esta función curativa, aliviadora al menos, en uno, depende del sujeto mismo, de sus mecanismos más ocultos, pero de lo que no cabe la menor duda es que una de las razones por las que yo trabajo es para conocer, para positivar, para ir hacia lo positivo...

– Para superar...

– Para superar ese obstáculo.

– Esta actitud de superación, no funciona más que en la sinceridad, Eduardo.

– Claro...

– Quiero decirte que no vale jugar al ocultismo al estilo de esos señores de París que te invitaron a una reunión...

– Te hablé de ellos un día, creo.

– Sí, y vale la pena de que hablemos de esto.

– Pues sí, algunos creyeron, y es posible que algunos sigan creyéndolo todavía, que yo estaba haciendo un trabajo hermético buscando otras cosas... Yo lo que sí noté en esa época de la que te he hablado antes, es que esto plantea problemas... no de ocultismo propiamente, pero sí de algo que tiene que ver con eso, con algo que se sale de la comunicación por su propia naturaleza, ¿verdad?, un poco secreto, el ocultismo.

– Tocar el misterio.

– Sí. Pero, claro, mi voluntad no ha sido nunca ésa. Lo que ocurre aquí es que los procesos que yo he tenido que seguir para desarrollar mis obras me han conducido por unos caminos en los cuales no se puede andar dejando todas las huellas a la vista, no se puede. La propia naturaleza del recorrido te obliga a ocultar tus pasos. Y no es que se trate de ocultarlos, de borrar tus pasos, sino que unos pasos borran otros pasos anteriores por razones de los movimientos que tienes que hacer, por razón de las leyes mismas de esos movimientos. Sin embargo, algunos pensaron, y seguramente porque les venía bien pensar así para su propia explicación, pensaron esos que yo estaba yendo en

esa dirección de buscar una interioridad mística, oculta. Algunos ocultistas famosos en Francia me han venido a ver en mis exposiciones, gente mayor, eh, y me han hablado en unos términos que me han hecho suponer que me consideraban de su propia familia... Y cada vez que me lo planteaban tenía que decirles que no, que no era ésa mi intención. Pero ellos insistían en seguir pensando que estaba yo haciendo ese trabajo al margen de mi voluntad, conducido por subconscientes irreconocibles... toda esa insistencia fanática de los que se han dejado llevar por el camino de crearse sus propios misterios de andar por casa... Había uno, el Conde de Pierrefeu, ya fallecido; había sido amigo de Picasso y de gente importante en esa época, vino a ver una exposición mía y salió entusiasmado. Yo no estaba, pero me lo dejó dicho, y dejó también una tarjeta. Regresó al día siguiente, y hablé con él. Era un hombre muy alto, vestido todo de negro, elegante. Estuvimos viendo la exposición juntos, y me fue diciendo una cantidad de cosas de mi obra, increíbles. Estaba buscando este hombre unos caminos que yo no había andado, por supuesto; pero él estaba empeñado en que aquello tenía un sentido muy claro. Por ejemplo, estuvo fotografiando el “Elogio del fuego”, una escultura que hoy está en el Museo de Turin, y al hacerlo anduvo buscando unos significados esotéricos a las proyecciones, sombras, de esta escultura, vista desde distintos puntos, sobre unos papeles. Fotografió, como te digo, estas imágenes proyectadas de la sombra que hacía mi “Elogio del fuego”, y se fue; y resulta que me invita unos días después a su casa, a su hotel, porque vivía en el Hotel Ritz, en París... en la buhardilla del Ritz, porque era un aristócrata que estaba arruinado, se había gastado todo su dinero en investigaciones de este tipo, y como había gastado mucho dinero en el mismo Hotel Ritz, el Hotel, a estas gentes, aquí había varios, las tenían allí arriba... está bien por parte del hotel, ¿no?, y allí me presentó este Conde a varias señoras mayores, que habían sido muy ricas, también arruinadas y viviendo en los cuartos del servicio del Hotel Ritz. Me invitaron a tomar el té, muy ceremoniosamente; había una señora rusa; total, que nos saca el Conde estas fotografías que había hecho en la exposición y luego nos enseña, sobre todo a mí, que es a quien quería convencer, unos libros, unos mamotretos, con las caligrafías chinas de no sé qué dinastía, y resulta que los símbolos del fuego de estas primitivas caligrafías chinas son prácticamente las sombras, las proyecciones, de esta escultura mía que se llama “Elogio del fuego”; y yo claro, no sabía nada, no conocía nada de eso. El insistió en que yo había tenido un conocimiento intuitivo de estas cosas...

– ¿Qué le dijiste tú?

– Tuve que desilusionarlo, claro.

– Pero no lo convenciste.

– No, porque me pasó algo parecido con otra obra mía, “Oyarak”, que en vasco, como sabes, quiere decir “Ecos”; pues esta obra está compuesta por unos vectores muy potentes de hierro, y después por unos círculos de acero orientados hacia el espacio de una manera especial, pero desde mi punto de vista, exclusivamente por intuición. Te digo por intuición porque resulta que este hombre, que, además, era médico, preguntó lo que quería decir eso en vasco, y resulta que los aros de acero de los que está compuesta esta obra están orientados exactamente como los huesecillos del oído interno, cosa que yo no sabía. Después he comprobado que el martillo, el yunque, el

lenticular y el estribo están situados así. Son casualidades, simplemente. Pero esta gente te lo lleva todo en la dirección que conviene a sus supuestos.

– Bueno, lo hacemos todos nosotros; y, además, acaso no estaban enteramente descaminados –le digo.

– ¿Tú crees en eso?

– No, lo que quiero decirte es que... claro, una cosa es que ellos se empeñen en deducir de esas intuiciones unas leyes determinadas, lo que es más difícil, pero la intuición, sin duda alguna que es una forma de conocimiento.

– Claro, por supuesto que sí.

– La intuición, como la veo yo ahora para explicarte, Eduardo, es ese algo subyacente que, sea porque se ha aprendido y “olvidado”, o porque se ha llegado a percibir de una manera inconsciente y que después se proyecta a manera de una intuición, una percepción súbita y clara, que es válida como conocimiento.

– Por supuesto que sí, y ya te conté la anécdota del electricista de Hernani. Esto va en contra de los que creen que para acercarse a una obra se requiere un nivel de cultura superior; y que es verdad que en algunos casos puede ser necesario y de todas maneras no estorba nada, pero algunas veces me han preguntado si para entender una obra mía hace falta cursar antes la carrera de Filosofía y conocer Biología y muchas cosas más, y esto no es así. Es posible que todo esto ayude, claro, pero yo he conocido gente, y este ejemplo del electricista me viene a la memoria muchas veces cuando hablo de estas cosas, he conocido gente que tiene una formación cultural mínima, elemental, pero al mismo tiempo está adornada de una capacidad de intuición y de penetración muy grande.

– Es posible, y es un poco decir por decir, pero lo estoy diciendo en la dirección de suscitar preguntas y respuestas, un poco al “brain storming” americano, es posible, digo, que estos casos sean acaso la coincidencia de una intuición creativa, la del artista, con otra receptiva...

– Son posibles muchas cosas... Mira, yo estoy pensando en este momento en la manera como se genera a veces mi trabajo. Por ejemplo, las maderas de las que te hablé hace un rato... en estas obras también inciden consideraciones de un orden, digamos, hermético; pero hermético, no voluntario. A los únicos ojos para los que no han desaparecido estos espacios que han quedado prisioneros de la madera es a los míos; porque yo los he hecho, yo sé lo que pasa allí dentro, pero nadie más lo sabe. La única comunicación del espectador con lo que pasa allí dentro se produce a través de las referencias, las consecuencias aparentes, de lo que ha quedado a la vista. Es decir, que por fuera tú descubres una serie de leyes que te hacen imaginar lo que pasa por allí dentro, que es como mirar por fuera a una ciudad que sea prácticamente hermética para el que la está observando desde fuera, desde donde el espectador percibe una serie de casas y de plazas, las entradas de algunas calles, pero sin saber cómo se resuelve aquello por dentro.

– Claro, y tú sí.

– Sí, porque lo he hecho... Y se planteó un poco este problema del que estábamos hablando sin que yo lo hubiera previsto a priori, porque yo no trataba de hacer

ocultamiento ni hermetismo voluntario, sino que fue consecuencia, resultado, del trabajo mismo.

– Y quizá de tu propia inspiración interior.

– Sí, y de mi evolución, lo que fuere... ese deseo de hacer cada vez el espacio incluido dentro de la obra de una envergadura menor en proporción a la obra misma, cosa que en la obra de hierro anterior no ocurría, porque en el hierro era el espacio mismo el que mandaba, y la obra no actuaba más que en función de esos espacios geométricos. Esas obras anteriores no eran más que lugares geométricos de espacio, cuando en éstas, en cambio, es el espacio el que se reduce y se van creando esos como pasillos interiores que están envueltos por una materia menos densa, que es la madera, ¿verdad?, y le dan otro sentido. Fue ésta una evolución que sorprendió mucho a los que seguían mi obra, y después la crítica la ha ubicado bien dentro del proceso evolutivo que ha sido mi trabajo.

– Bueno, pero aquí podemos retroceder al tema de los materiales, que lo hemos dejado resuelto...

– Resuelto, es un decir.

– Claro, es una forma arbitraria de terminar, pero no hay otra manera de retratarte aquí que resignándonos a esta reducción de lo esencial, lo que arbitrariamente elegimos los dos: tú, que me hablas lo que consideras esencial, y yo, que te hago las preguntas que considero importantes.

– Sí, nos movemos siempre dentro del ámbito de lo arbitrario.

– Por ejemplo, tú has nacido, digamos que por virtud de una arbitrariedad, en el País Vasco, y ya dentro del País, en una ciudad bañada por el mar. Esto, digamos que es arbitrario en la medida en que podías haber nacido en Nueva York o en Pekin o en cualquier otra parte; pero esta circunstancia te ha colocado frente a la vida ante una problemática que no está enfrentando un artista de tu misma edad, el mismo tiempo cronológico, que ha nacido en China o en los Estados Unidos.

– Claro.

– Ni a nivel de civilización, ni de cultura, ni de lengua, ni de religión...

– Así es.

– Tú que has nacido dentro del ámbito de una familia humana tan reducida como es la vasca, Eduardo, ¿cómo sientes lo vasco?

– Es lo mío... Mira, yo he nacido en esta tierra y la quiero como se quieren esas cosas esenciales sin que haya necesidad de pararme a pensar mucho... cosas que se sienten así, sin esfuerzo. Yo comencé a descubrir mi tierra cuando comencé a salir de ella. Y sobre todo al regresar, porque cuando uno vuelve a la tierra desde Madrid o desde París, el salto es grande. Claro que los que habéis estado más tiempo fuera, aún más, ¿no?...

– Bueno, para los que la sueñan desde fuera durante los años que nosotros, el viaje es mayor...

– Pero al volver a encontrarte con tu memoria es siempre un hallazgo. Ya no es sólo a nivel de geografía, de clima, de paisaje, sino esa boina nuestra, ancha, en un hombre, en una casa, en una manera de decir, de sonarte el aire a una lengua que se te escapa en el mundo... Tú oyes hablar francés, castellano, en cualquier parte del globo, pero para

escucharle a nuestra lengua el sonido, su música, tienes que acercarte aquí... Por eso, para darle a la lengua de mi pueblo este paseo por el mundo, este “*jagi adi plazara*” de Dechepare<sup>55</sup> (“sal a la plaza del mundo a bailar”, se refería al *euskera*); puse nombres euskéricos a muchas esculturas mías y a toda mi obra gráfica. Y esto empezó muy pronto en mi obra, porque a la primera escultura no figurativa que hice, y creo que la primera mía de verdad, aquella en que nací, como dice Jacques Dupin, en 1951 como escultor, le puse “Ilarriak”. “Oyarak” (Ecos) es de 1954, está en París. Está “Begirari” (Vigía), un hierro de 1956, año del que es también “Katezale” (Encadenamiento), que están en París y Branschweig. El año 1957 hago “Ikaraundi” (Gran temblor), otro hierro, y está en Basilea con la hija de Chagall, Ida Meyer. En 1958 hago otro hierro con nombre vasco: “Aizian” (al viento) que va a parar al Carnegie Institute de Pittsburgh. En 1959 nace “Abesti gogorra” (Canto rudo). En los años 1960 y 61 hago dos “Abesti gogorra”, el I y el II, que van al Museo de Bellas Artes de Houston, y el otro a la colección del Barón Lambert, en Bruselas. Entre los años 1962 y 1964 los “Abesti gogorra” III y IV, el primero de ellos vendido al Instituto de Arte de Chicago, y el segundo al Museo de Cuenca. Hay otro, “Iru burni” (Tres hierros) que nace en 1966, y que va a la Galería Maeght, en París, y “Abesti gogorra” V, que es vendida al Museo de Bellas Artes de Houston. En 1967, “Erabaki” (Decisión) lo adquirió la Fundación Mc. Croy de Nueva York. En 1966-68 nace “Iru arri” (Tres piedras) y “Utsune” (Vacío) que van a la Galería Maeght de París. En 1968, “Txoko aske” (Articulación libre) y “Bakuntza” (Unión), las dos de Maeght. Entre 1958 y 1966 hice “Leku” (Lugar), que fue también a Maeght, y entre 1969-70, “Oyarak” II, en acero, que fue a parar a la Fundación Hoffman-La Roche, en Basilea.

– Es una hermosa delegación artística vasca esparcida por el mundo.

– Fue curiosa la manera como surgió esta intención de poner a hablar en *euskera* a mis esculturas, y en 1951, cuando la lengua vasca estaba muy lejos de alcanzar todavía el grado de tolerancia con que se la viene aceptando hoy...

– ¿Cómo ocurrió?

– Pues es muy difícil de explicar... Yo, y te lo he dicho antes, no hablo el *euskera* como debiera; he tenido esta carencia desde niño en San Sebastián; sin embargo, yo notaba que me faltaba algo, y recuerdo que en esa época de la primera escultura en hierro, “Ilarriak”, hablaba algo con los chicos de la fragua de Hernani, y después con mi padre, que se había preocupado mucho por recuperar su lengua, de aprender; y con él discutí los nombres que íbamos a poner a las esculturas. Mi padre, que sabía más *euskera* que yo, colaboró conmigo para poner esos nombres que llevan mis trabajos.

– ¿Cuál es el proceso por el que llegas a poner un nombre determinado a una escultura? ¿Te viene el nombre, y realizas la obra después?

– No, llegan juntos... No me llega el nombre; me llega el espíritu de la obra, el aroma... El aroma ese tenía que ver, en el caso de “Ikara aundi”, por ejemplo... Me ha sonado eso, ese “miedo”, ese “temblor” grande... Ya ves, yo no he tenido la suerte de hablar la lengua como tú, por ejemplo, pero he pensado mucho en el *euskera* como lengua, y tengo los diccionarios, y busco nombres que me suenan, que me dicen los ecos. Y, entonces, estas raíces de significados, de sonidos, me hacen ver un recorrido íntimo

<sup>5</sup> Escritor vasco del siglo XVI.

del hombre vasco a través de su lengua para expresar determinadas cosas de una manera muy personal, muy propia. Yo recuerdo haber visto en un diccionario, por ejemplo, que para la noción de giro en función de un eje tiene la lengua vasca la expresión de “bira” o “inguru”, y de alguna manera hice la traducción al castellano que dice: “Redondo alrededor”, y que, en las palabras vascas, se capta la imagen del giro en función de un eje; para el hombre vasco, su lengua hace que todo lo que está a su alrededor se convierta en redondo. Es una imagen muy curiosa, ¿verdad? Por eso le puse el nombre de “Redondo alrededor”, que es una traducción del *euskera*. O sea, que tú, cuando estás girando como en un tiovivo, se te pone todo redondo alrededor. Es una imagen activa del giro.

– ¿No has pensado dedicar una escultura a tu abuela y nombrarla con algo que te recuerde ella?

– Yo he pensado hacer un monumento a mi abuela algún día; pero todavía no lo he madurado. Me encantaría hacerla, además, en la plaza del Arenal, en la Plaza de Zaragoza, delante de donde ella vivió, donde tocaban los *txistularis* por San Juan, y le pondría el nombre del caserío donde nació en Villarreal, “Intzenea”.

– Has mencionado hace un momento a los herreros de Hernani que han trabajado en el yunque contigo, ¿quiénes son?

– El que ha sido mi compañero durante muchos años es Joxekruz Iturbe, un herrero de Urnieta de ciento y pico kilos. Lo busqué porque en la herrería de Illarramendi de Hernani, donde comencé a fabricar ese primer hierro, necesitaba dos manos más que me ayudasen a forjar, porque para forjar hacen falta cuatro manos. Creo que ha sido Joxekruz el que me ha comunicado más cosas íntimas de nuestro pueblo. Ha trabajado durante diecinueve años conmigo; ya está retirado a sus 72 años, pero todavía viene a verme a menudo. Una de estas veces que ha venido de visita me ha hecho la confidencia de que había pensado más de una vez: “¿ya saldrá adelante, éste?”..., porque me veía haciendo cosas raras con los hierros. Y también le avergonzaba, según me confiesa ahora, aunque entonces no se atrevía a decirme nada, cuando me acompañaba en mis excursiones por las chatarrerías, en busca de un tipo de hierro, un tipo de forja, y él, Joxekruz, venía conmigo entristecido por dentro de tener que andar así, de chatarrero, “como gitanos”, cuando “lo decente”, porque Joxekruz es sencillo pero es señor, cuando lo decente hubiera sido ir a un almacén y decir: “lléneme el camión de ésto y ésto”...

– Joxekruz está ya retirado.

– Sí, y ahora está conmigo otro tipo estupendo, un gallego, Marcial Vidal.

– ¿A qué nivel de conciencia funciona en ti lo vasco?

– A nivel fundamental. No creo que haya intervenido mucho mi voluntad, que me haya empeñado yo en hacer que sea de esta manera, en hacer una obra de vasco. No. Lo que ocurre es que yo soy vasco y me sale el trabajo con esos rasgos. Lo único en que me he empeñado yo es en ser auténtico, y el ser auténtico mío es hacer arte vasco. Es, pues, lógico que haya llegado yo a este resultado. Claro, por otro lado, he meditado mucho sobre los problemas que está confrontando nuestro pueblo, a todos los niveles, incluso a nivel plástico. Como te decía antes, hablándote de las estelas; yo me fijé en las estelas muy pronto, a la manera de una señal de lugar, alrededor del cual ocurren cosas; después, yo me he fijado en todos los instrumentos de labranza del País, y no tienes más

que mirar a mi primera obra para encontrarlos, e incluso, muchas veces hago intervenir directamente los propios elementos de labranza utilizados en la obra, forjados y caldeados unos con otros. Hay obras enteras así. Es decir, que yo he comunicado con la cultura plástica de mi pueblo a través de un camino que no es frecuente; porque, claro, hay otros artistas de otros pueblos que han comunicado a través de un arte, digamos, culto, pero yo he comunicado a través del arte intuitivo del pueblo, que viene dado en una herramienta de labranza, que viene dado en la forma de hacer un tipo de azada. Todos estos elementos han tenido importancia en mi obra, y desde los primeros momentos.

– De manera no muy consciente.

– No totalmente, pero ya despierto a la idea de que ahí había una mina que era la mía, la de mi pueblo.

– A nivel de comunicación con gentes de otras tierras, ¿ha habido esta reflexión sobre lo vasco?

– Mucho, muy viva. Yo estoy seguro de que ha habido gente que ha descubierto a través de mi escultura una manera de ver las cosas a la que no estaba acostumbrado, que le era nuevo, y cuya reflexión lo ha conducido a plantearse, claro, el problema cultural de lo vasco. Hay un artículo en una revista que sale en París en cuatro lenguas (francés, inglés, alemán y español), *Cimaise*,<sup>6</sup> donde apareció ya hace años un artículo de Pierre Restany titulado “Un jansenista vasco: Chillida”. Pues este crítico trata mi obra de “densa, dura, en la línea de un desprendimiento ascético que va de acuerdo con la austeridad formal de una vieja tradición artesanal de los ferrones vascos”, y cita un texto de Julien Alvard en el que éste había descubierto mis raíces en la tierra y en el hombre que la trabaja, sin complacencias, sin nada que halague artificialmente al ojo. Trata a mi obra de jansenista, porque la considera enemiga del brillo, tiende a lo esencial, a lo sobrio, que son, y lo dice, condiciones de mi pueblo.

– Es hermoso verse en el retrato de su pueblo.

– A mí me conmueve. Yo creo que este crítico acierta al decir que mi arte tiene mucho que ver con la naturaleza, porque creo que es así, y porque tiene muy poco que ver con la superficie de las cosas. Por ejemplo, otro crítico, Michel Ragon, descubre en mi obra un eco sonoro de la música vasca, de esos aires nuestros que modulan sin cesar del tono mayor al menor hasta el punto que el que oye está en libertad de oír tanto en uno como en el otro. Así se alternan en la mayor parte de las esculturas el positivo y el negativo. Cada uno es de algún modo el recíproco, el contracanto, del otro. Yo, artista de mi pueblo, siento mis raíces hundidas en la tierra y los hombres que están forjando el mañana de lo que nos es común. Estoy contento del resultado de estos peregrinajes a las fuentes.

– ¿Cuál es tu posición sobre el arte comprometido a nivel nacional, étnico?

– Étnico, y cultural...

– Sí, y acaso debe elaborar más esta pregunta. Hay un arte comprometido, digamos, a nivel político, a nivel ideológico, y hay otro a nivel nacional o étnico, que en algunos países y en algunos grupos está ya superado por las conquistas, y de tan superado, ya no hay necesidad de expresar ninguna reivindicación fundamental a nivel nacional o

---

<sup>6</sup> Julio-agosto, 1962.

étnico; pero, claro, el que todavía sufre la alienación étnico-cultural siente todavía la necesidad de expresar la reclamación y la denuncia a la sociedad que se ha organizado sin tenerla en cuenta, de espaldas a ella, o, peor, con la intención de suprimirla. Así, en este caso, que es el nuestro, ¿cuál es la contribución que puede ofrecerle un artista del pueblo?

– Pues yo creo que el compromiso se plantea en la dimensión total; con sus convicciones más profundas a nivel artístico, pero que al mismo tiempo sea viable, que sea comunicable, ¿verdad?, que eso pase, que eso exista como vehículo para la comunicación con los demás, con los demás habitantes del pueblo y con la humanidad; de la humanidad toda, por supuesto, pero primero de tu pueblo, que es tu lugar, que es tu sitio, que es tu módulo primero, ¿verdad? Eso lo veo yo así. Y en mi caso esto va cogiendo cada vez más fuerza; yo lo noto. Yo he estado un poco más en las nubes en otras épocas; yo he estado durante un tiempo trabajando más a nivel individual; no en una torre de marfil, como se me habrá acusado seguramente, porque he estado trabajando en profundidad, y esto exige a veces esta introspección, un poco excluyente, pero hoy parece que estoy más en contacto con los que me rodean, con los hombres y las preocupaciones y las urgencias más íntimas de nuestro pueblo.

– Esto ha sido muy claro en el planteamiento que viene de hacerse de las centrales nucleares...

– Sí, te refieres al lema de las centrales que yo he hecho...

– Ha sido como una bandera en manos del pueblo. Pero aparte de esta forma de expresión, ¿cómo ves tú esta intención de colocar tres centrales nucleares en algo más de los cien kilómetros de litoral que tiene nuestro pueblo?

Eduardo estaba sin su pipa, la tenía sobre la mesa y pegada a su cartera de tabaco, y la toma entre las dos manos, sin ánimo aparente de cargarla, porque la está sopesando nada más, acaso pensando en su capacidad de contaminación pulmonar, acaso pensando sólo en las centrales...

– Pues yo me he informado lo más que he podido. No es que yo sea ningún especialista, claro, pero he leído y he escuchado cuanto he podido durante estos últimos meses, y lo que veo es que es disparatado meter tres centrales nucleares en una zona de costa ya superpoblada. Hay una serie de leyes internacionales sobre las distancias que se deben guardar entre los lugares habitados y las centrales de este tipo y que aquí no se han respetado. En cuanto a las centrales mismas, yo no estoy en principio contra ellas como tales, en general, pero aparte de este espacio, que a mí me parece muy pequeño para dar cabida a tres centrales, estoy en contra de las de agua ligera. Por ejemplo, en Inglaterra ya les han puesto el veto. Por otra parte, aquí se han hecho cosas increíbles, como, por ejemplo, proceder a la compra de todos esos terrenos de Deva sin que la gente supiera para qué. El pueblo de Deva no sabía para qué hasta después de que les habían comprado los terrenos. Es decir, que había una conciencia culpable por parte de los que estaban planeando construir las centrales. Y, por otra parte, la administración, en lugar de ser neutral, como debiera ser, y permitir que se discuta el tema, que se hable abiertamente, se ha puesto abiertamente de parte de las centrales, por lo que sea, no lo sé.

– Sí, por una parte, a mí me parece que no podemos oponernos al progreso científico...

– ...No, efectivamente, pero lo que parece es que hay mucho tapado debajo de todo esto... Tienes el caso que estaba leyendo el otro día, de que los progresos que se están haciendo para obtener energía solar son enormes, y en los Estados Unidos, creo que en Arizona, se están haciendo grandes adelantos; pero, las grandes compañías multinacionales están comprando todas las instalaciones para bloquearlas, para detener estos progresos. ¿Por qué? Porque ahí no podrían dominar el mercado de la energía, porque la solar, llegará un momento en que cada quién podrá instalar una pila, o lo que sea, en su propia casa. Es un decir. Y, por otra, la dependencia a que pueden someter de una fuente de energía tan controlable como la nuclear. Y es una amenaza permanente, porque el monopolista de esta energía te dice, por ejemplo: “yo no le saco los residuos sólidos”; ¿y qué hace uno con estos residuos? Por otra parte, y en casos de accidente, en casos de guerra, las consecuencias son terribles, *irreversibles*. Yo, desde luego, estoy en contra.

– O sea, Eduardo, que no se trata en este caso preciso de impulsar un adelanto científico, sino de detenerlo en beneficio de otro que rinde mayores dividendos.

– Este es el verdadero problema.

– Bueno, lo que yo quería decirte es que tú sabes que en el curso de la historia de la humanidad ha habido casos en que, por razones de simple miedo irracional o porque al poder, y muchas veces de carácter religioso, ha interesado especular con el miedo que despierta cualquier fuerza nueva. En este caso nuestro, cuando se habla indiscriminadamente de ir contra el desarrollo de la energía nuclear, uno se acuerda de Galileo, se acuerda de la reacción ante el maquinismo en Inglaterra...

– Sí, que piensas en eso y te quedas en una posición...

– De... vamos a ver, por lo menos...

– Sí, es verdad, pero... yo también estoy en contra de esto por otra razón fundamental: yo tengo un concepto del progreso un poco distinto de éste que, en el caso de las centrales nucleares, es el científico; pero que no se salva porque es científico sólo... porque para mí el progreso de la humanidad no consiste en tener más energía solamente, eh, yo creo que hay otros tipos de progreso que considero mucho más útiles para la humanidad que éste que es más rentable. Es decir, que medir el progreso de la humanidad por la medida de una renta per cápita sólo me parece un disparate.

– Claro.

– Yo creo que el progreso de un pueblo se puede medir mejor por muchas cosas antes que por el dinero que se llega a obtener por habitante. Es decir, que ésta es una medida muy baja del progreso para contentarnos con tan poco.

– Sí, desde luego, y has mencionado al principio un factor que sí creo que es fundamental, y lo defendiendo a ultranza, creo que debemos defenderlo todos, y es que lo que se haga en nuestra tierra tiene que contar con la información y la decisión de la gente que vive en ella.

– Claro, claro, que es lo primero que deberían hacer, eso, consultar al pueblo.

– Porque este pueblo asume un riesgo...

– Y tiene que saber lo que va a pasar.

– Esto es, para mí, lo fundamental. Y esto es lo que no se ha hecho. Y, después, también, que se espere a ver si hay otros métodos que constituyen una alternativa más ventajosa.

– Una de las conclusiones a que se llegó en la reunión de “AEORMA” que tuvimos en Igueldo es que lo ideal sería bloquear este proyecto por el momento y esperar todavía para ver cómo se plantea el desarrollo de estos tipos de energía nuclear y de elegir el mejor. De todas formas, lo que sí es evidente es que lo primero que hay que hacer es preguntar... y lo que no se puede hacer nunca es decir a un pueblo: “esto es por el bien común”, sin haberlo consultado; esto es lo que no se puede hacer...

– Exactamente.

– El que tiene que decir si es o no “bien común” es el pueblo, el que cuenta con ingenieros y técnicos que lo pueden asesorar sin tener que depender de las decisiones de técnicos que están al servicio de una empresa determinada, porque ya sabemos a dónde conducen al pueblo muchas veces estos intereses... Y no se puede resolver esto diciendo al pueblo: “aquí, a callar todo el mundo”, y se hace lo que no nos conviene.

– Creo que éste es el punto fundamental desde donde parte las demás consideraciones, que son discutibles, como todo. Y, además, no se contentan con plantar una central, sino que plantan nada menos que tres en un espacio de menos de cincuenta kilómetros de costa.

– Tres, y con una capacidad de producir, creo que 10.000 megavatios... Te darás cuenta de lo que esto significa si te digo que en los Estados Unidos, que tiene miles de kilómetros de costa y ríos muy caudalosos, sólo se habían instalado hasta 1972 centrales capaces de producir en su totalidad 12.000 megavatios. Hoy habrá más, pero hace poco más de dos años, y con los años de experiencia que tienen, sólo sobrepasan en 2.000 megavatios a lo que nos están metiendo a nosotros en este pedacito de costa. Y después, estos residuos tan peligrosos, ¿qué va a ser de ellos, si están en manos de una potencia?... ¿Qué dependencia vamos a dejar a los que vienen, a nuestros hijos?...

– O sea, que desarrollo por desarrollo sólo, nada...

– No.

– Tú estás por un desarrollo para el hombre, en beneficio del hombre.

– Por supuesto, en contra del hombre, nada.

– Ni en su dimensión física, ni tampoco en la espiritual...

– El hombre no es sólo carne y huesos, desde luego.

– Hoy vivimos una civilización tecnológica que margina un poco, bastante más que un poco, los aspectos culturales, la vida íntima fundamental, espiritual, que está en la raíz, en el primer aliento del hombre. El pueblo vasco, por pequeño que sea, tiene, además de tripas, corazón, y también alma, esa dimensión que sólo pueden dar aquellos que están, se sienten (porque todos los que se sienten están) alienados, desguarnecidos, vulnerados. Tú, la cultura vasca, el viejo y todavía nuevo espíritu de tu pueblo, ¿cómo lo sientes?

– La cultura vasca... la siento con el deseo de que sea más cultura universal cada día, pero desde nuestras raíces. Primero, cultura, para mí, es la forma personal que tiene un pueblo para enfrentarse a la realidad, y en la forma suya, no en la de otro. Esto es cultura para mí en todos los órdenes. Y en cuanto a la vasca, es el modo de hacer frente a su

modo, a un modo personal que nadie puede negarnos, ante una realidad que también es muy personal. Sin desolidarizarnos de los demás pueblos que nos respeten, y, al contrario, comprometiéndonos con ellos todos en la solidaridad que tiene que ser recíproca, y también en la libertad que funciona de igual manera, de respetarnos todos. Te decía antes lo que pensaba de la libertad individual, pues lo mismo siento con respecto a la de los pueblos, y así como no permito que nadie decida por mí los fundamentos de mi vida espiritual y cultural y social en lo personal, tampoco puedo admitir que nadie, por grande que sea, por poderoso que sea otro hombre u otro pueblo, me pueda hipotecar lo que es mío personal, íntimo y fundamental. Debemos esforzarnos en tener conciencia del valor que tiene lo nuestro para nosotros, sobre todo para nosotros; también lo que es de cualquier pueblo pertenece como riqueza a todos los demás, pero debe preocuparse, y se preocupa todo el mundo, de lo suyo, lo más próximo y más íntimo, primero, porque cada quién tiene la obligación de que se ocupe de lo que le es particular a fin de preservarlo para todos, y nadie cuidará del patrimonio de otro, sino del que le es particular primero, y no tenemos cada uno de nosotros, hombre o pueblo, nada que sea más fundamental que ése que es nuestro y nos pertenece; a esto, a averiguar lo que es nuestro, nos va a ayudar una Universidad Vasca.

– Te parece importante una Universidad Vasca.

– Lo más importante. Así como los demás pueblos tienen universidades que dedican el esfuerzo cariñoso de quien está buscando el significado de sus antecedentes culturales, de sus raíces espirituales, que estudia con pasión, y con pasión legítima, su lengua, su historia, su prehistoria, su etnografía, su arqueología particular, además de las que tienen significación universal, nuestro pueblo, ejemplo solitario y abandonado de tantas cosas, es también acreedor de esta atención, de esta preocupación elemental. Lo que no entiendo es cómo hoy, cuando estamos llegando al final del siglo XX, cuando el hombre está viajando por el firmamento, puede haber una cultura como la nuestra a la que se le niegan sistemáticamente los medios, el permiso, el derecho, para estudiarlo. A mí, situaciones como la de un Michelena, y no es el único, claro, que tiene que ir a enseñar lenguas indoeuropeas y *euskera* a Salamanca para poder vivir sin salir de su especialidad, me parece aberrante. Que para seguir enseñando, Michelena tenga que ir a la Sorbona de París, a los Estados Unidos, o a la única Universidad peninsular que tiene la única cátedra de lengua vasca, y no aquí, sino en Salamanca, me parece que está fuera de toda medida.

– Yo, Eduardo, que me estoy indignando contigo, no hecho toda la culpa, que es grande e inexcusable, al poder político central actual; se la hecho también a los vascos que teniendo dinero, mucho de ese dinero que le ha ayudado a hacer su pueblo, no han sido capaces de pensar en la posibilidad de levantar una Universidad; y ya no una que sea vasca, que ya sería demasiado pedir a los que buscan el desarrollo por el desarrollo, a salir adelante económicamente como sea, a como salga, porque lo único que les interesa son los resultados de sus balances cada fin de ejercicio, sino que sea Universidad, simplemente. Ahí estamos en Guipúzcoa sin una, en Alava sin una, en Navarra sin ninguna que no sea particular, y muy particular... ¿Dónde está el sentido social de estos capitalistas vascos para con su pueblo, del que, quieran o no, vienen? ¡Ojalá que algunos no hubieran venido! Hasta este punto se indigna uno con la rapiña, con la falta de

solidaridad más elemental! ¿Sabes tú aquí, en el País Vasco, de fundaciones, de becas, al estilo de los que se otorgan o se organizan en los Estados Unidos, donde tanto se miran los capitalistas vascos a veces? ¿Qué te dicen a ti estos ricos que ni siquiera son capaces de sembrar la buena semilla de revertir una parte de sus beneficios al pueblo en forma de obras culturales, una Universidad, una Facultad, o mediante las becas que necesitan nuestros muchachos para poder seguir un estudio universitario que lo haga útil a la sociedad, a esa sociedad que es de todos, incluso de esos ricos? ¿A qué crees tú que se debe esta ineptitud, esta falta de sensibilidad, esta falta de sentido de responsabilidad de los ricos vascos? Antes, al menos, los vascos que se hacían ricos en las Indias trataban de comprar un puesto en el cielo levantando iglesias; estos de ahora que no hacen eso, tampoco se acuerdan de hacer un donativo que compre un puesto de vivir con cierta dignidad en su pueblo, dentro del pueblo en el que nacieron.

– Todo eso que dices lo veo como una tragedia tremenda; yo creo que éste es uno de los grandes reproches, de los reproches más graves, que se pueden hacer al capitalismo vasco. Gravísimo reproche que le va a hacer la historia. Porque, claro, una parte será que a lo mejor no tengamos una Universidad por razones políticas o de otro orden, pero también hay una parte de que si verdaderamente hubiese interés... a nivel de mojarse, de dar y de apoyar, no estaríamos donde estamos, y hubiésemos vencido probablemente todas las barreras. Yo creo que sí, que ése es un reproche gravísimo, y lo mismo el que se puede hacer a nivel de la investigación industrial y científica; es un poco como quedarse en lo que está hecho, en lo que está resuelto...

– Haciendo un paralelo con tu arte, Eduardo, eso es morirse...

– Claro, porque mientras no haya una investigación paralela a lo que se está haciendo, utilizando la técnica para descubrir caminos que nos lleven más lejos, así, ¿adónde vamos?

– A una catástrofe.

– Nos falta esa investigación que nos permita comunicarnos con nuestras raíces de verdad y con nuestro destino.

– Es triste que ese dinero sea tan ciego con su pueblo y con sus hombres. Todo en nuestro mundo cultural tiene la misma dirección irresponsable. Tú, por ejemplo, has sido objeto de un reconocimiento mayor fuera del País que dentro.

– Eso ocurre a menudo.

– ¿Qué obras tuyas hay en España?

– En museos o en colecciones particulares hay algunas, unas quince.

– ¿De un total de cuántas?

– De unas ciento cincuenta que he hecho, y que están por el mundo, en Nueva York, París, Basilea, Turin, Stuttgart, Roma, Zürich, Colonia, Pittsburgh, Lund, Bruselas, Houston, Londres, el Vaticano, Utica, Chicago y Washington, que yo recuerde ahora.

– ¿Y en el País Vasco?

– Salvo alguna pequeña, ninguna que haya sido encargada o comprada. Tienen algunas los Huarte, pero en Madrid. El Banco Urquijo tiene una en Barcelona. En el País hay una que regalé a San Sebastián. Fue en memoria de Perico Arana, un amigo donostiarra que yo conocía desde niño y que había sido concejal; alguien me dijo, cuando murió Perico, que por qué no hacía algo que se pudiera colocar en el Urgull,

porque Perico Arana se había preocupado por conservar el Castillo de San Sebastián como un parque público; entonces, se me ocurrió que podía ir ahí, en su memoria, uno de aquellos primeros torsos que hice, un torso de hombre, porque cuando venía Perico a casa me decía que le gustaba aquel torso. Pensé, entonces, que éste era el mejor regalo que le podía hacer a mi amigo. Así, lo fundí en bronce y fue colocado en el Castillo; aunque en un sitio tan discreto que yo creo que lo ha visto muy poca gente.

– Esto es lo único que hay tuyo aquí.

– También en el Jaizkibel, en terrenos del Golf de Fuenterrabía, hay una estela en memoria de mi querido amigo Rafael Elósegui. Bueno, está eso y otra cosa dedicada a Fleming.

– ¿Dónde está?

– Pues, primero estuvo colocado... bueno, a este Fleming lo han mudado de sitio... Fue un encargo, un encargo con unos medios muy reducidos entonces, hacia el año 1955, que lo hice en una piedra mala, que al cabo de los años... Y déjame decirte comenzando por el final: a mí me ha dado rabia que a esa obra, que es buena, porque parte del mismo origen que la primera estela funeraria, “Ilarria”, pero realizada en piedra y a una escala comunitaria, digamos, para la calle; entonces, yo la hice en esa piedra mala, y, total, que primero la colocaron al lado de una gasolinera que hay en el arranque de la carretera de Ategorrieta, cuando se une con la Avenida de Navarra, ahí hay como un jardincito, ahí, en ese jardín, estuvo colocada una temporada. Después hizo un viaje al Castillo, al lado del cementerio de los ingleses; después lo llevaron al Antituberculoso... Ya andaba de un sitio para otro, y un día Miguel Mari Echabarren, el médico, me dijo: “Esto es una vergüenza”. Al final tuve que ir a ver al alcalde, el que está ahora, Lasa, y le dije: “oye, esta escultura anda de mala manera de un lado para otro, y, además, es una pena cómo está, de modo que yo te propongo hacerla en acero y retirar la de piedra”. Y así, acabo de retirar la otra y voy a hacer esta nueva.

– ¿Y dónde va a ir a parar?

– La voy a colocar, si me dejan, que yo creo que sí me van a dejar... Ahora han hecho a la salida de la Concha hacia Ondarreta otro túnel paralelo al de vehículos, para peatones, pues cuando sales de ese túnel viniendo de Donosti hacia el Antiguo hay una zona como de ensanchamiento triangular que da a la otra playa, como una barandilla. He pensado hacer bajar un poco, unos peldaños en granito, con el mismo concepto que será el entorno del peine del viento, hasta colocarlo en un sitio desde donde se pueda ver mejor la playa y la mar, y ahí, en este sitio que no es demasiado grande, a la escala de un hombre, irá la estela dedicada a Fleming.

– Ya merece este sitio.

– Creo que sí.

– Eso es todo.

– Bueno, después hay “El peine del viento”, una escultura que yo regalo a mi pueblo. Esta es una idea mía muy vieja, del año 1952. La idea me surgió en un sitio donde yo iba mucho solo, a ver la mar; y después con Pili, nuestro paseo preferido era y es éste; yo siempre he tenido mucho cariño a este rincón. Aquella idea de 1952 era loca, porque ¿quién me iba a encargar a mí una escultura así?, ¿o quién me iba a permitir colocarla, simplemente?

– Tú has hecho algunas obras con este mismo nombre.

– Sí, hay dos o tres que están en colecciones por ahí, por el mundo, y que han partido de esa idea, pero ya independizándose de la situación de la roca para la que concebí yo la idea primera. Estas que he realizado no son sino unos ensayos, unos preludios, de lo que será la que va a ir concretada a ese lugar. Hace ya algún tiempo que la ofrecí, y ha sido aceptada, se ha formado una comisión municipal; pero entre una cosa y otra esto se está retrasando. Ya he hablado por mi parte con Luis Peña Ganchegui, un *motrikoarra*, un gran arquitecto, para preparar conjuntamente el final del Paseo del Tenis, para que se haga una serie de desniveles para ver la mar, y no sólo con objeto de colocar la obra, sino para acondicionar adecuadamente aquel lugar como zona de paseo y de comunicación con la mar, porque este Paseo es un lugar precioso: esos estratos que están al aire, la mar que entra por debajo... pienso hacer unos sifones para que suba el agua; en fin, me gustaría comunicar al hombre con la mar, ir un poco a la reconquista de la ciudad comercial, donde se especula con el dinero, y recuperarla un poco para la gente más sencilla que pasea, que quiere ver y estar cerca de la mar.

– ¿De quién depende eso ahora?

– Del ayuntamiento.

– ¿Qué forma y tamaño va a tener?

– Los peines que he hecho hasta ahora son medianos, de hierro; éste que quiero hacer ahora será hecho en acero Reco especial, que es un acero que aguanta la corrosión del mar y de la intemperie. Tengo que pensar en problemas que a nivel de idea he tenido necesidad de considerar, porque eso tiene que aguantar las olas, todo, y es bastante grande porque estará concebida en función del lugar, sin romper la proporción del medio, la roca en la que va a ir instalada. Esto está ya muy maduro a nivel de “aroma”; ahora, lo que tengo que hacer es estudiar su realización a nivel práctico; o sea, que yo sé lo que tengo que hacer, pero todavía no lo conozco. Es la obra que más me interesa de todas las que he hecho.

– ¿Y qué hay para Bilbao, nuestra capital industrial?

– Bilbao, sí, tengo un encargo, un “Homenaje al hierro”. Esta escultura también se va a hacer. Me lo dijeron en el Museo de Arte Moderno, que querían tener una escultura mía; hablé de esto con Hurtado de Saracho; cuando se habló de esto fui yo mismo el que propuse que tenía que ser un homenaje al hierro, porque ¿qué menos que este homenaje a nuestro hierro, verdad? Pero de esto hace seis o siete años. Al cabo de un tiempo ya se me hizo un encargo oficial de la escultura. Pero todavía no la he hecho. Todas las que he intentado realizar me plantean problemas técnicos de esos que yo te digo que no se puede saltar uno, y no lo he podido resolver todavía...

– ¿Hay alguna proposición de emplazamiento?

– Sí, el lugar ya está decidido: entre el Museo de Arte Moderno y el Museo viejo, pues entre los dos forman una especie de patio que está cerrado a la izquierda por unos árboles, donde había una escultura de Paco Durrio, en el estanque, un estanque grande... pues ahí, en esa zona. A lo mejor aprovechamos el estanque. Eso hay que hacerlo teniendo en cuenta todo eso. Acaso modifíco todo.

– No tienes ninguna fecha prevista.

– No, porque todas las aproximaciones que he tratado de hacer no han madurado todavía en algo que puede ser definitivo, sobre todo a nivel de escala, porque tiene que tener una proporción que me pide unos desarrollos materiales imposibles de realizar tal como yo los concibo. Por su peso, por su estructura... Y fuera de los límites... incluso de los Altos Hornos. Cualquiera día sale.

– Hiciste algo para Durango.

– No, para Durango no hice, al fin, nada; me quisieron poner a trabajar sobre una idea que tenía yo, y que la hubiera realizado con los arquitectos, mis amigos Fernando Olabarría y Juan Daniel Fullaondo; yo dije que sí, que de acuerdo, pero después pasó un período larguísimo de tiempo, unos dos años, sin decir nada, y yo entendí que eso no se hacía; entonces, esa obra, la que iba destinada a Durango, la regalé al Museo del Vaticano. Son tres cruces macladas. Es la idea que tuve para un altar, un altar que a lo mejor se termina haciendo en Aránzazu, pero aquí también hay el problema de que la escala no me da lo que yo quisiera, lo que yo creo que debe tener; y como estoy obligado por una altura, la que está fijada de 1,11 metros como máximo para los altares, según me han dicho los frailes de Aránzazu; entonces, con esta medida me da una dimensión que es demasiado pequeña para el ábside de Aránzazu. Acaso quede todo esto en nada. Porque lo que yo no puedo hacer es cambiar esta obra que está ya muy estudiada. Es un altar que se ha hecho por primera vez; está compuesto de tres cruces, de las cuales una es fija, y las dos laterales son móviles; es decir, que ese altar no necesita tener nada encima, ni una cruz, nada, puesto que el propio altar son tres cruces, un calvario, y una de ellas es la cruz Tao, que es la cruz de San Francisco.

– Para Aránzazu, hiciste las puertas.

– Sí. Creo que no lo he dicho nunca: esas puertas que hice en 1954 para Aránzazu, y porque quise unir un símbolo de pobreza al trabajo hecho para una basílica de la orden franciscana, para estar comulgando con el espíritu de San Francisco, un ser maravilloso, busqué material de desguace de los barcos de Zumaya, material pobre, de deshecho. Y usé el círculo de simbología solar en homenaje a su “Cántico del Sol”.

– El Grupo que se llamó de Aránzazu... ahí os reunisteis varios artistas vascos que formasteis más tarde el “Grupo Gaur”; ¿qué fue de él?

– Pues, mira, tuvo su importancia en ese momento. Tuvo importancia. Yo, lo que encontré desde el principio de este grupo... porque la idea era muy buena, porque era reunir un poco a los artistas vascos sin ninguna limitación, aceptando a cada quién con la individualidad de cada uno; cada uno hacía lo que quería, pero nos unía el ser todos vascos, ¿verdad?; yo lo vi así, y, por supuesto, trabajamos dentro de esa idea. Lo que pasó luego es que, ¿cómo te diría yo?... es que ese grupo comenzó a ser demasiado limitado.

– Eso hizo que el grupo se extinguiese.

– Yo creo que sí, yo creo que el grupo debía haber sido mucho más amplio, más abierto, aceptándonos lo que somos con nuestra suma, nuestra totalidad, y no sólo en una tendencia, como era, porque ahí estábamos prácticamente los más avanzados que había aquí. Pero creo que no se pueden dejar de lado muchas otras cosas.

– ¿Quiénes erais?

– Eramos Zumeta, Oteiza, Balerdi, Basterrechea, Mendiburu, Sistiaga, Amable y yo, creo.

- Eso pudo tener otra proyección.
- Sí, creo que sí. Aunque tuvo en ese momento su valor. Todo esto, en el camino del arte, suele generar un carácter temporal que no es despreciable, pero que a la vez es irremediable. Porque, claro, después han surgido cosas. Hoy hay muchos más artistas vascos y están funcionando también a niveles distintos de entonces.
- Entre los vascos se han dado a través del tiempo bastantes pintores importantes, pero lo que creo que llama más hoy la atención a nivel peninsular, y también a nivel internacional, es la cantidad de escultores vascos, algunos de gran talla, ¿tiene esto alguna explicación temporal o circunstancial?
- Yo no sabría decirte, pero lo que no cabe duda es que el pueblo vasco se ha manifestado hasta hoy más en la pintura que en la escultura; y hoy, ¿por qué se ha producido esta mutación?... esto es lo inexplicable, no lo sé. Aunque para mí, nuestra arquitectura popular, nuestras estelas, e, incluso, nuestras herramientas populares, puede que tengan mucho que ver con esto.
- Eduardo, ¿hay lo que se llama una escuela vasca en pintura, en arte en general? ¿Hay, digamos, una forma de hacer que se puede decir que es vasca?
- Cuando me han preguntado sobre esto, yo siempre he dicho que no creo que haya una escuela vasca, que lo que hay es arte vasco; hay arte vasco; por supuesto que lo hay; eso está muy claro; pero esto no tiene nada que ver con una Escuela. Lo que no creo yo es en la Escuela...
- He leído estos días, Eduardo, un artículo de Hombrados Oñativia en el que coincide contigo en decir que hay arte vasco, claro. Lo que me interesa destacar ahora de este artículo es que Oñativia hace en él la distinción entre aquello que está en la expresión de los “sentimientos más recónditos”, que está más cerca de lo que es del artista *del natural* suyo, y “los ropajes encubridores de toda sinceridad que distribuye largamente cada educación”, y señala este artista nuestro las dos educaciones bien distintas que ha recibido los vascos de éste y el otro lado del Bidasoa, y el hecho, sin embargo, de que un Anchieta y un Bonnat se expresen en su faceta etopéyica de la misma manera. O sea, que arte vasco es, sobre todo, una forma de expresión.
- Es una forma de expresarse y de sentir el arte y el universo que tenemos los vascos. Eso sí. Eso sí que hay, y a todos los niveles, y no tiene que ver ni con Escuela ni con limitaciones dentro del arte. Es decir, que yo, en cierto modo, soy hermano de Baroja, un hermano pequeño de Baroja, y otro artista pintor vasco, muy joven, Goenaga, pues también es hermano de Baroja. Son cosas completamente distintas: uno es pintor, el otro es un gran maestro de la literatura, y yo soy un escultor; pero hay esto, y esto no tiene nada que ver con Escuela; yo no considero eso Escuela para mí, la Escuela es una cosa muy limitada y muy encadenada...
- Algo que se puede enseñar...
- Y yo creo que en arte, ya te he dicho... yo me rebelo contra la palabra Escuela en el sentido de que creo que el arte no se puede enseñar, el arte hay que aprenderlo. Que es una cosa muy distinta. El aprender es llamar tú mismo a lo que está dentro, tú llamas, no te lo llama nadie ni te lo pone a tu alcance; tú eres el que aprendes, tú eres el que tiras de ahí; no vale otra cosa; yo no creo en la enseñanza del arte.
- Es el principio que pusiste en práctica en Harvard.

- Exactamente. Es una convicción interior.
- O sea, que tú distingues: por una parte, la existencia de una disposición particular del vasco para sentir y para ver y expresarse, incluidas las formas artísticas, y, por otro, la falta de una Escuela que enseñe cómo hacer arte mediante un módulo que sea particular del vasco...
- Eso es; pero más que eso: que no creo que esos módulos que tú mencionas para expresar lo que ya entiendo, se pueden enseñar.
- El arte no se puede enseñar como se enseña a leer...
- No, sino que se aprende a buscar individual e interiormente; así pienso yo.
- Eduardo, antes hemos hablado de la despreocupación del capitalismo vasco por la cultura del País. Se dan, sin embargo, algunos destellos de una intención de mostrar, no sé si de cumplir eficazmente, pero al menos de figurar en alguna parcela del arte. Estoy pensando en este momento en el llamado "Encuentro" organizado en Pamplona hace tres años. ¿Qué opinas?
- Bueno, la verdad es que yo no estuve mucho tiempo allí. Estuve un solo día.
- Pero, ¿en qué medida te parece a ti que fue un acierto esta manera de tratar de conciliar el dinero y la libertad?
- Pues yo creo que fue una hermosa locura, y un fracaso previsible. Personalmente creo que fue un compromiso con buena voluntad; conozco a los Huarte, y son buena gente; pero lo que pasa es que están metidos en un lío... y, ya te digo, ése es un compromiso imposible, ¿verdad?, el tratar de dar una imagen de libertad como pretendieron dar en nada menos que Pamplona, era una locura.
- Eso es querer hacer un alarde de lo que no se tiene.
- Que no se tiene, claro... Esto hubiera sido viable, y sería deseable... pero no se puede. Acaso dentro de un tiempo se pueda, pero ya no será así, con esas limitaciones, sino de otro modo.
- Otro modo mejor.
- Claro. Con todo, yo estoy más con los Huarte, gastando mucho dinero en esto, que con otros que sólo piensan en ellos.
- Antes hablábamos del diverso modo en que comprometen una escultura, una pintura o una obra musical por un lado, y la forma más directa en que compromete la cosa escrita, pero hay modos en que los artistas que trabajan lenguajes más abstractos pueden expresar sin embozos su actitud ante las opciones fundamentales del hombre. Ahora bien, a nivel de compromiso, ¿dónde te ubicas tú?
- Creo que antes hemos hablado del compromiso artístico; quizá sin bajar al terreno tan del comportamiento político práctico, claro. Ahora me haces esta pregunta más concreta, y acaso como consecuencia de esto que venimos de hablar... Creo que trato de ser, y soy, un hombre que trata de enfrentarse a la realidad con la postura que me dicta mi conciencia y de cara a la justicia. Trato de conservar esta independencia. Se lo dije a Pedro Altares cuando me preguntó en una entrevista que me hicieron en Madrid, y que apareció en *Cuadernos para el diálogo*, que cuando alguien solicita de mí una colaboración o exige de mí un gesto público, y está de acuerdo con mis convicciones, no dudo en colaborar, y con todas sus consecuencias. Y cuando me preguntó Altares con qué modelo de sociedad me sentía identificado yo, le dije que en el

de la Libertad, con mayúscula, porque es lo que más necesito y quiero para mí y para los demás.

– Eres consciente de la función social que cumple tu obra.

– Claro.

– Tú comentaste interesándote por la arquitectura, la que contempla una función social todavía más concreta que la escultura. Hay algunos críticos de tu obra, digamos un Bachelard, un Claude Esteban, que hallan relaciones de tu obra con la arquitectura.

– Creo que sí las hay.

– He leído, por ejemplo, en Claude Esteban, tu preocupación de no disociar la arquitectura de la escultura. ¿Sigues de alguna manera pensando en la arquitectura que abandonaste para dedicarte a la escultura?

– Pues, mira, algunos críticos sí han dicho, y acaso es cierto, que yo estoy destinado a la arquitectura. La verdad es que acepto esta posibilidad, pero no sé cómo, cuándo, se puede producir el cambio, ni tampoco quiero saber demasiado las cosas a priori; lo justo, es mejor... pero a lo mejor entro a la arquitectura...

– Vislumbras ese camino.

– Pero a una Arquitectura de verdad, ¿eh?... a la Arquitectura o al Urbanismo, no lo sé; pero a un nivel que no sé decirte ahora cómo, no sé...

– Esta última etapa del hormigón y en unas dimensiones que de alguna manera ya han comenzado a cumplir funciones arquitectónicas, ¿no?... Estoy pensando en las que están colgadas en la Fundación Miró, en Barcelona, en la de la Fundación March de Madrid...

– Todo esto es un camino que todavía no conozco... La verdad es que ha habido ya propuestas de arquitectos que quieren colaborar conmigo, pero a nivel de proyecto; ya de entrada, eh, nada de poner una escultura en un hall, sino de concebir ya a nivel de proyecto, o en la propia urbanización... Por ejemplo, ahora, en Portland, en Estados Unidos, querían hacer una de estas cosas conmigo, y también en Hong-Kong. No sé si se va a hacer. Hay otro arquitecto, Lahoz, que quiere hacer otra cosa también importante, en la cual yo entro a nivel de proyecto. Sin embargo, hay algo que me frena un poco, y es que... cómo te diría yo... ocurre que el tipo de comunicación que he tenido con la obra ha sido hasta ahora, siempre, tan personal que no sé si podré dar ese paso de perder el contacto directo con la obra, porque esto es lo que me va a exigir la arquitectura; no sé si voy a poder dar ese paso, no lo sé. Tengo que verlo...

\* \* \*

Y lo verá Eduardo Chillida, despacio, dejándose llevar sin prisas por el camino de ese aroma que le llama, que le empuja, con la frente contra la noche, en la dirección de la aventura, la de crear, la de hacer cosas que no sabe hacer, precisamente para saber, para aprender.

Y siempre dentro de los límites exigentes de este comportamiento humano, cívico, solidario, que es el credo fundamental de este escultor vasco.

Está Eduardo colgado de la pipa y hablándome de ese posible camino de la Arquitectura a la que acaso llegue, si llega el momento, a través de un camino en redondo, a lo vasco, que lleva al lugar desde donde se ha salido en este viaje que es la aventura de vivir, y no con las manos vacías, sino enriquecido por todo lo que ha sabido hallar, buscando, aprendiendo, en un camino arriesgado en el que no se puede detener, donde no se está seguro de nada, donde, al contrario, hay que poner todo en duda para que sea ésta, la duda, el acicate permanente de la vida comprometida con la muerte.

Porque vivir no es llegar; al contrario, llegar es ya la muerte; vivir, en verdad, es seguir buscando, seguir buscándose, y dar aquello que se ha sabido encontrar a los hermanos de más acá y de más allá del pueblo donde uno ha nacido por un azar, de donde viene uno, de donde le ha venido a Eduardo Chillida desde “Intzenea” en Villarreal, Juanatxo Eguren, y desde Donosti, donde nacieron sus padres, Karmetxo Junategui y Pedro Chillida, y donde ha nacido él, donde les ha nacido a él y a Pili Belzunce sus ocho hijos.

Cuando sale Eduardo Chillida y se va por el castillo que está en la punta, frente a la mar, vigilando la entrada del refugio que es Socoa (“rincón”, “refugio”, en *euskera*) lo siento ir y cruzar el puente y sentirse en la misma tierra desde donde han salido él y Pili, en medio de la tormenta que ya comienza a ceder, a debilitarse, a morir, y a los pies del roble, como la lechuza.

Porque la lechuza ya no somos nosotros.