

Chillida

Entre nosotros, 1976-04.

El nombre de Chillida ha saltado a la primera página de los periódicos por motivo de los numerosos premios internacionales que ha obtenido en estos últimos casi veinte años a partir de su Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia el año 1958.

Chillida y Oteiza serán hoy dos de los más grandes en la escultura que se está haciendo en el mundo.

Pero como acabo de decir en un libro que se acaba de publicar,¹ un artista es sobre todo un hombre, y si nos contentamos con las noticias o con mirar, aunque sea de cerca, alguna de sus obras, corremos el riesgo de quedarnos con eso, con la simple noticia o sólo con la visión parcial de su obra.

Y lo importante, lo fundamental en el hombre, son sus raíces, el concepto que tiene del mundo de las cosas, de la vida, de la muerte, su pensamiento íntimo, medular.

De aquí este interés que tiene, creo, Eduardo Chillida, el hombre.

1. Las raíces y el fruto familiar

Eduardo Chillida Juantegui nació en San Sebastián el 10 de enero de 1924.

Su padre, Pedro Chillida Aramburu, era también donostiarra, nacido de Agustín Chillida y Margarita Aramburu; su madre fue Carmen Juantegui Eguren, nacida de Juan Juantegui, un vasco del otro lado del Bidasoa que fue amigo de Sarasate y de Secundino Esnaola, y Juanatxo Eguren, hija de un caserío muy modesto de Villarreal, "Intzenea".

"Intzenea" está muy en la raíz de Eduardo Chillida.

Eduardo recuerda este caserío donde nació su abuela en el camino que va desde Villarreal a Vergara, en el cruce donde se toma para Legazpia, que acaso, me está diciendo Eduardo, hasta lo han tumbado ya en este afán de convertirnos este mundo en una sola carretera mecanizada que no sabe nadie a dónde nos va a llevar.

En torno a esta abuela de gran carácter que murió a los 96 años de edad después de regentar dos grandes hoteles donostiarras, el "Biarritz" y el "Niza", giró la vida de Eduardo Chillida y de los suyos durante muchos años.

Pregunto a Chillida qué hizo su familia del *euskara* que bajaron sus dos abuelas desde ese Goierri que sigue manteniéndose aún como uno de los baluartes más enteros de lo que es Euskalerría por dentro. Me dice el artista que lo hablaban su madre y sus hermanos, todos, y también su padre, pero que se produce por entonces en Donostia, al igual que en las demás capitales vascas, el tiempo de crearnos un complejo cultural, y que él, Eduardo, sufrió estas consecuencias. Hoy, después que se ha volteado ese

¹ *Hablando con Chillida, escultor vasco*. Editorial Txertoa, San Sebastián, 1975. 180 páginas.

complejo del revés y funciona en sentido contrario, Eduardo Chillida está, como dice él, recuperándolo en unas clases nocturnas a las que asiste con su mujer, Pili Belzunce.

Pili Belzunce y Eduardo Chillida se conocieron siendo todavía unos chicos. Ella viene de los Belzunce de Navarra que vivieron un tiempo en Filipinas, donde nació Pili, en Ilo-Ilo; y cuando la trajeron al país de sus padres llegó a vivir a la misma plaza del Arenal donde la estaba esperando Eduardo para contarle las confidencias de ese tiempo en que, como dice él mismo, se comienza a ser hombre y ya no bastan los padres ni se encuentra nada que decir a los hermanos.

Pili Belzunce y Eduardo Chillida se casaron en 1950.

No se incorporaron mansamente al grupo social que les correspondía, sino que rechazaron voluntariamente todos aquellos desahogos económicos que podían pesar como lastre en la vocación artística y, por eso, rebelde de Eduardo, y en lugar de tener Pili su piso y su mantelería como las demás, se unió a él para reunir un puchero con el que poder aguantar en París unos meses de estudio y de trabajo artístico.

Y también, aunque todavía no lo sabían, de fracasos.

Pero de esto hablaremos más adelante.

Sólo nos toca decir aquí, y para resumir las raíces y el fruto de la familia de Chillida, que de este matrimonio han nacido ocho hijos, y todos en San Sebastián: Guiomar, de 23 años, que hace Arte y Decoración en Madrid; Pedro, 21 que estudia Filosofía y Letras también en Madrid; Iñaki, 19, que hace Biología en Bilbao; Karmentxina, como la llama Eduardo, que hace Filosofía y Letras con Pedro en Madrid; Susana y María, que están estudiando el Bachillerato en San Sebastián, y los dos "amigos íntimos" de Eduardo: Luis y Eduardo, de 10 y 9 años.

Eduardo Chillida ha tenido, además, dos hermanos: Iñaki y Gonzalo. Iñaki murió en un accidente de moto en Galdácano el año 1953, y Gonzalo es un pintor de finísima sensibilidad que vive en Donostia.

Esta es la familia: *el artista*, es otra cosa.

2. El artista

El que más tarde va a ser un artista de renombre internacional tiene que pasar por donde hemos pasado todos: por la escuela primaria.

Cuenta Eduardo que iba al Colegio de los Marianistas en Aldapeta cuando en tercero de Bachillerato lo echan por travieso; este precio a la rebeldía que su familia debió considerar catastrófica apunta en la dirección providencial de un Maestro con mayúscula: don Ignacio Malaxecheverría, quien dirigía con su esposa Blanca, una Academia en la calle Churruca. "Uno ha tenido muchos profesores –me dice– pero maestros, pocos". Así lo recuerda aún hoy rodeado de libros, calzado con zapatillas, con paciencia, con serenidad, con carácter y con bondad, fumando en pipa; como Eduardo ahora. Así descubrió de un bote que la cultura era buena y deseable.

Mayor eleogio de un hombre que es maestro, no se puede. Aquí termina Eduardo Chillida su Bachillerato. ¿Qué quiere ser después? No lo sabe. A veces la vocación es un fruto que madura despacio.

Cree Eduardo cuando se mira ahora desde esta distancia de los años y la experiencia, que fue en este contacto con don Ignacio cuando comenzó a pensar un poco acerca de lo que podía querer como profesión. Y a falta de un rumbo claro todavía, comienza a eliminar aquellos caminos que ya está seguro de no querer andar y, a medida que va eliminando lo que no quiere ser: ni abogado, ni ingeniero, ni médico... comienza a darse cuenta que le están quedando muy pocas opciones y, aún más, que las que le van quedando sólo se sostienen en función de un gusto por la aventura y el riesgo. Así, podía ser artista...

Aquí le vive en este tiempo, joven acaso, otro de su madre cuando queda frustrada, ya a punto de un viaje a los Estados Unidos a cantar bajo la dirección del maestro Esnaola, por contratiempo de salud que luego resultó grave.

Pero hay una presión familiar para que elija una profesión más segura, y se decide por algo que él ya va aceptando como una posibilidad: Arquitectura.

Y aquí reaparece, como en cada posibilidad frustrada de los vascos en edad de realizarse en una profesión, un viejo problema: en San Sebastián no hay universidad, ni en Pamplona, ni en Vitoria, ni en Bilbao.

Entonces Eduardo comienza a estudiar por libre los cursos de Exactas para ir a examinarse a Santiago y a Madrid. Es en este tiempo en que se prepara para ingresar en la Universidad de Madrid, 1943, tiene 19 años, cuando comienza a jugar al fútbol como profesional.

Ficha como portero de la Real Sociedad para jugar con mucho éxito; es el tiempo en que juegan Ontoria, Patri, Tellería, Bidegain, Izaga, Urbietta, Santi, Pérez y Sebigas, hasta... que un año más tarde le rompen una rodilla en Valladolid y lo inutilizan para toda actividad deportiva.

Le llega la hora de tener que desplazarse a Madrid abandonando la vida familiar, Pili, los amigos, y comienza a prepararse para Arquitectura; como está aún en el Ingreso, asiste a unas clases de dibujo en el Círculo de Bellas Artes. Aquí descubre que su mano derecha que siempre, desde niño, ha dibujado mucho, corre demasiado; se le desboca; ha comenzado a tropezar con algo en que no repara cualquiera, pero él sí: la facilidad; esa "enemiga" del artista. Y comienza a preguntarse si el *arte* es eso, copiar sólo unas formas, si es suficiente esta *habilidad*. Busca probarse y empieza a dibujar con la izquierda, cuya mayor torpeza le da tiempo para hacer intervenir su sensibilidad, y descubre que le ayuda a madurar, a profundizar. Aquí comienza a plantearse el arte como problema de comprensión o de conocimiento. Que es lo que hoy dice todavía cuando le preguntan para qué trabaja: "Trabajo en función del conocimiento, trabajo para conocer; cuando 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".

Así empieza a entender su obra como una pregunta.

Chillida observa que la facilidad conduce a una brillantez superficial que puede resultar peligrosa. Y pone un ejemplo: Botticelli. Dice que Botticelli habría sido más grande si hubiera sido menos hábil. Y en el caso contrario de Cézanne, que si hubiera sido más hábil no habría sido todo lo que llegó a ser. Claro que hay, dice, casos en 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.

Pero pasa Eduardo por esta pequeña crisis de crecimiento, deja con rebeldía los estudios de Arquitectura porque no le sirven, regresa a Donosti, se casa con Pili el año 1950, como hemos dicho, y salen los dos jóvenes a descubrir París.

París es difícil para cualquiera, y más para los artistas, ¡porque hay muchos!

Aquí, en París, viven estrechamente; Eduardo trabaja sus torsos de yeso, lo clásico, en una casa destartada que estaba en un lugar que llamaban Pompeya por eso, por las ruinas, y aquí le llega la mayor crisis, la total, la que recuerda a la manera de un desprendimiento de tierra, una cosa muy interior. Y esto en un momento en que a sus 27 años todavía le falta esa "chamarta" que dice él, ese pre-conocimiento que lo guía en lo oscuro, en lo negro, eso que él llama también, y sobre todo, "aroma". Le ocurre esta crisis cuando está trabajando, entre torso y torso, un relieve para el campo donostiarra de Atocha que le había encargado, primer encargo que le hacían, Joxe Mari Gabarain. Cuenta que ponía toda su ilusión en la obra, pero no le salía sino ese aterrador vacío desértico y sin referencias que descubre el que ha agotado sus caminos. Tanto, confiesa, que quiere regresar atrás, hacer cosas que había hecho antes, cosas conocidas; pero se encuentra con que tampoco puede regresar, y descubre algo que ha sido fundamental para él: un hombre no puede hacer dos cosas iguales en dos tiempos distintos, y escribe en el cuaderno en que anota sus pensamientos: "Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana".

Y es Pili, con su fe, la que le salva.

Necesitaba Eduardo esta esperanza en el desierto.

Esto le da sosiego para ese trabajo de ahondar, ahondarse y aprende que no se puede hacer en una vida artística aquello que el artista ya sabe hacer; que ese hacer lo que ya sabe es trabajo del técnico. Chillida no desprecia al técnico, claro, sino que le asigna una función que es diferente. El artista trabaja buscando, fracasando constantemente, mientras que el técnico sabe ya antes de comenzar lo que tiene que hacer, y lo hace perfectamente. El artista sale a enfrentarse a los problemas, a buscar caminos, a inventar, y tropieza; el técnico, no, porque las dificultades han sido resueltas ya.

Y comienza a plantearse problemas tan difíciles como el del *límite*.

Realiza, para aprender, una serie de obras tituladas: "Rumor de límites", todas hechas en la búsqueda interior de preguntarse: ¿qué es la obra: la materia que usa (madera, hierro) o el espacio que ha quedado dentro del límite interior de estos materiales? Es decir, ¿qué es lo que manda: el hueco, o lo que le delimita, lo que envuelve ese hueco? Y persiguiendo este misterio que es difícil de explicar, pero que va llenando la búsqueda interior del artista, pasa de un material más denso, el hierro por ejemplo, a la madera, donde obtiene espacios más cerrados por su mayor volumen.

Aquí comienzan a asentarse las grandes dudas del creador. A Chillida no le gusta la palabra "creador" cuando se la digo, porque no le ve la minúscula que le pongo a la palabra al decírsela. Dice que Crear, estrictamente, sólo lo concibe "a nivel de Dios". Y yo no estoy de acuerdo. El me explica que por mucho que admire a un Leonardo, a un Galileo, que son ejemplares extraordinarios de la humanidad, no son nada considerados

con la Creación; que el hombre, y en este caso él mismo, no es más que un manipulador, un ordenador, alguien que va ordenando algunas cosas según su propio criterio y en un ámbito de libertad suficiente para decidir sin coacción. Pero admite la palabra en el sentido limitado con que, le explico, le estoy dando yo. Sin embargo, Chillida prefiere dar a esta función del hombre el sentido de "inventar", algo así como ordenar unas leyes propias, porque este criterio que usa el hombre es personal, está basado en creencias y opiniones que están combinadas en cada hombre de manera distinta.

Salen a relucir en esta conversación las semejanzas y las diferencias fundamentales que hay entre un cerebro humano y una computadora.

A la vez un peligro y un desafío.

Y me cuenta de los trabajos que realizan unos amigos suyos, escultores y arquitectos en Estados Unidos, quienes le han preguntado más de una vez por qué no usa él también la computadora como herramienta de trabajo. Y Chillida les ha dicho que no la descarta, desde luego, porque la computadora electrónica es una herramienta más puesta en manos del hombre, a la manera de un martillo en otros tiempos, pero "de ahí a creer –les ha dicho– 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".

Así descubre Chillida que el arte es una manera de hacer y de hacerse uno mismo las preguntas.

3. El lenguaje

Este trabajo de hacer las preguntas exige *un lenguaje*.

Lo que es distintivo en lo que va de un artista a otro es el punto del que se pone a mirar cada uno.

Nunca hay dos puntos de vista iguales, a menos que se copien, porque cada persona ha ocupado, por su cultura, por su educación, por sus inclinaciones más elementales, por su sensibilidad, un punto desde el cual mirar que le es propio y distinto. Y Eduardo me cita a Kierkegaard diciendo: "Il faut trouver l'endroit d'où il fait voir"; o sea: hay que encontrar el sitio, desde donde hace falta ver".

Ocurre al artista como a cada pueblo.

Porque, ¿qué es una lengua sino un punto de vista de ver la vida que le es peculiar? Cada lengua, como cada artista, mira al Universo desde un punto de vista particular, el suyo, aquel que han ocupado en el tiempo, en la geografía, en el clima, en la vecindad o el asilamiento cultural, en su prehistoria, su historia más reciente, en la voluntad de futuro. Porque cada pueblo, y parafraseando a Machado, ha recorrido el camino que ha hecho al andar.

"Por eso –me dice Chillida– hasta tal punto lo ha visto así un pueblo, hasta tal punto lo ha necesitado, que ha creado ese vehículo, su lengua particular. Es un camino que no se podrá repetir, porque si se intenta, ya sale otra cosa.

Tiene que ver acaso con la raíz de esta conciencia cuando piensa Chillida que no se puede enseñar arte.

Tuvo una experiencia en Estados Unidos cuando lo llamaron de la Universidad de Harvard para dar un curso. Tanto insistieron (después de excusarse varias veces con la razón de que él no creía en el arte que se puede enseñar) que al fin tuvo que aceptar. Pero dispuso un curso en el que no había previsto ningún material didáctico, partiendo de la actualidad y casi del azar, con una libertad completa; con esta experiencia se propuso demostrar eso: que el arte *no se puede enseñar*, sino que *se aprende*, y que el profesor aprende al mismo tiempo que sus alumnos, y luego, a fin de curso, les pidió que se diesen su propia nota final. Los puso frente a su conciencia. El profesor Chillida pasó a la Facultad las notas tal cual se las habían dado los alumnos, y cree que fueron justas, porque, dice razonando: ¿quién sabe mejor que uno mismo lo que se merece por dentro?

Cree el artista en esta honestidad que refleja la libertad interior responsable con que el hombre debe enfrentarse a la vida.

Por eso es que no cree en la disciplina que supone una Escuela Vasca de Arte; dice que sí hay artistas vascos, claro, y sí hay arte vasco, pero lo que no cree él es en eso de que, el arte, sea vasco o noruego, se pueda enseñar.

El arte, según él, se puede aprender; pero no enseñar.

Las obras de Chillida están en gran parte bautizadas en *euskera*.

Cuando le hablo de esta hermosa delegación artística que está esparcida en todo el mundo: "Ilarriak", "Oyarak", "Begirari", "Katezale", "Ikaraundi", "Aizian", "Abesti gogorra", "Erabaki", "Iru arri", "Utsune", "Txodo aske", "Bakuntza", "Leku", nombres que en buena parte le ayudó a poner su padre, cuando le hablo de esto, Chillida me dice que no es sólo esta rotulación que lleva la delegación la que habla *euskera*, sino que es *toda* su obra.

Así llegamos a hablar de las características, digamos, gráficas, de su escultura, que es muy abstracta.

Y me dice que este problema formal del artista puede ser resuelto mediante lo más literal, lo más próximo a los objetos de todos los días, y puede ser también abstracto, con la exigencia de un mayor esfuerzo de imaginación. A Chillida le gusta decir la verdad de que nació como artista en una fragua de Hernani al terminar, en 1951, "Ilarriak", un hierro que está en posesión de la hija de Chagall. Y esta partida de bautismo de Chillida está escrita en caracteres que, por primera vez, no son figurativos. Esta primera obra abstracta que hace Chillida huye de los hermetismos gratuitos, pero cuando le llegó el momento de decir algo que no se podía expresar literalmente con palabras, le salió este hierro vasco que está, como dice él mismo, "emparentado a todos los hierros de labranza de nuestro pueblo".

Lo abstracto es una exigencia de la complejidad.

Siendo la realidad del hombre muy compleja, el lenguaje de llamar a cada cosa por su nombre ha tenido necesidad de recurrir a la imaginación, y el proceso ha exigido una natural acumulación cultural. Así ha sido también en la literatura con la imagen y la poesía, por ejemplo. En música, ocurre igual. Pero para darme un ejemplo de cómo este lenguaje abstracto no exige para su percepción y su comprensión de ninguna cultura

formal o técnica importante me cuenta una anécdota: "Estaba yo trabajando en mi taller de Hernani –me dice– cuando llegó un electricista que habíamos llamado para arreglar 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 ingenio mitad *xorro*, vivo, de nuestro pueblo, miraba de reojo a lo que estaba haciendo, y como con ganas de preguntar algo. Yo le 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'".

Creo que esta anécdota dice muchas cosas.

Aquí, en este caso, es el hierro, ¿qué otros materiales usa Chillida?

El primer material con que trabajó, que él prefiere llamar *materia*, fue el yeso (torsos); luego ha hecho la piedra, el granito, el hierro, la madera, el alabastro y el hormigón.

Este ha sido, a grandes rasgos, la secuencia.

Le pregunto por qué ese tamaño, por qué sus últimos trabajos en hormigón pesan toneladas.

Me dice que, entre otras razones que son artísticas, hay una de tipo social que él siente profundamente: sabe que sus obra es cara; y nada puede hacer él para abaratarla, porque si él vende su obra más barata, habrá alguien que la va a vender más cara; entonces, lo que hace es regalar obras con la condición de que se coloquen en lugares públicos, como ocurrió con una que quiso regalar a Madrid, y lo que hará con "El peine de los vientos" que ha ofrecido a San Sebastián; y recurre a esta solución para hacer su obra asequible a todos, porque se encuentra ante la alternativa de fabricar los "múltiples" con el objeto de multiplicar los propietarios de una obra que en principio es única, o haciendo que una obra suya, por su tamaño, tenga que ser necesariamente pública, de manera que cualquiera de nosotros la puede mirar y sentirse acompañado por la escultura en cualquier lugar que sea de todos.

Ese gigantismo, ¿no choca un poco?

Chillida dice que está su ánimo muy lejos de querer aplastar con esas masas a los hombres, porque él detesta la intransigencia, pero se lo exige la necesidad que siente de hacer su obra pública.

Le pregunto por lo que pasó en Madrid el año 1971.

La concepción de esta obra le vino dada por el lugar que le destinaron; un museo al aire libre en La Castellana; aquí concibió él la idea de colgarla de las cuatro patas del puente mediante unos cables tensados. Entraron a enredar los censores del ayuntamiento, y le reventaron la idea. Dice Chillida que ahora se alegra, porque la ha regalado a Miró ("los catalanes están muy cerca de nosotros, me entiendo muy bien con ellos"), quien la va a colocar en su Fundación de Barcelona. Le reventaron la idea porque su obra destinada a aparecer suspendida en el aire, como levitando, la quisieron colocar clavada en un pincho sobre el suelo, con la excusa del ayuntamiento de que aquella escultura colgada allí era un peligro. La obra había sido calculada por el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez, y no hubo oposición técnica alguna que dijese que aquella escultura era peligrosa. Acaso el peligro que vieron era el de encontrarse con un Chillida

vasco colgado subversivamente, y en Madrid, en compañía de otros artistas que los del ayuntamiento no conocían, y que tampoco tenían con qué.

4. El "comportamiento"

Y, sin embargo, nada más clara que la honestidad de un artista.

Nada preocupa más a Eduardo Chillida que ese algo que surge de la dialéctica constante entre la materia y el artista que se enfrenta a ella, entre el material y el hombre, esa constante de coherencia que surge entre el hombre y su obra cuando es sincera, eso que Chillida define como "comportamiento". Es algo que el artista considera fundamental.

Esta exigencia reclama a su vez un clima de libertad.

Y de este rigor que es fruto de la entrega en la libertad tiene un modelo: Brancusi.

Brancusi es un escultor rumano fallecido en los años cincuenta y que está considerado como el más grande de su generación. Chillida conoce primero su obra, y se siente espiritualmente tan cerca que quiere conocerlo. Lo logra a través de otros exilados rumanos en París que son de su relación. Y al tratarlo luego descubre que lo que le había atraído de él en su obra era esa coherencia personal en sus relaciones con la obra, con la materia, con la sociedad, y con el trabajo. Chillida explica que lo que llama su atención en el caso de Brancusi es esta conducta que está guiada por una serie de normas muy rigurosas que conducen a la realización de una obra que hace pensar; ¿de dónde viene este rigor?, y generalmente viene de un "comportamiento especial que no es solamente de orden estético, sino que tiene raíces más profundas". Lo mismo que con Brancusi le pasa a Chillida con otro escultor italiano: Medardo Rosso, un contemporáneo de Rodín.

Es un problema, digamos, de moral estética, de respeto a sí mismo, eso que Chillida se empeña en llamar "comportamiento".

– Y lo religioso, Dios –le digo.

Chillida considera que hay caminos del hombre que hay que respetar, porque para llegar a un sitio hay un solo camino que sea óptimo. Y el mejor camino que ha descubierto él es el ético, y, claro, a través de un camino que también de acceso a la estética. Todo esto está cerca de lo religiosos, de la libertad, de la muerte y la vida. Siente a Dios como "aquello que está cerca y lejos, al final, el Todo"; eso que ha estado siempre presente en su obra y en su vida. La vida, la de cualquiera, es sagrada. En cuanto a la muerte: lo que es más misterioso de la muerte es el hecho de que no se trata de la muerte de uno solo, sino que son todas las muertes las que están en juego, y al mismo tiempo la idea de que esta muerte es tan natural como la vida misma.

Chillida estuvo en un momento de su juventud muy inmerso en estas preocupaciones, leyendo mucho a los místicos, hasta que se dio cuenta que tenía que tomar una resolución y cerró los libros de los místicos. Después los ha vuelto a leer despacio, muchas veces, pero sin dejarse invadir demasiado. ¿Y la libertad?

"No admito posibilidad alguna de obra, de obra de arte, que no esté fundamentada en una gran libertad". Este gran libertad de que habla el escultor es la libertad que es

recíproca. Y cuando alguien le pregunta cuál es el modelo de sociedad con el que está identificado, dice que en el de la Libertad, con mayúscula, "porque es lo que más necesito y quiero para mí y para los demás".

5. Lo vasco

Esta de la libertad para todos, que es un ideal vasco que está en Chillida, está impreso en su escultura con un sello de raíz. Desde el comienzo de su obra tiene Chillida la impresión de que su escultura arranca desde el corazón de lo que es la semilla de sus antepasados. Su primera obra importante, "Ilarriak", es una estela funeraria que le llegó como una "charmata" que "me lanzaron mis antepasados", y "surgió con una violencia" que es "fruto de toda aquella lucha interior donde uno se busca" por dentro. Era la gran crisis, y con esta obra consiguió pasar "al otro lado de ese río en el que estaba naufragando". El artista donostiarra había contemplado muchas veces en sus paseos por el Museo de San Telmo y también en el Museo de Bayona esta estelas, pero sólo en el instante en que comienza a trabajar en "Ilarriak" nace esta necesidad salvadora de comunicar, una comunicación "que tiene que comenzar desde hoy, incluso desde mañana, porque lo mío era muy hacia el futuro".

Desde este balbuceo inicial, el lenguaje de Chillida comienza a trabajar a la manera de un arado que surca la tierra donde va a engordar y pudrirse vitalmente la semilla que va a dar nacimiento al fruto.

"Mi lenguaje –me dice– 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 los clavos de nuestros caseríos; yo con 'Intzenea'..."

En la obra de un artista hay, sin duda, esta raíz antigua, profunda, poderosa, al que después se le viene a añadir un sentido de dirección que es racional, más personal.

Esta dirección individual de Chillida está, sobre todo, en ese concepto de "límite" que hemos mencionado.

Sigue haciendo, así, arte vasco.

Porque "lo auténtico mío es hacer arte vasco. No tienes más que mirar a mi primera obra para encontrarlo, e incluso muchas veces hago intervenir directamente los propios elementos de labranza utilizados en la obra, forjados y caldeados unos con otros"... Y así, "hay en el extranjero mucha gente que ha descubierto a través de mi escultura una manera de ver las cosas a la que no estaba acostumbrado, que les era nuevo, y cuya reflexión los ha conducido a plantearse, claro, el problema cultural vasco".

¿Qué es para Chillida "cultura vasca"?

La siente "con el deseo de que sea más cultura universal cada día, pero desde nuestras raíces... Porque, 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".

6. Destino: ¿arquitectura?

Toda esta obra de más de veinticinco años que ha tenido un reconocimiento internacional que, por sí mismo, bastaría para colmar la ambición noble de un artista, ¿hacia dónde se dirige?

Ese "aroma" que es el asidero y a la vez el propulsor del astro artístico de Chillida está, acaso, a punto de iniciar el cierre de un ciclo natural. El hombre vuelve a menudo al lugar de donde inició su camino. Así ocurre con frecuencia con la tierra que le ha dado forma, la fe religiosa en que lo han iniciado, la lengua en que ha comenzado a hablar, y a veces en las tendencias que han sido elaboradas a un nivel ya más personal.

Chillida comenzó orientando sus primeros pasos hacia la Arquitectura.

Hay ahora críticos que han dicho que su destino está de nuevo en la Arquitectura.

Cuando se lo pregunto, lo acepta de principio matizando: "Pero si es así, será a una Arquitectura de verdad. A la Arquitectura o al Urbanismo, no lo sé... Todo esto es un camino que todavía no conozco... Lo que ocurre es 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 este paso, no lo sé. Tengo que verlo..."

Premios

1954 Diploma de Honor de la Trienal de Milán

1958 Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia

1958 Premio de la Graham Foundation de Chicago

1960 Premio Kandizky

1964 Premio Carnegie de Escultura Pittsburg International

1966 Premio Wilhelm Lehmbruck. Duisbourf

1966 Premio Nordrhein Westfalen, Dusseldorf

1970 Premio Wellington de Escultura, Madrid

1971 Premio de la Crítica de Arte, Barcelona

1971 Académico correspondiente de la Bayerish-Academie der Schönen Kunste, Munich

1971 Visiting Professor Carpenter Center, Harvard University, Estados Unidos

1972 Premio de Grabado en la Exposición Internacional de Rijeka

1973 Premio de Grabado en la Bienal Internacional de Liubljana

1974 Premio Internacional Diano Marina al mejor libro del año

1975 Premio Rembrandt

Otorgado por un jurado europeo de la Fundación Goethe y otras personalidades que vinieron a San Sebastián a entregárselo en un acto realizado en *euskera* con la presentación de Luis Mitxelena y la presencia de: Víctor Beyer, conservador y jefe del Departamento de Escultura del Museo del Louvre; Hermann Fillitz, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Viena; Renilde Hammacher van de Brande, conservador-jefe del Museo Boymans van Beuningen, de Rotterdam; Alfred Hentzen, director

honorario de la Kunsthalle de Hamburgo; Franco Russoli, superintendente de Museos y director de la Pinacoteca de Brera, Milán, y Walter Vanbeselaere, conservador-jefe del Museo Bellas Artes de Amberes.

Dónde se hallan las obras mas importantes de chillida

Fundación Maeght, París
Ida Meyer Chagall, Basilea
Museo de Arte Moderno, Madrid
Museo Cívico, Turín
Staat Galerie, Stuttgart
Galería de Arte Moderno, Roma
Carnegie Institute, Pittsburgh
Kunsthhaus, Zürich
Laboratorios Sandoz, Basilea
Museum of Fine Arts, Houston
Kunstmuseum, Basilea
Institute, Utica
Tate Gallery, Londres
Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg
Art Institute, Chicago
McCrorry Foundation, Nueva York
Unesco, París
Banco Urquijo, Barcelona
Banque Mondiale, Washington
Fundación Hoffmann-La Roche, Basilea