

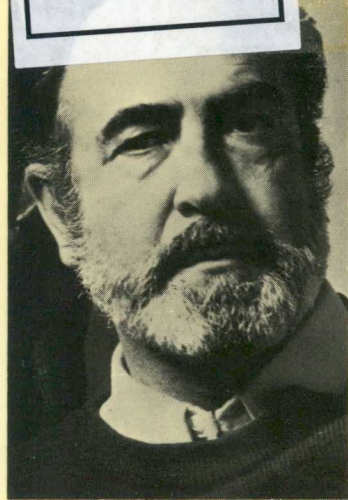
JUAN PLAZAOLA

néstor basterrechea

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



14166



En la espléndida floración lograda por el arte vasco contemporáneo, especialmente dentro de la escultura, destaca la personalidad de Néstor Basterrechea. Desde que, al regreso del exilio, en 1954, ganó por concurso la decoración de la cripta de la nueva Basílica de Aránzazu (Guipúzcoa), hasta el triunfo multitudinario que constituyó la muestra en las capitales vascas de su «Serie Cosmogónica Vasca», han sido veinte años de fecunda labor en las más variadas regiones de la creatividad. Basterrechea,

14.166

nestor basterrechea

JUAN PLAZAOLA
*Doctor de la Universidad de París.
Profesor de Estética
en la Universidad de Deusto*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

nestor basterrechea

R-40-243



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
y Ciencia. 1975

Imprime: Artes Gráficas Encinas. Torregalindo, 5. Madrid-16

ISBN: 84/369-0471-0

Depósito legal: M. 3.710/1976

Printed in Spain

NESTOR BASTERRECHEA

I. PERSONA Y VIDA

1. Infancia y destierro.

Néstor Basterrechea vive en Fuenterrabía. Para llegar a su casa debo dar una vuelta en torno a la muralla de la antigua fortaleza y trepar por un camino que me lleva a un altonazo. Allí, en chalet que le ofrece una paz y un silencio envidiables, vive Basterrechea con su mujer y sus cinco hijos. En el zaguán, unas estelas vascas te hacen sentir inmediatamente que entras en los lares de un enamorado de la costumbres ancestrales de su país. Néstor te recibe en un salón sencillo y luminoso; pero el bienestar que respiras en su casa se debe al clima de sencillez y afabilidad que irradia toda la persona del artista.

Física y psicológicamente, Néstor es un magnífico e inconfundible exponente de su raza vasca. Alto, corpulento y de una robustez apa-

rentemente atlética, lo que normalmente se dice un mozo bien plantado, no sería muy extraño que el historiador encontrara entre sus antepasados alguno de aquellos fornidos y resueltos marinos que acompañaron a Elcano o a Legazpi en sus empresas trasatlánticas. Porque hay que tener presente que Néstor Barterrechea nació precisamente en Bermeo, uno de los más célebres puertos de la costa cantábrica.

Cuando el 6 de mayo de 1924, en el hogar de un conocido abogado bermeano, un niño vió por vez primera la luz del cielo —de aquel cielo cuyos nubarrones pintaban por aquellos días los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, asomados al cabo Ogoño— en España acababa de instaurarse la Dictadura de Primo de Rivera, y estaba prohibido bautizar con nombres vascos. El padre, después de muchas dudas, dio con el nombre de uno de los héroes griegos inmortalizados por Homero en su *Ilíada*: el nombre del anciano consejero de los Atridas, Néstor de Pilos. La infancia de Néstor transcurrió —como él recuerda— en el puerto de Bermeo, entre barcos de pesca pintados de vivos colores, entre redes, chicotes, proas y chimeneas, reflejadas en el movimiento tranquilo del agua de los muelles y bajo el ancho vuelo de las gaviotas.

La guerra civil vino a interrumpir brutalmente aquella niñez feliz, lo mismo que la de otros muchos centenares de niños y familias del País Vasco. A los 12 años, Néstor debe abandonar la tierra de sus abuelos y buscar refugio con su familia en el extranjero. El niño no sabe que le esperan cinco años de desplazamientos y aventuras por varios continentes antes de recalar en tierras argentinas. Por el momento Francia es

su primera tierra de exilio: San Juan de Luz, primero; y luego París. En su retina infantil quedan grabadas las primeras imágenes de las obras maestras del Museo del Louvre, y, sobre todo, de su visita a la Exposición Mundial de 1937: el **Guernica** de Picasso, y la fuente de Calder, conteniendo mercurio de Almadén en el que flotaban las monedas que arrojaban los visitantes. Después, hay que trasladarse a Aix-en-Provence: allí, en la ardiente y luminosa tierra de Cézanne, empieza a dibujar y a pintar, descubriendo una vocación que no hará sino afirmarse con el paso de los años.

La Segunda Guerra mundial quiebra una vez más el hilo de su vida. Francia vencida, los desterrados deciden partir de nuevo huyendo de un país ocupado por el Reich alemán. En enero de 1941 embarcan en Marsella, rumbo a América en un buque que transporta a 600 vascos, 300 judíos y algunos políticos de renombre, entre ellos Alcalá Zamora. En Dakar, dominado entonces por el gobierno de Vichy, el navío de los desterrados debe permanecer anclado durante seis largos meses. «En las noches tropicales de la hermosa bahía senegalesa —cuenta el mismo Néstor— los indígenas se acercaban hasta nosotros, remando en sus lanchas para escuchar respetuosos y atónitos las canciones de la lejana Euskalerría que nosotros cantábamos a coro de unas 200 voces, mientras los judíos, menos añorantes y más intelectuales, organizaban veladas teatrales y conciertos de violín». Néstor tiene ya 17 años; y el exotismo de aquella tierra le fascina. Todavía hoy recuerda con viveza aquellos baños en la bahía a respetable distancia de los tiburones, aquellas tentativas de con-

trabando para hacer más llevadera la espera, aquellas largas jornadas de sol ardiente en un aire poblado de moscas enormes y pájaros de abigarrado cromatismo, y aquella tierra cubierta de flores exóticas, de frutas exuberantes, dulces y jugosas. Finalmente, el «Alsina» logra un permiso para zarpar, y pone proa a alta mar, pero, inesperadamente, vira hacia el Norte; los ingleses le han prohibido la travesía del océano. La próxima escala es Casablanca. Cuatro meses va a permanecer el joven exiliado en esta bella ciudad, mitad musulmana, mitad francesa. «Por las estrechas calles de los intrincados barrios marroquíes —cuenta él mismo— iba con mi cuaderno de apuntes, dibujando aquel mundo inquietante y misterioso, aunque deslumbrante de luz y rigor geométrico».

Un día embarcan de nuevo en un buque, cuya pacífica bandera portuguesa les permitirá —según cree— atravesar el Atlántico sin grandes peligros y dificultades. Es una travesía penosa, sobre todo para la población masculina que va casi hacinada en las bodegas, junto al ruido de las máquinas y con una alimentación escasísima. Los desterrados llegan a las islas Bermudas, y el futuro artista guarda en su imaginación todavía la imagen de aquellos centenares de isletas, casas y embarcaderos de madera pintados de blanco: un paraíso flotante. Pasan luego por delante de Miami, y llegan a Veracruz, donde desembarcan definitivamente gran parte de los desterrados vascos. Es un adiós definitivo a muchos amigos que ya nunca regresarán a la patria. El barco continúa su periplo hacia Cuba, donde reina entonces Fulgencio Bautista. Pero antes de entrar en la brillante

y sugestiva capital cubana, hay que pasar largos días en Tiscornia, lugar de reconocimientos médicos y policiales. «Allí coincidimos con unos reclusos fugados de las horribles cárceles de la Guayana Francesa; y a las horas de comer nos sentábamos enfrente de ellos. Sus rostros reflejaban el calvario sufrido durante largos años... Yo estaba deseando dibujar aquellos rostros, pero me retuvo la idea de que se sentirían humillados, y por respeto, no lo hice». El joven exiliado va a conocer ahora la vida de La Habana, ciudad cordial y bullanguera, llena de tipismo y de color local, llena también de turistas y negociantes americanos que parecían mangonearlo todo. Aquel hervidero multicolor aviva su adolescente imaginación.

Cuatro meses después hay que embarcar de nuevo, esta vez en el transatlántico «Río de la Plata», rumbo a Argentina. Pero está escrito que las aventuras no van a terminar tan pronto como creen los desterrados. Una noche, en plena travesía, las máquinas del barco se paran y todos acuden a cubierta: Sobre la superficie en calma, iluminada por los rayos de la luna, se destaca la negra silueta de un submarino alemán. «El submarino y nuestra barco se comunican con señales luminosas... De no ser entonces Argentina un país no beligerante, aquella noche hubieran acabado nuestras vidas, segadas por un torpedo de la marina nazi». El viaje continúa lentamente bordeando la costa sudamericana. Hay escalas en Barranquilla (Colombia) a orillas del Magdalena; en Caracas, donde dejan a otro grupo de compatriotas; en Santos del Brasil y en Río de Janeiro: inolvidable Río de las montañas verticales que se clavan en el azul pro-

fundo de la bahía; luego, Montevideo... Por fin..., «por las anchas aguas del Río de la Plata, de invisibles orillas, lentamente llegan a Buenos Aires, una mañana de 1942, a los 16 meses de haber salido de Marsella.

2. Once años en Argentina.

En Buenos Aires la vida no fue fácil para los desterrados. No puede uno dedicarse a lo que quiere, sino a lo que puede. El artista en ciernes hubiera querido estudiar Arquitectura, en la que veía un marco excelente para consagrarse al servicio de la sociedad mediante la creación artística a la que se siente imperiosamente llamado. Sus facultades le permiten ingresar como dibujante de publicidad en una firma comercial. Cada vez pintaba con más asiduidad, partiendo generalmente de una temática concreta y obsesiva: la guerra. El lector comprenderá ahora por qué nos hemos permitido narrar con cierto detalle las aventuras por tierra y mar del adolescente desterrado. En el origen de sus dibujos y pinturas está naturalmente el trauma sufrido por dos guerras crueles y la angustia de una prolongada huída hacia lo desconocido. «Las noticias del curso de la guerra y sus horrores llegaron a resultarle insoportables; la serenidad espiritual y cierta madurez de pensamiento llegaron costosamente, en un proceso lento, más de aceptación de los hechos que de comprensión de los acontecimientos.

Quien contemple hoy las más características obras de Basterrechea se extrañará al saber

que, durante años, su pintura fue expresionista: que fue José Gutiérrez Solana y el muralista José Clemente Orozco los que le influyeron más profundamente. En aquellas primeras obras de la época argentina, el joven pintor se liberaba de sus pesadillas de dolor y angustia proyectando sobre el lienzo unas visiones terribles en las que la imagen del hombre quedaba aislada, reducida a su dramática soledad, y abocada a un destino oscuro e incierto. Con amplias pinceladas oscuras, como canales de negros vacíos, aprisionaba las figuras y los objetos. Apresurémonos a añadir que el que hoy trata a Néstor Basterrechea o aborda su obra actual no barruntaría nada de cuanto hemos narrado de las vivencias de su primera juventud y del carácter de su obra primeriza, porque en el Basterrechea que hoy conocemos no ha quedado nada de aquella amargura. No sé qué esponja milagrosa ha pasado por la memoria, la sensibilidad y el corazón de este hombre lavando, no solo posibles rencores (que nunca existieron en él) sino todo residuo de amarguras. En seguida podremos comprobar cómo el arte posterior de Néstor ha ido reflejando esta paulatina trasfiguración.

Eso sí; las tremendas experiencias de su infancia, unidas a su propio temperamento vasco, dieron a su temple espiritual y a su obra artística una gravedad que han sido permanentes hasta hoy. «Toda actividad cercana a la frivolidad queda para mi descartada para siempre», declara él mismo.

Instalado en Argentina, Néstor vivió en ella 11 años, suficientes para conocerla bastante bien, recorriéndola en todas direcciones y vi-



sitando las regiones climática y sociológicamente más dispares. Como hombre y como artista, una de las experiencias que más le impresionaron fue la de la Pampa: «Trigo manso y caminos de gaucho en un silencio de llanuras que baja del cielo y penetra por las hierbas hasta las raíces». Tal vez, la profunda y repetida experiencia de aquella severa e inmensa naturaleza constituya otra de las raíces del arte futuro de Néstor Basterrechea.

A poco de llegar a tierras argentinas, Néstor gana una beca para pintores noveles. El Jurado estaba integrado por las figuras más prominentes de la cultura estética del país: Romero Brest, Lucio Fontana, Raúl Soldi, Emilio Pettorutti. Esta beca le permite ponerse a estudiar bajo la dirección de un pintor consagrado: Pettorutti. Pero el aprendiz termina su aprendizaje a los tres meses. El nos confiesa hoy que el notable pintor vasco Juan de Aranoa (a la sazón exilado también en la Argentina) le enseñó a tener en cuenta una serie de valores plásticos que hasta entonces no había sabido apreciar.

Durante cuatro años Basterrechea sigue trabajando de dibujante de publicidad. Y en 1949 gana, entre 300 concursantes, el Premio Unico para Extranjeros en el Salón Nacional de Buenos Aires. Al año siguiente expone en la Sala Peuser de la misma capital un **Via-Crucis** que llama la atención de la crítica por la fuerza expresionista con que es evocado el drama del Calvario. Casi simultáneamente su pintura se va sintetizando, y por otra parte, va exigiendo mayores dimensiones y su integración con la arquitectura: Ha nacido el muralista.

3. El regreso a España y la experiencia de Aránzazu.

Casado en 1952 con María Isabel Irurzun, argentina, hija de vascos, aprovecha su viaje de bodas para regresar a la patria. En Argentina había tenido un día la ocasión de conocer al escultor Jorge Oteiza que entonces vivía en América, y con el que se sintió desde entonces ligado por un profundo y mutuo entendimiento y una gran amistad. La visita al gran escultor oriotarra, que entonces acababa de regresar definitivamente a su tierra, era obligada. El escultor le habló entonces del proyecto de Aránzazu: un concurso para la decoración de la nueva basílica, cuyo plazo de presentación de maquetas iba a cerrarse próximamente. Entusiasmado con aquella idea, Néstor se puso inmediatamente a la tarea; y su proyecto llegó a tiempo. El concurso de Aránzazu iba a ser la ocasión de algunos acontecimientos importantes en su vida de artista, y entre ellos, su instalación definitiva en la tierra vasca.

El artista repatriado encuentra en España, todavía 14 años después de la guerra, un ambiente enrarecido. Advierte que todavía no se puede hablar públicamente de Picasso, que casi ningún arquitecto ha oído hablar de Le Corbusier, y que se vive al margen de la revolución estética que se está operando en todas las latitudes del mundo occidental. El choque con ese ambiente oficial lo va a experimentar muy pronto, con ocasión de la nueva obra que se está realizando en el famoso santuario de la Virgen de Aránzazu. El nuevo edificio había sido diseñado por los arquitectos Luis de Laorga y Javier

Sáenz de Oíza en 1949. Cuando Basterrechea llegó a Aránzazu, el edificio estaba terminándose. Al concurso convocado para su decoración fueron invitados personalmente un grupo considerable de artistas. Los proyectos fueron expuestos al público. Un periodista avisado declaró en seguida que el de Basterrechea era «el más acabado de todos, el más original, expresivo y auténtico, dentro de cierto barroquismo». Para las esculturas, fue encargado Jorge de Oteiza. En cuanto al proyecto pictórico, Basterrechea y Carlos Pascual de Lara quedaron empatados a puntos. Se decidió que Lara, más luminoso, más popular, pintase el mural del gran ábside; Basterrechea, más austero y más profundo, se encargaría de la cripta: 26 paredes con un total de más de 650 metros cuadrados.

Los tres artistas se encerraron, como monjes, entre las peñas de Aránzazu. Pasaron meses de estudio y trabajo empapándose en espiritualidad franciscana, mediante lecturas que les proporcionaba la biblioteca del convento. El tema que habían precisado a Basterrechea era el de **Pecado, expiación, perdón y gloria**, además de consagrar el muro del único altar a la figura de S. Ignacio de Loyola. «En el techo curvo de esa gran **cueva** (que me recuerda la de Altamira) —declaraba entonces el artista— se puede **gritar** fuerte. Abundarán los negros y los ocres, contraponiéndolos a los prusias y a los blancos. Los grupos humanos estarán incluidos en grandes ejes dinámicos. Las figuras no serán del mismo tamaño; no se trata de representar escenas, sino símbolos». Era un proyecto ambicioso y colosal, al que Néstor se consagró con entusiasmo durante año y medio. Fue entonces

cuando surgieron protestas de los representantes del «buen sentido», que consiguieron impresionar en las altas esferas eclesiásticas. La Comisión de Arte diocesano mandó detener la obra y poco después se consiguió que un decreto de la Comisión Pontificia de Arte Sacro (salvando las intenciones de los artistas) condenara irremisiblemente los proyectos (6 de junio de 1955). En ese verano, Basterrechea se ausentó. Tenía ya casi dibujada la cripta: solo faltaba pintarla. A su regreso, toda había desaparecido; una mano inquisitorial había raído las paredes.

4. Evolución pictórica.

Ese año de 1954 —el año de la gran experiencia de Aránzazu— Basterrechea presenta en la Exposición Nacional de Bellas Artes un **S. Martin de Tours** junto a unos **Caballos desbocados**. Es la época en que se siente atraído por los temas de tensión y de dramatismo. Su estilo, influenciado por la gasticulación violenta y trágica de los grandes muralistas mejicanos, se despliega en amplios trazos. Casi al mismo tiempo es seleccionado con otros artistas para la Bienal de Venecia, en la que presenta 2 óleos:

Joven Europa y Don Juan.

En 1956 el arquitecto Manuel Sierra le encarga la decoración de la Universidad Laboral de Tarragona. Otros artistas conocidos del momento colaboran igualmente en la ornamentación de los muros y jardines de dicha entidad. La obra del bermeano presenta los símbolos de la vida

laboral en el mismo lenguaje figurativo, dinámico y expresionista, que entonces le caracteriza. Poco después se instala en Madrid, en la calle de Goya, y continúa trabajando para vivir, pero con una inteligencia y una sensibilidad siempre abiertas a todas las incidencias de una época que está cambiando vertiginosamente.

Al año siguiente se produce un acontecimiento que constituye un viraje decisivo en su carrera artística. Nace el «Equipo 57» (al que Moreno Galván ha llamado también «Escuela de Córdoba»), un grupo experimental al que se adscriben un extremeño —Angel Duart—, un vizcaíno —Agustín Ibarrola—, y tres cordobeses —José Duarte, Juan Serrano y José Cuencia. Hay también en el grupo un pintor danés que constituye un factor extraño y pintoresco dentro del grupo. El equipo pretende investigar las leyes de la «interactividad del espacio plástico». Para ellos el espacio existe no solo como extensión, sino también como capacidad de energía. Es este estudio de la capacidad energética del espacio lo que les apasiona. Basterrechea es el último en adherirse al Equipo, y de él se separa relativamente pronto. Esta fugaz adscripción al «Equipo 57» es la que permite al crítico Santiago Amón decir que Basterrechea es uno de los artistas pertenecientes a lo que él llama «la vieja vanguardia». En unos años en los que la mayoría de las mentes directivas del arte en España miran al pasado y obligan a caminar por caminos trillados, este grupo —que, hay que reconocerlo, había sido precedido por el grupo catalán Dau al Set— tiene el mérito de haber sido, junto con los madrileños de El Paso, uno de los pioneros de la nueva pintura.

Poco después el trato con Jorge Oteiza induce a Basterrechea por nuevos caminos: inicia la aventura constructiva y espacialista a la que se va a entregar durante años. Su pintura se va depurando cada vez más. El se da cuenta de que ya no le interesa pintar **una** manzana, sino **la** manzana; no quiere pintar a **un** hombre, sino **al** hombre. En ese período de su carrera comprende el profundo sentido de aquella frase de Paul Klee: «No se trata de pintar la realidad visible, sino de hacer visible la realidad». Para Néstor ha llegado la hora de sustituir la sensación por la razón, o, si se quiere, de hacer culminar aquella en ésta, es decir, de «racionalizar» la sensación.

5. El paso a la escultura.

Es sabido que cuando se van depurando y profundizando los problemas filosóficos, se va llegando a la más angustiosa ontología, para alcanzar la cuestión última que se plantean finalmente todos los grandes metafísicos: «¿Por qué el **ser**, y no más bien la nada?». Algo semejante ocurre por los senderos de la creación artística. Los que no quieren quedar apresados en el cepo de las seductoras apariencias sensibles o ser arrastrados por la marea de los problemas sociales y morales del momento, acaban también sintiéndose fascinados en el borde del ser. La pintura, llevada a esos linderos vertiginosos, ya no tiene razón de llamarse pintura más que relieve o escultura. La evolución fue racional y coherente dentro del itinerario creador de Basterre-

chea, como lo había sido en Chillida y en Oteiza. Un día, ante unas formas geométricas de las que Basterrechea (como el gran precursor Malevitch allá por los años 1920) había intentado eliminar todo lo inexpresivo, se dió cuenta de que sobre aquellas formas planas llevadas al límite de la pureza máxima, «cualquier punto y cualquier raya hacía surgir inmediatamente la sensación de perspectiva; se creaba la tercera dimensión real; era imposible moverse en dos dimensiones. Mi obra, intencionadamente bidimensional, era, en la práctica, tridimensional, con la agravante de que esta tercera dimensión era puramente ideal». Se dio cuenta también de que bastaba rajar el soporte y levantarlo por cualquiera de aquellas rayas para que la luz real convirtiera la pintura en bajorrelieve. Una onda espacial, que parecía propagarse al infinito, surgía de las articulaciones marcadas en aquel organismo y le daba una vida extraña que jamás había sido experimentada en ningún lienzo pintado. Un simple desplazamiento del ojo contemplador, el más leve pestañeo, hacía cambiar el juego de la luz sobre la superficie, animándola, dándole nuevos sentidos e invitando al artista a nuevos tanteos y nuevos análisis. Algún crítico sagaz apuntó más tarde que a la nueva aventura plástica del bermeano podía encontrarse una génesis coherente en obras pictóricas precedentes, y que su óleo **La fuente**, de 1955, con sus soluciones de analítica cubista, anunciaba ya el respiro del hueco. El hecho es que hacia 1959 un mundo de nuevas e infinitas sugerencias nacía para el joven artista experimental. Vulgarmente diríamos que el pintor se convirtió en escultor. La pintura, bidimensional, acababa de

perder interés para él; y, como un nuevo continente ofrecido panorámicamente a la mirada codiciosa del descubridor, el mundo de las investigaciones en el espacio se abría seductoramente ante él. Pero, lejos de lanzarse alegremente a la fabricación de «estatuas», de esculturas impresionantes, el artista, lo mismo que el explorador que, desembarcado en suelos ignotos, comienza «tanteando» la nueva tierra y oteando siempre el peligro, necesitó comenzar humildemente por la experimentación y el análisis. La obra de Basterrechea en esta época es eso: análisis espaciales. Es la época de sus «planos estallados» de sus «itinerarios abiertos», elaborados preferentemente en metal: latón, acero, plomo.

En 1960 expone en la sala Neblí, de Madrid, junto con Oteiza; y en ese mismo verano participa en una Exposición de Artistas españoles en Buenos Aires. Néstor se complace ahora en exhibir una muestra de sus nuevas preocupaciones constructivistas y espaciales: Sus pizarras grabadas son la mejor muestra de la transformación operada en el espíritu investigador e inquieto del artista bermeano.

Por entonces expone también en Bilbao. El público se resiste a aceptar aquel lenguaje tan depurado, y no comprende que unos artistas que dibujaban suficientemente bien como para pintar retratos de banqueros y marinas impresionistas estén obsesionados por el problema de las relaciones entre la forma y el espacio, ¿Qué tenía que ver el arte con la geometría? No sé si en ese momento sabían Basterrechea y Oteiza (el gran público ciertamente no) que, desde Platón —que recomendaba a los artistas la be-

lleza suprema de los volúmenes geométricos más puros, (que por eso se llamaron «cuerpos platónicos») pasando por el arquitecto del siglo XIII Villard de Honnecourt (que sobre su carnet, se entretenía en reducir a esquemas geométricos el universo figurativo de la decoración románica) y por los teorizantes renacentistas, Piero de la Francesca, Alberti, Luca Pacioli, Leonardo, Durero y tantos otros (que clavaban a la puerta de su taller el famoso principio «Nadie entre aquí si no es geómetra») hasta Le Corbusier, el arquitecto racionalista de nuestro siglo, la geometría ha sido la más fecunda inspiradora y renovadora del arte en las grandes crisis de la historia del arte. Los jerarcas del marxismo soviético, que calificaban estas experiencias de despreciable formalismo y condenaban las obras de Tatlin y Malevitch, ignoraban la dimensión profundamente social de estas investigaciones experimentales, cuyo punto de partida era la constatación de una lamentable escisión entre la arquitectura y las demás artes plásticas, y cuyo destino tenía que ser lograr un espacio y un entorno habitable para la comunidad humana.

Basterrechea andaba entonces a la búsqueda de una escultura que, uniendo la máxima austeridad con la solidez y rigor de la geometría, hiciera posible su integración en la arquitectura. Lo cual no era minimizar a la escultura. «Si la escultura carece de personalidad suficiente —decía él— entonces corre peligro de convertirse en mero elemento decorativo, y por tanto, secundario». En realidad esta escultura de vanguardia a la que se entregaban fervorosamente Basterrechea y Oteiza eran tentativas para re-

solver un problema de urbanismo y de convivencia ciudadana: en el fondo, un problema moral y político.

Los neorrománticos del arte tachaban estas obras de excesivo racionalismo. Y no puede negárseles algo de razón. Pero no hay que olvidar que un período de abstinencia racionalista ha sido, en la historia del arte, el mejor seguro de vida y de fecundidad; que la austeridad del arte ceita, carolingio, otoniano y asturiano, fue la mejor garantía de la gran floración románica, y que sobre la severidad cisterciense se asentaron las bases de los esplendores góticos. Un noviciado de aspereza y mortificación es la mejor promesa de conquistas espirituales.

6. Basterrechea cineasta y artista polifacético.

Ya dijimos que la primera vocación de Néstor fue la arquitectura. La guerra y el exilio le impidieron conseguir una profesión universitaria. Néstor ha guardado toda la vida esa nostalgia, y ha procurado superarla mediante la lectura y el estudio privado; hoy su cultura es considerable. Cerrado el acceso a la universidad, el joven artista se volvió hacia el conocimiento profundo de las herramientas de su trabajo. Pero su inagotable curiosidad le iba a llevar continuamente de una técnica a otra, procurando desvelar el máximo de posibilidades que cada una ofrece a la expresión del espíritu. Por tener un hermano arquitecto, le ha sido muy fácil conseguir, además de su capacidad para la pintura y la escultura, una excelencia notable en el diseño arquitectónico y urbanístico. Se ha sen-

tido igualmente atraído hacia la fotografía: en su estudio el visitante encuentra cantidad de celuloide empleado en la combinación de formas, sorprendidas por el objetivo fotográfico, en las que se ve el empeño por analizar el juego dinámico de las figuras en el espacio.

De la fotografía al cine no hay más que un paso, sobre todo cuando se tiene interés por el aspecto dinámico de las estructuras espaciales. Asociado con Fernando Larruquert, Basterrechea realizó un cortometraje titulado **Pelotari** que ganó el Certamen Nacional del Sindicato Nacional del Espectáculo. Tras esta experiencia, contemplando con unos amigos el paisaje vasco entre Elgoibar y Marquina, nació la idea de un filme que evocara la personalidad profunda del país vasco. El triunfo de **Pelotari** sirvió para que fuera escuchada una petición lanzada a todo el país con el fin de financiar la operación. Un grupo de ricos bilbaínos organizó la colecta, a la que colaboraron 2.800 particulares. De esta manera Larruquert y Basterrechea se hallaron libres para dedicarse exclusivamente a la realización técnica y artística. Basterrechea comunicó su entusiasmo a Oteiza; y éste, que sostiene la idea de que «el Renacimiento vasco se produjo en el Paleolítico», toma a su cargo dar forma fílmica a la prehistoria vasca. El texto general es de Néstor Basterrechea (quien conoce la prosa poética de los artículos publicados en los periódicos donostiarras sobre México precolombino sabe de la capacidad poética de nuestro escultor). El montaje fue el resultado de una labor conjunta de Néstor y Larruquert. La labor fue considerable: durante dos años, se

recorrieron 70.000 kms, impresionando película para 11 horas de proyección. La selección y el montaje la redujeron a 105 minutos. Así nació **Ama Lur** (Madre Tierra), la película que ha recorrido con éxito todo el País Vasco y muchas ciudades de Hispanoamérica, y por la que se interesaron vivamente rusos y americanos, cuando su presentación oficial, en el Festival de Cine de San Sebastián. «A la hora de hacer una película —ha declarado Néstor Basterrechea— me ha sido muy útil saber pintar, porque el cine para mí es una sucesión de densidades espaciales. Estas densidades pueden ser palabras, imágenes, colores, silencios, de tal forma que una película es como un mural de kilómetros de largo. En este sentido, el artista tiene una gran ventaja sobre el realizador corriente que llega al cine apoyado en experiencias de tipo más tecnológico, que se pueden aprender». Basterrechea ha realizado posteriormente, con el mismo Larruquert, un cortometraje sobre **Alquézar**.

Con ocasión de una exposición de fotografías, Néstor ha insistido en el carácter fronterizo de su actividad estética: «Lo mío es trabajar por poseer una visión general del fenómeno estético, elaborando en las disciplinas interrelacionadas, como son el cine, la fotografía, la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial. Poder elegir la herramienta adecuada en cada caso, para expresarme con la mayor eficacia y claridad, identificado con las concretas posibilidades y servidumbres de cada disciplina. Identificado, también, con un mundo que se abre vertiginosamente a la pluralidad de los conocimientos y en el que me resisto a quedar

limitado a un solo aspecto del variado y apasionante campo de la estética».

7. Definiendo la Escuela de Arte Vasco.

Paradoja singular: Frente a la indiferencia con que las clases altas y adineradas de la sociedad vascongada (salvo honrosas excepciones) ha respondido a la inquietud creadora de los artistas de nuestra generación actual, éstos (entre los cuales hay varios con claro renombre internacional) han adquirido conciencia de sus comunes características y aspiraciones: «Nacemos en esta misma hora —escribe Oteiza en una nota dirigida a la prensa— cuatro grupos definidores de **Artistas vascos**: 1) Grupo GAUR (Hoy) en Guipuzcoa; 2) Grupo EMEN (Aquí) en Vizcaya; 3) Grupo ORAIN (Ahora) en Alava; 4) Grupo DANOK (Todos) en Navarra. Estos cuatro grupos (Hoy Aquí Ahora Todos) lo fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas las tendencias y constituimos en nuestra ESCUELA VASCA. Nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una Compañía de nuevos artistas vascos. Tomamos este acuerdo como protección espiritual y económica al lado de nuestro pueblo y en nuestro País Vasco. Hace años que la vanguardia del Arte Contemporáneo español en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad. Pero en nuestro país parece que se quiera ocultar esta situación, no reconocer ni acompañar el renacimiento espiritual de sus artistas. Reiteradamente hemos propuesto entre

nosotros (nunca se nos ha querido oír) la creación de institutos propios y los más avanzados para la información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de la enseñanza y para la revitalización de nuestras tradiciones populares y de su puesta al día con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo. Por la presente declaración pedimos la adhesión de todos los artistas vascos para decidir todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia y de una indivisible voluntad...» Efectivamente, los reclamos de apoyo para fundación de entidades estéticas educativas no hallaron respuesta en los organismos oficiales de la región. «No hay dinero», era la eterna respuesta. Solo se arbitraron algunas subvenciones, mediante concursos, por parte de instituciones oficiales y privadas. En cuanto al interés de los particulares, ya se sabe que solo se traducirá en compras hechas con fines preferentemente crematísticos. Está claro: los artistas vascos se ven en la necesidad de apoyarse en sí mismos.

Por lo que atañe a los escultores, la efervescencia intelectual ha tenido un motor universalmente reconocido: Jorge de Oteiza. Basterrechea ha sido uno de los más beneficiados por su influencia, y uno de los que, dentro de la general influencia, ha sabido conservar mejor su íntegra originalidad creadora. Esto quedó patente en la exposición de Pintura y Escultura Vasca celebrada en el **Palacio de Bellas Artes** de México, promovida por el Centro Vasco de aquella capital y organizada por José Luis Meri-

no con la colaboración de tres escultores —Mendiburu, Larrea y Basterrechea— que acudieron personalmente allá, llevando un buen número de obras de otros artistas vascos. En esta manifestación (que sirvió también para dar a conocer en México la película **Ama-Lur**), el bermeano manifiesta más claramente una preocupación social que había estado oculta a una mirada superficial en el período formalista anterior. Ahora el arte, para Néstor Basterrechea, deja su carácter intimista y empieza a buscar la comunicación y la información. El contacto con la cultura y el arte de México precolombino fue un estímulo para el artista. Fue en ese momento quizá cuando Basterrechea se dio cuenta de la importancia que tiene para un artista la conciencia de sus raíces étnicas.

Una muestra de la comunidad de aspiraciones estéticas de los artistas vascongados, fue la exposición organizada por la galería Skira de Madrid en febrero de 1973, con el título de **Cinco escultores vascos**. Eran Oteiza, Chillida, Ugarte, Mendiburu y Basterrechea. Oteiza dijo en esa ocasión que en la exposición «podríamos suprimir nuestros nombres para resaltar lo que aquí asume verdadero sentido: el grupo, nuestra familia, nuestro País». No hay que pensar, sin embargo, que esta enorme aspiración a dar un claro sentido regional a su actividad creadora signifique en estos artistas un sacrificio de sus caracteres individuales y de sus personales aspiraciones, tanto temáticas como estilísticas. En realidad, las obras de estos escultores no eran en absoluto intercambiables.

Concretamente, para esas fechas ya Néstor había ido elaborando un estilo personal, que en

seguida intentaremos definir, y que se hizo patente en obras que constituyen verdaderos monumentos y que hoy todos podemos admirar. El monumento a Iztueta en San Sebastián, la fuente de Irún, la escultura conmemorativa del centenario de Pío Baroja, y el monumento elevado a la entrada del puerto de Pasajes.

8. Superación del formalismo constructivista.

El carácter profundamente humano y social de Néstor tenía que acabar por arrastrarlo hacia un arte cercano al alma popular. El contacto inmediato con su pueblo, el entusiasmo por las tradiciones y mitos del país, brotado en la raíz de un enriquecimiento espiritual, y la reflexión sobre la deprimente situación cultural de un país narcotizado por las dos consabidas drogas (la bolsa para las clases altas, el fútbol-espectáculo para las masas populares) inspiraron a Néstor Basterrechea una inserción en lo más ancestralmente popular, es decir, una renovación que implicaba la superación tanto del formalismo abstracto como del expresionismo figurativo. Sin duda, el campo de la investigación analítica estaba siempre ahí a mano, para «tocar tierra» cuando hiciera falta, es decir para mantenerse indemne frente al riesgo de lo epidérmico y lo sentimental. Volviendo frecuentemente al análisis estructural, Néstor se inmunizará contra posibles intoxicaciones de la tendencia a lo fácil, a lo superficialmente descriptivo. Su nueva aspiración será la conjugación de la pureza formal con la profundidad de la sig-

nificación étnico-social, del constructivismo formal con una temática popular.

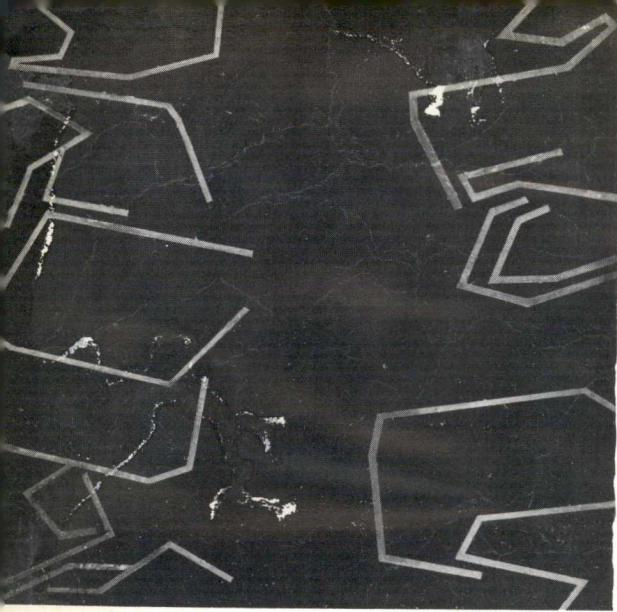
En estos últimos años busca un arte eminentemente social y colectivo; quiere que sus obras sean para el pueblo; ve en ellas una finalidad educativa. Y no le gusta que ellas desaparezcan en colecciones particulares. Este «arte social» que él busca es el que se logra ahondando en lo personal y en lo regional, buscando las raíces profundas de la colectividad. Y si se ha podido decir de él que es, fundamentalmente, un decorador, un diseñador de arquitecturas y que le falta la vibración que da el contacto directo con la belleza natural, es porque busca siempre, en la naturaleza, lo permanente y lo fundamental, no lo que es cambiante y fugitivo. El nos confiesa que prefiere el arte egipcio al helénico.

Atraído hacia las más profundas esencias de su raza y de su pueblo, Basterrechea ha realizado en 1973 su obra más ambiciosa, y sin duda la más lograda hasta la fecha: la que él ha llamado «Serie cosmogónica vasca». Es «la recapitulación de mi vida»: quince figuras que corresponden a los mitos que han obsesionado durante milenios al pueblo vasco. El artista se ha inspirado en los estudios de eminentes etnólogos y antropólogos del país. De algunos de estos númenes de la mitología vasca, el artista ha realizado varias versiones que han ido a enriquecer diversos museos y colecciones privadas. Los originales —trabajados en madera de roble— han sido expuestos a la curiosidad y admiración del público en las capitales del país vasco, con éxito creciente. El jubileo comenzó en Bilbao. En un mes (junio) que duró la expo-

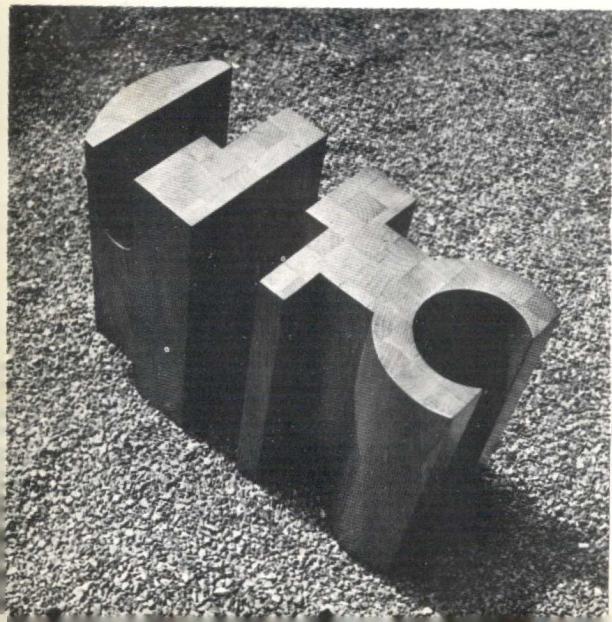
sición fue visitada por 5.000 personas, cifra muy significativa para la capital vizcaína. En San Sebastián la serie fue exhibida en el Museo de San Telmo durante once días (del mes de septiembre) y fueron 6.000 los que la visitaron. Por fin, en Pamplona, en los pabellones de la Ciudadela permaneció 22 días (octubre) y el número de visitantes sobrepasó de 12.000 personas.

Recientemente, su amigo Jaime Rodríguez Salis ha tenido la feliz y generosa idea de prestarle un caserío vasco, en las faldas del Jaizquibel, (junto al campo de golf de Fuenterrabía) para que allí instale y exhiba lo más destacable de su obra. La visita del caserío-museo —Illurmendieta— resulta impresionante. El visitante puede ver y examinar allí los dibujos, grabados en piedra o madera y óleos del artista, en sus diversas épocas; pero, sobre todo, la serie original de su **Serie Cosmogónica Vasca** puede ser admirada en su verdadero espacio vital. Es allí, entre aquel severo aparejo de piedra y bajo aquel entramado de madera, donde mejor se respira el ambiente espiritual que dio vida en un pasado milenario a esos duendes que obsesionaron el alma de los vascos. La TV alemana pasó por allí tomando unos planos con el fin de exhibirlos como muestra de la espiritualidad vasca; porque es allí donde los dioses de la mitología euskérica parecen haberse reunido para celebrar consejo de familia.

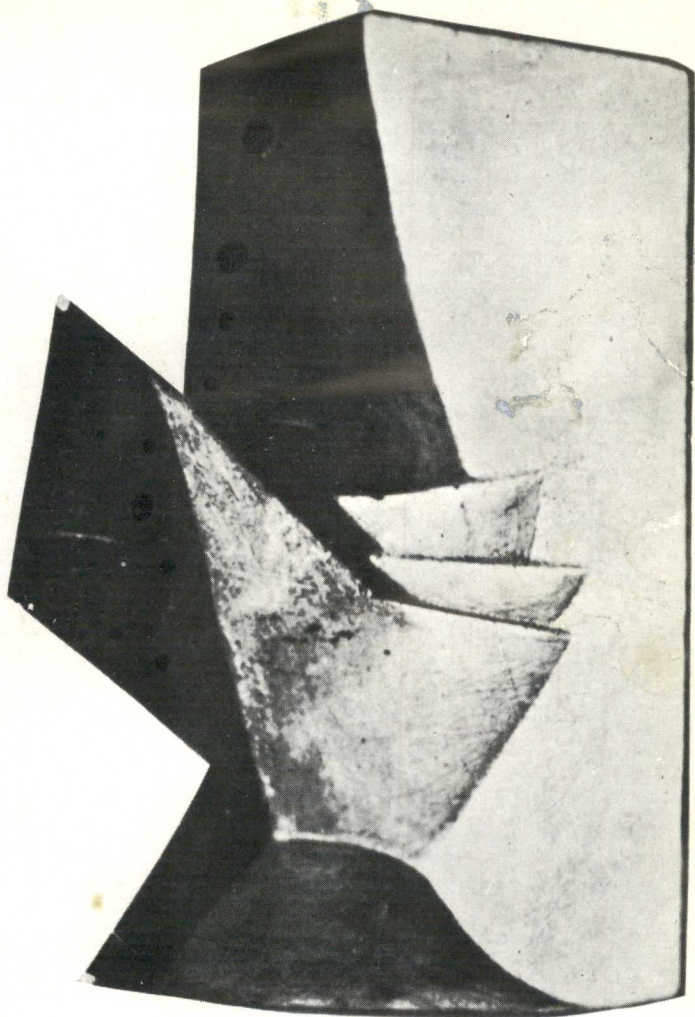




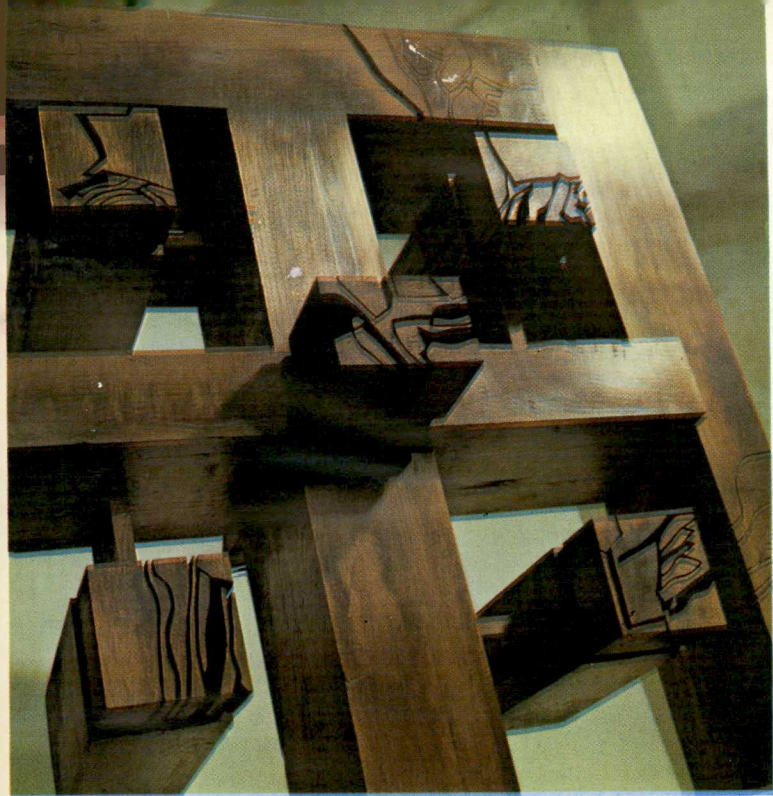
Itinerario abierto marginal



Guipúzcoa



Vista posterior
de la imagen
de la paloma



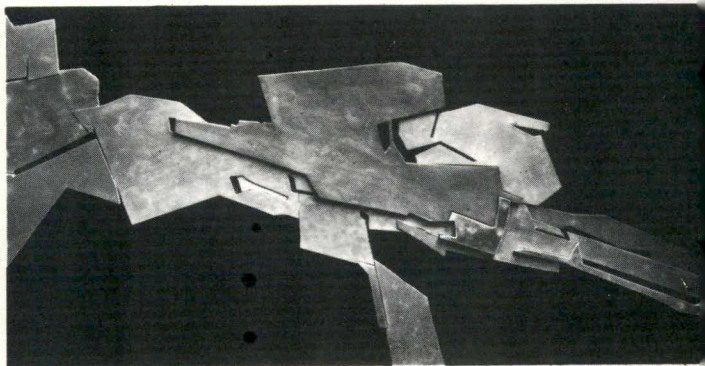
BOST AIZEAK / Los cinco vientos



EIZTARIE / El cazador

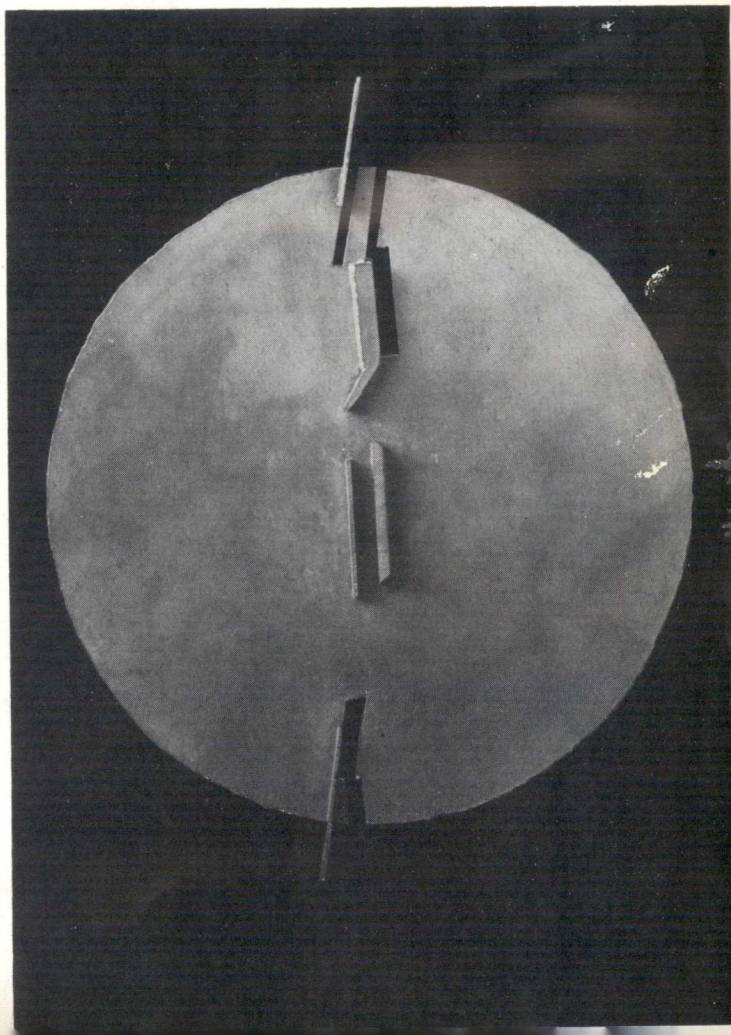


Estudio para el grupo LOS CONDENADOS, de la cripta de Aránzazu, 1954



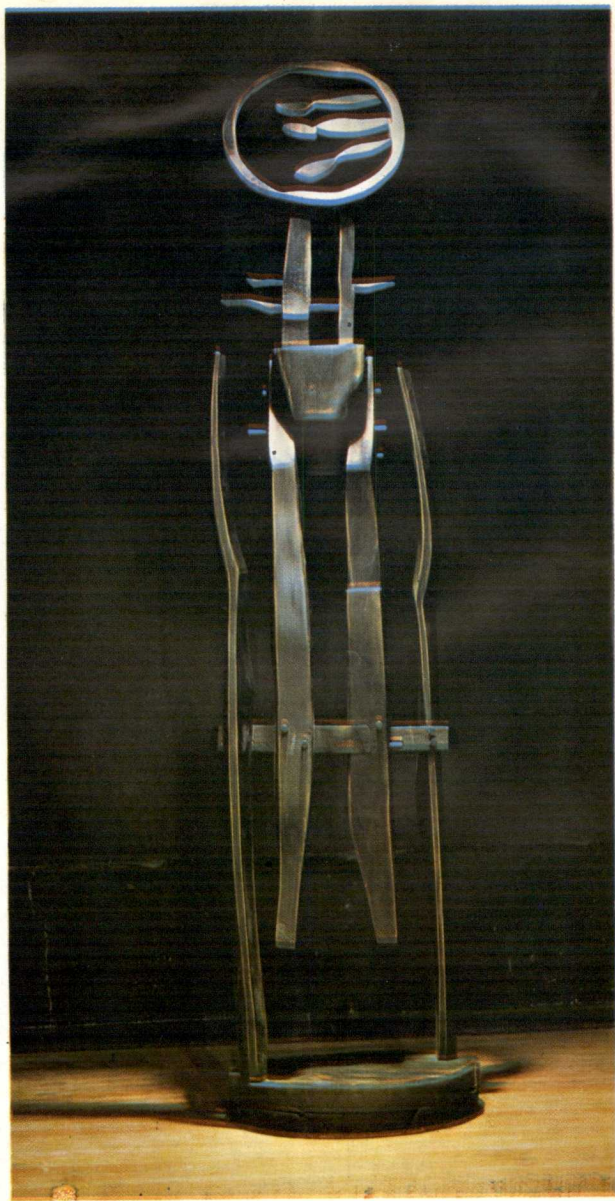
CANTABRICO / Bajo relieve de plomo

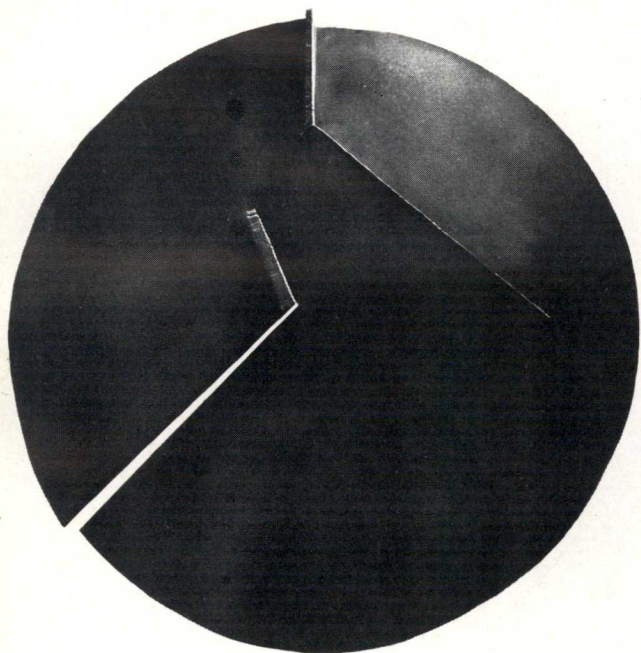
ITINERARIO NORTE-SUR





GAUEKO / El de la Noche





LA NOCHE
Relieve en piedra
sobre madera en negro



Fuente en Irún (piedra)

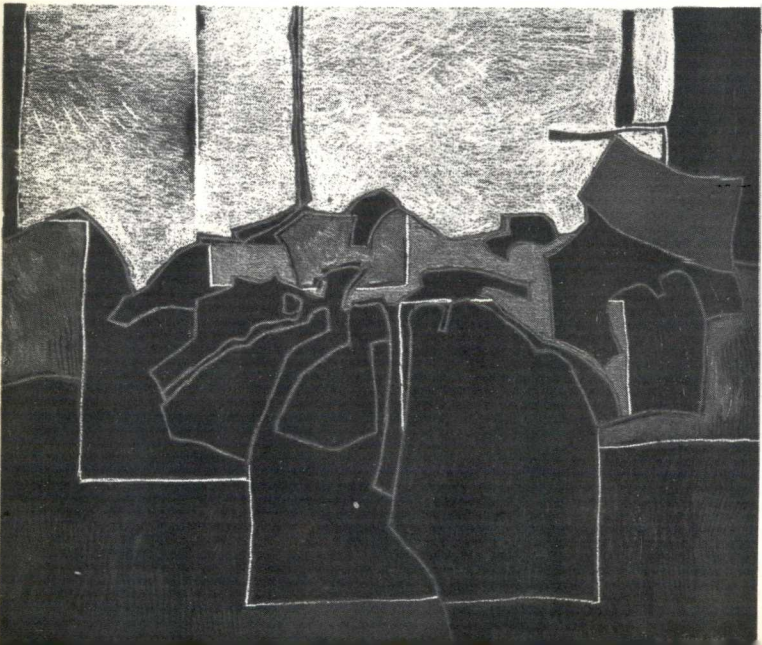


AMANDRE / Una abuela



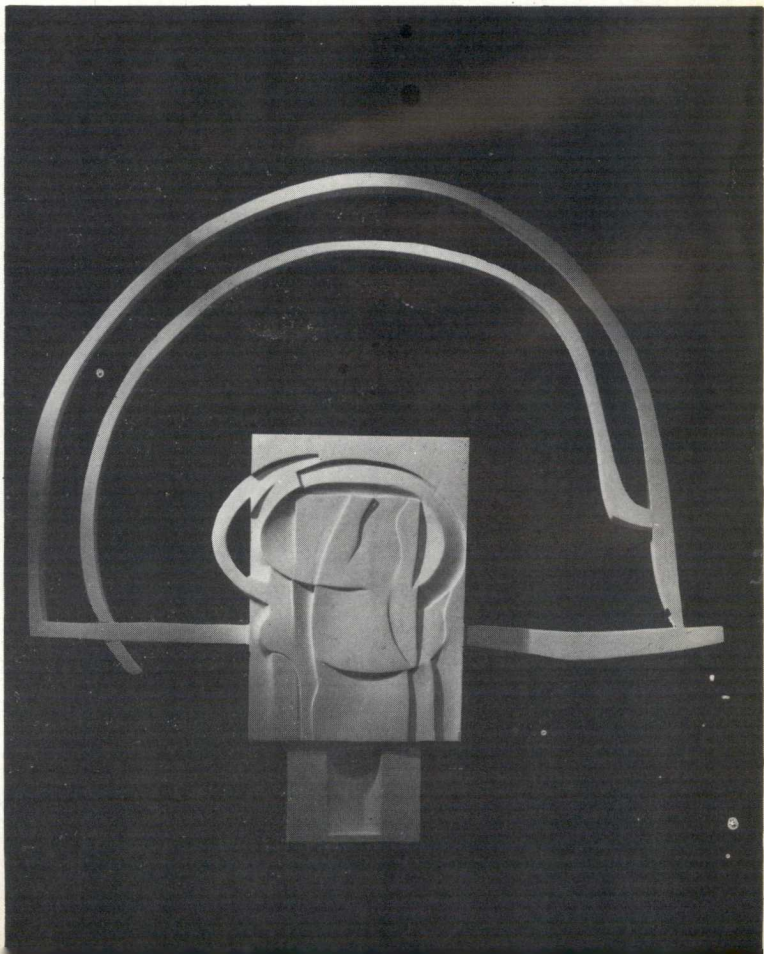


Paisaje (dibujo 1970)

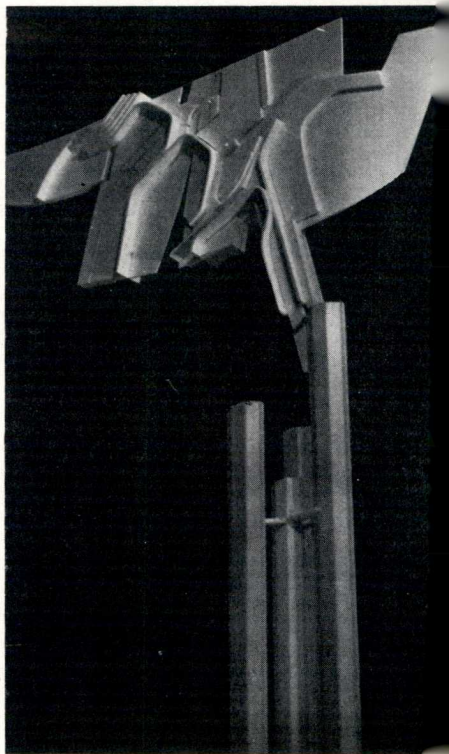


Homenaje a los mineros asturianos (dibujo 1970)

Arco Iris



Escultura homenaje
en Pasajes
de San Pedro



II. LA OBRA DE NESTOR BASTERRECHEA

La exposición del itinerario biográfico y estético de Basterrechea, que acabamos de delinear en las páginas precedentes, nos permite apreciar el panorama de su obra artística dividiéndola en cuatro períodos: pintura expresionista, depuración y análisis estructural, estudios de ocupación y desocupación del espacio, y finalmente, superación e integración del formalismo y del expresionismo.

De la primera época expresionista bástemos recordar algunas de los lienzos, dibujos y murales. Por ejemplo, el **Via Crucis**, una de las obras con las que se reveló su talento y su vigoroso estilo, nutrido con la fuerza de los grandes muralistas mejicanos.

Entre 1957 y 1960, en la órbita de influencia de Jorge de Oteiza, Basterrechea se dedica al análisis del espacio. No obstante el carácter primariamente racionalista de toda su investigación no queda excluído lo poético y lo mágico. Ad-

vertimos que, entre los diseños de esa época, empiezan a menudear los grabados. Es evidente que ya no le basta observar la imagen visual; necesita el contacto directo con una materia que se afirma «espacial». Es la época de los grabados en pizarra y de las incrustaciones en mármol y metal. Por otra parte, la depuración operada en estos diseños es tremenda. Lo que Néstor consigue del espectador humilde y bien-intencionado es un esfuerzo generoso para poner su mirada al ritmo de ese trabajo concienzudo que a él le han costado esos análisis estructurales: Es necesario detener la mirada en cada uno de esos segmentos rectilíneos que rompen la monotonía uniforme del fondo, seguir a cada uno de ellos, tropezarse con sus intersecciones, saludar sus ángulos, medir esos cuadriláteros, esas superficies —cerradas o abiertas— que van cobrando entidad y estableciendo relaciones mutuas intangibles como miembros de una anatomía viviente. Ir descubriendo y sintiendo que toda esa, aparentemente simplicísima, geometría es lo contrario del azar, lo más opuesto al caos; que hay en esas figuras un orden tan profundo y real como el que existe en una hoja vegetal.

Vermeer de Delft se entregaba intuitiva e inconscientemente a ese mismo juego de líneas rectas, de ángulos y de planos, al que se dedica hoy Basterrechea; pero el maestro holandés del siglo XVII disimulaba ese gozo «abstracto» representando con tales diseños puertas, ventanas y embaldosados. Velázquez dibujó un día un bosque de lanzas en el que vemos a un ritmo de verticales cruzarse con otro ritmo de oblicuas en un juego encantador de repeticiones y

contrastes. Pero viene Basterrechea y tiene la honradez de ocultar las **lanzas de Breda**, de borrar las puertas, ventanas y baldosas de Vermeer, y el público filisteo no se lo permite. Como decía André Lhôte, todo artista es un prestidigitador; la diferencia entre el artista clásico y el moderno está en que éste muestra sus trucos al espectador; y eso no se lo perdona, porque al público le gusta ser engañado.

En esos años Basterrechea va pasando, al parecer insensiblemente, del diseño grabado al bajorrelieve. Es éste un paso decisivo en su carrera; y vale la pena detenerse en estos primeros ensayos de análisis espacial en su forma más tímida y discreta. Ante esas formas circulares, que el escultor titula **La Noche, Meridiano, Itinerario aéreo**, etc., tengo inmediatamente la sensación de algo que busca la máxima simplicidad; y sin embargo, las leves hendiduras del soporte, los pequeños segmentos corpóreos rompen la perfección absoluta del círculo; introducen un elemento dinámico en esa perfección aparentemente muda y estática, pero sugiriéndolo con un mínimun de elementos; he ahí la apasionante búsqueda analítica y creadora; porque esas hendiduras practicadas en el panel por el que se filtra la luz real, esos segmentos corpóreos que determinan ángulos, sectores, direcciones espaciales, tonalidades diversas de luz, que unas veces se suceden sin solución de continuidad y, otras, establecen rupturas y saltos violentos, constituyen un juego que apasiona a los iniciados. El título **La Noche**, con el que Néstor denomina uno de esos estudios, me ayuda a orientarme respecto a su significación. **La noche** no es para el hombre la absoluta

tiniebla, porque de la noche habla solo el que ha conocido la luz del día, el que la está esperando. Esta relación a la luz, inherente a toda oscuridad que pueda ser sentida por el hombre en su existencia terrena, es la que induce al artista (al realizar esta obra) a «animar» esa superficie oscura del círculo, rompiendo su perfección absoluta. Habrá quienes tachen estos análisis de mudez desesperante, quienes las juzguen esculturas aburridas. Son las mismas personas para quienes la tierra solo es hermosa y entretenida cuando hay luz, cuando brilla el día. La noche solo es buena para dormir. ¡El sol, la luz! ¡Qué exuberancia de formas y colores! Es verdad. Y con todo, hay sabios y poetas que se extasian ante el cielo nocturno. Es cierto que si nunca amaneciera sobre el planeta, hasta los más romos encontrarían entretenida la contemplación de la noche. Quiero decir que, desde el siglo XIII y sobre todo desde el Renacimiento, el arte occidental nos ha emborrachado de luz. Solo unos cuantos «Magos» investigan el cielo nocturno, y se empeñan en demostrar que basta un firmamento oscuro y tres estrellas bien puestas sobre él para cautivar los ojos y la inteligencia del hombre.

De 1959 es **Cantábrico**, composición diagonal, en plomo y hierro cromado, sobre fondo de madera en negro: un puzzle de formas donde el espacio se quiebra, a diversos niveles y con la máxima variedad de ángulos, donde no hay una sola línea curva y, sin embargo, todo es dinamismo y expresión: evocación, retenida y discreta, del movimiento, de la fuerza, de la violencia de un mar bravío y de una costa accidentada.

Al tercer período —que yo llamaría de «ocupación y desocupación del espacio»— pertenecen los monumentos conmemorativos. Ahora el espacio es el protagonista. «La forma, en la escultura espacial, es un volumen que tiene conciencia de que, por su mera presencia física, está transformando el espacio que lo envuelve. Nace, pues, con la vocación de definir espacio. Y es la misma definición de espacio —no la forma— la que juega el papel determinante». Esto escribía Moreno Galván, a propósito de Basterrechea en una época (1960) en que el crítico anunciaba que el artista bermeano pasaría, por necesidad, del relieve a la escultura exenta.

En cuanto a las esculturas monumentales, podríamos recordar el tiempo en que las gentes de un país, carente de una verdadera educación estética, se empeñaban en hallar una relación figurativa entre el monumento y el personaje conmemorado. En el bloque trabajado austera-mente a base de un juego de planos imbricados, que Chillida dedicó a Fleming, algunos malévolos o poco avisados se empeñaban en buscar la nariz del ilustre descubridor de la penicilina. Lo mismo le ocurrió a Basterrechea. No es necesario advertir que, en la elaboración de estas obras, el artista no tiene presente la fisonomía corpórea del personaje a quien se trata de honrar. A lo más, consciente o inconscientemente lo que ha podido inspirar al artista es eso que siempre queda, aunque el personaje se ausente y desaparezca: el espíritu, el genio, el temperamento psicológico, el «elán vital» que encarnó el personaje. Y, por esa razón, podrá algunas veces descubrirse en la obra «a posteriori» unas correspondencias o «equivalencias» plásticas.

En la gracia, el dinamismo, y la estructura alada del monumento a Iztueta podrá verse, «après coup», alguna sugerencia del alma de aquel coreógrafo, amigo de la música y la poesía euskéricas («el poeta es una cosa alada, aérea, sagrada», decía Platón); pero lo sustancial de la obra de Basterrechea hay que buscarlo en otra parte. Ya dijimos algo sobre la vocación de Néstor a la arquitectura, y su preocupación sustancial por los problemas urbanísticos y la creación de un espacio humanamente habitable. Un momento a Iztueta o a Baroja, es, ante todo, un volumen que va ocupar el espacio en el que viven los hombres. Se trata, pues, de un problema de construcción, y un problema social.

Los caracteres de austeridad y gravedad que distinguen generalmente el arte de Basterrechea se hacen patentes en la **Fuente** de Irún. De nuevo aparece aquí el juego de volúmenes y huecos, la admiración solemne y grave de la piedra, el sillar, magnífica y rotundamente tallado, ostentado la perfección técnica de un trabajo hecho a conciencia, sugiriendo firmeza y perennidad frente a la movilidad e inasibilidad del agua que mana a su alrededor. Recuérdense las fuentes barrocas (la Fontana de Trevi, por ejemplo, en la que todo es fluencia y viscosidad de volúmenes), y se verá la diferencia con esta serie de formas y planos. En este país vasco, donde se puede hablar, mejor que en ningún otro pueblo, de perennidad y supervivencia (la lengua, el derecho, las costumbres) todo lo que quiere ser hondamente popular debe ser expresado con formas que evoquen lo eterno y lo fundamental. En esta región vasca donde el monumento más frecuente y tradicional es el dolmen,

y donde el deporte vasco por antonomasia (la pelota vasca) requiere una construcción —el frontón— monumento tan grandioso, sólido y severo como los pílonos de los templos egipcios, Basterrechea siente instintivamente que esta confluencia de dos calzadas, en una estrecha zona triangular, verde y sombreada, está exigiendo la reciedumbre de una arquitectura animada por ciertos ritmos —concavidades y convexidades que se corresponden, pero sin repetir sus formas— que le den la musicalidad de un arpa de piedra, sin quitarle su gravedad. En las fuentes barrocas se busca que el agua cante, que el agua salte y desborde por los mil canales de la piedra. Aquí no es el agua, sino el aire del espacio el que canta sobre el pentagrama de la piedra.

En 1972 el Ayuntamiento de San Sebastián organizó la II Bienal Internacional de Escultura. La obra que ganara el concurso estaba destinada a un emplazamiento determinado, y esta exigencia urbanística era una de las bases del concurso. Pero el lugar no parecía propio para la colocación de una escultura, ya que era un sitio de circulación rápida y violenta, carente de espacio suficiente, a su alrededor, para una contemplación estética reposada. El Jurado comprendió que ninguno de los proyectos de artística calidad que habían sido presentados era apto para aquella ubicación, y decidió conceder el 1.^{er} Premio a la maqueta presentada por Basterrechea, pero decidiendo buscarle un emplazamiento diferente. La obra efectivamente requería un gran espacio tranquilo y llano en su contorno; situada, por ejemplo, en el centro de un estanque o en un parque hubiera permitido

apreciar perfectamente su calidad plástica. Néstor realizó la obra en hierro, con una longitud de 6 metros, una altura de 2 metros y medio y un peso de 3 toneladas. Provisionalmente fue colocada por su autor en la plaza de la Trinidad. Pero luego ocupó su lugar definitivo en el paseo Pío Baroja, sobre una zona verde que queda entre el Palacio Real, la parroquia del Antiguo, y las nuevas casas de Miramar. Los organizadores habían querido que la obra constituyera un homenaje a Pío Baroja con ocasión de su centenario. La obra, en efecto, tiene algo de la reciedumbre y la sequedad estilística del gran novelista. Más que la mirada, el intelecto es el que se complace y se satura siguiendo la clara geometría de estos planos, que se articulan determinando ángulos varios y huecos inesperados por los que la luz canta en todas sus intensidades. Es un organismo, simple y gigante, alzado como un desafío a la exuberancia formal de la naturaleza.

Otro de los monumentos realizados por Basterrechea fue el erigido en la bocana del puerto de Pasajes. Se trataba de significar la hermandad de los tres Pasajes. El Ayuntamiento de Pasajes de San Pedro concedió al artista plena libertad para concebir su proyecto. En junio de 1973 la obra estaba terminada. La obra debía de alzarse a la entrada del puerto, en la llamada plaza de la torre del Almirante. Para desembarazar aquel estrecho lugar se sacrificaron los restos de la torre, que nada tenía de artístico, pero que era estampa de añoranzas y recuerdos, puesto que su vista estaba ligada a mil viajes de marinos y pescadores que habían contemplado aquel lugar y aquella torre a la llegada y salida

del puerto. Era necesario buscar un digno sustituto a aquella torre concibiendo algo que tuviera gran visibilidad, pero, por otra parte, debía evitarse el abrumar aquel lugar lleno de reminiscencias, renunciando a la utilización de grandes masas. El escultor ideó un monumento de gran altura, pero empleando una base liviana y aérea: tres finos pilares de 10 metros. Sobre ellos un cuerpo lleno de articulaciones y de ritmos lineales, lanzado hacia alta mar como un pañuelo que se agitara al viento o como la materialización del vuelo blanco de una gaviota. La revista **Nueva Forma** (que dirige el arquitecto Daniel Fullaondo), en su número monográfico (núm. 74) dedicado a Basterrechea, publicó algunos de los estudios preparatorios en los que se puede comprobar cómo se mantiene el esquema fundamental de la idea directriz: una especie de proa o «Victoria» alada.

La obra más importante que Basterrechea ha realizado hasta la fecha es indudablemente su **Serie Cosmogónica Vasca**. En ella nos parece ver una superación de la antinomia entre constructivismo y expresionismo. Aquí la forma, sin perder nada de su pureza y rigor, afirma sus poderes expresivos. El escultor ha querido interpretar en imágenes plásticas las ideas implícitas en la mitología de su pueblo, dar forma visible y palpable a terrores y miedos milenarios, a creencias y supersticiones que obsesinaron el alma del pueblo vasco en la época de su propia gestación como pueblo, «resolver, desde la estética, aquel universo mental y físico de nuestros primeros gestos de tribu, que en un milagro de supervivencia, iba a concentrarse en la realidad de nuestro singular pueblo vasco».

Basterrechea no rompe con su obra anterior. La profundiza buscando sus propias raíces étnicas. Quiere avanzar sobre algo que siente ser suyo desde hace milenios —Se le ha revelado el mundo de la mitología euskérica y ha caído en la cuenta de que el mito es (contra lo que vulgarmente se cree) la forma imaginaria e intuitiva de una verdad profunda y perenne. En los mitos se halla la explicación de muchas situaciones actuales. El artista ha querido ahora renovarse regresando a los orígenes más hondos e inconfundibles, fundarse en la subconsciencia de su pueblo.

Para lograrlo se preparó estudiando las obras de etnología vasca, sobre todo las del gran etnólogo José Miguel de Barandiarán. Al mismo tiempo observó y reflexionó sobre los instrumentos, objetos, y modos de la vida popular: y efectivamente, en sus composiciones reaparecen las formas de tales instrumentos: el rastro, el «lauburu», el tridente, la reja de arado. Sus estudios preparatorios los hace siempre en gran formato, dibujando los objetos desde diversos puntos de vista, y haciéndolos poco a poco; para ello se vale de todos los medios audiovisuales: cine, diapositivas, música y proyecciones.

Hasta el momento ha creado 15 de los 21 númenes que presenta el Diccionario de Barandiarán. **Mari** —la diosa más conocida, la de las eternas consejas de las abuelas vascongadas— la ha dejado para el final, como coronamiento de toda esa fantástica galería. Todos estos personajes están tallados en madera de roble. Aunque no todas son de iguales dimensiones, todas parecen responder a la misma escala. Todas están de pie y como dispuestas a ser examina-

das unitariamente en un solo desfile contemplativo.

En otro lugar he publicado un comentario interpretativo de esta serie; pero dada la importancia que ella tiene en el conjunto de su producción artística, no debo tener miedo a repetirme. De los 15 duendes de la serie, algunos corresponden a fuerzas cósmicas, otros evocan las costumbres del pueblo, y otros, en fin, encarnan personajes míticos. Los fenómenos cósmicos, por su superación de toda medida humana, ofrecen una más arbitraria elección de símbolos. Para su **Ostadar** (Cuerno del cielo o Arco-iris) Basterrechea ha elegido como signo un doble arco, centrado en un núcleo de gran plasticidad; es la oposición equilibrada entre las líneas curvas y distendidas del arco en el firmamento, y la vida humana, tensa y palpitante—corazón y estuche— en el centro del círculo.

Bost aizeak (los cinco vientos) presentan una forma aún más rigurosamente geométrica. ¿Puede darse forma al viento? El artista ha intentado apresar el ímpetu en todas las direcciones mediante una estructura regida por el ángulo recto—el cuadrado y la cruz cifra de símbolos arquetípicos. **Illargi Amandre** (la Luna Abuela) es un símbolo de la noche, sinuosa y vacía como un infinito regazo. No obstante la severidad de su versión en bronce, esta cara tiene algo de tierno y femenino. Negra y brillante, sobre sus planos resbala la luz, remansándose en sus aristas, acusadas por el pulimento del bronce fundido. Esta cabeza, modelada con una aparente correspondencia simétrica, está, en realidad, repleta de asimetrías dinámicas, sugiriendo tocas aladas, curvas femeninas. Todo es fuerte y negro

como la noche, pero delicado como la luz cerúlea de la luna.

El segundo grupo evoca la historia y hábitos constructores de los vascos. **Mairuak** (Pueblo primitivo pagano, constructor de cromlechs) es todo concavidades. Los volúmenes se agarran, o se ayoyan, a los marcos de esta ventana —vacía ella misma como si quisiera hacerse órgano de un pneuma trascendente— y en ellos nacen, como madrêporas, esos cabezales en los que se tallan en hueco signos dinámicos. También en **Trikuarri** (Dolmen) se intenta modelar el vacío. Pero ese vacío tiene un alma: en la severidad regular del hueco dolménico vibra ese pequeño organismo, un extraño centauro, plásticamente vertebrado, cifra de poderosas energías; y en las paredes del dolmen se encrespa, labrado a punta de fino buril, el arabesco de una llama que vibra al ritmo del genio que lo habita. **Argizaiola** (luz de muertos): Basterrechea evoca una costumbre ancestral, propia de los cementerios: la de expresar la creencia en la supervivencia de los difuntos mediante figuras antropomorfas en las que se prendían velas encendidas. Una de esas **argizaoilas** de Néstor es un volumen horizontal ,pesado como un muerto, al que se le ha arrancado la negra epidermis para que muestre en tiras verticales la fina carne de la madera. La otra es un monumento más explícitamente antropomorfo: Espíritu y materia están sugeridos en este ensamblaje de articulaciones donde el duende funerario muestra un torso a punto de desplegar sus extremidades; el ritmo de los accidentes plásticos, unificando el conjunto, se hace más lento y distendido en una delgada lengüeta vertical —brazo, grito, llama o

espíritu de la masa inerte— que queda inmobilizada en la base.

En el tercer grupo de los númenes vascos no podía faltar la evocación de la brujería. **Akelarre** (Pradera del macho cabrío) es la expresión del caos moral. Piensa uno en las brutales negruras y los brochazos espesos del **Aquelarre** de Goya. A aquellos betunes palpitantes del gran aragonés corresponden en el escultor vasco las sombras profundas y repentinas, las rupturas espaciales, los huecos tortuosos abiertos en este roble de tres metros de altura, los ritmos quebrados, los cuernos, los machetes de madera, el afilamiento del material. **Akerbeltz** (El chivo negro) presenta una hermosa anatomía abstracta, la de un fantasma, negro como la noche en toda su superficie, a excepción de sus perfiles y aristas que, dejadas en su color encendido y claro, acusan la afilada cornamenta. **Gaueko** (El hombre de la Noche) es evocado por un negro armazón de dos patas y fino costillaje, coronado por una cabeza aérea, traspasada de ráfagas. **Eate** (El genio de los grandes riadas) es la fuerza desatada en una dirección, triturando y arrasándolo todo en un impulso horizontal. **Idittu** (Genio nocturno en forma de animal) que se anuncia con una llama de fuego en la oscuridad de la noche). El fuego es aquí evocado con la madera vista, de encendido barniz; la noche es ese manto negro con que el fantasma se arropa; el peligro y el terror es ese vacío que lo atraviesa de arriba abajo, tenso y asimétrico. En **Amalauzanko** (el fantasma de los 14 zancos) vemos, sobre una base alargada, como una mandíbula, una hórrida dentadura de catorce piezas desiguales. **Eiztarie** (el cazador misterioso que

en noches huracanadas pasa con su jauría) es todo vibración y ligereza: Dos cuerpos de roble tallado, tensos en opuestas direcciones. Esta estructura compleja, cuya masa se aligera creciendo en vigor y dinamismo según gana altura, evoca la catapulta o la ballesta, el cepo gigante a punto de dispararse, el salto del cazador montaraz y furtivo. Este leño, que el formón ha rajado en varios sentidos como abriendo vías a la presión interior, sugiere el espectro que marcha veloz rasgando con aullidos la serenidad del espacio nocturno. **Intxixu** (Demonio silvestre, brujo o genio que vive en cuevas y despoblados) es una de las composiciones más amplias (2,25 metros de altura) y más espectaculares de la serie. Todos los terrores irracionales se expresan en ese tridente que corona la cornamenta gigante del fantasma, al cual la osamenta general y la carne cálida de la madera otorgan un aspecto caso humano. En su estructura, adelgazada hasta expresar la inaprensibilidad del duende, la gubia ha perfilado ritmos arborescentes sugiriendo nervaduras y temblores vitales. En esta obra se revela esa fusión de estructura y lirismo, de perfección técnica y hondura ancestral que caracteriza el arte de Basterrechea.

En la actualidad, la labor de Néstor Basterrechea es múltiple: quiere terminar las seis esculturas que le faltan para completar el panteón de los mitos vascongados. El mismo deseo de llegar a las raíces étnicas de su pueblo le lleva ahora a investigar sobre las estelas discoidales, de las tradiciones funerarias del pueblo vasco, buscando lo que de profundo y arquetípico puede haber en el diseño de tales formas.

Algunas de ellas han sido ya labradas. Además tiene el propósito de realizar —los primeros esquemas están ya dibujados— una serie de esculturas sobre las danzas y canciones, otra sobre los deportes del país vasco; y un Carnaval de Lanz, obra que integrará a un conjunto de más de 20 figuras. ¡Proyecto gigantesco, suficiente para colmar una vida!

El carácter fuertemente significativo y popular de las series indicadas no nos debe hacer olvidar el riguroso constructivista que existe siempre en este admirador de Juan Gris, y que reaparece incesantemente en dibujos y grabado a los que acude para tomar aliento. Contemplando detenidamente esos diseños no puedo menos de recordar las palabras que escribí sobre él cuando apenas conocía su obra, y con las que quiero terminar: «Como pintor, Basterrechea ama la sobriedad, los tonos sordos, los colores grisáceos y retenidos. En cualquier exposición colectiva, frente a la cacareante policromía de otros, Néstor se da a conocer por su discreción y reserva, por la continencia de sus modos expresivos. Es un clásico».

III. EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

JOSE M. MORENO GALVAN

Un arte es expresión o es conocimiento. Ya sé que hay términos medios, pero ellos son matices de una posibilidad de opción cuyos extremos límites nunca podrán rebasarse. Además, los matices no nos servirán para situar un arte como el de Néstor Basterrechea, hombre siempre comprometido con los extremos. El ha renunciado a la expresión porque ha elegido el conocimiento.

¿Conocimiento de qué? De lo que es materia prima esencial de todo arte: del Espacio. Todo arte, expresivo o analítico, traduce un sentimiento o describe un concepto del espacio. Por supuesto, en las artes expresivas, el protagonismo espacial es, por así decirlo, subrepticio, ya que rara vez actúa con el permiso consciente del artista. Es un sentimiento, un apriori y, más aún, una fatalidad.

Si me pregunto qué razones indujeron a Basterrechea, para adoptar un cambio tan radical, en el mecanismo gestativo de su arte, no tengo más remedio que responderme, que fueron las consecuencias de un primer gesto indagatorio. No niego el poder de posibles exhortaciones y sugerencias externas, pero afirmo además que, en arte, las influencias magistrales se buscan siempre —no se encuentran por azar— en la proximidad ideológica del artista, y si se quiere, subcientemente. Y bien, un día, Basterrechea se dio cuenta de ese fantasma que iba con él indefectiblemente: le pidió su carta de filiación y era el Espacio.

De ese primer gesto policíaco desciende toda la trayectoria, toda la evolución posterior del arte de Basterrechea hasta nuestros días. Porque, desde que el espacio se identificó como tal, el protagonismo que ejercía en su obra dejó de ser subrepticio, esto es, dejó de ser un apriori, un sentimiento; llegó a hacerse en él un problema de conciencia, es decir, perdió su posesión y su uso instintivo...

En el arte de Basterrechea no se advierte ningún indicio de que las formas en que necesariamente tiene que sustentarse, vayan a trascenderse mucho más allá de su puro condicionamiento físico, hasta alcanzar la proximidad del símbolo. Son lo que son físicamente; signos de referencia por los cuales el plano pasivo se convierte en ámbito espacial. Sin embargo, la cualidad dimensional que, en tanto que signo de referencia, tiene sus formas, carece de sentido numérico. Por supuesto, sus susceptibles de medida, pero ella nada traduciría porque el artista las dotó de un lenguaje de las distancias

que, desde luego, no tiene apelación matemática. Sus formas hablan un lenguaje de valor: Valor de ámbitos espaciales relacionados entre sí, bien por oposición de densidades, bien por interrelación.

Desde luego, el arte de Basterrechea se sirve de formas. Formas, en gran parte, modulares y ordenadas geométricamente. Y en este sentido, cabría hablar de una dimensionalidad numérica, si no fuera que las formas en sí no tienen protagonismos; no son más que auxiliares del protagonista esencial de su obra que es el espacio. Es, por consiguiente, el espacio el que, en su obra tiene toda la palabra. Se trata de una palabra modulada por los distintos ámbitos de que se compone: fluyente, porque en ningún momento se corta entre ellos la comunicación y la actividad mutua. Y así como en el lenguaje propiamente dicho, la palabra es mecanismo indispensable, pero nada es por sí misma y separada de un contexto oratorio, así, en el arte de Basterrechea, las formas no son nada en sí, sino definidoras de ámbitos y los ámbitos espaciales tampoco tienen significación en sí, sino complementándose en interrelación mutua hacia el lenguaje general que es el espacio definido.

(Escrito para la Exposición en la Sala Nebli, de Madrid, en abril 1960.)

Lo que Néstor quiere decirnos

En pintura, Néstor dijo primero lo que era: por eso fue un expresionista. Luego, investigó dónde estaba, espacialmente hablando, y hasta proyectó posibles ocupaciones de ese espacio: por eso

fue eso que ahora se llama un «conceptualista», aun cuando hay que advertir que la presencia de Néstor en esas posiciones es muy anterior al sentido que ahora tiene la palabra.

Es decir, para explicarlo por mi propio sistema, primero Néstor, a través de su arte, trató de responder a la pregunta «¿Quién?». Luego trató de responder a las preguntas «¿Qué?» y «¿Cómo?».

Y ¿ahora? Ahora, en su momento escultórico, el problema es algo más complejo. Por lo pronto, vuelve a la primera pregunta, pero pluralizándola. Ya no pregunta «¿Quién?». Pregunta «¿Quiénes?», y responde: «Nosotros, las gentes de este país, los vascos». Pero no termina ahí la cuestión problemática, porque, a renglón seguido de esa respuesta, con su misma obra vuelve a plantear una pregunta: «¿Por qué?». La pregunta podría traducirse conceptualmente de esta manera: ¿Pero por qué somos así? ¿Qué es lo que hace que nos suene así el murmullo de los ríos, el canto de los pájaros o el rumor del bosque?

Para su respuesta, Néstor recurre al procedimiento que usaron siempre las viejas culturas para explicarse a sí mismas: al mito. Esa es una palabra, lo reconozco, un tanto desprestigiada por el mal uso y hasta por el abuso. El mito es la iluminación de una realidad mediante una ficción. Por ejemplo: Orfeo puede entrar en los infiernos tocando su lira... es decir, en la medida que se sepa usar de la inteligencia, se pueden dominar las fuerzas infernales, que no son otras que las de la barbarie... Claro está que los mitos que usa Néstor, lo que crea y recrea, son los que ancestralmente están incrustados en la

raíz y en la esencia de su pueblo, a la manera de leyenda.

Pero ¿cómo organiza Néstor su propia estatuaría? Desde luego, no hay que pensar en que se vale de los viejos procedimientos narrativos. Como un primitivo —aun cuando sin falsificar nunca una condición primitiva que no es la suya— realiza la figuración estatuaría del mito que quiere reflejar, valiéndose de la expresión de sus funcionalidades más elementales. Néstor se vale así, para decirlo de alguna manera, de una geometría pre-geométrica y de una arquitectura pre-arquitectónica, en las que todos los elementos están asociados en razón de su propia función.

Néstor no es un creador de mitos, puesto que la conciencia infusa de ellos circula por el aire de su pueblo. Tampoco es un ilustrador, puesto que esas imágenes no preexisten. ¿Qué es Néstor? Néstor, volviendo a la antigua función de los patriarcas del arte, vuelve a hacer el arte como una ofrenda: a los dioses o a la ciudad.

O a los dioses de la ciudad, es decir, de la comunidad. Y lo que él entrega es un hecho estatuario. Estatuario, es decir, conmemorativo. Conmemorativo, porque guarda la memoria de todos.

¿La memoria de qué? Lo que Néstor quiere decirnos es: Esto hemos sido y esto somos.

(Escrito para la Exposición «Serie Cosmogónica Vasca», 1973.)

SANTIAGO AMON

¿Cómo no ha de ser hoy su nombre peculiar y entrañablemente recordado por quienes, desde

otros ángulos, fomentaban la lumbre de una misma y urgente renovación? Puntualidad (¡asombrosa puntualidad!), entusiasmo, oficio, vocación y, especialmente, complejión integral del que hacer estético otorgan a Néstor Basterrechea título y privilegio de vanguardista genuino; porque, a partir de este primer encuentro con **las gentes de Aránzazu**, no habrá, por su parte, tendencia renovadora que no comparta, ni arte (la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño, la fotografía, el cine...) que deje de cultivar, en nombre de la vanguardia y de la nueva concepción integradora en ella implícita.

Si una nota estrictamente personal valiera (y vale) para definir peculiarmente su dimensión en el recuento del arte de su edad, ella se llamaría pluriactividad o, mejor, **simultaneidad de operación y de objetivo**. Ahí radica lo más significativo de su propia significación: **Basterrechea o la complejión subjetiva de las artes**. Apenas alumbrada, allá, en la primera década del siglo, la estética moderna intuyó e hizo suyo, más que el viejo ideal, el imperativo eficiente de la integración de las artes.

Encarna Basterrechea un caso verdaderamente excepcional en el recuento de nuestra estética, hasta el extremo de ser la pluriformidad de su expresión su virtud más descollante, capaz de distinguirlo, en el acto, de otros muchos artistas de **la vieja vanguardia** y de convertirse en lema de su propia actividad. **Basterrechea o la complejión subjetiva de las artes**. Nunca ha excedido su creación los límites de las artes plásticas, en su más amplia y actualizada relación; ni devaneos, ni escarceos, ni salidas extemporáneas al ámbito de las otras artes, pueden desmentir

la univocidad de una entrega y el norte de una vocación. ¿Qué es Basterrechea? Un artista dedicado de lleno a la expresión de la plástica en general. La diversidad objetiva, en consecuencia, de su procedimiento manifestativo es feliz respuesta a su complejidad subjetiva de las artes plásticas. Su irrupción en el frente vanguardista se caracterizó por su absoluta puntualidad. Volver a España e inscribir su nombre en el muro de la vanguardia fueron un solo hecho. Esta su asombrosa puntualidad y su complejidad integradora de las artes plásticas, al lado de un entusiasmo refractario a toda fatiga, de una vocación firme y de una tenacidad inquebrantable a la ley del oficio, le otorgan nombre y privilegio de vanguardista genuino.

(«Nueva Forma», núm. 74, marzo 1972.)

JORGE DE OTEIZA

En 1960 hice mi última exposición fuera de nuestro país vasco, fue en Madrid y junto con Basterrechea que hacía su primera salida como escultor. Hace años, desde entonces, que me encuentro encerrado en mi país. Trataba de indagar sobre nuestra verdadera personalidad en el pasado, sobre el **nosotros** vasco, y que llegara a los demás. Hoy no me gusta que lo que pienso sobre mi país se sepa fuera. Ni interesa fuera lo que pensamos aquí, serviría de nada, ni sería bien interpretado.

La conducta ya inexcusable del artista vasco en nuestro país es que sepa que tiene país, y que si le conviene mostrarse fuera, lo estético y lo

moral es que lo haga con su pueblo, en su contexto socio-cultural, con la familia cultural a la que pertenece y con la que únicamente (tomen de esto nota los críticos) podrá explicarse. Al mismo tiempo es urgente la tarea de visualizar, tanto para el artista contemporáneo estancado, como para nuestro pueblo estancado en tradición creadora, un completo vocabulario de símbolo (visuales, fónicos, gestuales), mitos y leyendas: la tierra común de nuestras raíces e imaginaciones lingüísticas, y de nuestros más íntimos y viejos comportamientos. Mitos que hay que desmitificar por agotados y mitos que hay que reinventar como programas de acción. Utopía y revolución son inseparables. Contracultura en nuestro país es cultura vasca.

Hay que volver a empezar por un repaso de lo que tenemos en común con nuestro pueblo, que hemos olvidado y debemos reconsiderar para avanzar, para avanzar o morir, pero con la conciencia puesta en nuestra propia responsabilidad. Esta es la labor que se ha propuesto Néstor Basterrechea, uno de los artistas nuestros como hombre excepcionalmente abierto y generoso para todos, como sigue siendo Agustín Ibarrola y como lo he sido yo hasta ahora. Esta propuesta por el momento en Basterrechea es sumamente difícil, estéticamente llena de peligros y dificultades, pero había que abordarla. Suerte, querido Néstor, tu trabajo es muy importante para todos, está en tus manos ahora, irá mejorando en tus manos, irá pasando y enriqueciendo en otras manos, enriqueciendo y contagiando el trabajo de los demás. Si todavía estamos a tiempo de superar otros contagios infortunados, lucrativos,

aparenciales, exhibicionistas, que nos lo impiden. **Zorionagur, Néstor lagun ona.**

Irún, diciembre 1972.

(Escrito para la Exposición en la Galería Skina, de Madrid, abril 1973.)

JOSE MIGUEL DE BARANDIARAN

Allá por los años de 1953 a 1955, en Aránzazu primero y en San Juan de Luz después, Néstor Basterrechea me habló de su preocupación e interés por conocer y sentir hondamente las viejas raíces del humanismo vasco y sus símbolos más destacados.

Los viejos relatos legendarios y las nuevas interpretaciones eran temas que cruzaban insistentemente su campo de visión; los mismos que yo había vivido y registrado en el proteico mundo de nuestras tradiciones mentales. Entre ellos nos movemos todavía.

Es ciertamente un mundo de vigencia harto nebulosa a ratos o de escenas imprecisas. En él los personajes, siempre **in fieri**, en proceso de formación, tienden en ocasiones a tomar contornos terminantes o a perfilarse en algo concreto. Incluso buscan actores que los representen. El pueblo mismo les señala a veces sujetos que los protagonicen, con nombres y formas concretas que varían de unas épocas a otras.

Queda todavía, sin embargo, ancho campo de entes sin razón, seres leves en estado de conatos, misterioso mundo de eones, númenes y nombres, al que el artista hará que hable. Es ahí don-

de el genio puede ir creando conforme le inspiren sus castálidas y aun captar el pensamiento que fluye inaccesible al puro análisis del material que investiga y estudia el etnólogo. Por ahí va, según creo, el hilo o uno de los hilos que marcan la ruta abierta por la obra de Néstor Basterrechea. Es mucho lo que lleva conseguido. Le admiramos y le admiraremos.

(De «Mitos de Vasconia», abril 1973.)

GABRIEL CELAYA

No hay nada realmente original si no es originario. No hay nada tan revolucionario como el redescubrimiento de nuestro ser radical. Y éste es —a todos los niveles— el fenómeno esencial de nuestro país en estos momentos: la vuelta o revuelta a la autenticidad.

Signos y voces que se daban por aburridamente arqueológicos resuenan de pronto con su virginidad, su potencia de significación y su voz secreta, dentro nuestro. ¿Qué es la «Serie Cosmogónica Vasca» de Basterrechea sino una muestra de esto? Algo que parecía fórmula gastada, adquiere de pronto vida. Y en cuanto está atendido a las sorpresas, los miedos, los misterios y las revoluciones elementales del vasco originario, se nos revela como algo candentemente actual gracias ahora a la sensibilidad de Basterrechea.

Creo que esta exposición nos invita a una reconcentración en la profundidad de Euskalerría, que nos servirá para apretar como una pólvora nuestras insoslayables razones vitales, y llegar,

con un nuevo arte, y con todo lo que sea preciso, a lo que nuestra necesidad de respirar exige.

(Escrito para la Exposición «Serie Cosmogónica Vasca», 1973.)

BLAS DE OTERO

En este momento estoy viendo un cuadro de Basterrechea, de 1958. Ya allí estaba la escultura, con la que Néstor se ha realizado plenamente. Dámaso Alonso hizo una división de ciertos poetas, en arraigados y desarraigados, estudiando la llamada primera etapa de mi obra entre estos últimos. Jamás estuve desarraigado. Así digo en mi poema **Guernica: árbol que llevo y amo desde la raíz y un día fue arruinado bajo el cielo**. Así Basterrechea expresa en «apariencia tangible», mas con nuevo rostro, nuestra cosmogonía y los genios de nuestra mitología, nuestros miedos que nos solidarizaron y de donde arranca una profunda esperanza. Yo me siento muy orgulloso de este artista, de la obra de este compatriota vasco.

(Escrito para la Exposición «Serie Cosmogónica Vasca», 18 abril 1973.)

LUIS MICHELENA

Hace ya mucho tiempo, cuando el tiempo no tenía cuenta ni medida, vivíamos en esta tierra a la luz del sol y a la vista de todos. Una vez y otra quisieron ahuyentarnos cuando expulsaron a los gentiles, pero todavía no nos han ahuyentado y nuestros nombres y sobrenombres, antiguos o recientes, no han caído todavía en el olvido, tal vez porque se ha conservado la única

lengua que conocíamos. Nuestra vida, a decir verdad, es difícil, difícil y escondida —en el fondo de las cuevas, en los rincones de las montañas, en el agua verde de los remansos—, sin que nos atrevamos a presentarnos ante la gente. Con todo, alguna vez hemos sido vistos por los humanos. Nos han visto y oído los montañeses, los tiznados carboneros, los pastores solitarios, los audaces pescadores y hasta algún que otro soñador callejero a la luz cegadora de los relámpagos, en la nube tormentosa, en los vagos intersticios de la niebla. Entre las engañosas sombras lunares, por lo común, ya que huímos del sol. Nuestro nombre y nuestros hechos se han transmitido junto a la lumbre, de generación en generación, en las consejas que los mayores cuentan a media voz a los jóvenes en las tempranas noches de invierno. Su eco, entre fantasía y realidad, lo recogió el suletino Chaho; el donostiarra Baroja llegó a conocernos y querernos en las suaves riberas del Bidasoa. Por último, José Miguel de Barandiarán, de Atáun, ha seguido nuestro rastro por toda Vasconia y aún más allá. Ahora, Basterrechea, descende de quienes en fecha no tan remota eran llamados Señor Bermeo so el árbol de Guernica, ha dejado hincada en la tenaz madera de los bosques vascos nuestra forma, nuestro porte y nuestro carácter.

(Escrito para la Exposición «Serie Cosmogónica Vasca», 1973.)

IV. ESQUEMA DE SU VIDA

1924

- El 6 de marzo nace en la villa de Bermeo (Vizcaya).

1937

- A los 13 años, la guerra civil le obliga abandonar su patria. Siguen años de destierro en Francia. Embarca rumbo a América.

1942

- Llega a Buenos Aires. En la capital argentina se especializa en publicidad, y más tarde cursa estudios de aparejador. Gana por concurso la beca «Altamira» de pintura, para novelas; y estudia por breve tiempo bajo la dirección del pintor argentino Emilio Pettorutti.

1949

- Obtiene en el Salón Nacional de Buenos Aires el Premio Único a Extranjeros, de pintura.

1950

1950

- Exposición personal en la sala Peuser, de Buenos Aires. Participa en exposiciones colectivas, en Argentina y Uruguay.

1952

- De regreso a España, gana por concurso el premio a los proyectos de pintura mural para la decoración de la nueva basílica de Aránzazu (Guipúzcoa).
Le encargan la decoración mural de la cripta (640 m. cuadrados); pero su trabajo queda suspendido por orden de la autoridad eclesiástica.
Es seleccionado para la Bienal de Venecia.

1955

- Concorre a la III Bienal Hispanoamericana de Arte, en Barcelona.

1957

- Exposición personal en la Sala Negra de Madrid, que existió en el Paseo de la Castellana. Es partícipe del «Equipo 57», del que se separa más tarde.
Realiza murales para la Universidad Laboral de Tarragona.
Colabora con arquitectos en ambientación de interiores, pinturas, murales y vidrieras.

1958

- Integra el equipo que ganó por concurso el montaje interior del Pabellón español en la Expo Internacional de Bruselas.

1960

- En el mes de abril-mayo expone en Sala Neblí, de Madrid.
Expone en Sala Tekka, de Bilbao.
En agosto participa en una exposición de artistas españoles ,en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo el título «Espacio y color en la pintura española de hoy».

1961

- En junio-septiembre, expone en el convento «Regina Coeli» de Santillana del Mar.

1962

- Se dedica al diseño industrial.
Es seleccionado para representar el arte español de vanguardia en Holanda, Brasil, Alemania, etc.

1965

- Es seleccionado como único escultor español para la Bienal de Sao Paulo.
Realiza con Fernando Larruquert el cortometraje «Pelotari», con el que gana el primer premio del Certamen Nacional del Sindicato del Espectáculo.
Realiza, con Larruquert y Oteiza, la película «Ama-Lur». Luego, el cortometraje «Alquézar».

1969

- A comienzos de enero expone composiciones fotográficas en la sala Grises, de Bilbao, y en su Museo de Arte Moderno.

En marzo-abril expone individualmente sus pinturas en la sala Miqueldi, de Bilbao.

1970

- Expone en Tolosa, Durango y otras ciudades y pueblos del País Vasco.
Acude y colabora en la Exposición de Pintura y Escultura Vasca, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de México.
Participa en la II Bienal Internacional de Escultura, de San Sebastián.

1973

- Participa en la exposición de la Galería Skira, de Madrid: «Cinco escultores vascos».
Entre junio y octubre la serie de sus esculturas sobre «Cosmogonía Vasca» es expuesta en Bilbao, San Sebastián y Pamplona.

1974

- Elabora una serie de estelas discoidales y mascarones de proa.
En estos momentos continúa con su labor sobre temas vascos, que él denomina en conjunto: «Homenaje a mi Pueblo».

BIBLIOGRAFIA BASICA

Acosta Montoro, José: «Basterrechea, el artista de la "vieja vanguardia"», *La Voz de España*, 22 de abril 1972.

Acosta Montoro, José: «Néstor Basterrechea», *La Hoja del Lunes* (San Sebastián), 2 de julio de 1973.

Aizarna, Santiago: «La cosmogonía vasca de Néstor Barrenechea», *Unidad*, 7 septiembre 1973.

Amón, Santiago: «Néstor Basterrechea y la "Vieja Vanguardia"», *Nueva Forma*, núm. 74, marzo 1972.

Aramburu, Javier de: «El pintor Basterrechea pasa al campo escultural», *El Bidasoa*.

Aramburu, Javier de: «Exposición de la "Serie Cosmogónica Vasca"», *La Voz de España*, 5 septiembre 1973.

Basterrechea, Néstor: «Fragmentos de una biografía inédita», *Nueva Forma*, núm. 74, marzo 1972.

- Berruezo, José: «Exposiciones y artistas», *El Diario Vasco*, 9 septiembre 1973.
- Castro Arines, José de: «Para Basterrechea, lo importante en arte es renovar y no arrastrar los mitos», *Informaciones*, 1957.
- Gandariasbeitia, M. G.: «Néstor Basterrechea. Doble exposición en Bilbao», *La Gaceta del Norte*, 31 mayo 1973.
- Kortadi, Edorta: «Udazkeneko Solasaldiak (Velas otoñales)», *Zeruko Argia*, núm. 555, 21 octubre 1955.
- Moreno Galván, José M.: «Néstor Basterrechea». Catálogo para la exposición en la Sala Neblí, 1960.
- Moreno Galván, José M.: «Lo que Néstor quiere decirnos». Catálogo de la "Serie Cosmogónica Vasca", mayo 1973.
- Mallo, Albino: «Néstor Basterrechea», *Unidad*, 6 septiembre 1973.
- Muñoz Vinarias, Laureano: «La escultura vasca de N. Basterrechea», *Hierro*, 9 junio 1973.
- Oteiza, Jorge de: «Mi nuevo encuentro con las esculturas de Basterrechea». Catálogo de la "Serie Cosmogónica Vasca", 1973.
- Plazaola, Juan: «Néstor Basterrechea», *Bellas Artes* 73, núm. 27, noviembre 1973.
- Pericas, Antonio G.: «Oteiza y Basterrechea», *Acento cultural*, núms. 9 y 10, 15 mayo 1960.
- Portell, José María: «Néstor Basterrechea, artista espacial», *Hierro*, 1960.
- Ramírez de Lucas, Juan: «La escultura más nueva en las calles de Santa Cruz de Tenerife», *Arquitectura*, enero-febrero 1974.

INDICE

I. PERSONA Y VIDA	7
LÁMINAS	33
II. LA OBRA DE NÉSTOR BASTERRECHEA ...	49
III. EL ESCULTOR ANTE LA CRÍTICA	65
IV. ESQUEMA DE SU VIDA	77
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	81

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

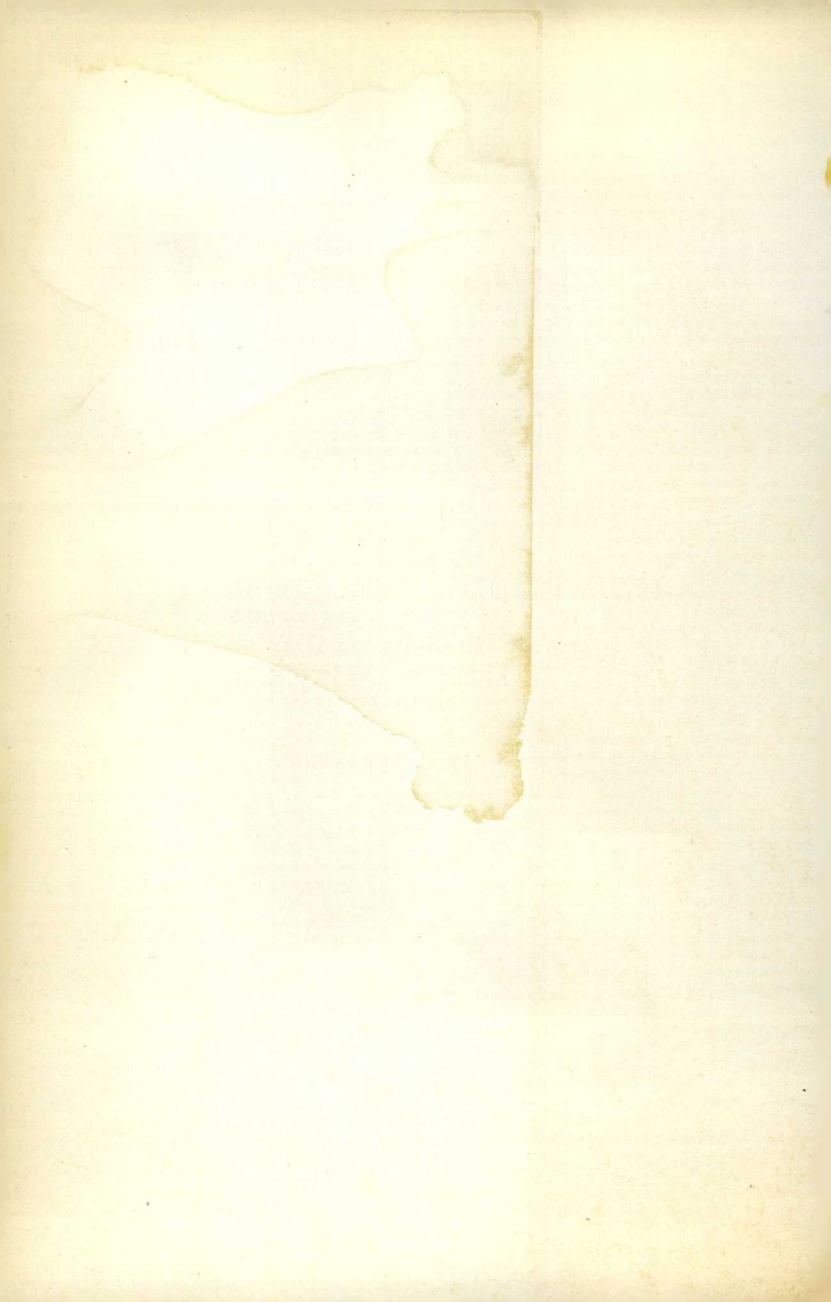
- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guínovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.



- 52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
 53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
 54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
 55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
 56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
 59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
 62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
 64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
 65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
 67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
 68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
 69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
 71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
 72/**Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
 73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
 74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
 75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
 76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
 77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
 78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
 79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
 81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
 82/**Vento**, por Fernando Mon.
 83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
 84/**Camín**, por Miguel Logroño.
 85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
 86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
 87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
 88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
 89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
 90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/**M.^a Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
 92/**Redondela**, por L. López Anglada.
 93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
 94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/**Raba**, por Arturo Villar.
 96/**Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
 97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
 98/**Feito**, por Carlos Areán.
 99/**Goñi**, por Federico Muelas.
 100/**La postguerra: manifiestos y testimonios.**
 101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez de la Hidalga.
 102/**Montsalvatge**, por Enrique Franco.
 103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
 104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.

Director de la Colección:
Amalio García-Arias González

ESTA MONOGRAFIA SOBRE LA VIDA
Y LA OBRA DE NESTOR BASTERREA
SE ACABO DE IMPRIMIR EN MADRID
EN LOS TALLERES DE ARTES GRA-
FICAS ENCINAS



que comenzó su carrera artística como diseñador y decorador, se ha dedicado a la pintura de lienzo, al muralismo, al relieve, a la escultura, a la fotografía y al cine. Seleccionado para representar a la plástica española en varias muestras internacionales, su estilo, figurativo y expresionista en un principio, se fue depurando progresivamente, pasando por una época de gran austeridad y pureza formal, logrando en las etapas más recientes una síntesis entre lo constructivo y lo expresivo, entre lo individual y lo étnico-social. Si algunas de sus composiciones de los años cincuenta pueden clasificarse como ejercicios experimentales de investigación sobre las relaciones entre las formas y el espacio, sus obras más elocuentes poseen un carácter marcadamente étnico y popular en el sentido más profundo de la palabra, es decir, como expresión de las raíces ancestrales del alma vasca.

SERIE ESCULTORES

