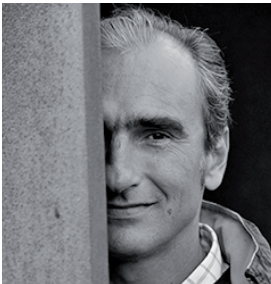


Luis Chillida es Director de la Fundación Chillida-Leku. Actuó como eje e hilo conductor de la sesión.



José Luis García del Busto es Musicólogo y miembro de la R.A. de BBAA de San Fernando. Presentó las obras musicales.



Carlos Aurengetxe es Poeta. Puso voz y silencios al diálogo que surgió de su encuentro con la muestra de Chillida en el Palacio de Miramar.



Iagoba Fanlo es Violonchelo y catedrático del Real Conservatorio de Madrid. Fue la voz musical del acto.



## El imaginario del escultor Eduardo Chillida

Luis Chillida, José Luis García del Busto, Carlos Aurtenetxe y Iagoba Fanlo

35

LUIS CHILLIDA

Muy buenas tardes a todos y bienvenidos a Chillida–Leku. En primer lugar, me gustaría agradecer a *LiveSpeaking* no solo su presencia aquí esta tarde, sino también la labor que desarrollan. Cuando me llamaron para hacerme la entrevista que aparece en el número anterior del libro recopilatorio, me resultó muy sorprendente ver cómo sus promotoras llevan a cabo este proyecto que tienen entre manos, cómo llevan trabajándolo ya años y sobre todo, la ilusión, pasión y ganas de que pasen cosas nuevas que tienen. También quiero agradecer a todos vuestra presencia hoy aquí en Chillida–Leku, ya que tiene mérito haber llegado hasta aquí con esta tempestad.

Mi intervención en este *LiveSpeaking* consistirá en guiar la sesión con un hilo conductor que nos lleve a través de la vida, obra y persona de Eduardo Chillida, al que me referiré muchas veces como aita. Intentaremos ir enlazando cosas que para él fueron importantes, tales como la poesía o la música, para, de esta manera poder comprender mejor el imaginario artístico de Chillida y así situarnos.

Aita fue un chaval que tenía inquietudes desde joven. Al principio no fue demasiado buen estudiante en los Marianistas y se solía escapar de clase a ver las olas a su lugar favorito, que era el final del entonces Paseo del Tenis y que hoy es el Paseo de

Eduardo Chillida y donde está el *Peine del viento*. Allí se escapaba desde muy niño a observar la mar preguntándose de dónde venían las olas. Continuó sus estudios en la Academia Malaxecheverría de San Sebastián, en la cual se le despertó el interés por el mundo de la cultura y la lectura, ya que el profesor Malaxecheverría era un hombre sabio, un hombre rodeado de libros en un lugar pequeño. Allí empieza a despertarse en él esa ansiedad, ese deseo de conocer que él siempre diferenció del conocimiento: conocimiento y conocer son dos cosas distintas y a él le interesaba más conocer. En esos primeros años de su vida fue también algo importante el deporte, que siempre le gustó, y ya enseguida, a los 14 o 15 años, conoció a nuestra madre.

36

Se conocieron de muy jovencitos y desde entonces llevaron toda la vida juntos. Por eso, muchas veces cuando se habla de aita, cuando yo mismo lo hago, en el fondo estoy hablando de los dos. Me acuerdo de que alguna vez mi madre se enfadaba cuando mi padre decía que había estado solo en algún momento. Y él decía: “no, solo contigo”. Para aita y para ama, ambos formaban una sola persona: “él solo” era “solo con ella”.



*Luis Chillida en el espacio central del interior del museo*

Volviendo al tema del deporte, le encantaba remar, jugar a la pelota y también fue portero de la Real Sociedad hasta que tuvo que dejar el fútbol. Fue ahí cuando decidió qué quería hacer; o, para ser más exactos, empezó a tener muy claro lo que no quería hacer, como él solía decir: sabía que no iba a ser médico, ni abogado, ni economista. Lo que no estaba tan claro era lo que quería y finalmente se decidió por los estudios de Arquitectura. Así pues, hizo el ingreso y se marchó a Madrid a estudiar la carrera con mucha ilusión, pero al poco tiempo de estar allí se fue dando cuenta de que se

había equivocado. Yo creo que, más que equivocarse en la elección fue también el momento que pasaba la Escuela de Arquitectura en los años 40. Era muy cerrada y no se daba libertad al alumno a la hora de hacer las cosas. España acababa de salir de la guerra y él vio que por ese camino no conseguía avanzar ni veía posibilidad de seguir, por lo que habló con mi madre de dejar de estudiar y dedicarse a la escultura, al mundo del arte. Y como él y mi ama siempre recordaban, le dijo: *“si tú me sigues, yo lo hago”*. La verdad es que eso tenía su mérito; ama era una persona muy avanzada para esa época, le apoyó y aita decidió dejar los estudios de arquitectura y adentrarse en un mundo complicado como era el mundo del arte. Empezó entonces a ir al estudio de Bellas Artes a dibujar y se estaba planteando lo que iba a hacer; todavía no había hecho ninguna escultura, pero se trataba de ver qué iba a hacer.



*Eduardo Chillida y su mujer Pilar Belzunce*

Fue ahí donde se empezó a dar cuenta de algunas cosas que verdaderamente han sido muy importantes en su vida y en su trabajo. Una de ellas fue la lucha contra la facilidad. Creo que aita fue una persona que luchó toda la vida contra la facilidad. Le parecía que las cosas fáciles no podían ser, decía que debían implicar un esfuerzo, un trabajo. Se dio cuenta de eso con una cosa tan sencilla como su habilidad para el dibujo. Aita dibujaba muy bien, pero tenía tanta facilidad que concluyó que su mano le hacía daño, que su mano era demasiado hábil y que esa habilidad le estaba impidiendo poder desarrollar su trabajo. Así fue como una noche decidió que a partir del día siguiente iba a empezar a dibujar con la otra mano, con la izquierda, pues pensó que esa misma torpeza de su mano le iba a ayudar a llevar siempre por delante la mente: la cabeza por delante de la sensibilidad de la mano.



*Mano, 1949*

Al final, la mano es un instrumento que tiene que hacer lo que le dice la cabeza, no puede mandar. La facilidad fue algo contra lo que luchó y por eso mismo no quería ir al mundo de lo fácil, sino a un mundo mucho más pensado, más meditado.

A partir de ahí decidió que se marchaba a París para intentar acceder a un mundo cultural que desde la España de esos momentos —muy cerrada al exterior— no era posible. De esta manera, en el año 1948 se marchó a París donde vivió 3 años en los cuales empezó a hacer sus primeras obras. Su primera escultura, está precisamente aquí arriba, en Chillida–Leku, *Forma*, un torso de mujer. Y empieza también a leer mucho, a ir a las bibliotecas de París, a los museos, a relacionarse con otros artistas y creadores, a formarse un poco como escultor.

Él no creía que eso te lo pudiera enseñar una universidad sino que era algo que tenía mucho más que ver con lo que podías aprender que con lo que pudieran enseñarte. Fue estudiando y, en el año 51, tras casarse con mi madre en el 50 (estuvieron los dos un año en París), decidieron que les había llegado el momento de volver, porque él ya no tenía la cabeza ahí. De alguna manera veía que eso no podía ser su trabajo. Tuvo incluso un momento de crisis durante la que él mismo creyó que estaba en un camino equivocado, que estaba acabado y que no podía seguir con la escultura.

En ese momento fue importantísima la decisión de mi madre. Cuando aita le dijo eso, ella respondió: “*pero Eduardo, qué tonterías dices, cómo vas a estar acabado si todavía no has empezado*”. A partir de ese momento, deciden volverse aquí y en el

tren de regreso a España, aita le dijo algo que se ha hecho luego famoso: “tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana”. Sabía lo que había hecho y que llegaba un momento diferente, un momento en el cual volvía hacia su tierra e iba a empezar con su trabajo.

Es momento ahora de incluir en el relato la intervención del poeta Carlos Aurtenetxe. Aita siempre creyó en la poesía como parte fundamental del arte y el encuentro artístico y personal entre Carlos y Chillida fue crucial y —como veremos más adelante— muy de acuerdo precisamente con lo que es *LiveSpeaking*, una plataforma donde la creatividad y los procesos artísticos de unos sirven de inspiración a otros.

## CARLOS AURTENETXE

39

(...) Ahí vive, ahí está, ahí reside Chillida más allá del orden, la taxonomía o la hermenéutica o la catalogación de los atardeceres, o el carácter de sus materiales o sus propiedades físico-químicas al caer el otoño. Porque el prodigio no está en las propiedades de los materiales, sino en lo que se hace con ellos.

Lo mismo, en cierto modo, le pasa al que escribe con sus palabras, cómo las habita. Las palabras son las mismas y están aguardando que las tomes del diccionario, lo que varía es lo que hace cada cual con ellas, en qué orden mágico e intransferible las dispone para expresar lo que quiere expresar.

Eduardo Chillida ha entendido, quizás como nadie, que el universo se expresa en formas antes que en significados. Y así emplea el lenguaje, el idioma de las formas, el de la infinita ambigüedad universal inmersa en la armonía, en la belleza, como en un gran cuerpo que lo abarca todo y vive en cada punto que lo forma, que lo anima, que lo habita. Y así encuentra el camino perseguido, la construcción en su mano. Y es que Eduardo Chillida, al cabo, es como un filtro mágico por el que al pasar el mundo todo se vuelve belleza, equilibrio, armonía, refinamiento, tacto de lo esencial, el equilibrio de la forma en la materia al existir.

## Chillida y la poesía

Siempre recordaré la lucidez de Chillida diciéndome hasta qué punto cualquier forma artística que no esté habitada por la poesía está condenada. Que lo piense una persona que vive en el intento de la creación poética parece relativamente natural.



Carlos Aurtenetxe y Luis Chillida

40 Pero que lo piense aquel que está inmerso en la creación escultórica y lo diga con la convicción y naturalidad con que lo hizo... Confieso que me hizo sentir extraordinariamente bien aquella mañana soleada, más hermanado aún si cabe, de lo que ya nos sentíamos los dos en aquel encuentro.

Yo digo de mis poemas que solo me atraen en la medida en que me ofrecen resistencia. Siempre hay una parte en ellos que se me escapa, no soy su propietario ni su dueño, sino su compañero, el que los vive, los respira a medias con ellos. Solo cuando se me resisten son como la piedra en mi mano. Cuando la aprieto me dicen algo y al mismo tiempo algo me escapa en ellos, como el mundo. Y solo así sé que mis poemas son como el mundo, reales. Aquello que comprendes totalmente a la primera, que agotas a la primera, es que no tiene dimensión, porque es pequeño, nunca supondrá nada para ti.

Ahora comprendo, entonces aún no lo sabía, por qué le llamaron tanto la atención a Eduardo Chillida estas palabras. Porque él por su lado y yo por el mío, sentíamos en cierto modo lo mismo, nos guiaban parejas perfecciones, practicábamos análogos instintos al crear al margen de los resultados finales, cada cual en su obra y su dimensión. Y creo que quizás eso es lo que más nos acerca y nos aleja entre nosotros, porque eso establece un vínculo, un modo de hermandad.

Y así fue que al contemplar su obra en la exposición antológica del Palacio de Miramar en San Sebastián en 1992, eso provocó en mí la conmoción que dio lugar al poema *La casa del olvido*, obra que envié a Chillida y que al leer él, de forma tan espontánea y secreta como me ocurrió a mí, él comenzó a crear los dibujos que, más tarde, unidos al poema según su criterio conformaron nuestra obra conjunta: *La casa del olvido*.

No fueron el motor de la obra los mutuos agradecimientos, que también, sino algo más profundo, activo y emotivo, como es el impulso interior que da en obra y vence a la inercia de no hacer nada. Cuando Chillida da cuerpo a lo que no lo tiene: el aire, el sueño, el misterio, la mirada, el suspiro, el gesto de tu mano, el gesto de la piedra, etcétera, da cuerpo a lo inaprensible, la pasión de lo real está empleando ya el lenguaje poético. Y acaba en los mudos testigos que nos representan, nos acompañan, y nos hacen frente, los cuerpos de la obra. Bien sea en la batalla de los talleres de fuego y forja o en el más leve trazo de línea meditada, o en el cordaje de sus gravitaciones y su equilibrio infinitesimal, este expedicionario de la forma que es Chillida, viene de lejos y va lejos, a través de las viejas rutas vírgenes, del nuevo camino que supone extraer de lo oscuro, la forma intacta del fondo de los cuerpos para alcanzar a expresar lo intangible. Y es que Chillida, siempre ha habitado, ha cohabitado con la poesía. Quizás al principio, hasta sin darse cuenta como nos ha pasado a todos, hasta que la poesía se ha despertado, se ha revelado, se ha aposentado en él. En su querido *Lo profundo es el aire* de Jorge Guillén, en sus *Levantes de la aurora* de Juan de la Cruz. Hermanado para siempre en el nuevo saber mirar y respirar que la poesía concede, y en el mirar y respirar que es nuestro, y es de todos y de nadie, que es la poesía, sea la de la palabra o de las formas y los gestos y de la música y el silencio inmarcesibles, en Juan Sebastián Bach.

41

Pues todo es uno, y diverso y singular en el esplendor de la mañana, en las manos que le unen en un libro, *la mémoire et la main*, con Edmond Jabés, en su último y ya invisible trazo, en la bastedad de la pérdida, en el poema que le une a Gamoneda, *Rumor de límites*. Como cuando el propio Antonio Gamoneda, nos dice, todo se explica en la imposibilidad, vamos de lo visible a lo invisible, en este error descansa nuestro corazón. La mirada de mi vejez, viene de países a los que no iré nunca, o cuando Jean Mambrino, nos susurra, es la sombra del otoño, la que pesa en los frutos, se diría que trabaja dentro del árbol, alguien que duerme.

### **Itinerario del punto a la totalidad**

De la misma manera que la materia se transforma oscuramente y sin cesar dentro de la materia hasta formar la vida, así se puede afirmar que la materia se transforma de continuo en el fondo de la materia hasta dar en la vida, en la vida del arte, en el arte de la vida, en la mirada, en la interrogación, en la mano de Eduardo Chillida y su afán de que el hombre rebase al hombre y se transforme en obra. Si escuchas con atención ante la obra de Chillida, sea la que sea, no pienses que está ahí quieta, muda o

inanimada esperando a que pases ante ella antes de irte, porque sería que no llegas a oír sus tenues, delicadísimas palabras, ese mensaje secreto que te susurran al oído a ti, solamente a ti, las palabras de Eduardo Chillida. Escucha el lejanísimo lenguaje del suspiro, de tu privilegio. En ese instante estáis los dos solos en el mundo, en ese instante eterno e irrepetible. Y solos en ese mudo y secreto abrazo del que nadie habla ni sabe, tras el encuentro, perseguido y alcanzado.

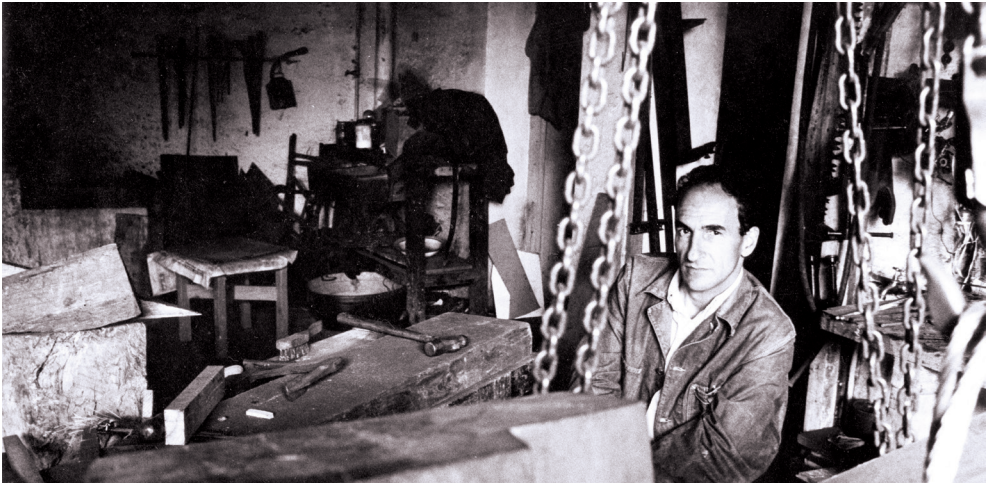
Yo veo a Eduardo Chillida feliz y sonriente porque ha triunfado en ti y tú has triunfado en él. La vida en Chillida es el avance de la vida en la obra inevitable, en la aventura. Sea bajo la noche o bajo el sol, tiene el aroma de los grandes viajes, de las empresas difíciles, las de verdad.

42

Aquí presenciamos el silencio de las formas, su lenguaje, el equilibrio de la presencia en la ausencia, en todo cuanto es. La destreza de los signos, el enigma, la forma del misterio, allí desfila la materia en ti. Allí al fondo cuando cae la jornada, ves latir la hierba vestida de silencio, allí ves pasar, respirar lo que permanece, sin saber por qué, ni lo que es, agarrado al olvido, y es aquella forma de Eduardo Chillida, porque Chillida siempre nos habla en secreto. Y es mejor, y el viento copió las formas, organizó traslados.

LUIS CHILLIDA

Nos hemos quedado en el momento en el que aita y ama vuelven de París y se instalan en San Sebastián. Fue la primera vez en que vio que llegaba a su sitio y vio su tierra de otra manera. Se había ido y cuando regresó se dio cuenta de que aquí tenía algo que decir, que no necesitaba estar en París ni en otros círculos sino que podía buscar en sí mismo y en la relación con su tierra lo que él quería, pues todavía no sabía bien quién o qué era. Y así fue como se instaló aquí en Hernani, con la suerte de que enfrente de su casa estaba la herrería de Manuel Illarramendi. Y al pasear por ese lugar y ver enfrente un hombre que trabajaba el hierro metido en un lugar oscuro, en el fuego, empezó a darse cuenta que eso era algo que le era mucho más próximo que lo que había estado trabajando en París. Allí había estado trabajando con otra luz, la que él llamaba luz blanca, la luz mediterránea, estaba trabajando otro tipo de arte. Y cuando vio el trabajo en esa oscuridad, supo que esa era su luz, la luz que tenemos aquí, una luz diferente, la "luz oscura" como él la denominaba. Era otro entorno y empezó a interesarle ese mundo del hierro; surge durante los años 50 su *Edad del Hierro*, como la llamaron algunos críticos.



*Chillida en el taller, 1966. Foto Budd*

43

Ese momento, esa unión con su tierra, fue lo que le empujó a trabajar y a pensar que podía hacerlo aquí. Aunque después se moviera, él quería estar en su lugar.

A continuación vamos a dar paso a José Luis García del Busto, quien nos pondrá en contacto con el mundo musical a través del compositor húngaro Ligeti, artista como Chillida, profundamente ligado a su tierra y profundamente universal.

#### JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

La primera audición musical de este acto, efectivamente, va a consistir en una pieza para violonchelo solo, de György Ligeti, el gran compositor húngaro de la segunda mitad del pasado siglo.

Ligeti se había formado mientras Europa ardía en el fuego de la II Guerra Mundial y al concluir esta en 1945, a los 22 años de edad, comenzó a hacerse notar como compositor de talento e incluso ya impartía clases en la prestigiosa academia Ferenc Liszt de Budapest, en la que sucedió como profesor a quien había sido uno de sus principales maestros, Zoltán Kodály.

Pero las revueltas de 1956, cuando el pueblo húngaro se alzó contra el régimen comunista que les venía impuesto desde la Unión Soviética y las tensiones político-sociales en que vivió Hungría antes y después de aquella revolución, no eran precisamente el mejor caldo de cultivo para desarrollarse como músico. Y Ligeti salió de su país con destino a Alemania.

A partir de este momento, en contacto con la nueva música que se venía fraguando en la Europa Occidental y que empezó a conocer en Alemania con Stockhausen como primer guía, Ligeti echó a volar y se construyó un mundo sonoro y técnico propio, un lenguaje muy personal, rico y novísimo, que poco a poco se revelaría muy fecundo.

En efecto, el Ligeti de la madurez, ha sido y sigue siendo tras su muerte uno de los compositores con mayor capacidad de influencia en la música, de las generaciones posteriores a la suya. La figura del gran maestro húngaro no ha dejado de agrandarse en el transcurso de los últimos años y hoy se nos aparece como una de las más universalmente admiradas de la creación musical moderna.

44



*José Luis García del Busto*

En aquella Hungría, en la que Ligeti comenzó a componer en los años 40 del pasado siglo, un país muy necesitado de afirmación nacional, no se practicaba otra estética que no fuera la nacionalista. Algo por cierto, completamente paralelo a lo que sucedía en la música española. España había quedado al margen de la Gran Guerra, pero había pasado poco antes por el trance durísimo de una guerra civil, y estaba en la también durísima postguerra.

Aquellos eran los últimos años de Joaquín Turina, y los años de plenitud de Jesús Guridi o de Joaquín Rodrigo. Para acentuar el paralelismo, en ambos ambientes musicales sobrelababa el ejemplo máximo de un compositor genial, trascendental, Béla Bartók en Hungría. Y también de Manuel de Falla en España. Y ambos pasaron sus últimos años y murieron en el exilio, Bartók en Estados Unidos, Falla en Argentina.

Así pues, la música de la primera etapa de Ligeti, a la que pertenece el diálogo que nos trae Iagoba Fanlo, está imbuida de húngarismo, de carácter nacional, muy arraigada en su tierra, en su cultura. Pero interesa aquí resaltar que la creación musical del maestro Ligeti, incluso la de carácter más abstracto, la del lenguaje más vanguardista, nunca dejó de tener vinculación con los elementos esenciales de los folclores europeos del este (especialmente del húngaro, de cuyo estudio había partido Ligeti): cantos y danzas populares que habían sido recopilados in situ, y estudiados en profundidad por Zoltán Kodály, su principal profesor y por Béla Bartók, su principal modelo compositivo. Así Ligeti y sus obras, todas son a la vez modelo de creación artística húngara y universal, caso por completo equivalente al de Eduardo Chillida, artista profundamente vasco y a la vez universal.

45

La vida de Chillida y Ligeti, transcurrió en perfecto paralelismo. Nos acaba de recordar Luis que su padre nació en enero de 1924. Ligeti había nacido en mayo de 1923, era 7 u 8 meses mayor que nuestro Chillida. Ambos murieron en fechas muy próximas, ya empezando el siglo XXI, como dejando el camino a las nuevas generaciones de artistas, y coincidieron incluso en algo tan peculiar como que en 1991 recibieron ambos, a la vez, la más alta distinción que se concede en Japón a artistas de cualquier nacionalidad. En la misma convocatoria, la de 1991, fueron premiados Chillida y Ligeti.

Diálogo, la pieza que vamos a escuchar a continuación, data de 1948, es decir, del año en el que el joven Chillida, como acabamos de oír, viajaba a París decidido a dedicarse a la escultura, y en el que el joven Ligeti terminaba sus estudios académicos en Budapest. Este Diálogo, unos años después se convertiría en el primer movimiento de la Sonata para violonchelo solo de Ligeti, obra planteada en forma de díptico, diálogo y capricho, y que increíblemente no interesó a nadie hasta cerca ya de nuestros días, cuando en los años 80 fue recuperada. Admiró a quienes pudimos conocerla y poco a poco se ha convertido en pieza de repertorio prácticamente obligado para los violonchelistas de hoy.

El Diálogo fue compuesto para una joven violonchelista de la que Ligeti estaba por entonces enamorado, pero como tal pieza aislada, nunca sería interpretado. Es un adagio de enorme profundidad expresiva, en el que el chelo, salvo en algunos modelos de acordes en pizzicato es requerido linealmente en sus acentos más intensamente cantábiles para desarrollar una melodía honda y grave, con muy probable basamento en algún canto popular de carácter lamentoso y en todo caso muy emocionante. Una auténtica joya musical como vamos a comprobar.

*Iagoba Fanlo*

## LUIS CHILLIDA

A partir del regreso de París, lo que quedó de esa época fue que allí, en el Salón de Mayo del año 51, ya expuso algunas obras con una de las grandes galerías de París, la galería “Maeght”, que era la de los grandes artistas de ese tiempo y en la que estaban Braque, Calder, Giacometti, Chagall o Kandinsky. Eso fue un respaldo, y aunque él siempre trabajó aquí, su obra se comercializaba, se movía y se exponía desde París, dentro de la estructura de la galería. Tenía la libertad de trabajar aquí y cuando terminaba las obras se enviaban a París. Esa relación con la galería Maeght se prolongó prácticamente durante 30 años.

Una de las cuestiones que me gustaría tratar y que hace también especial la obra de Chillida, fue que sobre todo al principio de entrar en la galería, Maeght intentó convencer a mi padre de que a partir de cada escultura que hiciera se harían moldes de esa obra para obtener reproducciones. En esos años era ya algo acordado entre galeristas y coleccionistas que hasta diez copias de una obra se consideraban una obra única. Aita decía que se llamaba obra única pero en realidad era una obra que se había hecho en molde y de la que se habían reproducido diez copias.

Maeght intentó convencer a mi padre —e insistió mucho— que como joven artista que estaba en la galería y que era escultor, esa era la forma de trabajar. Pero a mi padre no le hizo mucha gracia esa idea porque no lo veía, así que Maeght intentó también convencer a mi madre hasta que acordaron hacer una prueba a ver cómo funcionaba. Se hicieron entonces moldes de seis obras de aita; a él le costó mucho tiempo seleccionar

cuáles y finalmente, de esas 6 obras, se reprodujeron 3 copias en bronce. El día que las vio en un atelier de París no lo entendió porque le parecía que esas obras no eran lo mismo que el original que él había trabajado. Les faltaba algo, y algo que para él era muy importante: el esfuerzo, el trabajo, la dedicación a lo que has hecho, el compromiso con la obra.

Y como para aita no podías conformarte con algo solo bueno, tuvo una grandísima discusión con la galería porque Maeght le decía:

*“Eduardo, te tienes que dar cuenta de una cosa: va a ser muy difícil que tu obra sea conocida en muchos lugares y que pueda estar en muchas colecciones y museos porque no vas a tener suficiente obra. Por mucho que trabajes todos los días de sol a sol haciendo esculturas, tu obra va a ser muy limitada”.*

47

En realidad, Maeght tenía razón, la obra de mi padre es limitada, limitada a las obras que pudo hacer, pero él no dio importancia a eso. Su obra estaría donde tuviera que estar, pero lo que no quiso fue dar ese paso; se negaba a seguir e incluso llegó a un momento en que mis padres se plantearon dejar la galería a pesar de que aita quería trabajar.

Después, reflexionando sobre lo que Maeght le había dicho acerca de que la gente no iba a poder conocer su trabajo, llegó a una conclusión, se fue un día a hablar con él y le dijo: *“M”, tú me estás diciendo que yo tengo que multiplicar las obras para que haya más gente que conozca mi trabajo, para llegar a más museos y colecciones y que pueda disfrutar mi obra la gente en general, y yo en cambio lo veo justamente de la forma contraria. ¿Por qué no multiplicamos los propietarios en vez de multiplicar las obras? Hagamos que una obra pertenezca a muchos”.*

Maeght se le quedó mirando como sin saber de qué le hablaba. En esos momentos aita se estaba refiriendo a la obra pública. Obra pública como *El Peine del viento* en SanSebastián, *Elogio del horizonte* en Gijón o la obra de Berlín. Una obra pública ¿de quién es? Es de todo el que esté paseando por ella y eso es lo que tenía aita en la cabeza. Pero estamos hablando de los años 50 y entonces no era como hoy en día que tenemos una escultura pública en cada rotonda o en cada calle y en todas las ciudades. En todo caso, había esculturas conmemorativas de una batalla o de Franco a caballo, pero no había otro tipo de obra pública. Chillida empezó a pensar en esa posibilidad y quizá eso ha sido algo que le ha marcado toda la vida.

Cada obra pública lleva un proceso tremendo. Primero, hay que ver lo que vas a hacer en función de un lugar; eso necesita una escala y la escala necesita un tipo de trabajo, con un material u otro. Una obra de este tipo necesita varias anteriores para encontrar la escala adecuada y estas conforman un proceso, un camino; son esos “aromas”, como mi padre los llamaba, que le iban llevando de una obra a otra. Aquí mismo, en estos momentos, estoy sentado en *Monumento a la tolerancia* que es precisamente uno de los aromas de la obra que está en Sevilla.

48 En Sevilla es de hormigón y mucho más grande y este era uno de los “aromas” del *Monumento a la tolerancia* del que también había otros más pequeños. Pero como cada una de esas obras estaba hecha en un momento, no era repetir la misma obra. Para un artista no tendría sentido repetir. Puedes volver a hacer la misma obra directamente porque nunca va a ser la misma; será ese mismo “aroma”, seguirá un mismo camino, pero cada obra es diferente. Por eso, veréis muchas veces en la obra de Chillida que el título tiene después un número romano, lo cual responde a la cantidad de veces que lo ha trabajado. Por ejemplo, *El Peine del viento* de San Sebastián, es el XVI de la serie del *Peine del viento*: hubo otros quince peines antes, en diferentes tamaños, con diferentes medidas y que constituían aproximaciones en diferentes momentos a la idea del *Peine del viento*.

De esta manera va desarrollando la obra y ese cuerpo de obra en el cual la finalidad es la obra pública. Así es como empieza —ya en los años 60— a hacer las primeras obras públicas en lugares ya accesibles. La primera es en Houston, un *Abesti Gogorra* en granito que está colocado en el jardín del museo The Fine Arts de Houston. También se puede ver *Peine del viento* que se instala en París en el edificio de la Unesco.

Paralelamente a estas obras que le van surgiendo, aparece también la idea de lo que hoy en día es el *Peine del viento*, que tiene una historia muy bonita. El *Peine del viento* surge a mediados de año 65 y se acabó en el 77. Fue la primera ocasión en la que se dirigen a Aita una serie de personas de San Sebastián que conocían su trabajo y su trayectoria y le proponen que se haga en su ciudad una gran exposición para que la gente conozca su obra. Aita respondió: “*lo agradezco muchísimo pero una exposición es algo muy efímero, y aquí en mi ciudad, me gustaría hacer algo que se quedase para siempre*”. Y entonces les empezó a hablar de la punta del tenis, ese lugar favorito para él y para el que tenía en su mente una idea a desarrollar en esa parte de la ciudad que estaba abandonada y no se utilizaba. Era un rompeolas cuyo muro estaba continuamente hundido y se llenaba de agua, un sitio oscuro y lúgubre

donde prácticamente nadie iba. Él pensó en ese lugar para el que ya había hecho varios “peines del viento”, habló con estas personas y desde ese momento hasta que se finalizó pasaron 12 años. Él solía decir que era un artista lento, pero no lento en el sentido del tiempo del reloj sino lento en el sentido de otro tiempo que manejaba él: el tiempo en el que las cosas se tenían que hacer. El tiempo que tarda una obra en hacerse bien, era el tiempo necesario.



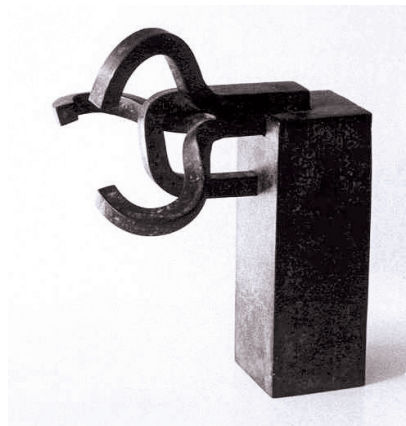
*Estudio Peine del viento III, 1965*



*Estudio del Peine del viento X, 1974*

Hoy en día estoy convencido de que el *Peine del viento* no hubiese sido posible: ni conseguir permiso ni hacer las cosas, hubiese habido follón. Pero en ese momento se permitió hacer una cosa que estaba muy por delante de su tiempo, y si se leen las críticas en los periódicos de la época se ve en la voz de la gente que no se entendía lo que se estaba haciendo ahí: “poner unos hierros en unas rocas, y que por qué no se hacían apartamentos para la playa o una cafetería o algo más normal”.

Al final el tiempo ha dejado las cosas en su lugar, pero esa obra es ejemplo de los trabajos que aita solía definir como una gran ecuación en la cual en lugar de números tenía elementos. Tenía elementos como la mar, el viento, los acantilados, la luz o el horizonte y todos ellos formaban una ecuación que él trataba de resolver creando ese lugar para que lo pudiésemos ver y disfrutar. El protagonista del *Peine del viento* no es ni la escultura, ni la roca, ni el mar, ni el horizonte; es un conjunto. El concepto de crear lugares era algo que a aita le entusiasmaba y lo que hizo en *El Peine del viento*.



*Estudio del Peine del viento XI, 1974*

Esta íntima relación de Eduardo Chillida con la mar encontró ecos musicales en Juan Sebastián Bach, al que dedicó una obra y al que dirigía con las siguientes palabras un



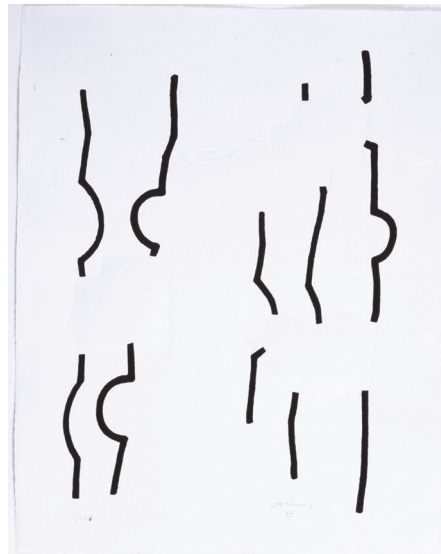
*Peine del viento XV, San Sebastián*

pequeño saludo: “*Moderno como las olas, y antiguo como la mar, siempre nunca diferente, pero nunca siempre igual*”. Y puesto que Bach estuvo siempre presente en los momentos de creación de mi padre escucharemos a continuación *Preludio, Sarabande y Gigue de la Suite en Mi Bemol Mayor BWV1010* de J.S. Bach, interpretada por Iagoba Fanlo.

#### JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Hemos escuchado la música que inspiró algunas de las obras de Eduardo Chillida que era un enamorado, un apasionado, de la música de Johann Sebastián Bach.

Pues bien, ahora vamos a oír una música inspirada en la escultura de Chillida. El compositor madrileño Cristóbal Halfter es uno de los más destacados de nuestro tiempo y de nuestro ambiente; alguien que siempre ha considerado su música inserta en el ámbito general de la cultura y en consecuencia ha procurado ponerla en relación con otras manifestaciones de la misma: la historia, la literatura y las artes plásticas.



*Homenaje a Bach VIII, grabado, 1997*

En 1974, justamente cuando se fraguaba la idea de *El Peine del viento*, Cristóbal Halfter daría un paso bien firme en este ámbito interdisciplinar al componer música específicamente inspirada en la obra plástica de cuatro grandes artistas coetáneos que, por añadidura, eran amigos personales suyos. La obra en cuestión se titula *Tiempo para espacios* y está escrita para clave, clavicémbalo, solista y orquesta de cuerdas y presenta cuatro movimientos, significativamente titulados:

El primero: *Volúmenes* Eduardo Chillida

El segundo: *Líneas* Eusebio Sempere

El tercero: *Formas* Lucio Muñoz

El cuarto: *Espejos* Manuel Rivera

51

Esta obra, *Tiempo para espacios* se estrenó en la galería Juana Mordó de Madrid. Se había estrenado previamente en Francia en el festival de Royan, y cuando lo hizo, los cuatro artistas homenajeados —Eduardo el primero— estuvieron en aquel concierto.

Casi podríamos decir que, como un corolario de esta obra, *Tiempo para espacios*, surgiría en 1978, cuando se culmina la obra del *Peine*, un cuarteto de cuerda de Cristóbal Halfter, el tercero que componía, en el cual el maestro madrileño volvía a una motivación plástica, ya que la partitura aspira a alinearse expresivamente con la obra escultórica de Eduardo Chillida *Lugar de encuentros*, al jugar alternativamente con la convergencia de los cuatro instrumentos, y con su independencia total. Ese contraste de líneas, en el que va cada una por su camino como independiente de las demás, pero que periódicamente convergen, se encuentran, era la que manejaba Cristóbal Halfter. Encuentros y desencuentros en un discurso sonoro, tan abstracto como coherente, en el que admira la propiedad con el que el compositor maneja los silencios para evocar los vacíos de las composiciones escultóricas de Chillida, el silencio, el no-sonido, puesto en paralelo con el vacío, la no-materia.

Este cuarteto número 3, es realmente un hermoso lugar de encuentro entre Halfter y Chillida y su amplitud (veintitantos minutos —casi media hora— de duración) hace inviable su audición, pero acaso sí cabe escuchar el breve primer movimiento de la otra obra *Tiempo para espacios* antes comentada. El que se titula, naturalmente, *Volúmenes Eduardo Chillida*.

LUIS CHILLIDA

Hemos ido avanzando poco a poco en los años, las últimas obras eran del año 78. Y a partir de entonces creo que hay un momento muy importante y muy reseñable, que hace que hoy estemos aquí.

52 Empieza a germinar con la muerte de M. Maeght, galerista de aita de toda la vida, que fallece en 1982 y con cuya galería siempre habían tenido un contrato verbal. Decidieron aita y ama entonces que había llegado el momento de intentar ir por libre sin seguir la disciplina de una galería y haciendo las cosas de otra manera. Empezaron entonces, tanto mi padre como mi madre, todos en casa, a buscar un lugar. ¿Qué suponía el hecho de no mandar las obras a la galería? Suponía que se quedaban en casa, la que teníamos en el alto de Miracruz. Se podían tener en el jardín pero allí no había suficiente espacio y a la vez Chillida estaba empezando a trabajar con los bloques de granito. En el estudio no tenía ni espacio suficiente ni el puente grúa donde poder manejarlo, así que necesitaba también un taller más grande.

Entonces, a partir del año 82, se empezó a buscar un sitio sin saber para qué. En teoría era para un taller más grande, para hacer algo. Pero tenía que ser un sitio cercano porque si era un sitio de trabajo no te podías ir a la punta de un monte a la que tardaras una hora y media en llegar.

En ese proceso de búsqueda se presentó la ocasión por casualidad a raíz de una exposición gráfica en la casa de Goya en Burdeos. A la vuelta de ella trajimos al cónsul de España allí, Santiago Churruca, y resulta que era el dueño de estos terrenos en los que está ahora Chillida–Leku. A él le dejamos en la villa, donde vamos a tomar



*Interior Caserío Zabalaga*

luego la sidra porque iba ahí a vender unos muebles, y en la esquina del jardín estaba este caserío en ruinas. Al salir en el coche, ya anochecido, aita se fijó en el caserío. Nos fuimos, pero aprendimos el camino y al día siguiente volvimos de día. Entramos, y yo creo que es de las pocas veces que aita vio lo que buscaba. Creo que solo podría decir de 4 veces en que le he visto que claramente ha visto algo y era lo que buscaba; una era sin duda este caserío, la otra era el *Peine*, otra el cerro de Santa Catalina en Gijón y por último la montaña de Tindaya en Canarias. Al verlos sabía claramente que era lo que buscaba aunque no siempre sabía para qué. Cuando vio este edificio pensó que un caserío en ruinas era precisamente lo que quería.

Hoy tenemos a Joaquín Montero por aquí, el arquitecto que trabajó con aita en la larga restauración del caserío; larga porque aquí todo se hacía al ritmo de aita, que era muy lento: meditaba cada cosa, la pensaba, nunca había prisas por nada. Y este proyecto en el que estamos ahora, el caserío, el jardín, las obras, si se piensa puede ser parecido al *Peine del viento* en un sentido: como decía, el *Peine del viento* era una ecuación con unos elementos y aquí ocurre lo mismo. Los elementos eran las campos, el bosque, los árboles, su paisaje, su lugar, el caserío, etcétera.

53

Todo ello formaba algo que le fue llamando e incitando a dejar aquí cosas, a colocar obra, a ir trabajando y también guardando. Se le quitaron mucho las ganas de que las obras se fuesen a otros lugares y se quedaron aquí, conformando parte al final de otra obra. Lo que tenemos aquí, Chillida–Leku, es el concepto de una obra, una obra en sí, a la cual dedicó un montón de años y de trabajo y que de alguna manera es la huella de aita en el mundo, en su lugar, en su sitio. A él siempre le importaron los lugares y este era otro de ellos. Este proyecto se desarrolló durante muchísimos años trabajando, siguiendo adelante, haciendo cosas y creando así un conjunto y un lugar en el que aita se sintiera a gusto.

Yo creo que los artistas se sienten a gusto cuando están haciendo las cosas. Aita solía decir a veces, que él cuando acababa una obra, esa obra pasaba a ser de los demás, y era suya mientras la hacía. Si alguien le preguntaba cuál era su obra favorita la respuesta era siempre la misma: “*la que estoy haciendo, la que tengo en mi cabeza*”. La favorita era la que estaba trabajando en ese momento, aquella a la que estaba dedicando su esfuerzo y sus pensamientos.

Durante todo este proceso (desde el año 83 que compran estos terrenos, hasta el año 2000 que fue cuando se abre el museo, o 2002, que es cuando muere Chillida), su

intención y su trabajo estuvo siempre aquí. Pasaba los días, paseaba con el coche, trabajaba, veía cómo estaba el caserío, cómo iba el jardín, los árboles, qué era lo que se hacía: “esto lo colocamos ahí, o esto lo hacemos así”, etc. Era un lugar de trabajo y el lugar en el que estuvo involucrado durante más tiempo, cada vez más convencido de lo que estaba haciendo y que creyó que era algo que merecía la pena hacer. Nosotros también lo hemos creído así y fue de alguna manera como desarrollamos este proyecto.

54



Chillida-Leku

Pero todo esto lo abro para dar la entrada a la última intervención de Carlos Aurtenetxe, que nos recitará un poema. Pues hubo un momento en el año 91 en el que surgió la posibilidad de hacer una gran exposición en San Sebastián, la que le ofrecieron hacer en 1965 y que acabó en el *Peine del viento*, y que es donde Carlos conoce la obra de aita. Esa exposición era precisamente lo que tenemos aquí, con menos obra porque en el 92 había algunas que todavía no se habían hecho, pero el origen era la colección que había ido guardando aita en el Caserío de Zabalaga. Esas obras que aquí estaban se trasladaron a la exposición del Palacio de Miramar durante un verano, de forma temporal y era una exposición abierta por la que la gente paseaba, la conocía, se metía y salía. No había entrada, no se trataba de entrar en un lugar sino de pasear la obra, de vivirla. Ese verano hizo que parte de la gente de San Sebastián conociera la obra de aita de verdad y entre ellos estaba precisamente Carlos que nos recitará a continuación el poema que surgió a partir de la contemplación de la obra de mi padre. Más tarde se lo mandó a aita, y a él, leyéndolo, le fueron saliendo unos dibujos, de forma que entre los dos crearon este trabajo, *La casa del olvido*.

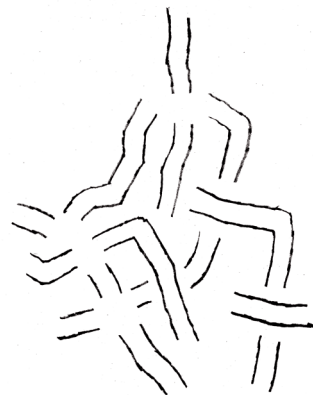
CARLOS AURTENETXE

Realmente fue una circunstancia muy, muy especial y que ocurre muy pocas veces en la vida. Yo tenía un conocimiento limitado de la obra de Eduardo, de alguna obra suelta suya, pero era un conocimiento muy superficial.

Y llegó la antológica de 1992. Recuerdo que era la víspera de la clausura y me pasé toda la mañana allí; afortunadamente, estaba prácticamente vacío. Estuve verdaderamente concentrado, en estado poroso, y fui absorbiendo todo aquello como una esponja. Aquella obra que me fascinó y me fue impregnando y penetrando, y la veía yo como una lógica interna, en marcha, un proceso que se va explayando en el tiempo en el espacio. Esa misma tarde después de comer, me vino lo que yo llamo “material”; sentí la imperiosa necesidad de ponerme a escribir y lo más excepcional fue que estuve más o menos diez días “recibiendo material”, lo cual es algo muy fuera de lo normal, y así surgió el poema.

55

Lo que no imaginaba es que eso podía trascender después. Me vi con el poema en la mano, pensé que era para Eduardo Chillida y se lo envié. Pero ¿cómo iba yo a esperar, que él, tan en secreto como me ocurrió a mí, se pusiera a hacer dibujos sobre mi poema, igual que me había pasado a mí con su obra? Me quedé asombrado cuando se puso en contacto conmigo y también porque vi que él luchaba con los dibujos porque al principio no estaba satisfecho con lo que le estaba saliendo. Como una anécdota curiosa, recuerdo que decía cuanto más leo la obra, más me hace “mojar la pestaña”. Yo me quedé asombrado porque nunca había oído esa expresión y es un detalle entrañable. A partir de ese hecho tan particular fuimos prácticamente hermanos, pues eso era un grado de interiorización y de compenetración personal enorme.



*Cuerpo del aire, dibujo, 1995*

Carlos Aurtenexte recitó a continuación el poema completo, *La casa del olvido*, que no puede reproducirse aquí por su extensión.

56 Vamos ahora a coronar este acto asistiendo a algo que siempre es emotivo, importante y que luego sale en los libros: al estreno mundial, al estreno absoluto de una composición que además ha sido escrita, justamente, para que la oigamos nosotros hoy aquí. Está escrita hace dos, tres semanas, lo cual significa que mi amigo Iago-ba Fanlo, ha dispuesto de menos tiempo que para estudiar a Bach, por ejemplo.(!!) Benet Casablanca es el autor de esta composición, y es uno de los compositores —catalanes y españoles en general— más notables del momento. También es un hombre de cultura, Licenciado en Filosofía y Doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Como compositor se formó principalmente, bajo la dirección de Josep Soler, quien venera especialmente a Alban Berg pero en general a los maestros de la escuela de Viena: Schoenberg, el propio Berg, y Anton Webern. No es pues casualidad que su discípulo Benet Casablanca, después de formarse en Barcelona, acudiera precisamente a Viena, a ampliar sus estudios. Y que allí buscara como maestro de composición a Friedrich Cerha, importante compositor, con un hito muy especial en su trayectoria.

Él fue el encargado de completar la gran ópera que Alban Berg dejó inacabada al morir, *Lulu*. Y hace tan solo unos meses, Benet Casablanca fue un magnífico introductor en Madrid de la figura y de la obra del maestro Cerha, con motivo de la *Carta blanca* que le dedicó la Orquesta Nacional. Con el bagaje adquirido, Casablanca fue forjando un lenguaje propio, que alcanzada su madurez, se hizo absolutamente personal, y progresivamente refinado. Recientemente, en el pasado mes de noviembre, recibió Benet Casablanca, el Premio Nacional de Música, que es el principal reconocimiento a la labor creativa musical que concede nuestro Ministerio de Cultura.

Pues bien, Benet Casablanca enterado por Iago-ba Fanlo de este acto programado en el Chillida–Leku, sintió sana envidia, y quiso participar de la manera más honda en que él podía hacerlo: componiendo una pieza nueva en homenaje a Eduardo Chillida y ofreciendo a los organizadores de este acto el estreno absoluto de la misma aquí, en Chillida–Leku.

Me contaba Benet, la semana pasada en un e-mail, que en cuanto se habló del tema, *“me vinieron a la cabeza las imágenes de la serie Homenaje a Johann Sebastian Bach y fui corriendo a la biblioteca a buscar el catálogo del que conservaba un gran recuerdo. La admiración de Chillida por Bach y la asociación de ambos creadores en*

*el momento de proyectar mi obra surgieron de una forma natural, lógica, y casi inevitable. El tratamiento de formas, tonos y texturas de los originales de Chillida, con su tensa y refinada elegancia, los juegos de proporciones y variaciones infinitesimales de su iconografía y el dramatismo distante, muy lírico, de los ritmos descritos por la organización del espacio, fueron el estímulo inmediato para la composición, para adoptar en un segundo estadio, el juego con las transposiciones, alfabético-motívicas, como vía idónea para su desarrollo”.*

*Ricercare para Chillida* es el título de esta obra, el *Ricercare* es una forma instrumental libre, muy empleada en el siglo XVIII, durante el Barroco, a menudo con función de introducción o preludio. Pero les voy a explicar sencillamente cómo se sustancia en la partitura el carácter de homenaje al genial escultor por parte del músico.

57

Ese juego con las transposiciones alfabético-motívicas al que se refería Benet Casablancas al final de la cita que les acabo de leer. Como saben muchos de ustedes, en los países anglosajones la nomenclatura de las notas musicales no coincide con la de España, Italia, Francia, etcétera. En Inglaterra o en Alemania, las notas se nombran mediante las siete primeras letras del abecedario; A, B, C, D, E, F, G, que corresponden a nuestras notas; La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. Pero con una particularidad: en Alemania, la “B”, el “Si” para los ingleses, no es el “Si” natural sino el “Si bemol”, un semitono más bajo. Por consiguiente, los alemanes añaden una octava letra, la “H”, para nombrar al “Si” natural.

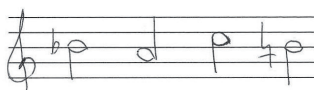
¿Qué sucede? Que con esa transposición, como decía Benet Casablancas, resulta que en alemán hay palabras que suenan, que tienen música, y son las que se escriben con esas ocho primeras letras, de la A a la H. Por ejemplo “Bach”: B-A-C-H, que haciendo esa transposición a notas musicales, es “Sib-La-Do-Si”. Eso es, esas cuatro notas, son una célula, que es la sonorización del nombre de Bach. Ese tema, ese simplísimo motivo de cuatro sonidos, ha sido empleado abundantemente por el propio Bach como firma, como guiño, y por muchísimos compositores posteriores a él, que han recurrido a estas notas, para hacer explícita su admiración por el genio musical de Bach. Y Benet Casablancas, en su *Ricercare para Chillida* recurre a este motivo, consciente del profundo significado que para Chillida, tuvo la música de Bach, como ha quedado bien patente en las intervenciones previas a esta mía.

Pero el homenajeado aquí no es Bach, sino Chillida ¿Cómo traer a Chillida a la partitura? No es difícil de imaginar. El nombre de Chillida, tiene ocho letras, cuatro de las

A - B - C - D - E - F - G - H  
 La Si b Do Re Mi Fa Sol Si



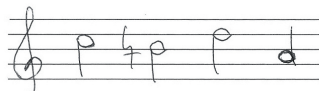
**BACH:** Si b – La – Do – Si



58

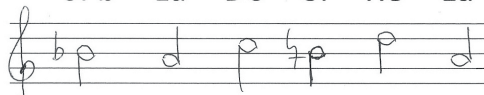
cuales *suenan*; las dos primeras “C y H” o sea “Do-Si”, y las dos últimas “D y A”, o sea “Re-La”. De este modo, el motivo Chillida, sería, “Do-Si-Re-La”. Pero aún vamos a ver un último paso, si se fijan, las dos últimas notas del motivo “Bach”, “C-H”, coinciden con las dos primeras del motivo Chillida, lo cual, con lo cual, si empujamos esos dos nombres de cuatro letras hasta que se superpongan entre sí la “C y la H” finales de Bach e iniciales de Chillida, resulta un motivo de seis notas “B-A-C-H-D-A”, en el que las dos centrales son compartidas por ambos motivos. Es decir, ese tema, ese nombre “Bachda”, fusiona en uno los nombres de Bach y Chillida.

**CH(illi)DA:** Do – Si – Re - La



**BACH-CHDA / BACHDA:**

Si b – La – Do – Si – Re – La



Así ha querido homenajear Benet Casablancas a Chillida: poniéndolo en íntimo contacto con uno de sus referentes musicales y artísticos en general, como fue Bach.

Pues bien, con el ambiente creado en este marco por todos los que aquí estamos, en condiciones inmejorables para disfrutar de este acontecimiento, se presenta el estreno absoluto del *Ricercare para Chillida*, de Benet Casablancas que va a interpretar Iago Fanlo, y con esta interpretación concluirá también el acto.



*El compositor Benet Casablancas*