

El uso del folclore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global

Desde una perspectiva diferencial entre los casos vasco y andaluz
en obra de carácter sonoro

Laura Siles Ceballos

2017

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global

Desde una perspectiva diferencial entre los casos vasco y andaluz
en obra de carácter sonoro

Autora:

Laura Siles Ceballos

Personal Docente Investigador de la UPV-EHU

Ayuda del Gobierno Vasco para la formación de personal investigador
(Período 2009-2012)

Programa de doctorado:

Investigación y Creación en Arte.

Departamento de Arte y Tecnología
Facultad de Bellas Artes UPV-EHU

Directores:

Josu Rekalde Izagirre

Iñaki Martínez de Albéniz

Finalización:

2017



A mi madre, Maleni Ceballos y a mi padre, Antonio Siles.

También a mis sobrinas Alaia y Marrubi.

Y como no podía ser de otra manera, también a ti, Joseba Edesa.

Realizar un trabajo de esta dimensión se logra consumiendo mucho tiempo de aislamiento y soledad. Muchos han sido los obstáculos personales que he tenido que asumir y aprender a superar. Pero, también muchas han sido las oportunidades y ayudas que he recibido. Sé que esta tesis existe gracias a todos estos apoyos. Quiero expresar mi agradecimiento a todas estas entidades y personas. En especial a mis directores de tesis Josu Rekalde e Iñaki Martínez de Albéniz; a mi compañero Joseba Edesa y a toda mi familia, amigos y amigas de dos y cuatro patas. (Del norte y del sur).

En esta interminable lista siento necesario nombrar, por muy diversos motivos, a Arantza Lauzirika, María Santaella, Edurne González Ibáñez, Isabel Herguera, Judas Arrieta, Rosanna Terracciano, Juan Aizpitarte, Rul Fernández Pinedo, Itziar Okariz, Irene Mala, Beatriz Sánchez, Pilar Albarracín, Xabier Erkizia, Santi Barber, Alicia Acuña, Pedro G. Romero, Mikel Pollo, Niño de Elche, María Escribano, Julen Nafarrate, Zuri Zubiri, Inés Bermejo, Ainara Hernandez, Dj. Iker Deustoooh, Mariluz Moreno, Dunia Fayad, Olatz Vega, Kuadrilla de Rumanas, Merendola de Majaras, Hodei Torres, Labajo Anaiak, Maitane Nerekan, Gaizko Fanarraga, Ismael Manterola, Juanma Pérez Castrillo, Unai Requejo, Teba Siles, Marrubi, Alaia, Eduardo Larrea «Karlo», Neska y Beldur. ¡Muchas gracias! Eskerrik asko danori!

Índice

PREFACIO	21
Hipótesis y metodología	26
1. INTRODUCCIÓN	35
1.1. Fundamentos para la investigación	35
1.1.1. Folklore	35
Orígenes del término folklore	35
Acepciones del término folklore	36
Folklore, término elástico y móvil	38
Instrumentalización del folklore	41
Folklore y globalización	42
Folklorismo	43
Folklore en el arte contemporáneo	45
Folklore andaluz en el arte contemporáneo	49
Folklore vasco en el arte contemporáneo	53
1.1.2. Andalucía-Euskal Herria	57
Justificación en torno a la doble localización	57
<i>Soraya & Joxe Miel</i>	72
2. GRITO	79
2.1. Introducción	79
2.2. <i>Prohibido el cante</i>	84
2.3. Irrintzi. Repetition	86
<i>Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96</i>	87
<i>Irrintzi. Repetition Museo Guggenheim Bilbao</i>	88

<i>Irrintzi. Repetition Bowery, New York</i>	89
<i>Ghost Box (Caja de fantasmas)</i>	90
<i>Irrintzi. Repetition. Montehermoso + CAAC</i>	92
2.4. Conclusiones del capítulo. Los gritos de Pilar Albarracín e Itziar Okariz	93
2.5. MI GRITO	105
3. GOLPE	111
3.1. Introducción	111
<i>Txala-Hall</i>	115
3.2. The castanets that predict the future	118
<i>Castañuelas para predecir mejor el futuro</i>	120
<i>Predecir el futuro con castañuelas en Bilbo y Sevilla</i>	123
3.3. Txala da	125
<i>Txalamobil</i>	126
<i>Txalamobil Madrilen</i>	133
<i>Txalamobil Herriz Herri</i>	134
<i>Txalamobil Barakaldon (Bec)</i>	136
<i>Txalamobil Frankfurtik Berlinera</i>	137
<i>Txalamobil Galdakaon</i>	138
<i>Txalamobil Bilbon Kukutza</i>	139
<i>Txalabilbote</i>	140
<i>La botadura de la Txalabilbote</i>	143
<i>Berbatxala</i>	147
<i>Txalasing</i>	152
3.4. Conclusión del capítulo: compartir a golpes	158

4. PALABRA	191
4.1. Introducción	191
4.2. Niño de Elche	194
<i>Vaconbacon. Cantar las fuerzas</i>	195
<i>Bankias, pulmones y branquias</i>	196
<i>El loop del lumpen-proletariado</i>	198
« <i>En el Nombre de</i> »	199
<i>Voces de Extremo</i>	200
4.3. El Flamenco desexpresionao de Irene Mala	201
<i>Caña</i>	202
<i>Un poquito por alegrías</i>	203
<i>Por fiestas</i>	205
<i>Luchadora de Triana</i>	207
<i>Suspiros de España - Borroka</i>	208
4.4. La bicicletera de Bulos y Tanguerías	210
4.5. Maialen Lujanbio	214
<i>Ornitorrinkus</i>	215
<i>Txori Mugarriak</i>	216
<i>Hegi, egia, egiak</i>	218
4.6. Mesedez, cántame un bertso	220
<i>Bertso - Standedo</i>	221
4.7. Conclusión del capítulo: palos y doinuak. Quien canta sus males espanta	231
5. VIENTO	259
5.1. Introducción	259
5.2. Haizea Badator!	267
根 - OIN - PIE	270

<i>El primer emperador bailando sevillanas al txistu</i>	272
<i>Euskaldun bat, Malagan jaioa mendira igo da (Una vasca nacida en Málaga sube al monte)</i>	275
<i>Egun da Santi Mamiñe - Karaoke</i>	278
5.3. Conclusiones del capítulo. Viaje y sonido: la tamborilera del siglo XXI	281
5.4. Maita nazazu samurki, yo también lo haré...	290
6. CONCLUSIONES	297
6.1. Preámbulo conclusivo	297
6.2. Revisión final	300
6.3. Trabajo futuro	310
BIBLIOGRAFÍA	317
ANEXOS	337
Anexo I. Archivo de obras	337
Anexo II. El sonido en lo folklórico	343
Folklore sonoro andaluz	344
Folklore sonoro vasco	345
Anexo III. Txalaparta y otras prácticas	347
Anexo IV. Arte a ritmo de pedal	355
Anexo V. Bertsolarismo y otras prácticas	365
Anexo VI. Listado de imágenes	373

Contenido de la memoria USB

CARPETA n.º 1. TESIS (en pdf)

CARPETA n.º 2. ENTREVISTAS

1. Isabel Herguera/ audio/ 32:06 min/ Donostia, 2008

Disponibe en: <https://soundcloud.com/muturbeltz/1isabel-herguera>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. Judas Arrieta/ video/ 07:49 min/ Pekín, 2009

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=xL7lEn-56iQ>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

3. Rosanna Terracciano/ video/ 6:35 min/ Calgary, 2010

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=zLljjajg6bE>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

4. Juan Aizpitarte/ video/ 15:40 min/ Donostia, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=yOGmopvUw>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

5. Itziar Okariz/ video/ 18:08 min/ 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=7QaxYMDwBRk>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

6. Irene Mala/ video/ 14:59 min/ Sevilla, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=b4Pr8IFFL48&t=7s>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

7. Beatriz Sánchez/ video/ 36:43 min/ Granada, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=1SDet7yZSMA>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

8. Pilar Albarracín/ video/ 10:28 min/ Sevilla, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=QJDM8sBaso4>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

9. Xabier Erkizia/ video/ 23:17 min/ Donostia, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=JL7QHRhrqYc&t=745s>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

10. Santi Barber/video/ 01:07:18 min/ Sevilla, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=JL7QHRhrqYc&t=745s>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

11. Alicia Acuña/ audio/ 01:24:22 min/ Sevilla, 2012

Disponibe en: <https://soundcloud.com/muturbeltz/11alicia-acuna>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

12. Pedro G. Romero/audio/ Sevilla, 2012

Disponibe en: <https://soundcloud.com/muturbeltz/12pedro-g-romero>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

13. Mikel Pollo/ video/ 9:10 min/ Errenteria, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=8YyRYlcCQVY&t=48s>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

14. Niño de Elche/video/ 30:58 min/ Atenas, 2016

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=UT7b8U8rZEU>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

15. Maria escribano/video/ 50:58 min/ Algorta, 2016

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2jDy0MpxaA&feature=youtu.be>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

CARPETA n.º 3. FOLKLORE NÓMADA

Carpeta n.º 3.1. CIMIENTOS

1. *Erase una vez una malagueña en el País Vasco*/ animación /2:07min/ Getxo, 2003

Disponibe en: <https://vimeo.com/5322809>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *Quiero ser residente de arteleku*/ animación / 2:17 min / Vancouver, 2004

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=1RgCO-ai3I8>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.2. LAS AVENTURAS DE SORAYA & JOXE MIEL

1. *Soraya & Joxe Miel*/ animacion/ 1:10 min/ Uribe Kosta, 2008

Disponibe en: <http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/capitulo-n1.html>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *Los dilemas de Soraya*/ Fotografía/ 2009

Disponibe en: <http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/2.html>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

3. *Soraya met her new boyfriend — Hiawatha — in the woods!!!*/ animación/ 1:37 min/ 2010

Disponibe en: <http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/3go-kapitulua.html>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

4. *Soraya se quita la mantilla, Man Ray tuvo la culpa*/ 1:00 min/ 2013

Disponibe en: <http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/4.html>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

5. *Soraya y el ballenero vasco al sur de Islandia*/ 1:00 min/ 2014

Disponibe en: <http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/blog-page.html>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.3. CAPÍTULOS

Carpeta n.º 3.3.1. GRITO

1. *Mi grito* (homenaje a Pilar Albarracín + Itziar Okariz)/ video performance/ 1:08 min/ Islandia, 2015

Disponibe en: <https://vimeo.com/120308030>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.3.2. GOLPE

1. *Txala-hall*/ audio/ 0:40 min/ Leioa, 2003

Disponibe en: <https://soundcloud.com/muturbeltz/1txala-hall>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *The castanets that predict the future in Canada*/ video performance/ 2:33 min / Banff, 2010

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=0BGOH3C8zZM>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

3. *The castanets that predict the future in Sevilla*/ video performance/ 6:44 min / Sevilla, 2013

Disponibe en: <https://vimeo.com/91371652>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

4. *Txala-aunucio*/ video anuncio/ 0:40 min/ Pekín, 2009

Disponibe en: <https://vimeo.com/90708493>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

5. *Txalamobil Madriren*/ documentación videográfica de la acción/ 4:16 min / Madrid, 2010

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=-TqxmjldIM>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

6. *Txalamobil Barakaldon (BEC)*/documentación videográfica de la acción/ 2:30 min/ Baracaldo, 2010

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=RyGZq5PuLn8>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

7. *Txalamobil Herri z Herri*/ documentación videográfica de la acción/ 6:35 min/ Euskal Herria, 2011

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=ELKwWmuPNOs>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

8. *Txalamobil Frankfurten*/ documentación videográfica de la acción/ 2:09 min/ Frankfurt, 2011

Disponibe en: https://www.youtube.com/watch?v=_I9v_4pHfXM

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

9. *Txalamobil Kukutza*/ documentación videográfica de la acción/ 0:36 min / Bilbo, 2011

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=YEjbEo0twls>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

10. *Botadura de la Txalabilbote/* documentación videográfica de la acción/
4:52 min/ Bilbo, 2011

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=zkoZfKfWBPo>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

11. *Berbatxala/* documentación videográfica de la acción/ 5:50 min/ 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=x1U8shhaHXg>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

12 *Txalasing/* documentación videográfica de la acción/ 0:34 min/ 2010

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=4-oLo2skUcE>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.3.3. PALABRA

1. *Mesedez, cántame un bertso - Bertso Stando/* documentación videográfica de la acción/ 5:01 min/Getxo, 2012

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wb68bOmLagc&t=63s>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.3.4. VIENTO

1. 根 - OIN - PIE/ Video creación/ 1:22 min/ Pekín, 2009

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=plBtDCcTflg>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *Primer Emperador bailando sevillanas al txistu/* animación / 0:52 min/
Pekín, 2009

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=190OHZgY6nI>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

3. *Euskaldun bat Malagan jaioa, mendira igo da/* Video performance/ 3:41 min
/ Pekín, 2009

Disponibe en: <https://vimeo.com/100640988/settings>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

4. *Karaoke: Egun da Santi Mamiña/* Video/ 5:48min/ Tetuán, 2009

Disponibe en: <https://vimeo.com/89529315>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

5. *Maita nazazu samurki, yo también lo haré.../* video performance/ 3:10 min
/ Gipuzkoa, 2007

Disponibe en: <https://vimeo.com/100603496>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 3.4. MISCELANIA

1. *Soinu Interbentzioa Hall-ea/* documentación videográfica de la acción /
1:35/ Leioa, 2003 Disponibe en: <https://vimeo.com/155115357>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *Tengo el culo en un columpio*/ video-vida creación/ 2:03 min/ 2003 - 2010

Disponibe en: <https://vimeo.com/73901191>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

3. *Isein*/ animación/3:36 min/ Donostia, 2005

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=YAo8oc1m4H4>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

4. *¿Cual es mi bandera?*/ animacion/ 1:20 min/ Marbella, 2007

Disponibe en: <https://vimeo.com/86535030>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

5. *Anaffar*/ video performance/ 1:51 min /Tetuán, 2009

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qui8AZI8DTQ>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

6. *Go down Trinidad*/ video performance/ 3:00 min /Zugarramurdi, 2010

Disponibe en: <https://vimeo.com/89529316>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

7. *Euskalakari*/ Animación/ 2:22 min/ Algorta, 2011

Disponibe en: <https://vimeo.com/89528694>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

8. *Putxeramobil*/ video anuncio/ 1:55 min / Arla-Berron, 2013

Disponibe en: <https://vimeo.com/74750869>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

9. *Putxeramobil - Gargas eguna - Zalla*/ documentación videográfica de la acción/ 4:48 min/ Zalla, 2013

Disponibe en: <https://www.youtube.com/watch?v=WU556zgBBRQ>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

10. *helArte es morir de frio*/ documental/ 28:10/ Marbella - Bizkaia - Islandia, 2014

Disponibe en: <https://vimeo.com/118436364>

Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 4. CONCLUSIONES/ DESEMINACIÓN

1. *Mutur Beltz Aurkezpena*/ documentación videográfica de la presentación/ 4:15/ Balmaseda, 2015

Disponibe en: <https://vimeo.com/149576971> Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

2. *Documental Mutur Beltz*/ 40:00min/ Karrantza, 2015

Disponibe en: <https://vimeo.com/149167359> Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017

Carpeta n.º 5. DIFUSIÓN

· Publicaciones y reseñas en prensa





Figura 1: Bi lau. (Dos Lauritas). Fotomontaje sobre aluminio. 50 x 70 cm. Pekín, 2009



Figura 2: Secuencia de fotogramas de la animación *Érase una vez una malagueña en el País Vasco*, Laurita Siles, 2003

Prefacio

Este trabajo de investigación encuentra su origen hace más de una década, exactamente en el año 2002. En esa época, era estudiante de tercer año de carrera en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, tras volver de una experiencia Erasmus en la Academia de Artes de Reikiavik, en Islandia. Allí tuve mi primer contacto con el mundo del video y el arte sonoro. Mi formación y producción artística hasta entonces había estado en el dibujo, la pintura y la escultura. Y respecto a la música, mis estudios en el Conservatorio de Marbella había sido un universo paralelo al de las Bellas Artes.

Una vez de vuelta en Valencia, con la maleta cargada de nieve, tras esta rica experiencia, mis pies ya no se sentían fríos, pero sí seguían inquietos. Y por qué no mirar otras becas de movilidad... ¿Dónde? Mis ojos miraban hacia Barcelona o Bilbao. Quería formarme en el campo audiovisual, me empezaba a interesar por el videoarte, la animación, el arte sonoro, etc. Me habían dicho que el Departamento de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco era bastante potente. Y Barcelona era repetidamente nombrada por la industria audiovisual que se mueve en ella. Tomar una decisión siempre resulta difícil, pero, esta vez, no lo fue. Uno de esos días fui a una tienda de discos. Muchas veces compro música sin conocer su autor, solo porque me gusta el diseño de la carátula. Y aquel día, atrajo mi mirada *Quercus Endorphina* de Oreka TX. Y así, descubrí la *txalaparta*. Tras oír este trabajo y leer más sobre este peculiar instrumento, ya tenía la respuesta.

A finales de septiembre del año 2002, llegué a Abando, la estación de tren de Bilbao, con la nieve derretida en la maleta, tras pasar el verano en Marbella, mi pueblo natal. Mi lugar de acogida fue el albergue de Gorliz, y días después encontré casa en Getxo. Ahora me siento afortunada tras haber tomado clase aquel año con Josu Rekalde, Mikel Arce, Mateos Urbina, Rafa Calderón y Patxy Urkijo. Y de haber tenido clases de *txalaparta* los sábados a la mañana en la *Herriko Taberna* de Algorta.

Como confluencia de la absorción de los conocimientos adquiridos, aquel curso académico 2002-2003, surgió mi primera animación titulada: *Érase una vez una malagueña en el País Vasco*.¹ Generando la posibilidad de juntar dos mundos paralelos hasta entonces para mí: la música y el dibujo.

Las líneas cobraron vida en una historia encadenada de metamorfosis. Donde una mariposa pasó a ser un pez y de ahí una malagueña con traje de *faralae*, bailando al son de una

1. *Érase una vez una malagueña en el País Vasco*, Laurita Siles, 2003. Recuperado de: <<https://vimeo.com/5322809>>. Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017.

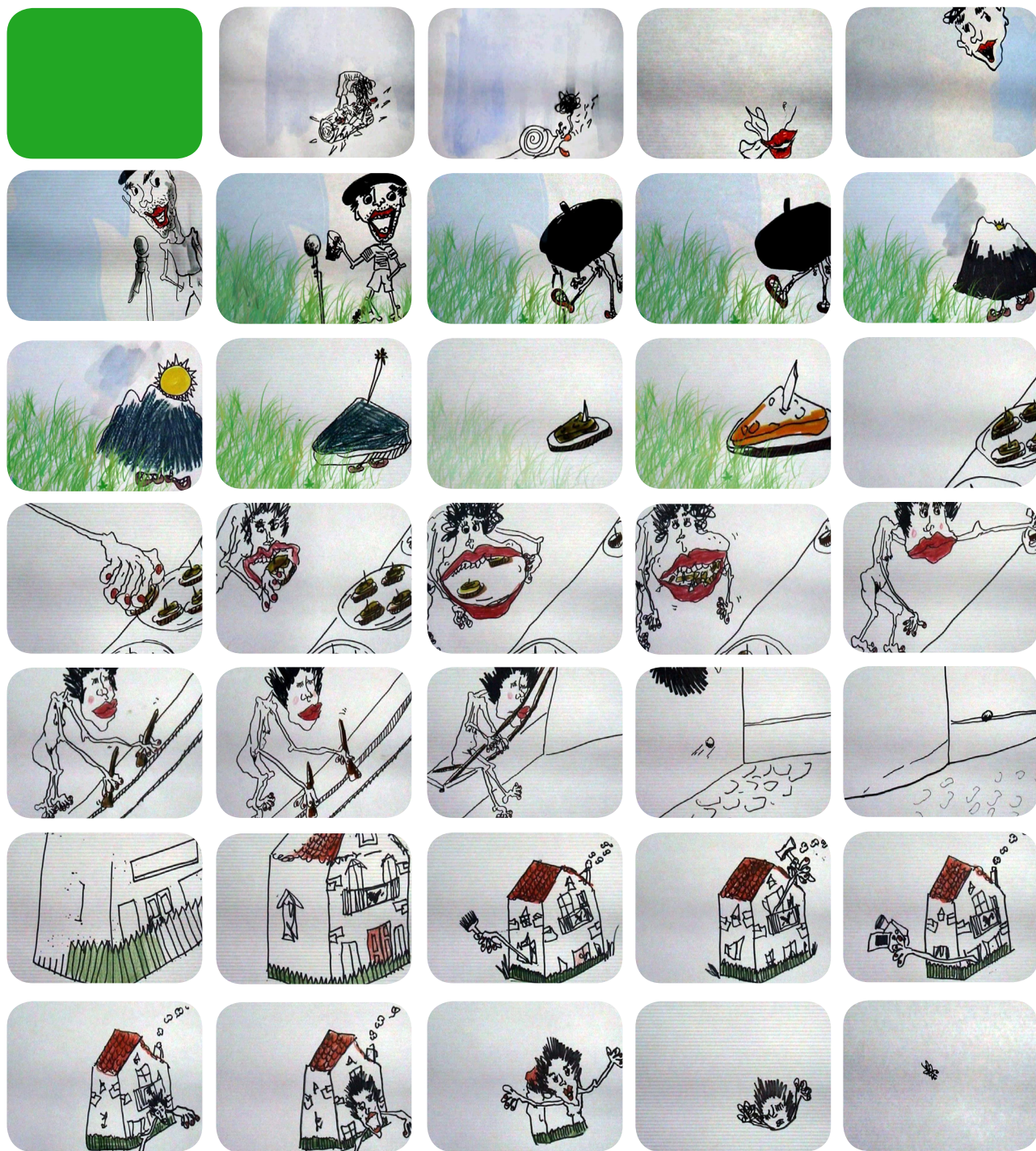


Figura 3: Secuencia de fotogramas de la animación *Quiero ser residente de Arteleku*, Laurita Siles, 2004

guitarra flamenca. Repentinamente, la lluvia irrumpe en la escena disolviendo los lunares del vestido y la protagonista torna su cuerpo en una *Amanita muscaria*, un hongo alucinógeno de color rojo y puntos blancos. Entonces, aparece un arcoíris y cada banda de color se transforma en las tablas de una *txalaparta* que la *Amanita muscaria* hará sonar. Finalmente en esta historia animada todo se desvanece con la llegada del tren, dejándonos un *agur*, tras la ventana de un vagón en movimiento.

Al terminar el periodo lectivo, decidí quedarme a pasar los tres meses de verano, para trabajar en un programa de prácticas en *Canal Bizkaia*, una canal de televisión local. Una tarde de aquel caluroso verano, fui con mi amiga Eva Pérez a Donostia para conocer Arteleku, aquel centro de arte del que tanto habíamos oído hablar. Mis ojos quedaron atónitos y la emoción invadió mi cuerpo aquella tarde en el barrio de Loiola. Nunca había visto algo parecido hasta entonces: talleres de grabado, escultura, serigrafía, fotografía, vídeo, etc., y una gran cantidad de estudios a la disposición de quienes soliciten su cesión (alquiler), por un módico precio al mes, durante el tiempo que lo necesiten. Recuerdo decir en alto aquella tarde: «Quiero ser residente de Arteleku».

Y como en aquella historia, animada, me fui. Cogí el tren. Aunque realmente fue el avión. El 1 de enero de 2004 volé a Canadá, para realizar mi último año de carrera en Emily Carr Institute of Art + Design en Vancouver, con una beca de intercambio, pero la pócima que bebí en Euskal Herria no bajaba su efecto. Y desde el otro lado del charco y desde la distancia del tiempo, puedo decir ahora que solo pensaba en volver.

En Canadá cursé diferentes asignaturas de animación tradicional. De tal modo que pasaba horas dibujando y, en esos momentos, en mi mente se sucedían las historias pasadas. Sentía una gran añoranza que me impedía disfrutar de lo que estaba viviendo. Así que decidí comenzar a dibujar otra nueva animación a modo de catarsis, para curar mi nostalgia; y, poco a poco, se fue narrando una historia que acabaría siendo una carta de presentación dirigida a Santi Eraso, director de Arteleku por aquel entonces. Una pieza titulada *Quiero ser residente de Arteleku*.²

Las escenas fueron creadas sin orden alguno. Fui uniendo ideas y, con ello, surgió la necesidad de pedir colaboración en la distancia. Quería un *bertso*. Así que, escribí a mi amigo Gaizko Fanarraga. Semanas más tarde recibí un cedé con un *bertso* de Katxo Larrazabal. El resultado final de esta pieza fueron dos minutos de dibujo en movimiento. La escena comienza en color verde. El sonido que acompaña es mi voz cantando un fragmento de la canción *Bazkalosteko kafea* del cantautor vasco Mikel Urdangarin: «Esperantzarik gabeko

2. *Quiero ser residente de Arteleku*, Laurita Siles, 2004. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=1RgCO-ai3I8>. Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017.

zenbait debekatuak dezente, mila galduak eta hainbeste gau bakarreko aterpe.»³ En el siguiente plano el dibujo de un *aizkolari* da un hachazo para convertirse en caracol, este en una mariposa y sus alas en una boca que comienza a cantar el *bertso* de Katxo, este dice así:

*Bere hizkuntza eta kultura
duen herrian dizdira.
Hori guztia ikusi leike
joanda sagardotegira
eta udan txoznetan
katxia edan bertan
jende guztian neurrira
Nahiko motibo esandozue
joateko Euskal Herrira (bis)*⁴

Poco a poco, el *bersolari* se queda desnudo y su *txapela* aumenta el tamaño progresivamente, cubriendo todo su rostro. En este momento, comienza a sonar un *aurresku*. La *txapela* con pies baila y acaba por convertirse en un monte. Amanece y uno de los rayos del sol se hace grande y pincha la montaña transformada en un *pintxo* de tortilla de patatas. Este *pintxo* se multiplica y aparece una barra de bar repleta de ellos. Entonces, una niña desnuda devora toda la barra de *pintxos*, menos uno. Y es que el palillo de este último se convertirá en las *makilas* de una *txalaparta* y la barra de la taberna en las tablas. Posteriormente, los palos agrandarán su tamaño, para ser la cuerda de donde cuelga un columpio. En aquel momento, la figura dibujada se balancea para desaparecer de un giro. Las líneas de las tablas se mueven en el espacio. Aparece un frontón y entonces, una pelota rebota sobre la pared para convertirse en una casa. Se abrirán las diferentes ventanas, y de cada una de ellas saldrán manos sujetando diferentes herramientas de trabajo: un martillo, una cámara de video, una brocha de pintura, etc. Y de la puerta principal saldrá una niña que grita: «Quiero ser residente de Arteleku». Entonces, se escucha otro fragmento de la canción *Bazkalosteko kafea* de Mikel Urdangarin, que dice:

*Nire bizitza laburra baina
zein dezberdina izan den
zu ezagutu aurretik eta*

3. Traducción propia: Unos cuantos sin esperanza, muchos prohibidos, / mil perdidos, y tantos refugio de una sola noche.
4. Traducción propia: Su lengua y cultura/ Tienen brillo en el pueblo./ Para ver todo eso/ Hay que ir a una *sagardotegi* / o en verano en las *txoznas*, / beberse allí mismo un *katxi* / en la misma proporción que la gente./ Suficientes motivos os he dicho para ir a Euskal Herria. (bis) (Katxo Larrazabal, 2005 / doinua: iparragirreabila dela).

*zuk musu eman ondoren
 zure iparrak noraezaren
 lekukoa hartu zuentza
 denboraren oneritziak
 erakusten du ondoren
 nire bihotza zure neurrira
 nola egina dagoen⁵*

El resultado de todo este trabajo y las repuestas que recibí fueron muy satisfactorias. Como comenté anteriormente, mandé una copia a Santi Eraso y en pocas semanas ya tenía respuesta. Podía disponer de un espacio para trabajar en Arteleku. Solo tenía que decir cuándo. Y así, tras mi vuelta de Canadá, en enero de 2005, me fui un año a Arteleku.

El proceso de creación de estos dos trabajos funcionó como un trayecto generador de historias purificadoras; o tal vez fueron consecuencia de aquella pócima ingerida, llamada *txakoli*. Algo que también pudo haber probado Pierre Loti, a finales del siglo XIX, aquel escritor francés que se enamoró de Euskal Herria. Y sí, quedé absorta, alélada en un hechizo lleno de incertidumbre y preguntas.

Estas dos animaciones conforman los cimientos de esta investigación. Sin embargo, antes de decidirme por comenzar tal andadura académica, me fui a Burdeos de prácticas, con una beca Leonardo da Vinci a una pequeña empresa de animación tradicional, llamada Marlou Films. Allí fui la encargada de la realización de marionetas que posteriormente cobraban vida; fotograma a fotograma. Al terminar esta estancia, volví a casa, a mi pueblo natal, Marbella, con la intención de quedarme. ¡Ya había viajado bastante! Pero, poco duré... Entonces, volví por tercera vez a Euskal Herria. Dicen que a la tercera va la vencida. Y así fue. Llegué a comienzo de junio de 2007 con intención de pasar los meses de verano trabajando de frutera en Armintza, un pequeño pueblo costero. No sabía qué iba hacer luego: si quedarme o volver a Andalucía. La idea de realizar un tesis rondaba mi cabeza, pero estaba indecisa [suspiro].

Gran parte de nuestra existencia está relacionada con sonido; cada situación, cada época de nuestra vida va acompañada de un fondo sonoro. Por eso, recuerdo el momento exacto en el que decidí quedarme a vivir en Algorta y matricularme en los cursos de doctorado en la UPV-EHU. Era la madrugada del último día de fiestas del Puerto Viejo de Algorta —el día del pijama— y solo quedaba una *txosna* abierta y una última canción, su estribillo dice así:

5. Traducción propia: Mi vida es corta, / pero qué diferente ha sido / antes de conocerte / y después de haberte besado. / Tu norte ha cogido / el relevo de la pérdida, / y luego la aprobación / del tiempo deja claro / cómo mi corazón / está hecho a tu medida.

Quiero ver el cielo azul
quiero ver los prados verdes
beber vino que emborrache
y sentir fuego que queme.⁶

Los sonidos son invisibles a nuestros ojos, siendo la resonancia de nuestros cuerpos y oídos sus receptores. La propagación del sonido involucra transporte de energía sin transporte de materia, «el sonido no paga arancel» (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2010, en SILES, 2010). Pero algo diferente ocurre si pensamos en identidades culturales o en fronteras políticas. La presencia del sonido contribuye al proceso mediante el cual los ambientes se convierten en «lugares», imprimiéndoles una atmósfera particular generadora de múltiples y variados sentimientos y sensaciones. En este sentido, el folklore sonoro puede ser entendido como los sonidos con los que una comunidad étnica se identifica: los instrumentos autóctonos, las formas de emitir la voz, el ritmo, etc., que toman una importante influencia en su propio aspecto estético, llegando hasta nuestros oídos gracias a la transmisión intergeneracional.

El lugar donde he decidido vivir estos últimos años, Euskal Herria, y mis orígenes, Andalucía, son los hitos de esta investigación que quiere ser un canto a la vida. Un intento por entender la existencia humana bajo los parámetros de pensar la identidad en movimiento (de lo sonoro).

Hipótesis y metodología

El origen de esta tesis se encuentra vinculado al programa de doctorado: Investigación y Creación en Arte, desde el que se asume establecer relaciones entre las estructuras artísticas y las estructuras del pensamiento y con el objetivo de descifrar qué tipo de pensamiento se obtiene a través de la experimentación artística. De tal modo que he invertido una parte importante de tiempo en la práctica y producción de arte. Esta ha sido una de las vías primordiales en el proceso de investigación y en la construcción del discurso. Tomando la determinación de ser más consciente de lo que produce el inconsciente, generando a partir de este un discurso válido como investigación científica (DE LA IGLESIA *et al.*, pp. 58-59).

A partir de estas consideraciones, esta investigación pretende ofrecer una visión basándose en la elaboración de un método establecido desde la creación artística, con el objetivo de analizar obras que hacen uso de elementos sonoros procedentes del folklore de un lugar; dotando así de un nuevo uso al patrimonio intangible que incondicionalmente siempre

6. De todas las cosas, *El Puchero del hortelano*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=giGkeQQTgNo>. Fecha de consulta: 8 de febrero de 2017.

está vinculado a un ámbito geográfico concreto; en este caso Andalucía o Euskal Herria, analizando el potencial del imaginario que se produjo de la imagen de Andalucía, el valor universal español de lo andaluz. Estudiando, así, cómo esto afectó a su propio folklore y la comparación con otro caso, el caso vasco, como ejemplo de una controversia de reconocimiento de una cultura, historia e identidad diferenciadas, respecto al Estado español.

¿Por qué surge un arte aparentemente emergente que evoca lo autóctono, lo característico de un territorio, si este ya no es real, en época en que las fronteras se disuelven en un *vai-vén* híbrido y mestizo? Sin embargo, no son los de la globalización los únicos límites que transgreden estos trabajos; también ponen en cuestión las fronteras del arte, rompiendo la dicotomía entre lo culto y lo popular. De tal manera que, a partir de las obras seleccionadas, estudiaremos cómo el «folklore sonoro» se adentra en los círculos de ese llamado «arte elitista» de museos y galerías, donde los términos de alta y baja cultura se fusionan.

Todo esto ha supuesto un camino arduo de recorrer, lleno de obstáculos que he ido saltando, con el objetivo de ampliar los horizontes; ya que la manera de proceder que he articulado no pretende encajar en marcos preestablecidos. Ya que —como argumenta Juan Luis Moraza— la investigación desde la creación debe articularse en un discurso que responda a las necesidades específicas y sin ajustarse a un modelo prefijado (MORAZA, 2007, pp. 44-43), planteando el proceso de investigación como tarea artística (PÉREZ ARROYO, 2012, pp. 14-15)

Por tanto, en este estudio he jugado alternativamente un doble papel, animada por la convicción de mi posición como investigadora/artista que es, a su vez, una distorsión compleja en relación con el campo de estudio; ya que, cabe resaltar que tomar la decisión de vivir en Euskal Herria surge a la par del comienzo de esta investigación. Desde entonces, en todo este tiempo, he adquirido un nivel elemental de euskera, he acudido a una gran cantidad de sesiones de *bertsolarismo*, también he aprendido a tocar el *txistu* y la *txalaparta*. Me he empapado de esta cultura hasta el punto de que, a día de hoy, la siento propia. Mi sentimiento hacia Andalucía conforma mi persona a través de las costumbres familiares adquiridas desde la infancia, la manera de hablar y la condición determinante del lugar de origen en la construcción del yo. Porque nacemos siendo, en el más estricto de la palabra ser. Y en la idea de pertenencia, somos ciudadanos de un lugar.

De tal modo que el posicionamiento adquirido en este discurso péndula entre la osadía y la zozobra, partiendo del interés por la dinámica engendrada al experimentar simultáneamente varios niveles de realidad. Para explicarlo he tomando la distinción denominada *emic/etic*, utilizada en las ciencias sociales para referirse a dos tipos diferentes de descripción. Por un lado, por parte de sus protagonistas y por otro, por parte de los investigadores de

esas conductas. Es decir, se entiende generalmente *emic* como el punto de vista del nativo o participante, de carácter vivencial y *etic* como el punto de vista del extranjero u observador (RÍO CABRERA, 1999, pp. 56-64). De tal manera que planteo este discurso desde la doble posesión de la observación participante, donde la distinción entre *emic* y *etic* se cruza e intercambia en la transversalidad de la misma: «actuando como dos más que como una» (McEVILLEY, 2007, pp. 181-192). De este modo, opté por escribir esta tesis a partir del dinamismo que configura la técnica narrativa del contrapunto. Esta permite alternar planos narrativos distintos, a causa del tiempo, del espacio o del objeto. Por tanto, en el seno de una narración o análisis puede aparecer un monólogo interior. Una opción que puede parecer arriesgada, pero, en este caso, resulta relevante, si el objetivo es trasladar el proceso creativo al discurso.

Por otro lado, tras el objetivo establecido de analizar la utilización del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística en la era global, desde una perspectiva diferencial entre los casos vasco y andaluz en obra de carácter sonoro, fui reuniendo un fichero de obras, tanto propias como de otros artistas contemporáneos, en las que se hace uso de algún elemento sonoro procedente de estas dos culturas (Véase el apéndice I). Por otro lado, estudiamos los diferentes elementos sonoros relacionados con la cultura andaluza y vasca (véase el apéndice II). Este trabajo previo de ordenación y esquematización permitió alcanzar una visión en conjunto sobre los posibles factores a tratar, estableciendo una selección de obras, agrupadas en función del uso de ocho diferentes elementos sonoros de carácter popular: cuatro vascos y cuatro andaluces:

Vasco:	<i>Irrintzi</i>	<i>Txalaparta</i>	<i>Bertsolarismo</i>	<i>Txistu</i>
Andaluz:	Quejío	Castañuelas	Cante flamenco	Gaita rociera

Configurando, finalmente, a partir del factor bicultural, una estructura en torno a la creación de cuatro ejes de actuación, denominados:

- Golpe.
- Grito.
- Palabra.
- Viento.

De tal modo que en el capítulo «Golpe» hablaríamos desde la referencia de obras que usan el sonido de la castañuela o la *txalaparta*; en «Grito», del uso del quejío o el *irrintzi*; en «Palabra», del cante jondo o el *bertsolarismo* y finalmente en «Viento», de la gaita rociera o el *txistu*. Estableciendo, a partir de esta estructura una poética narrativa a la par de creativa. Soy consciente, sin embargo, de que toda selección ocasiona que muchas propuestas de calidad se quedaron fuera.

Una vez seleccionada toda esta batería de materiales establecimos una estructura interna similar para cada uno de estos cuatro capítulos, dividida en tres apartados:

- Introducción: revisamos brevemente el concepto que encabeza cada apartado y su relación con lo sonoro, junto a referencias de otras prácticas artísticas relacionadas.
- Breve descripción de las piezas seleccionadas que desde la praxis han abordado los entes sonoros escogidos.
- Conclusión generada en torno a la siguiente estructura:
 - Introducción comparativa sobre los diferentes significados, simbologías y usos que se le han otorgado a los entes sonoros escogidos; respectivamente, de origen andaluz y vasco.
 - Análisis sobre las diferentes piezas atravesando los diferentes puntos de interés en torno a lo identitario, político, social, etc. y cómo esto se manifiesta en la práctica contemporánea. Además, de manera transversal en este discurso se interrelaciona la narrativa vivencial generadora de la propia experimentación artística.

Han sido tantos momentos de entusiasmo, giros, descubrimientos, desánimo, abandonos, etc., que parece que cuando un trabajo se realiza durante un periodo de tiempo muy largo, este llega a tener una relación inseparable con el resto de experiencias existenciales. Las fechas, las etapas y los lugares de la investigación se funden con los entornos más personales. Una circunstancia que a su vez entiendo como inevitable en la manera de proceder en la creación artística. Asumiendo la vivencia como dispositivo de información (CARRION, 2010, p. 9) esta labor observadora me ha permitido también la asistencia a actividades de diversa índole (talleres, congresos, exposiciones, acciones, etc.) que han servido de fuente de investigación y creación de discurso.⁷ Asistiendo, simultáneamente, en primera persona a la historia reciente en el enjambre social, político y cultural que corresponde a los emplazamientos de estudio: Euskal Herria-Andalucía de tal manera que desde la transdisciplinariedad que permite este tipo de investigaciones, he tomado prestadas otras disciplinas

7. Como ejemplo, citaré una selección de los eventos más destacados en los que he participado, durante el proceso de esta tesis: En 2015, fui invitada a participar en Taller de Creación Okela al V. Artisten Meeting Pointa, sobre «TRADICIÓN», en Bilbao; en 2013 formé parte de la organización junto a Eusko Ikaskuntza de las jornadas sobre Manifestaciones Sonoras y Cultura Tradicional, celebradas en la Fundación Bilbao Arte Fundazioa. En 2012, participé junto a Josu Rekalde e Iñaki Martínez de Albéniz en las jornadas El arte en la Sociedad del Conocimiento, organizadas por Eusko Ikaskuntza y celebradas en Bizkaia Aretoa, UPV/EHU. Durante los veranos de 2012 y 2011 fui invitada a impartir una charla sobre esta investigación en la Universidad Vasca de Verano, UEU. Así como la participación con una ponencia, en el año 2010 durante el VIII Congreso Vasco de Sociología y Ciencia Política «Sociedad e Innovación en el Siglo XXI», celebrado en Vitoria-Gasteiz.

(etnografía, sociología, historia, antropología, folclorística, etc.), métodos y herramientas. Desde esta posición y en función de la escasez de material específico existente en relación con el tema a tratar, he recurrido al uso de fuentes orales, realizado un trabajo de campo, compuesto por un total de quince entrevistas a artistas y otros agentes culturales que, de alguna manera, vinculan su práctica con el objeto de estudio. Testimonios que posteriormente se han puesto en relación con la problemática de la investigación. La mayoría de ellos o sus trabajos son nombrados en esta tesis, mientras otros, aun estando registrados, se han quedado en tintero. Entre ellos se encuentran: Pilar Albarracín, Itziar Okariz, Xabier Erkizia, Pedro G. Romero, Alicia Acuña, Santiago Barber, Irene Mala, Beatriz Sánchez Sánchez, Juan Aizpitarte, Julián Lorenzo o Niño de Elche. Todas estas conversaciones se presentan, a modo de archivo en el dispositivo USB adjunto.

Por otro lado, cabe destacar la dificultad de almacenaje de la abundante documentación recabada. De tal modo que, formando parte de las fuentes primarias, hemos utilizado como herramienta de investigación un fondo de documentación generado en un blog: <<http://folklorenomada.blogspot.com>>, donde articulé un archivo con el tema a tratar, compuesto de documentos encontrados en la red: artículos, videos, etc. Por otro lado, la creación de mi propia web personal: <www.folklorenomada.com>, donde presento la producción artística realizada durante los últimos años que, indudablemente, forman parte indispensable de este trabajo. Esta sistematización y presentación, tanto del conocimiento como de la producción creativa, se resuelve bajo la idea de archivo y catalogación, articulando otros modelos de contra-memoria y reflexión en torno a la disseminación de la información y la memoria cultural tomando como referencias el texto *El impulso de archivo* de Hal Foster. (FOSTER, 2004). Entiendo que la investigación en arte no se limita a realizar un libro de arte, o un libro sobre arte, sino al conjunto de una creación e investigación en sí misma.

Sin embargo, antes de entrar en materia, hemos visto necesaria la configuración de unas reflexiones preliminares divididas en dos apartados:

- Haremos un breve análisis en torno el término «folklore», desde la novedad que supone su enfoque desde el prisma de una investigación en Bellas Artes, inserta en el Departamento de Arte y Tecnología. Para ello, nos hemos apoyado en el estudio de diversos autores, como Juan Jose Prat Ferrer, Luis Diaz de Viana, Ana María Dupey, Ana T. López Pastor, Joan Prat i Carós, Josep Martí i Pérez, Nestor García Canclini, Anthony Giddens, Hal Foster, Stuart Hall, Peter Burke, John Storey, Hobsbawm y Ranger, Sally Price, Clifford Geertz, Thomas McEvilley, Tzevetan Todorov, entre otros. El objetivo consiste en abordar la compleja definición del término «folklore» a partir del estudio sobre su origen y sus diversas acepciones, así como las cuestiones que se generan en torno al uso de la tradición popular en las prácticas

contemporáneas. Es decir, al uso del folklore fuera del contexto en el que se desarrolló, lo que se conoce bajo el apelativo de folklorismo. Analizaremos como convive la tradición bajo la supuesta amenaza de la globalización homogeneizante, en el contexto de la producción de arte, para terminar con una breve relación de antecedentes, donde estas preocupaciones se manifiestan de manera permeable.

- Posteriormente, realizaremos una breve justificación en torno a la doble localización geográfica del estudio. Ya que, en esta elección, además de estar presente una fuerte vinculación personal, anteriormente comentada, existen otras cuestiones de importante interés científico, puesto que parte de la construcción de los imaginarios culturales de Andalucía y Euskal Herria han sido edificados a base de conceptos opuestos. Lo andaluz enarbola el sincretismo, el mestizaje, por las diferentes etnias que han habitado sus tierras, y lo vasco en cambio lo singular, su originalidad primigenia, como el interrogante que hayamos en la génesis de su lengua, el euskera.

Para finalizar esta tesis realizaremos una revisión del conjunto con el objetivo de constatar los puntos de interés hallados en torno al sentido de lo identitario en el uso del folklore sonoro en la práctica artística contemporánea. Elaboraremos un exhaustivo análisis de los ejes comunes generados en cada uno de los diferentes capítulos en relación a la comparativa Andalucía-Euskal Herria.

Sin embargo, entendemos que el trabajo del artista no debe concluir sino que configura un proceder, una manera de entender y de actuar ante la vida. Por ello, desde los parámetros trabajados en esta investigación, siento necesario aportar, más que como conclusión, como propuesta, otras posibilidades del uso del folklore en la práctica contemporánea, desde donde continuamos trabajando. Ya que, a partir de esta línea de investigación abierta, entre otros devenires relacionados, se narra un proyecto de vida. Un alegato generado a partir del arte en torno al territorio, participando en la conservación y renovación del patrimonio.

· Soraya &
Animación / 1:00 min / L

Andalucía

· *Prohibido el Cante*
(Quejíos, jipíos y ayeos)
Acción / doc. video/ 6:20 min / Pilar Albarracín / 2000

quejío _____ **GRI**

· *Mi*
Homenaje a Pilar Albarracín
Vídeo-performance/ 1:08

· *The castanets that predict the future*
Acción/ Documentación videográfica/ 2:33 min /
Laurita Siles / The Banff Center. Canada, 2010
· *Castañuelas para predecir mejor el futuro.*
Bronce y cuerda de cuero. The Banff Center. Canada.
Laurita Siles, 2010

castañuelas _____ **GOL**

· *Txala*
Instalación sonora/ Acrílico sobre
pancartas, etc./ 127 m × 50 cm
de Bellas Artes de la Univer

NIÑO DE ELCHE
· *VACONBACON. Cantar las fuerzas*
Espectáculo / Intérprete: Niño de Elche/ Un proyecto de Fac-
toría Bulos y Tanguerías / L' Escorxador CCC, Elche Alicante,
2011/ Bienal de Flamenco de Sevilla, 2012
· *Bankias, pulmones y branki*
Flo6x8/ Performance artista / Sevilla, 2012
· *El loop del lumpen-proletariado*
Niño de Elche/Centre Cívic Parc Sandaru / Barcelona, 2012
· «*El en Nombre de*»
Espectáculo audiovisual/ festival Sónar/ Barcelona, 2016
· *Voces de Extremo*
Proyecto discográfico, 2015

cante
flamenco _____ **PALA**

El Flamenco Desexpresionao
Serie de video-performance/
Irene Mala / 2008-2010
· *Caña*
· *Un poquito por alegrías*
· *Por fiestas*
· *Luchadora de Triana*
· *Suspiros de España - Borroka*

Egun da Santi Mamiñe - Karaoke
Video performance / 5:49 min /
Laurita Siles/ Tetuán, 2009

gaita rociera _____ **VIEI**

Haizea
· *根-on*
Vídeo creación / 1:30 min /

· *Maita nazazu samurki*
Video performance / 3:51 min / Laurita Siles

Joxe Miel
Laurita Siles/Algorta, 2008

Euskal Herria

TO — irrintzi

grito
arracín + Itziar Okariz
min / Laurita Siles/ 2015

- *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96*
Acción / Vídeo / 6:25 min / Itziar Okariz / 2006
- *Irrintzi. Repetition Guggenheim Museum Bilbao*
Acción / Vídeo / Itziar Okariz / 2007
- *Irrintzi. Repetition Bowery, New York*
Acción + documentación fotográfica / Nueva York/ Itziar Okariz / 2008
- *Ghost Box* (caja de fantasmas)
Sala Rekalde, Bilbao/ Itziar Okariz / 2008
- *Irrintzi. Repetition. Montehermoso + CAAC*
Acción /CAC, Sevilla/ Itziar Okariz / 2007
- *Irrintzi. Repetition. Montehermoso, Gasteiz* / Itziar Okariz / 2011

PE — txalaparta

- Hall
sobre plásticos, telas teñidas,
aprox./ Laurita Siles/ Facultad
Universidad del País vasco 2003

Txala_da:

- *Txalamobil*
Triciclo + Txalaparta / Acción/
Dinastía-komando Trini/ 2009 - 2013
- *Txalabilbote*
Hidropedal + txalaparta/ Acción/ Komando Tini + Pandeira
Audiovisual/ Bilbao, 2011
- *Berbatxala*
- *Txalawing*
Columpio + txalaparta/ Laurita Siles/ Canada, 2010
- *Txalamobil Beijingen*
- *Txalamobil Madrilén*
- *Txalamobil Herriz herri*
- *Txalamobil Barakaldon (Bec)*
- *Txalamobil Frankfurtik Berliner*
- *Txalamobil Galdakaon*

ABRA — bertsolarismo

- *La bicicletara*
Cante flamenco: Martinetes y trillas
Performance/ Intérprete: Alicia Acuña/
Un proyecto de Factoría Bulos.net / 2008

MAIALEN LUJANBIO

- *Ornitorrinkus*
Xabier Erkizia, Maialen Lujanbio y Judith Montero
- *Txori Mugarriak*
Un proyecto de Xabier Erkizia,
Maialen Lujanbio y Stéphane Garin/ 2011
- *Hegi, egia, egiak*
Xabier Erkizia y Maialen Lujanbio, Donostia, 2013

- *Mesedez, cántame un bertso*
Serie de dibujos/ Lapices, rotuladores y tinta china
sobre papel/ Medidas variables / Laurita Siles /
2003-2008
- *Bertso - Stando*
Acción/Algortako Bertsolari Eskola + Laurita Siles/
GetxoArte, 2008

badator!

NTO — txistu

El primer emperador bailando sevillanas al txistu
Animación / 1:00 min / Laurita Siles/ Pekín, 2009

N - PIE
Laurita Siles/ Pekín, 2009

Euskaldun bat, Malagan jaioa mendira igo da
(Una vasca nacida en Málaga, sube al monte)
Video performance / 3:51 min / Laurita Siles/ Pekín, 2009

yo también lo haré...
es/ Crómlech de Oianleku, Oiartzun. 2008

1. Introducción

1.1. Fundamentos para la investigación

1.1.1. Folklore

Orígenes del término folklore

La palabra «folklore» fue propuesta, por primera vez, por el anticuario y publicista londinense William John Thomas (1803-1885), bajo el seudónimo de Ambrose Merton.¹ El 22 de agosto de 1846, publicó un escrito en el n.º 982 de la revista de literatura inglesa *The Atheneum*, de Londres, en el que proponía el término *folklore* con el objetivo de agrupar los hallazgos sobre el pasado y sustituir otras expresiones entonces en uso como «antigüedades culturales» o «literatura popular»² (PRAT FERRER, 2008, pp. 105-109).

1. Debo aclarar que en este trabajo se emplea el término folklore y sus correspondientes derivaciones (folklórico/ca, folklorismo, folklorólogo, folklorista, etc). —escritas con k— en relación al origen anglosajón. En cuanto a la castellanización del concepto folclor, escrita con —c—, según el diccionario de la Real Academia, se mantendrá en las fuentes bibliográfica que así lo presenten.
2. De tal manera que antes y después de que Ambrose Merton escribiera su artículo, se propusieron otros términos para designar el estudio de estos fenómenos culturales. En Alemania, por ejemplo, Johanan G. Heder y los hermanos Grimm crearon un complejo grupo de vocablos: *Volklieder, völkemärchen, volkssage, volksbuch, volkskunde o volkspiel* (Canción popular, cuentos populares, leyenda popular, tradiciones populares, juegos populares). Hoy día, algunos de estos términos siguen vigentes, junto con el término folklore. Por poner más ejemplos, en otros países, se han usado palabras como *folkvier*, en Suecia; *lok sahitya*, en la India; *narodnye pesni*, en Rusia; *népdalok*, en Hungría o también *orature*, en el África francesa, etc. (PRAT FERRER, 2006, pp. 229-248). Por otro lado, en el ámbito hispano, se crearon varias formas de nombrar lo mismo: hominología, que viene a ser lo mismo que antropología; demosofía, nombre propuesto por el filólogo medievalista Julio Cejador; demótica, como proponía Miguel de Unamuno, junto al apoyo en el folklorólogo sevillano Alejandro Guichot y Sierra; Antonio Machado y Álvarez también propuso los términos demopsicología y demobiografía, pero ninguno llegó a reemplazar al vocablo folklore. Finalmente cabe destacar la convivencia con otras expresiones que han perdurado en uso como: tradiciones populares, manifestaciones de la cultura popular, patrimonio cultural o cultura tradicional. Pero —según apunta Luis Díaz G.Viana— todos estos conceptos pueden parecer similares, pero ninguno quiere decir exactamente lo mismo y cada uno refleja concepciones semánticas y metodológicas diferentes al termino inglés folklore, desde un matiz diferente (DÍAZ G.VIANA, 2007, pp. 17-33). El neologismo ideado *Thoms* posee un gran peso de nostalgia, exaltando el carácter romántico de la época, que se traducen hasta en la misma etimología de la palabra compuesta a partir de la palabras *folk* y *lore*:
 - El vocablo *folk*, procedente del antiguo anglosajón, que hoy día continúa vigente, se utiliza para designar cualquier grupo de personas que tienen algo en común, a todo un pueblo, nación o etnia, pero también a un número muy reducido de personas. En inglés se usa bajo la definición de gente, familia, comunidad, pueblo, compañeros, pero también acarrea la idea de pueblo llano, plebe, gente común. La palabra *folk* se

Acepciones del término *folklore*

Ambrose Merton propuso el término *folklore*, bajo una especie de doble bautismo, es decir, el mismo término serviría para denominar tanto al material como a la disciplina de estudio.

Definición del Diccionario de la Real Academia:

Folclore

(Del ingl. *folklore*)

1. m. Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.
2. m. Ciencia que estudia estas materias.

Folklórico, ca

Tb. folklórico.

1. adj. Perteneciente o relativo al folclore.
2. adj. Dicho de costumbres, canciones, bailes, etc., y de sus intérpretes: De carácter tradicional y popular.
3. m. y f. Persona que se dedica al cante flamenco o aflamencado. U. t. en sent.

despect.

Definición del Diccionario panhispánico de dudas, de la Real Academia:

Folclore

Adaptación gráfica de la voz inglesa *folklore*, conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo: «La música de Pablo Guerrero [...] está enraizada en el folclore extremeño» (*Vanguardia* [Esp.] 16.6.95). Existe también la variante *folclor*, más usada en América que en España: «Es [...] un experto en folclor antioqueño» (*Semana* [Col.] 15-22.10.96). Esta voz ha dado derivados como *folclórico* y *folclorista*. Son también válidas las formas que conservan la —k— etimológica: *folklor(e)*, *folklórico* y *folklorista*.

confronta a *people*, de uso más común. Aunque ambas palabras designan prácticamente lo mismo, tienen significados diferentes: *people* atribuye mayor estimación, mientras que *folk* es más familiar, y resulta más adecuada para referirse a clases bajas urbanas. La elección del vocablo *folk* determinó que esta ciencia durante mucho tiempo se centrara en los estratos más bajos de las sociedades.

- *Lore* es un arcaísmo anglosajón, significa saber, doctrina, instrucción, enseñanza, conocimiento, acervo y también un saber profundo de un tipo de conocimiento. Pero la diferencia que presenta frente al concepto *knowledge* es que este último es más general y se refiere al conocimiento adquirido a través de la experiencia y la práctica; también se diferencia de *learning*, que es el conocimiento adquirido por el estudio. La palabra *lore* actualmente no se usa en el inglés cotidiano, pero se utiliza para referirse a ese conocimiento o saber antiguo que se aprende y transmite fuera de las instituciones educativas. (PRAT FERRER, 2008, pp. 105-109).

Para aclarar la diferenciación, entre la materia de estudio y la ciencia del folklore, en algunos países se expusieron algunas propuestas; unos, por ejemplo, propusieron su distinción por medio de mayúsculas. Por un lado, «folklore», sustantivo común, definiría la materia de estudio y por otro lado «Folklore», sustantivo propio, serviría para designar la disciplina. Mientras que los anglosajones, tendieron a utilizar la expresión *Folklore Studies* para la disciplina. Hasta que el filólogo y folklorólogo Reinhold Köhler (1830-1892), en 1887 escribió un artículo en el cual exponía el término *Folkloristik* (folklorística). Sin embargo, no fue hasta mediados del siglo xx cuando este apelativo comenzó a utilizarse —para designar a la disciplina— en las universidades estadounidenses y posteriormente en otros lugares, especialmente en los países nórdicos y en Hispanoamérica (PRAT FERRER, 2006, p. 231).

Además, consecuentemente a esta actividad, nacería la profesión encargada de recoger, buscar, clasificar y analizar la ciencia que versa sobre la materia folklórica, es decir, un científico del folklore. Por mucho tiempo se le dio a estas personas el calificativo de «folklorista». Un apelativo que posteriormente resultó impropio para muchos teóricos y fue sustituido por el de «folklorólogo». Entendiendo, según estos, que la palabra folklorista debía aplicarse al partidario, aficionado o admirador del hecho folklórico, dejando el término folklorólogo para el investigador especializado (DORRA, 1997, p. 105). Cabe citar la curiosidad de que este último término no está aceptado en el Diccionario de la Real Academia Española; tal vez, esta ausencia tenga relación con el hecho de que en las universidades del Estado español, la folklorística, a diferencia de otros países, tampoco ha llegado a consolidarse como disciplina independiente, quedando repartida entre otros estudios (etnológicos, antropológicos, musicológicos, etc).

En esta tesis, distinguiré esta dicotomía del concepto de la siguiente manera: folklore hará referencia a lo que la gente sabe (materia de estudio)³ y folklorística, al conocimiento sobre la gente (disciplina). De esta manera, se evitará la confusión entre sus dos significados; según la línea expuesta por Juan Jose Prat Ferrer en su libro *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios del folklore y sus paradigmas*, un obra referente para esta investigación, tanto en la comprensión como en la exposición de la materia a tratar, sobre los constructos que la humanidad ha usado en el desarrollo de la Folklorística.

3. Por otro lado, cabe anotar que el concepto folklore también hace referencia al material de estudio, tanto si se refiere a un ente cultural concreto: una danza, una canción, etc. (por ejemplo el baile de *kaxarranka*) o a un conglomerado de elementos culturales de un lugar, pueblo o provincia (como el folklore de toda Euskal Herria).

Folklore, término elástico y móvil

No obstante, esta doble acepción, no es la única dificultad que podemos encontrarnos a la hora de intentar definir el término folklore. A lo largo de las diferentes épocas ha respondido a un asiduo movimiento, en relación con el cambiante punto de vista de sus investigadores. De tal modo, observamos que con el paso del tiempo, la significación original se amplía, aumentando así su propia complejidad (PRAT FERRER, 2006, p. 247; DUPEY, 1996, p. 33, GARCÍA CANCLINI, 2002, p. 24). No obstante, esta obsesión, ha generado un rico bagaje determinado, claro está, por otros factores: políticos, religiosos, económicos y sociales. Así como por el desarrollo de otras disciplinas, como son la historia, la filología, la psicología, la religión comparada o la antropología, ya que las ciencias humanas se interrelacionan y definir los límites de cada una resulta una difícil tarea (LÓPEZ PASTOR, 1991, pp. 210-212). De tal modo que uno de los caminos más convenientes para entender qué es folklore es hacerlo a partir de su historia (PRAT FERRER, 2006).

El interés sobre el pasado, aunque se le llamara de otra manera, ya se reconocía antes de que se creara el término folklore. Así lo atestigua el espíritu del anticuario, que emergió en la Europa de los siglos xv, cuando se suceden algunos de los grandes viajes de la humanidad. Esos nuevos y exóticos lugares despertaron el interés por la cultura de «los otros» y por coleccionar no solo objetos, sino también cuentos, mitos, canciones, bailes, dichos, etc. En este período colonial, los objetos hechos por las culturas no occidentales se llevaban a Occidente tanto como curiosidad como en forma de prueba de supremacía. En este sentido, el patrimonio cultural de esos «otros» no era considerado como tal, más bien se denominaba «arte primitivo», desde una visión superior (PRICE, 1993, pp. 115-135).

En el caso del Arte Primitivo —relata Sally Price— una especie de posición sin oposiciones parece influir en la redacción de la mayor parte de las cédulas. Las exposiciones tienden a presentar los objetos o como obras de arte (en cuyo caso lo habitual es proporcionar un texto que parece una plaquita de las que llevan los perros, con el nombre y la dirección del propietario), o como artefactos etnográficos (en cuyo caso se aclaran en detalle el origen geográfico, la fabricación, la función y el significado esotérico del objeto). (PRICE, 1993, p. 117).

De tal modo que la forma de exponer a «los otros» difería al del arte creado en Occidente. Aquellos objetos fueron considerados de carácter etnográfico más que estético y eran mostrados como trofeo del viajero o curiosidades del científico. «Entonces, ya se entendía lo exótico como algo salvaje, lejano, de fuera y la propia cultura vernácula con lo pintoresco» (DÍAZ G. VIANA, 2007, p. 28). El nacimiento de esta conciencia confluye, en cierta manera, junto al alegato sobre la modernidad, a partir del siglo xviii, entre dos distintos entendimientos: la Ilustración y el Romanticismo (DUPEY, 1996, pp. 33-35).

Los pensadores de la Ilustración sostenían que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la opresión para construir un mundo mejor. Por consecuencia, el movimiento ilustrado dio mala fama a las costumbres populares (GIDDENS, 2000, p. 20). El origen de este movimiento fue diverso, pero cabe destacar —según José Prat Ferrer— el desarrollo industrial de la fabricación de papel. Esto posibilitó un avance en la comunicación y en la transmisión de conocimientos; permitiendo un mayor número de publicaciones, más extensas y baratas para los nuevos públicos, ahora el pueblo también tendría alcance a los libros (PRAT FERRER, 2008, pp. 33-34).

Por otro lado, aunque a veces cohabitaran entre ellas, la otra postura frente a las ideas ilustradas fue el Romanticismo. Esta corriente surge cuando los eruditos comenzaron a mirar a la cultura popular desde una postura positiva, con el objetivo de recopilar vestigios —pertenecientes a un pasado antiguo de carácter nacional— para validar el presente, donde los propios intelectuales se identificaban (PRAT FERRER, 2006, pp. 229-248), ya que uno de los fenómenos intrínsecos en cualquier producto folklórico es que siempre está vinculado a un ámbito geográfico concreto. Un hecho este ajeno, por otro lado, a la dinámica propia de la cultura tradicional antes de su folklorización. De tal modo que «el discurso sobre el Folklore surge en el contexto ideológico del Romanticismo y está íntimamente ligado a la exaltación de los valores locales y a los sentimientos nacionalistas» (PRAT, 1999, pp. 87-109), lo que Peter Burke llamaría posteriormente el «descubrimiento del pueblo»⁴ (BURKE, 1978, pp. 3-22). En este sentido, el folklorólogo suizo Richard Weiss apunta:

El interés folklórico y la investigación folklórica surgieron siempre de crisis culturales. Su estímulo más fuerte fue y es la nostalgia de un pasado perdido, de un paraíso de la primitividad, de una «vida sencilla». Lo que unos buscaban en las islas robinsonianas encontraban otros en el «pueblo sencillo». En las postrimerías de la Antigüedad hallamos primeramente la retrovisión en parte añorante, en parte resignada, hacia «aurea aetas» (edad de oro), la alabanza de la vida pastoril simple y del campesino autóctono, el cual «procul negotiis patena rura bobus exercet suis» (libre de preocupaciones cultiva con sus bueyes los campos paternos). (WEISS, 2001, pp. 14-15).

De tal modo, observamos cómo la palabra folklore fue inventada en el contexto socio-cultura de las clases altas, a mediados siglo XIX, en Occidente, acuñada bajo la conciencia de la desaparición del legado cultural que el nuevo modelo de sociedad marcada por la cultura

4. En este contexto, el trabajo de el filósofo alemán Gottfried Herder (1744-1803) y de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), entre otros, tuvo una primordial contribución para el desarrollo del folklore (PRAT FERRER, 2008, pp. 50-65). Herder realizó una relevante investigación sobre el aspecto musical, específicamente sobre las canciones folklóricas. Declarando que una persona no puede separarse de su contexto, por eso es predominante el lenguaje y que además de servir para transmitir ideas, es algo vivo, que envuelve a los sentimientos y a la razón. (STOREY, 2003, pp. 2-3).

urbana y la industrialización imponía. Se refería al conjunto de costumbres, creencias, artesanías, música, cantes y bailes, en fin, los «modos de hacer» con los que una comunidad étnica se sentía identificada. «Este debía ser tradicional, irracional, rural, anónimo y comunal. Estos atributos delimitadores, junto con los de la oralidad se consolidaron, formando la idea de folklore y delimitando sus fronteras conceptuales» (PRAT FERRER, 2006, pp. 229-248). «Tras esta percepción se daba a entender —parafraseando a Luis Díaz G.Viana— que el folklore era aquello que quedaba fuera de la cultura de élite, es decir, lejos de las grandes obras de artes, grandes libros, monumentos, etc. Esas otras expresiones culturales quedaron relegadas a la gente corriente, empapadas de experiencias cotidianas, que en parte son de todos. Incluso, también de la gente que se enmarca en el arte culto, de élite, porque estas personas también actúan como pueblo en determinados momentos» (DÍAZ DE VIANA, 2005). En este sentido, muchas de estas definiciones otorgadas exponían una aclaración mediante oposiciones binarias (DÍAZ DE VIANA, 2005, pp. 35-42).

FOLKLORE	ARTE
ORAL	ESCRITO
RURAL	URBANO
PRIMITIVO	CIVILIZADO
ORGÁNICO	MECÁNICO
COMUNITARIO	INDIVIDUAL
ILETRADO	ILUSTRADO
POPULAR	CULTO
ARTESANÍA	BELLAS ARTES
LOCAL	GLOBAL
LOCURA	TRABAJO
PLEBE	ÉLITE
SUBDESARROLLADO	DESARROLLADO
CRUDO	COCIDO
PERIFERIA	CENTRO
NATURALEZA	CULTURA
VULGAR	ELEVADO
IRRACIONAL	RACIONAL
ANÓNIMO	PROPIEDAD
COTIDIANO	INSÓLITO
VERNÁCULO	FORASTERO

FOLKLORE	ARTE
LOCALIZABLE	UNIVERSAL
INCONSCIENTE	CONSCIENTE

Estos enfrentamientos se relacionan, en cierta medida, con los valores y saberes que ondearon la corriente ilustrada y el Romanticismo; ambos principios activos de los movimientos nacionalistas de la Edad Contemporánea en Occidente.

Instrumentalización del folklore

La comunidad política (la nación) fue legitimada a partir de la comunidad cultural, mediante los relatos sobre los orígenes heroicos, mitos fundacionales, ritos vernáculos, costumbres culinarias, los cantos, las danzas, etc. De tal modo, el folklore otorgaba a lo político una base ancestral donde enmarcarse en el futuro, además de un territorio, dentro de un contexto histórico y cultural. Lo que, en cierta manera, Denis-Constant Martin definirá posteriormente como OPNI, «Objetos Políticos No Identificados» (MARTIN, 1989, en COULON, 2000). De este modo, la búsqueda del alma del pueblo o del espíritu nacional fueron los entes que motivaron, en muchas ocasiones, a los folklorólogos de aquella época (Prat Ferrer, 2008, pp. 80-81). Y es que el sentimiento nacionalista ha sido una de las fuerzas que más ha impulsado el nacimiento y el consecuente desarrollo de la folklorística. De hecho, en ciertas ocasiones los folkloristas europeos, de finales del siglo XIX principios del XX, muestran en sus estudios una desmesurada manipulación; donde se llega a reflejar más la ideología del autor que el alma del pueblo (PRAT FERRER, 2008, pp. 80-81).

Esta visión de la cultura ocasionaba en muchos casos a la comunidad afectada una presencia de subordinación homogeneizadora, en gran parte impuesta, a los habitantes del territorio, a pesar de sus diferencias: étnicas, religiosas, lingüísticas, territoriales, etc. (DUPEY, 1996, p. 35), ya que, aunque la intención fuera recoger y archivar un material, frente a la pérdida y el olvido, en ese proceso de clasificación algo se quedaba fuera. Como ocurrió en algunos lugares donde sus culturas fueron estudiadas para reformarlas o incluso abolirlas e implantar otras en su caso —como señaló Giddens «las tradiciones siempre llevan incorporado el poder»— (GIDDENS, 2000, p. 53).

Los regímenes totalitarios del siglo XX se apropiaron de los artefactos inventos románticos, bajo sus intereses, «concibiendo el control de la información como una prioridad». (TODOROV, 2000). Por ejemplo, así sucedió bajo el periodo nazi en Alemania o durante el franquismo, en el Estado español. El culto al folklore se desplegará en asociaciones como la

Sección Femenina de la Falange española, a través de sus coros y danzas. Y paradójicamente, el conocimiento de muchas de estas costumbres y creencias antiguas ha podido llegar hasta nuestro días gracias a que quedaron reflejadas en los diversos archivos que guardaban estas instituciones. Como sentenció Walter Benjamin: «No hay documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie» (BENJAMIN, 2008, p. 42). De tal modo que el hecho de que el concepto de ideología haya sido usado en el mismo terreno conceptual que la cultura hace que el término «folklore» resulte significativo, sugiriendo que es algo más que una simple discusión sobre entretenimiento y ocio (HALL, 1998, en STOREY, 2002, p. 19).

Folklore y globalización

En el siglo xx el término «folklore» inició un proceso de reformulación, tras cuestionar los diferentes factores que lo definen. «Desaparece la imagen del hombre culto que mira hacia los que están abajo» (PRAT FERRER, 2008). Se ha pasado a hablar en términos más neutros de «memoria colectiva», de la «herencia cultural» de los diferentes lugares del mundo en que vivimos. Este giro de orientación encuentra su consecuencia en los grandes cambios que aglutina la inmersión en la llamada era de la globalización, un proceso por el que se vieron afectados los sistemas económicos, tecnológicos, políticos y culturales en todo el planeta, una situación producto de los nuevos sistemas de comunicación electrónicos que recrean otras formas en lo cotidiano y por ende de la cultura. «La globalización —según la sentencia Anthony Giddens en su *Mundo desbocado*— tiene que ver con la tesis de que ahora todos vivimos en un mismo mundo»⁵ (GIDDENS, 2000, pp. 19-31). Respecto a este cambio, por otro lado, es interesante reseñar algunas de las reflexiones aclaratorias del filósofo e historiador búlgaro Tzevetan Todorov, expuestas en su celebre publicación titulada *Los abusos de la memoria* (TODOROV, 2000):

Hoy en día se oye a menudo criticar a las democracias liberales de Europa occidental o de Norteamérica, reprochando su contribución al deterioro de la memoria, al reinado del olvido. Arrojadados a un consumo cada vez más rápido de información. [...] En tal caso, la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información sino por su superabundancia. Por tanto, con menor brutalidad pero más eficacia —en vez de fortalecerse nuestra resistencia, seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido—, los Estados democráticos conducirían a la población al mismo destino que los régimes totalitarios, es decir, al reino de la barbarie. (TODOROV, 2000, pp. 14-15).

5. En este sentido, es interesante anotar una referencia precedente. Pierre Loti, en 1908, como anticipo al cambio que se estaba produciendo entre los jóvenes de Iparralde, auguraba el abandono del frontón. «¡Ah!, los hijos de Euskaria abandonan, cada vez más, este juego de alta elegancia por el grosero *foot ball*» (EGAÑA, Iñaki, 2009, pp. 214-215).

Sin embargo, aunque todo esto tenga algo de cierto, esta globalización que parecía acercarse a la estandarización u homogeneización social y cultural, recibe una respuesta de efecto contrario, provocando un resurgir de las identidades locales (PRAT FERRER, 2008, p. 423). La folklorística comenzó a abrirse, usando como canales no solo los medios tradicionales, sino también los nuevos medios de comunicación, en especial los cibernéticos. Esto demuestra que el mismo medio de comunicación tanto sirve para el dominio como para la divulgación, la creación o la reinención de los lugares. Por otro lado, también demuestra que la cultura popular no ha desaparecido por efecto de los medios masivos de comunicación, sino que el mismo poder de multiplicación ha servido para perpetuarla (DÍAZ G. VIANA, 2003).

Por todo el planeta podemos encontrar ejemplos sobre la recuperación de tradiciones perdidas o el despunte de aquellas que aún no se habían perdido. Como ocurrió en Zuberoa con la recuperación en 1977 de «La Mascarada».

Este renacer cultural, además de responder a la importante acción del movimiento abertzale, va a ser el resultado de una lógica que trasciende las fronteras vascas. En este sentido, creemos que igual que en otras partes del planeta, los efectos del proceso de globalización va a provocar la reacción en los habitantes de Iparralde que tratan de recuperar los principios básicos de la convivencia local ante el peligro de absorción por la cultura hegemónica anglo-americana. (AHEDO, 2004).

En este sentido, el uso del folklore cumple la función de combatir la homogeneización cultural producto de la globalización.⁶ «Caracterizado como un despertar local en el sentido de recuperación y revitalización en clave identitaria» (Rementería, 2006). Ya que uno de los valores incondicionalmente relacionado con el folklore es el carácter de etnicidad, un elemento legitimador profundo, anacrónico y orgánico. (MARTÍ i PÉREZ, 1996, ORTIZ, 2012)

Folklorismo

Bajo este nuevo sentido otorgado entorno al uso del folklore, el musicólogo, compositor, novelista y cantante alemán Hans Joachim Moser introdujo el término «folklorismo» en 1962 en un artículo titulado *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. Este trabajo originó en el

6. Lo que también se ha bautizado a partir de diferentes principios como proyección folklórica, Neofolklore, Public folklore, Fakelore, o Urban Folklore (GUERRERO, 2014, pp. 51-66). También, hay otros casos que —según el folclorólogo argentino Augusto Raúl Cortazar— son llamados trasplantes, estas son manifestaciones de carácter folklórico que se producen fuera de su ámbito y alejadas de su sistema funcional. Por ejemplo la actividad cultural realizada por los diferentes Centros Vascos (Euskal Etxeak) o las Casas Andaluzas repartidos por el mundo, lejos de su contexto originario. CORTÁZAR, Augusto Raúl: «Esquema del Folklore. Los fenómenos folklóricos». Recuperado de: <www.portaldesalta.gov.ar/esquema.html>. Fecha de consulta: 17 de febrero de 2016.

ámbito europeo un sugestivo y productivo debate entorno a la necesidad de analizar este nuevo fenómeno donde se circunscribe dos realidades distintas. Ya que «si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia».⁷ Según expone el antropólogo catalán Josep Martí, en su publicación *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*, otro trabajo referente para esta investigación (MARTÍ I PÉREZ, 1996).

Podemos entender por «folklorismo» —según Josep Martí— dicho de una manera muy genérica y sencilla, el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura «popular» o «tradicional». Este interés se puede manifestar de manera pasiva y de manera activa. En el primer caso nos hallamos ante la actitud propia del espectador, en la cual detectamos una predisposición positiva hacia todo aquello que signifique «cultura tradicional». En el segundo caso, podemos incluir aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este mundo tradicional. El concepto de «folklorismo» presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su vertiente activa, implica, pues, «manipulación». (MARTÍ I PÉREZ, 1996, p. 19).

Definición del Diccionario de la Real Academia:

Folclorismo

Tb. folklorismo.

1. m. Tendencia a lo folclórico.

De tal modo que la reinterpretación o apropiación de lo folclórico en las sociedades contemporáneas abarca una gran cantidad de factores que manipulan de forma consciente o inconsciente el legado tradicional cambiando la funcionalidad de este, dado que las motivaciones que lo mueven son otras. En este aspecto es interesante remarcar los estudios realizados por Nestor García Canclini en torno a lo tradicional y su interacción con la cultura masificada. Por ejemplo: la evolución de la artesanía, hoy día ofrecida como *souvenir* turístico, junto a la gastronomía, la *world music* y todo aquello que certifique el sello de lo local.

Podemos decir que los recursos conceptuales de los estudios sobre la globalización ayudan a revisar los procesos en los que las culturas populares parecen haberse desdibujado, o sea el pasaje de lo tradicional-local a lo industrializado-masivo. (GARCÍA CANCLINI, 2002, p. 26).

7. MARTÍ, Josep (1990): El Folklorismo. Análisis de una tradición «pret-a-porter». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de: <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/38173/1/JMartí-1990-El%20folklorismo.Análisis%20de%20una%20tradicion.pdf>>. Fecha de consulta: 4 de marzo de 2017.

En muchos casos a este tipo de manifestaciones se les ha considerado como folklore de segunda categoría, en torno a la creación de estereotipos banales, vacíos de esencia, despolitizados bajo la instrumentalización política o comercial, donde se producen una confrontación forzada y superficial en torno a dos realidades distintas (MARTÍ I PÉREZ, 1996). Desde esta perspectiva, hoy día, podemos entender el término folklore como sinónimo de algo poco serio, *kitsch*, pintoresco u hortera (RODRÍGUEZ BECERRA, 1999; PRIETO, 2016). En este sentido hay que tener en cuenta que el folklorismo no solo simplifica y exagera, también inventa (HOBSBAWM y RANGER, 1983; STOREY, 2003).

Es cierto, sin embargo, que en otros casos la proliferación del uso del folklore, a día de hoy, se encuentra más en una línea subversiva y reaccionaria. «Porque —según David Prieto— el folklore es memoria pero también, en la sociedad contemporánea sigue siendo vivencia» (PRIETO, 2016). En este sentido, son de gran utilidad los aportes de Antonio Gramsci y Ernesto de Martirio. Ambos alejados de una mirada romántica y pintoresca, entendieron el estudio del folklore como un hecho sociocultural revolucionario y progresivo contrapuesto a la cultura oficial dominante (PRIETO, 2016; DE MARTIRIO, 2008). En este sentido, Luis Díaz G.Viana en su libro *El regreso de los lobo* sostiene la capacidad creadora de la gente frente a la temible globalización homogeneizante:

y propone como sujeto de estudio «ese otro folklore, que tiene que ver con la capacidad de crear [...] La cultura popular como estrategia —también— para escapar de las imposiciones, para seguir haciendo «lo que nos da la gana», para engañar las normas de lo establecido. Se trata de esa vaga pero cierta posibilidad que tenemos todos de resistir e inventar». (DÍAZ G. VIANA, 2003, p. 133).

El interés por las creaciones del pueblo como antítesis de lo reglamentado; «lo popular y lo culto aparecen mezclados y siempre al servicio del artista-creador que lo utiliza según sus necesidades» (RODRÍGUEZ BECERRA, 1999). Estos aspectos híbridos es lo que más nos ha interesado tanto en las manifestaciones del arte contemporáneo como en la propia praxis creativa.

Folklore en el arte contemporáneo

Como hemos comentado anteriormente, con el paso del tiempo, el concepto folklore se fue ampliando y a su través las definiciones sobre cultura y arte lo hicieron también. Ya que de alguna forma podemos entender la cultura como algo que relaciona el folklore y el arte, ocasionando movimientos en los paradigmas donde se sustentaban los ideales totalitarios de Occidente y Norteamérica.

La descalificación de los primitivos, semejante en muchos puntos a la desvalorización de la cultura popular, se mostró inconsciente. La amplitud asignada desde entonces al concepto cultura, fue un intento de reconocer la dignidad de los excluidos. (GARCÍA CANCLINI, 2002, p. 59).

Por fin, se dejó escuchar la voz procedente de aquellos que fueron callados, se fue reorganizando la mirada desde un prisma más ético, ya no solo el arte europeo, occidental, masculino y blanco, será historia del arte, la producción artística se extenderá globalmente. Ahora, el «Tercer Mundo», lo popular y oriundo o la visión feminista serán protagonistas también en el mundo del arte (GARCÍA CANCLINI, 2001, 2002; PRAT FERRER, 2008; GEERTZ, 1995; PRICE, 2005).

Artistas y comisarios buscaron en el arte más antiguo y primitivo, incorporando tanto lo nativo como la cultura de los «otros» en sus producciones, originando por síntoma grietas en las distinciones largamente establecidas y enfrentas, anteriormente expuestas: culto/popular, civilizado/primitivo, global/local, etc. (MCEVILLEY, 2007). Estos cambios de conciencia, igualmente, fueron acompañados de un paulatino acercamiento entre los diferentes campos de estudio humanísticos. En este sentido, podemos recordar el intento de algunas de las vanguardias que surgieron bajo la idea de despojarse de ser cultos y modernos, rehuendo del patrimonio cultural de Occidente. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio (Rimbaud se fue a África, Gauguin a Tahití, Segall a Brasil, etc.) (GARCÍA CANCLINI, 2001).

Por otro lado, en este sentido, podemos destacar la organización de una gran cantidad de muestras de arte, que yuxtaponen piezas, cuestiones y sabidurías perteneciente a la antropología, la historia, la folklórica o la historia de arte. Las reacciones de estas muestras —según demuestra la amplia bibliografía generada— son más sugestivas que los propios eventos en sí. De tal modo que la cantidad de prácticas y posiciones, procedimientos y estrategias es tal, que la sola enumeración resultaría inabarcable para este apartado preliminar. Aparte, por supuesto, de los debates en torno a la diferenciación entre cuestiones como lo primitivo, lo tradicional, la cultura popular o la cultura de masas. De tal modo que hemos optado por enumerar a continuación algunos de los ejemplos encontrados, más destacados, en torno a estas cuestiones.

- *IX Trienal de Milán*

En el 1951, el arquitecto José Antonio Coderch y el poeta y editor Rafael Santos Torroella trabajaron conjuntamente en el pabellón español de la IX Trienal de Diseño celebrada en Milán. A partir de una lectura de las bases propusieron un diálogo entre artesanía o arte popular, arte románico y manifestaciones contemporáneas

que sintonizaba con las inquietudes y el arte de la época. Curiosamente, el pabellón obtuvo un reconocimiento que significó el primer éxito obtenido por el franquismo en el marco de un certamen internacional de prestigio.⁸

- *El primitivismo en el arte del siglo xx: la afinidad de lo tribal y lo moderno*
Fue una exposición organizada en 1984 por el MoMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, bajo el comisariado de William Rubin. Donde se mostraron objetos procedentes de la cultura popular de África, Norteamérica y las islas del pacífico junto a obras de arte moderno, planteando las semejanzas formales entre las diferentes obras expuestas. «Una mujer de Picasso encontraba su espejo en una máscara kwakiutl; las figuras alargadas de Giacometti en otras de Tanzania; la Máscara del temor de Klee, en un dios guerrero de los zuni, etc» (GARCÍA CANCLINI, 2001). Esta muestra fue acompañada de un amplio catálogo, editado por William Rubin, donde se presentaron ensayos que diversos especialistas. Es aquí donde se configuró una trama ideológica saturada de interpretaciones, la cual desató una río de tinta entre los críticos de la época (GARCÍA CANCLINI, 2001; McEVILLEY, 2007, pp. 165-180; GEERTZ, 1995, pp. 229-256; CLIFFORD, 1995). Ya que la mayoría de estos escritos alabados por el MoMA «centraban la preocupación en reconstruir los procedimientos a través de los cuales, los objetos de África, Asia y Oceanía llegaron a Europa y los Estados Unidos, y de qué modo los asumieron artistas occidentales, sin comparar los usos y significados originarios con los que les dio la modernidad» (GARCÍA CANCLINI, 2001, pp. 60-79). Incluso, aun hoy, la que actualmente se considera pieza paradigmática del siglo xx, *Las señoritas de Avignon*, continúa suscitando diversos planteamientos e interpretaciones sobre las influencias del arte primitivo en la labor creativa de Picasso.
- *Magiciens de la Terre*
En 1989, el comisario de arte Jean-Hubert Martin presentó a artistas de los cinco continentes en una megalómana exposición titulada «Magiciens de la Terre» (Magos de la tierra) en el Centro Pompidou de París, donde se abordaban las prácticas etnocéntricas dentro del mundo contemporáneo del arte. El proyecto era generoso pero no pudo, sin embargo, evitar ciertas críticas.⁹ Pero, está claro que «Magiciens

8. Las referencias en torno a la IX Trienal de Milán han sido tomadas de la exposición «Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953», celebrada en el Museo Reina Sofía (Madrid). Esta muestra proponía revisar el arte español durante la compleja y polémica década de 1940, un período que ha recibido escasa atención y sobre el que existe un vacío crítico e historiográfico, a pesar de su relevancia en la conformación de la sensibilidad moderna en España. Recuperado de: <www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo-cerrado>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2017.

9. NJAMI, SIMON (2010): «Bienvenido Tercer Mundo. Magiciens de la terre, la muestra del Pompidou del 89, miró por primera vez al arte del mundo», *El cultural*. Recuperado de: <www.elcultural.com/revista/arte/>

de la Terre» fue un paradigma para innumerables personas, de hecho, dejó una estela de iniciativas, todas multitudinarias en lo que se refiere a artistas y países de origen implicados, que marcaron los años noventa e ilustraron este nuevo procedimiento de curatoría que desde entonces se ha apoderado de la escena artística internacional.

- *Les Singuliers de l'art*

Otro ejemplo destacado fue la exposición titulada «Les Singuliers de l'art» (Los distintos del arte) celebrada en el Museo de Arte Moderno de París en 1978, que reunió a artistas que desarrollan su labor creativa alejados de las instituciones artísticas: marginales, ingenuos o populares¹⁰ (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. 70).

- *Cocido y Crudo*

Un acontecimiento más cercano y relevante fue la exposición titulada «Cocido y Crudo», que tuvo lugar entre 1994 y 1995, en el Museo Reina Sofía de Madrid, bajo el comisariado del neoyorquino Dan Cameron. Bajo el título provocativo, extraído de un texto del antropólogo belga de Claude Lévi-Strauss (*Le Cru et le Cuit*, 1964).¹¹ A partir de este presupuesto el comisario de la exposición, Dan Cameron, se propuso someterlo a crítica ofreciendo una alternativa —empezando por invertir los términos del título— y, mediante la selección del trabajo 54 artistas procedentes de 20 países diferentes, en representación de todos los continentes: «el intercambio entre múltiples posiciones culturales era, de hecho, el tema primario de esta exposición» (CAMERON, 1994, p. 46). Esta muestra tampoco estuvo exenta de crítica. (HABIB, 2015, RUÍZ-RIVAS, 2006).

Así podríamos continuar, con un sinnúmero de ejemplos que atestiguan cómo en los últimas décadas una gran cantidad de artistas y comisarios han abordado conceptos como lo popular,

Bienvenido-Tercer-Mundo/26898>. Fecha de consulta: 27 de febrero de 2017.

10. Lo que se ha calificado bajo el apelativo el *Outsider Art* o *Art Brut* (en el mundo anglófono y francófono, respectivamente). Surgieron también el museo belga Art&(Marges, que posee una colección de arte autodidacta que busca dialogar con obras de artistas contemporáneos o de La Fabuloserie en Francia, donde el arquitecto y coleccionista Alain Bourbounnais consagró un lugar para el arte «fuera de normas». Pero, paradójicamente, todo este movimiento ha sido completamente asimilado y sigue la misma dinámica de la obra de arte contemporáneo; tienen su propio mercado, sus propios coleccionistas, críticos, galeristas e instituciones consagradas. El *Outsider Art Fair* en Nueva York y en París son dos pruebas irrefutables de las implicaciones de una nueva relación entre el arte oficial actual y el arte marginal y autodidacta.

11. En este escrito Lévi-Strauss expresaba lo crudo y lo cocido como diferencia entre las sociedades primitivas y las desarrolladas, a partir de su reducción a conceptos de cultura culinaria —sobre el grado de complejidad de su alimentación— y cuyas conclusiones extrapola a un plano general que le permite constatar la imparable tendencia de las sociedades occidentales del primer mundo a definirse en comparación con el otro, fenómeno que no es recíproco.

la tradición, la memoria, la historia o lo local o terruño, efectuando una relación inocua, en muchos de estos casos, en torno al uso del folklore desde la praxis artística.

En este sentido, es interesante remarcar el trabajo que Hal Foster propuso en los noventa sobre la figura del «artista como etnógrafo» partiendo de una revisión del texto de Walter Benjamin *El autor como productor*, que respondió en su momento a la estetización de la política bajo el fascismo. Foster hablaba de un impulso etnográfico en los artistas, quienes parecían tomar al «otro cultural» y sus documentos e imágenes como territorios de acción, para contestar a la capitalización de la cultura y privatización de la sociedad (HERNÁNDEZ NAVARRO, 2012) Escribía Foster: «Una envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos» (FOSTER, 1996, p. 186). De este modo, como hemos comentado anteriormente, vemos que estas acciones y estos eventos son generados bajo la finalidad de demoler los muros radicados sobre las diferentes interpretaciones que establecen los distintos cometidos y juicios de valor en relación a las bellas artes y el folklore, el arte y la artesanía, lo primitivo y lo moderno, etc. Aunque —como apunta Sally Price— aún queda mucho por hacer, observamos que el núcleo común de la discusión se encuentra en una preocupación en torno la ética de la propiedad cultural (PRICE, 2005). Como señala Hal Foster, «Actuar como etnógrafo permite, entre otras cosas, ejecutar modelos que colaboren con posibles soluciones a problemas de género, raza, identidad; críticas a la institución del arte, al mundo capitalista; o, aprender y vivenciar una cultura y lengua distinta».

De tal modo, «este movimiento ha hecho peligrosamente político el arte contemporáneo». (FOSTER, 2001, pp. 206–207). Esta nueva funcionalidad social y política del arte en torno al uso del folklore es uno de los ejes de análisis en lo que ahondamos a lo largo de esta investigación, en relación al campo de estudio que acota: Andalucía–Euskal Herria.

A continuación y a modo de cierre de este apartado introductorio expondré brevemente una selección de ejemplos precedentes que recogen el uso del folklore vasco y andaluz en la producción de exposiciones y eventos de arte. No obstante, dejo abierta una futura vía de estudio para una profundización más exhaustiva.

Folklore andaluz en el arte contemporáneo

Cuando hablamos de folklore andaluz, aunque nos pese, casi siempre lo identificamos con el flamenco, ya que la idea que se tiene, sobre todo fuera de Andalucía, es esa, pero hay más cosas además del flamenco, y además muchas de ellas debemos considerarlas incluso

como base de algunos cantes y bailes flamencos.¹² Según el sociólogo Gerhard Streingress lo que distingue el arte flamenco del folklore andaluz es la dimensión de universalidad que ha alcanzado y que hace que sea comprendido y sentido con fervor más allá de los límites de Andalucía (STEINGRESS, 2007). En este sentido, entendemos que hay una diferencia y a su vez una relación intrínseca entre ambos. «Lo interesante —como expresó el Niño de Elche— no está en descubrir cuánto porcentaje tiene el flamenco de folklore, porque es imposible».¹³ Por otro lado, en este sentido es sugestivo observar que esa mutación, en el que el flamenco deja de ser folklore y pasa a ser un arte se origina en la segunda mitad del siglo XIX, amamantado en las vanguardias artísticas sobre el sustrato de la música y la danza tradicionales de Andalucía. De tal modo que a lo largo de su historia muchos artistas han tomado la sensibilidad de lo flamenco como forma para expresar sus inquietudes y todo ello ha recalado en un poso que en la actualidad entendemos como flamenco. Una trama creativa que, a día de hoy, no ha dejado de funcionar. De hecho, en esta investigación, además de otras, hablaremos de la obra de artistas coetáneos que toman uso de lo flamenco, abordando este desde un amplio prisma, donde el correlato del conjunto se enmarca en una preocupación sobre el tema de lo identitario, en relación a cómo y de qué manera el hecho folklórico (de carácter u origen popular) cohabita en la práctica contemporánea.

Como hemos comentado anteriormente, numerosos artistas procedentes de diferentes partes del mundo y desde las más diversas disciplinas, se han dedicado al tema de lo flamenco, como Gustave Doré, Gustave Courbet, Édouard Manet, John Singer Sargent, William Merrit Chase o Edgar Degas, Picabia, Miró, Man Ray, Thomas Edison, José Val del Omar, Francis Picabia, Picasso, Pablo Gargallo, Juan Gris, Federico García Lorca, etc. En este sentido es inestimable nombrar la exposición *La noche española. Flamenco, Vanguardia y cultura popular 1865-1936*, donde se aglutinaron obras de todos estos autores, entre tantos otros. El objetivo de esta muestra estuvo en revisar, por vez primera, la posición del flamenco en el marco de la cultura visual, especialmente su relación de mutua influencia con las vanguardias artísticas y con la modernidad. Un amplio abanico que reflejó de qué manera el imaginario (de lo español) aparece tanto en las expresiones artísticas más populares como en las experimentaciones vanguardistas sobre los conceptos de representación e identidad. Este proyecto fue comisariado por Pedro G. Romero junto a Patricia Molins y tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, entre 2007 y 2008¹⁴ (GONZÁLEZ *et al.*).

12. Entrevista al folclorólogo Juan Navarro: *El flamenco es solo una parte del folklore andaluz*. Recuperado de: <www.revistatierrasur.com/revistas/articulos/42-44TS18folclore.pdf>. Fecha de consulta: 24 de marzo de 2017.

13. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=UT7b8U8rZEU>. Fecha de consulta: 24 de marzo de 2017.

14. *La noche española. Flamenco Vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Recuperado de: <www.museoreinasofia.es/exposiciones/noche-espanola-flamenco-vanguardia-cultura-popular-1865-1936>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017.

De igual modo, además de esta muestra, es destacable el trabajo desarrollado por Pedro G. Romero, desde mediados de los años noventa hasta la actualidad, bajo el apelativo de *Máquina p. H.*,¹⁵ a través de las más variadas poéticas, técnicas y disciplinas, videos, textos, comisariado, exposiciones, conferencias, encuentros, publicaciones, dirección artística de espectáculos flamencos, etc. Por ejemplo: el comisariado de otra muestras significativa: *Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966*, celebrada en 2005, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.¹⁶ Estos trabajos, no por el hecho de ser nombrados, destacan su importancia frente a otros, no en vano, toda esta ingente producción de *Máquina p.H.*, es digna de otra tesis.

De hecho, en relación a esta andadura debemos destacar La Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC). Fue constituida por consejo editor, donde se encuentra Pedro G. junto a Georges Didi-Huberman, José Manuel Gamboa, Patricia Molins y José Luis Ortiz Nuevo. Con el propósito de ampliar el campo de estudio de lo que conocemos como flamenco, mediante su estudio y contraste con herramientas procedentes de la estética, la historia del arte, los estudios visuales y las nuevas consideraciones que llegan desde los estudios culturales a la antropología y la sociología.¹⁷

Por otro lado, durante el año 2009, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, bajo la mirada de 86 de fotógrafos, se presento la exposición *Prohibido el cante. Flamenco y Fotografía*, ilustrando las distintas épocas e inquietudes de los diferentes autores participantes acerca del flamenco.¹⁸

Cabe citar también un ciclo de exposiciones bajo título de *In_ter_va_lo*, comisariado por Francisco del Río y Javier Codesal entre 2009 y 2013, celebrado en diferente espacios. El tema común a todas estas muestras estuvo en la representación del flamenco en el arte contemporáneo.¹⁹

15. Cronología del proyecto *Máquina p. H.* Recuperado de: <<http://fxysudoble.com/es/archivo/maquinaph/2012-maquinaph>>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2017.

16. *Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966*. CAAC. Recuperado de: <www.caac.es/programa/vivir00/frame.htm>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2017.

17. Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC). Recuperado de: <www.pieflamenco.com>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017.

18. *Prohibido el cante. Flamenco y Fotografía*. CAAC. Recuperado de: <www.caac.es/programa/prohib09/frame.htm>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017.

19. *Intervalo, el flamenco en el arte contemporáneo*, en el MAC. Info en punto.edición digital, 2010. Recuperado de: <http://infoenpunto.com/not/1368/-intervalo-el-flamenco-en-el-arte-contemporaneo-en-el-mac>>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017.

Cada año, desde el 2008, tiene lugar en la ciudad de Córdoba otra cita donde se fusiona el arte y el flamenco: *La Noche blanca del flamenco*, donde se genera para cada celebración un programa relacionado con las artes emergentes y el flamenco. Del mismo modo en la cita anual por antonomasia del mundo del flamenco desde 1980, *La Bienal de Flamenco de Sevilla*, en los últimos años ha ampliado su programación de actividades paralelas bajo el emblema: *El Flamenco está en Cualquier Parte*, donde el cine, el teatro, la *performance*, la fotografía, etc., se hacen eco de lo flamenco.

En esta breve ordenación, no podía faltar comentar la proliferación de los festivales flamencos por el mundo, citas anuales establecidas en Londres, Nueva York, San Petersburgo, Tokio, Moscú, etc.²⁰ Escaparates formados por una diversidad artistas internacionales que abrazan la tradición y la experimentación en diferentes ámbitos disciplinarios, ya que hoy día hay cantaores, bailaores, guitarristas de flamenco por todo el mundo, como es el caso de Rosanna Terracciano, bailaora de flamenco y videoartista de origen canadiense residente en Calgary,²¹ a quien tuve la posibilidad de entrevistar en los albores de esta tesis doctoral.²² En este sentido, para finalizar esta ordenación, es pertinente citar que Terracciano fue la creadora y organizadora del festival *At the intersection of flamenco and contemporary practices. CROSS OVER (En la intersección del flamenco y de las prácticas contemporáneas)* en la ciudad de Calgary, en Canadá (2009), donde la autora de esta investigación tuvo la oportunidad de participar con algunas de las piezas audiovisuales realizadas el transcurso de esta tesis, de las que más adelante hablaremos, como son la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* o *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*. Del mismo modo, estos trabajos fueron proyectados en la XV Edición del Festival de Flamenco de Jerez (2011)²³ y en *Coetani*, un festival de flamenco experimental celebrado anualmente en Atenas (2016).²⁴

20. POLO, Amparo (2013): *El hombre que vende flamenco por el mundo*. Recuperado de: <www.expansion.com/accesible/2013/03/28/directivos/1364492529.html>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

21. Página web personal de Rosanna Terracciano: <<http://rosannaflamenco.com/home.html>>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

22. Interview to Rosanna Terracciano by Laurita Siles, 2010. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=zLjJajg6bE>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

23. «Festival de Jerez. Exposiciones, vídeo arte y moda para un programa aún más brillante», *Diario de Jerez*. Recuperado de: <www.diariodejerez.es/ocio/Exposiciones-video-arte-programa-brillante_0_454155197.html>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

24. Coetani, experimental flamenco festival. Recuperado de: <www.coetani.com>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

Folklore vasco en el arte contemporáneo

El marcado contexto político y social que se ha vivido desde dictadura de Franco en Euskal Herria, ha ocasionado que la gran mayoría de los creadores se involucraran en luchas político-sociales, bajo la idea de que el arte podría ser el instrumento para tornar conciencia de la cultura autóctona. De tal modo, desde entonces, la reflexión en torno a la identidad vasca y por ende su folklore ha estado presente de manera transversal, como fuente de revisión y sugestión creativa. «La construcción de lo moderno con la memoria de lo antiguo» —según frase de Manterola— resume un posicionamiento artístico en el ámbito vasco de mediados del siglo XX (MANTEROLA, 1991, p. 13). A día de hoy, ha dejado una estela latente en la creación contemporánea. A continuación realizaremos una breve relación entorno a algunas de estas iniciativas que emergieron de la confrontación entre la vanguardia y lo popular, entre el nacionalismo y el internacionalismo y que al mismo tiempo concluyeron en toda una fructífera amalgama sociocultural que se expresó en multitud de manifestaciones: festivales de música, carteles, etc.

Comenzaremos nombrando, como antecedente, *Ez Dok Amairu*, que fue un movimiento cultural surgido dentro de la nueva canción vasca entre 1966 y 1972, ofreciendo espectáculos donde fusionaban tradición y modernidad, bajo el objetivo de recuperación del canto tradicional, fortaleciendo la identidad cultural, junto con el uso del euskera. Su desarrollo coincidió con movimientos similares en otras zonas del Estado español, como es el Manifiesto Canción del Sur, en Andalucía. Curiosamente, el nombre *Ez Dok Amairu* fue propuesto por Oteiza y el logotipo fue diseñado por el escultor Remigio Mendiburu inspirado en una de sus esculturas sobre la *txalaparta* (HURTADO, 2015b, p. 86).

Por otro lado, en 1966 escultores y pintores se presentaron a través de un manifiesto y una exposición en la Galería Barandiarán de San Sebastián como Grupo Gaur, conformado por artistas como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, entre otros. Decidieron unirse para alentar y promover la renovación y la experimentación de una creación artística libre y genuinamente vasca; y, a la vez, para impulsar una auténtica educación artística entre las nuevas generaciones. Supuso un gran hito en la historia del arte vasco moderno y un revulsivo en el panorama social de los sesenta en Euskal Herria, al que siguió la fundación de otros grupos, en otras comarcas. La actividad del grupo Gaur se disolvió en 1969, debido en gran parte al duro enfrentamiento nacido entre algunos de sus componentes.

Años más tarde, en 1972 tuvo lugar en Pamplona otro significativo acontecimiento: *Los Encuentros en Pamplona*. Estos surgieron desde una iniciativa privada bajo la financiación de la familia Huarte. La organización estuvo de manos del grupo Alea (concretamente de los artistas Luis de Pablo y José Luis Alexanco), quienes reunieron obras de más de 350 artistas

de todas las disciplinas. A lo largo de la semana que duró lograron convocar a varias decenas de artistas internacionales como John Cage, Steve Reich, Michael Nyman, o Dennis Openheim. En paralelo a esta vanguardia foránea, se dio protagonismo a las tendencias más experimentales y minoritarias. Esta voluntad se puso de manifiesto mediante las danzas de Kathakali de Kerala; el trabajo del músico vietnamita Tràn van Khê; los conciertos Zaj; la actuación del guitarrista flamenco Diego el del Gastor, o los hermanos Arze con la *txalaparta*. Estos encuentros marcaron el inicio de un viaje artístico que situó a Pamplona en la ruta de festivales internacionales, como la Documenta o la Bienal de Venecia. Pero el evento, llamado a convertirse en bienal se quedó en un hecho aislado e insólito. Tras el secuestro por parte de ETA a finales de ese mismo año de Felipe Huarte, la familia decidió desvincularse de este gran mecenazgo.

Cinco años más tarde, otro evento diverso y heterogéneo fue organizado en octubre de 1977 por la Asociación Kulturgintza, en la Feria de Muestras de Bilbao: el festival *8 ordu Kulturgintza* donde participaron cantantes venidos de distintos lugares, junto con una exposición con de pintura, dibujo, fotografía, proyecciones de películas inéditas y debates en torno a la cultura y sus distintas manifestaciones.²⁵ Con el deseo de que esta confrontación del hecho cultural de las distintas nacionalidades, supusiera una aportación al desarrollo cultural de Euskal Herria (GUASHC, 1985, p. 315).

En este contexto, hay que destacar también el festival de música *Soinu Topaketak (Encuentros sonoros)*, celebrado el 8 de abril de 1977, en Donibane Loitzun, donde se reunieron en un mismo festival la música vasca tradicional junto a obras de vanguardia.²⁶ Promovido por la Asociación Enkoari, creada en Iparalde en 1976 bajo la idea de promover las actividades culturales vascas de vanguardia con las tradicionales y populares, en todas sus ramas artísticas (GUASHC, 1985, p. 315).

A la vuelta de los años, todos estos movimientos ocurridos en el ámbito de la cultura vasca han sido objeto de reflexión y examen en numerosas ocasiones. Recordemos por ejemplo las muestra de carácter documental comisariadas por Fernando Golvano: *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca (1972-1982)* celebrada en la sala de exposiciones de Koldo Mitxelena de Donostia en el año 2004 y *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta* de la Sala Rekalde en el año 2009 (GOLVANO, 2004, 2009). Así como diferentes eventos y publicaciones en los que se

25. «Próximo festival de música y arte en Bilbao», *El País*. Este artículo apareció en la edición impresa del jueves, 13 de octubre de 1977. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/1977/10/13/cultura/245545207_850215.html>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

26. «Encuentros de música vasca en San Juan de Luz», *El País*, 1977. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/1977/04/08/cultura/229298404_850215.html>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

ha rememorado *Los Encuentros en Pamplona*,²⁷ o la exposición conmemorativa en torno al grupo Gaur celebrada en el Museo San Telmo de Donosti, en el marco de la Capitalidad Cultural Europea 2016.

Tras la dictadura y conforme avanzó la transición democrática, nuevas instituciones públicas entraron en juego en el contexto vasco (Arteleku, Bilbaoarte, Cenro Cultural Montehermoso, Sala Rekalde, Museo Museo Guggenheim Bilbao...) y también surgirán nuevos colectivos y estructuras de producción independiente (La Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria, MediaZ; Fundación Rodríguez; Consonni; Amasté, etc.) Todo esto, indudablemente, afectó a aquella noción de arte vasco. Estos nuevos creadores harán emerger otras sensibilidades renovadoras de los lenguajes heredados pero bajo una condición más itinerante, donde surgirán proyectos e iniciativas que abarcarán el folklore vasco desde nuevos ámbitos. Destaca, como ejemplo, Asier Mendizabal con su proyecto *Soft Focus* (2001); Itziar Okariz con su serie de *Irrintzis* (2006–2011) o Juan Pérez Agirregoikoa y su *Concierto para puño alzado* (2008).

En este sentido, debo citar tres acontecimientos recientes, pertinentes a esta investigación, donde la autora de esta tesis ha tomado parte, como fueron las jornadas sobre *Manifestaciones Sonoras y Cultura Tradicional*, celebradas en la Fundación Bilbao Arte Fundazioa, organizadas junto a Eusko Ikaskuntza (Sociedad de Estudios Vascos).²⁸ Así como la participación en muestra Jazpanart (2012),²⁹ que tuvo lugar en el marco de un festival musical carácter rural y posmoderno celebrado en Beasain y el *V. Artisten Meeting Pointa* sobre «tradición», comisariado por *Okela Sormen Lantegia* en Bilbao en el año 2015, donde participó junto a las artistas Iratxe Yañez y Nerea Lekuona.³⁰ En este sentido, en relación al uso del folklore en la práctica contemporánea es interesante reseñar el trabajo generado por Nerea Lekuona en torno a los deportes rurales vascos, destacando la serie *Edad de Piedra* y la organización

27. «Los Encuentros de Pamplona 25 años después». Recuperado de: <www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

28. Manifestaciones sonoras y cultura tradicional por eusko ikaskuntza en BilbaoArte. Recuperado de: <<http://bilbaoarte.org/?p=3571250>>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

29. Jazpanart! Igartzan. Recuperado de: <<https://vimeo.com/51998379>>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

30. *Artisten Meeting Pointa* es un proyecto que tiene como propósito crear una red con artistas vascos (de las siete provincias). Cada dos meses organizan unas jornadas en las cuales eligen a artistas por convocatoria abierta y otra suele ser un artista más veterano para que pueda aportar su punto de vista con mayor recorrido. Ellas plantean un tema general, como territorialidad, cuerpos, política, procesos o tradición, en este caso, para que los participantes presenten sus proyectos sobre ello. Posteriormente, cada artista presenta su obra en Okela con una ponencia de veinte minutos, establecen un debate con los asistentes y exponen sus trabajos durante dos semanas. Recuperado de: <www.okela.org/eu>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

de la muestra *Plusmarca Euskadi* celebrada en el Centro Cultural Montehermoso de Gasteiz en 2014, en torno a la figura del *aizcolari*.³¹

En definitiva, la cantidad de prácticas, posiciones, procedimientos y estrategias entorno al eje de lo folklórico y lo popular-tradicional tanto en Andalucía como Euskal Herria es tal que solo la enumeración prácticamente sería inabarcable en un apartado preliminar como este.³² Pero, como veremos, a lo largo de los cuatro capítulos que componen la trama de esta investigación la comparativa y análisis, entre ambos casos, es una de las preocupaciones que invaden esta investigación.

31. Página web personal de Nerea Leukona. Recuperado de: <<http://www.nerealekuona.com>>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017. Video de la acción en la inauguración de Plusmarca Euskadi el 7 de noviembre de 2014 en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=NTIZ4nX1qMU>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

32. Respecto al ámbito lo identitario en contexto del arte vasco, invito a la lectura *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*, de Ana Maria Guach (GUASHC, 1985); también, la publicación generada tras las jornadas sobre la *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005* por Eusko Ikaskuntza, con textos de Fernando Golvano, Juan Luis Moraza, Josu Rekalde, etc. (vv.AA., 2008b); así como a la reciente publicación de Ismael Manterola titulada *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean* (MANTEROLA, 2017).

1.1.2. Andalucía-Euskal Herria

Justificación en torno a la doble localización



Figura 4: Mapa de localización

La elección de estos dos lugares —como he comentado anteriormente— radica en la experiencia vital de una biculturalidad personal. Además de esta vinculación íntima, existen otras cuestiones de importante interés científico. A continuación revisamos, brevemente, algunos de los hitos que sustentan este problema. Solo así comprendemos que se trata de una cuestión densa que precisa de una revisión más profundamente articulada, tal vez, desde otras disciplinas, como pueden ser la historia, la sociología o la antropología. Por tanto, en este apartado, solo queremos apuntar un escueto marco teórico, pleno de referencias, desde el que partir, ya que, como veremos, de manera transversal este ejercicio es retomado a lo largo de la investigación en el marco de una tesis alumbrada desde la praxis artística.

Andalucía se ubica al sur de la península ibérica y Euskal Herria,¹ al norte. Esta polaridad, real e imaginaria, material y simbólica, geográfica y etnográfica a la vez ha constituido un elemento importante en el proceso de construcción de la idiosincrasia de cada uno de estos lugares. Tomemos por ejemplo el clima, que ha modelado distintamente las formas de vivir: si hace calor salimos a pasear y si hace frío exploramos todo un mundo de recursos para resguardarnos (WATSUJI, 2006). Esta interacción a lo largo del tiempo ha dado lugar a hábitos y modos de vida divergentes. Generadores de unas identidades y culturas, abastecidas

1. Empleo Euskal Herria como un referente cultural y geográfico a la vez, no para designar una realidad política o administrativa.

de símbolos y estereotipos antagónicos, pero desplegando, en la historia de ambas comunidades, interpelaciones, alianzas y cruces.

Andalucía y Euskal Herria podrían ser entendidas como Atlántida y Thule, esas dos islas míticas envueltas en fábulas que en la construcción de sus imaginarios contraponen las civilizaciones de carácter semita y aria (STALLAERT, 2009). Y es que en Andalucía han vivido y convivido una gran cantidad de civilizaciones diferentes: tartesios, fenicios, griegos, cartaginenses, íberos, romanos, musulmanes, cristianos, judíos, gitanos, etc., como bien se puede percibir en el flamenco, pleno de influencias, leyendas y sincretismos (AIX GARCÍA, 2014). Respecto a este hecho, ya Ortega y Gasset, desde su peculiar prisma «civilizatorio», señaló en su *Teoría de Andalucía*:

Andalucía ha caído en poder de todos los violentos mediterráneos, y siempre en veinticuatro horas por decirlo así, sin ensayar siquiera la resistencia. Su táctica fue ceder y ser blanda. De este modo acabó siempre por embriagar con su delicia el áspero ímpetu del invasor. El olvido bético es símbolo de la paz como norma y principio de cultura (ORTEGA Y GASSET, 1934, en MORENO NAVARRO, 2008, pp. 105-113).

Por otro lado, en el imaginario cultural elaborado para ilustrar la identidad vasca, se observan representaciones y razones estéticas que justifican y legitiman la imagen indomable y heroica del *borroka* (rebelde), que se ha mantenido incólume ante las sucesivas oleadas de invasores. De ahí que algunas de sus danzas tradicionales, como el *ezpata-dantza* de Garai ante Santiago Matamoros, hayan acumulado sobre sí la carga metafórica del carácter guerrero (URBELTZ, 2000, pp. 540-604). Es este un imaginario acentuado por el origen remoto y enigmático de su lengua —el euskera—, un idioma que todavía hoy se resiste a engrosar las clasificaciones de las familias lingüísticas del mundo. Respecto a esta idea, podríamos referirnos, a modo de contrapunto del caso andaluz pasado por el filtro *orteguiano*, a los viajeros ingleses Sidney Crocker y Bligh Barker, quienes en la señalada fecha de 1939 comentaron, como nota a pie, en una de sus estampas, la firmeza de los vascos a lo largo de los siglos en defensa de sus libertades:

Dedicado a la agricultura y ocupaciones pastoriles, contento y sin ambición, sobrio en todo, modesto e inofensivo de conducta, el más amable, más hospitalario y más prevenido del mundo cuando el extranjero es un visitante en paz. El vasco es un león excitado cuando el pie de un invasor profana su suelo libre, y apela a sus energías en defensa de su amada libertad, que le fue transmitida desde tiempo inmemorial. (CROCKER y BARKER, 1839, en RUBIO POBES, 2000, p. 23)

Sobre estas cuestiones enfrentadas, vale la pena recordar la correspondencia sobre *El porvenir de España*, cruzada entre el bilbaíno Miguel de Unamuno y el granadino Ángel Ganivet en el diario político independiente *El Defensor de Granada*, entre 1896 y 1898:

Usted, amigo Unamuno, desciende en línea recta de aquellos esforzados y tenaces vascones, que jamás quisieron sufrir ancas de nadie; que lucharon contra los romanos, y solo se sometieron a ellos por fórmula; que no vieron hollado su suelo por la planta de los árabes; que están todavía con el fusil al hombro para defender las libertades modernas, que ellos toman por cosa de farándula. Así se han conservado puros, aferrados al espíritu radical de la nación. Por esto habla usted de la instauración de las costumbres celtibéricas, y cree que el mejor camino para formar un pueblo nuevo en España, es el que Pérez Pujol y Costa han abierto con sus investigaciones. Yo, en cambio, he nacido en la ciudad más cruzada de España, en un pueblo que antes de ser español fue moro, romano y fenicio. Tengo sangre de lemosín, árabe, castellano y murciano, y me hago por necesidad solidario de todas las atrocidades y aun crímenes que los invasores cometieron en nuestro territorio. Si usted suprime a los romanos y a los árabes, no queda de mí quizás más que las piernas; me mata usted sin querer, amigo Unamuno. (GAVINET y UNAMUNO, 1898 en STALLAERT, 1998, p. 70).

Se va dibujando así una polaridad puro/mestizo que puede servir de horizonte crítico para el recorrido que estamos a punto de emprender. En este sentido, es interesante apuntar los estudios realizados por la doctora en antropología social Christiane Stallaert, en torno a la doctrina casticista como eje vertebrador de la etnicidad española, esto es, la imperante llamada limpieza de sangre, donde se erigió el Tribunal de la Santa Inquisición, basada en la limpieza de castas. La autora analiza cómo la identificación étnica con el cristianismo en oposición al islam, que inicialmente marcaba la frontera exterior de la nacionalidad española durante el medievo, pasó a simbolizar las diferencias internas, en el constructo de los llamados nacionalismos periféricos, a partir del siglo XIX. Concluye esto, no por casualidad, sino porque asume acertadamente que son dos tipos opuestos, cuando no antagónicos, al análisis comparativo de los nacionalismos vasco y andaluz, porque aparte de ser dispares en origen, se desarrollaron ambos a partir de ideales étnicos contrarios al nacionalismo español: por un lado, el nacionalismo sabiniano, así llamado por su fundador Sabino Arana, abanderó la endogamia, bajo el criterio de velar por una pureza étnico-religiosa, como factor constituyente y esencial de la raza vasca, enfatizando la equiparación de *euskaldun* (vascoparlante) con el *fededun* (creyente). En contraposición, el andalucismo tardío de Blas Infante propugnó una conciencia ecuménica y heterodoxa, junto a la revalorización del componente semítico en la identidad andaluza (STALLAERT, 1998; 2004).

Es necesario tener en cuenta que ambos nacionalismos surgieron preñados de un esencialismo común, de sustrato romántico e influencia herderiana, que concebía la identidad de los pueblos como el cúmulo de fuerzas creativas que habita el subconsciente de un pueblo

y se manifiesta en creaciones propias. Y es ahí donde las artes, la música, el baile, el lenguaje, etc. encuentran tanto el acomodo como la razón de su aportación a la construcción nacional. En este manto o caldo de cultivo es donde la folklórica inicia su actividad, tanto en el Andalucía como en Euskal Herria.

El llamado andalucismo histórico comenzó a gestarse a la par que la folklórica andaluza, a finales del siglo XIX en torno a Instituto de Libre de Enseñanza, fundado en 1876. Esta institución y los personajes que circulaban a su alrededor crearon un ambiente naturalista en Sevilla. Antonio Machado y Núñez, alias Demófilo, fue su principal dinamizador.² Es en este contexto donde se gesta la Sociedad del Folk-lore andaluz, fundada en 1881, bajo el impulso de recopilar, rescatar y revalorizar la cultura andaluza (GUICHOT Y SIERRA, 1999). A esta labor le seguirá el Ateneo de Sevilla fundado en 1887 junto con otros centros a lo largo y ancho de Andalucía. Y es en este ambiente donde Blas Infante escribirá el *Ideal Andaluz*, (INFANTE, 1992), obra pionera en el movimiento andalucista publicada por primera vez en 1914, cuyo influjo duró hasta que estalló la Guerra Civil.

Por otro lado, en Euskal Herria, serán los literatos los precursores de los estudios etnográficos y folklóricos. El euskera fue el eje más destacable de la conciencia colectiva vasca. (TEJERINA, 1999).

En este ambiente es interesante señalar la figura Hugo Schuchardt (1847-1927) filólogo austriaco, de origen alemán, que realizó investigaciones acerca de diversas lenguas. En 1879 pasó siete meses en Andalucía, relacionándose con intelectuales de la época, aquellos del Ateneo de Sevilla, como Demófilo o Giner de los Ríos, entre muchos otros. Entonces, comenzó a interesarse por el flamenco, dedicándose, por un tiempo, a la investigación del canto y las hablas andaluzas. Escribió entonces la obra *Die Cantes Flamencos*, un estudio pionero sobre el dialecto andaluz y su fonética. Posteriormente, estuvo en Iparralde,³ en la localidad de Sara, en 1887 y durante años investigó acerca del euskera; se convirtió en una autoridad de referencia en el estudio sobre la formación de la lengua vasca. Hugo Schuchardt fue nombrado miembro de honor de Euskaltzaindia (Real Academia de la Lengua Vasca) y es

2. Desde este ambiente científico y de corriente ideológicas Demófilo planificó un gigantesco proyecto desde donde estudiar la cultura popular de cada uno de los pueblos de la península, inspirado en la Folk Lore Society de Londres constituida solo tres años antes. En 1878 se hicieron públicas las bases de la organización El Folk-lore Español, sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares. Se inició la creación de sociedades regionales y locales en función de sus peculiaridades lingüísticas, geográficas y culturales. De este modo, unos días más tarde, se constituía la sociedad el Folk-lore andaluz. (GUICHOT Y SIERRA, 1999).

3. Iparralde (zona norte), es el apelativo utilizado en euskera para denominar la parte de Euskal Herria en territorio francés, que está formada por Lapurdi, Behe Nafarroa y Zuberoa.

considerado en la actualidad como uno de los más importantes representantes de la flamenología (STEINGRESS, 2005, pp. 138-154).

Este contexto coincide con la derrota de las tropas carlistas en 1876, cuando las aspiraciones secesionistas del pueblo vasco se truncan, ocasionando la pérdida definitiva de los regímenes forales y destruyendo aquel idílico mundo rural vasco, para dar paso a una sociedad plenamente industrializada, urbanizada, volcada en el comercio exterior y la inmigración castellana en Hegoalde.⁴ El *bertsolari* José Manuel Lujanbio Retegi, más conocido por el apodo de Txirrita (1860-1936), cantará por esta época:

*Haiziak bidali du
handikan honuntza,
geroztik hemen dabil
gure andaluz.a.
Hargin ona zela ta
zakurraren putza
bera eroriko dek
ez egiok bultza.⁵
(ZAVALA, 1992, p. 19).*

Toda esta gente llegada de otros puntos de la península será considerada como un gran problema social para los propósitos del Partido Nacionalista Vasco (PNV), creado por Arana en 1895. De tal modo que, independientemente de la voluntad de aquellos intelectuales y folklorólogos, la lengua no será el elemento diferencial del pueblo vasco, sino la pureza racial (TEJERINA, 1999). Al otorgar este fundamento de parentesco, los apellidos serán el mejor criterio para determinar la diferencia entre vascos y *maketos*.⁶ Sabino Arana redactó un *Tratado etimológico de los apellidos euskéricos*, con el fin de diferenciar a los euskaldunes frente a los «otros».⁷

4. Hegoalde (zona sur): Apelativo utilizado en euskera para denominar la parte de Euskal Herria situada en territorio español, está compuesta por las provincias de Bizkaia, Gipuzkoa, Araba y Nafarroa.

5. Traducción propia: El viento lo ha mandado / de allá para aquí / desde entonces aquí esta / nuestro andaluz. Es buen albañil / pero con orgullo / se caerá solo / no lo empujes. Cuenta Antonio Zavala, en su libro dedicado a Txirrita sobre su vida y sus *bertsos*, que en una fábrica donde trabajaba Txirrita había un andaluz y un día este encontró la pared que había hecho torcida. Entonces empezó a empujarla para intentar ponerla recta. En este momento fue cuando Txirrita le pilló y le cantó este bertso (ZAVALA, 1992, p. 19).

6. *Maketo* es el apelativo peyorativo que recibieron las personas que emigraron desde otras regiones a Euskal Herria, a partir del último tercio del siglo XIX. También fueron usados como sinónimo a este *belarrimotza* o *hazurbaltz*.

7. De tal modo que, según se mire, así de sencilla o de complicada es la historia de los hoy famosos ocho apellidos vascos. Pero, este follón sobre identidad vasca, apellidos y euskera, aunque resulte lejano en el tiempo,

Hoy mezcladas numerosas familias bizkainas con maketos o españoles, merced a haber perdido ya la conciencia de su nacionalidad, habría que establecer (en caso de libertad) distinción entre originarios y mestizos, tanto respecto de los derechos como de los lugares en que pudieran avecindarse; pero el que sea de pura raza maketa, maketo sigue siendo, aunque descienda de siete generaciones nacidas en Bizkaia y hable Euskera [...]. Quiere decirse que si hoy, en los que han pasado de los dieciocho o veinte años bastan cuatro apellidos para averiguar su origen, mañana serán necesarios ocho. De otra forma habrá fraudes etnográficos o ciudadanos pseudo-euskerianos. («Makería y maketismo», 2-II-1895, en Alday, 1991, p. 406, en STALLAERT, 1998, pp.77-79).

Por otro lado, aquel proceso de industrialización trajo consigo una búsqueda romántica de paisajes no contaminados, lugares exóticos e insólitos. Muchos de estos aventureros encontraron en Andalucía —frontera sur de la civilización occidental— el lugar anhelado en sus imaginaciones y plasmaron sus aventuras en notas, diarios, obras literarias, pinturas, etc. Es en este ambiente por cuanto la Escuela Bolera, que toma de base los bailes andaluces, triunfa por los salones europeos, particularmente en París y Londres, contribuyendo a configurar la mirada de esos otros, que buscaban un lugar donde acentuar las connotaciones de lo diferente (ALONSO ET ALI, 2010, pp. 57-139), Curiosamente, cuando no lo encontraban, recurrían a la imaginación. Una de las obras de gran éxito en aquella época fue *Hand-book for Travellers in Spain* escrita en 1845 por el viajero inglés Richard Ford, donde las costumbres españolas quedaron «metonimizadas» en las andaluzas, decantándose por lo sevillano (MÉNDEZ, 2008).

En este sentido, cabe recordar la famosa ópera *Carmen* compuesta por el francés Bizet en 1875. Esta popular historia ambientada en Andalucía fue escrita por otro francés, Prosper Mérimée, en 1845. A día de hoy, *Carmen* ha sido representada en la danza, el cine, el teatro, etc. Se ha escrito mucho sobre esta leyenda que representa uno de los mitos femeninos más exportados y exportables acerca del romanticismo y el exotismo de aquella España imaginaria e imaginada de la época. No es fruto del azar que el narrador de esta novela sea un arqueólogo francés que viaja por Andalucía y se encuentra por el camino la tormentosa historia de amor entre Carmen, una andaluza gitana, y José, un sargento vasco, de tal modo

aún membra. «Me avergonzaba de mis apellidos —cuenta el *bertsolari* Jon Maia—, escondía la procedencia de ellos..., tenía un conflicto identitario interno, que no lo resolví hasta los 25 años, cuando llegué por primera vez a la final del campeonato nacional de *bertsolaris*, y ahí me di cuenta que no tenía de qué avergonzarme, sino que me tenía que sentir orgulloso de poder estar improvisando versos en euskera delante de 12 000 personas, siendo mi familia emigrante. Ese día mencioné en un verso a mis abuelos, mis padres y dije que todos cantaron por mi boca, ya que gracias a que supieron enraizarse en esta tierra, yo podía ser *bertsolari* y cantar allí ese día». Recuperado de: <<https://eusturandalucia.wordpress.com/2015/06/03/entrevista-a-jon-maia/>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2017.

que durante toda la novela aparecen múltiples referencias a lo vasco y a lo andaluz⁸ (G. ROMERO Y MOLINS, 2008, p. 58).

Tras el éxito de *Carmen*, junto a variados y multiformes motivos, el interés de lo andaluz etiquetado como español causó furor en numerosos países europeos, sobre todo en Francia, donde se instituyeron las llamadas «fiestas españolas» para que la alta sociedad pudiera disfrutar de espectáculos flamencos (MÉNDEZ, 2008; STEINGRES, 2006, pp. 61-72). Se pueden encontrar en aquella época declaraciones como las de Théophile Gautier: «Los bailes españoles sólo existen en París, son como las caracolas: que las encuentras en las tiendas de curiosidades, pero nunca al borde del mar...» (GAUTIER, 1985, en STEINGRES, 2005, p. 274).

Todo este clamor creativo a favor de lo flamenco derivó en una corriente llamada «flamenquismo», un cajón conceptual donde caben el cante flamenco y la afición a los toros, entre otros elementos etiquetados dentro de la postura del casticismo español, entendida esta no tanto como una cuestión de pureza de la raza o etnia propia, sino más bien como el carácter esencial nacional español. Este ideario creó sus enemigos entre los intelectuales de mediados del siglo XVIII bajo el nombre de «antiflamenquismo». Estos consideraban al flamenco y su ambientación algo denigrante, algo así como una costumbre propia de gente de mal vivir. Esta actitud contó con el importante respaldo de destacados intelectuales y escritores, algunos de ellos primeras figuras de la llamada generación del 98, entre los que destaca la figura de Eugenio Noel, quien atribuyó al flamenco y la tauromaquia el origen de los «males de España» (NOEL, 1912). Estas consideraciones hicieron que se estableciera durante décadas una grieta insalvable entre el flamenco y la mayor parte de la intelectualidad. Bajo la idea de restablecer la cultura flamenca se encuadra el Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en 1922. Este insólito evento fue organizado, entre otros, por Manuel de Falla y Federico García Lorca en respuesta al antiflamenquismo de la generación del 98.

Como es sabido, aquel país imposible que recitaba Machado en su célebre poema *El mañana efímero*, acabó en tragedia tras el golpe de Estado que dio origen a la Guerra Civil española. La metáfora de las «dos Españas» mutó en una nueva versión: «Una, Grande y Libre». Durante la dictadura franquista (1939-1975), se instaló el miedo, el aislamiento, la

8. En relación a estas ideas, Pedro G. Romero apunta: «En Lumpen, marginación y jerigonza da cuenta Alfonso Sastre de los múltiples préstamos del vasco para la germanía caló, el lenguaje secreto de los gitanos. De hecho, la enigmática relación entre Carmen y don José se genera tras unas palabras en euskera que la gitana dirige al militar: laguna, ene bihotzarena (compañero de mi corazón). Era lógico que una lengua tan distinta a la castellana proporcionase herramientas al argot de una clase que necesitaba del secreto para su propia supervivencia. La cuestión política latente, de las lengua sin Estado, tiene en esta digresión sobre el vasco y la germanía caló una sugestión relevante a las observaciones de Agamben sobre el texto de Becker-Ho. Y es que el territorio que se crea estas jergas es fundamental para entender el interés de los situacionistas y otros experimentalismos modernos por los flamencos». (ROMERO Y MOLINS, 2008; ROMERO, p. 58).

represión política y social, y el control ideológico y moral. Fue entonces cuando muchos intelectuales huyeron al exilio, como José Bergamín,⁹ otros fueron encarcelados y los más desafortunados fueron fusilados, como Lorca y Blas Infante.

Con el franquismo, aquel imaginario romántico de «charanga y pandereta» pasó a convertirse definitivamente en el estereotipo más exportable de lo español, en una marca turística. El franquismo se apropió, explotó y exportó los tópicos andaluces en la literatura, radio, prensa, televisión, cine, etc., con el objetivo de construir una nueva y unificada identidad española que fuera lo bastante atractiva para atraer al turismo... *Spain is different!*

Se crea un género cinematográfico que nunca llegó a dar un film de calidad: la andaluzada. [...] determinada visión de Andalucía se convierte en símbolo de España toda. [...] Es la Andalucía de pandereta y castañuela, de baile y cante, de señorito calavera y bonachón y el bracero respetuoso, alegre y resignado, de la señora distante pero caritativa y la joven humilde pero encantadora. También la Andalucía divertida y religiosa, locuaz y sensitiva. La Andalucía que es modelo de un mundo que se supone bien y cristianamente hecho. Esta andalucía es la que se quiere para toda España y ésta será la imagen exportable (URRUTIA, 1984, p. 28, en AMAR, 2006, p. 80).

Es así como el concepto de folklore se va poco a poco degradando, pasando a denominar la música popularizada que interpretan algunas cantantes llamadas «tonadilleras» o «folklóricas» (RODRÍGUEZ BECERRA, 1999).

El régimen franquista supo apropiarse de aquella potentísima imagen cargada de pasión y misticismo, tradicionalmente asociada con el folklore de Andalucía, con el objetivo de promover una base uniformadora, sometiendo a una fuerte represión a todas aquellas otras culturas e identidades históricas. Entre estas se encontraba la identidad vasca. El ejemplo más obvio de la inquina de Franco contra los vascos se manifestó en el bombardeo de Guernica, en 1937, hoy día convertido en un símbolo universal de los horrores de la guerra gracias al famoso cuadro del malagueño Pablo Ruiz Picasso.

9. Las inquietudes existenciales del poeta José Bergamín, sus reflexiones sobre la identidad, centraron los encuentros artísticos *El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuenteheridos a Hondarribia por las figuras de la identidad*, un proyecto concebido por Pedro G. Romero que atravesó esas dos localidades que marcaron el trayecto final de José Bergamín, desencantado con el proceso político que encontró en España a su vuelta del exilio. Con tal motivo, el centro de producción Arteleku en 1999 programó un laboratorio con talleres, conferencias y exposiciones, donde se ahondó en sobre las relaciones entre las llamadas alta y baja cultura, entre las culturas globales y las culturas locales, entre el arte y el contexto social y político donde se desenvuelven la multidisciplinariedad de las artes. En definitiva, el proyecto cuestionó la posibilidad de que el arte recorra todos los caminos de la identidad (ROMERO, 2000).

Durante aquellos cuarenta años de dictadura, para asegurar la «unidad patria», ese «España una y no cincuenta y una», que sonaba como un mantra, Franco enfatizó el uso exclusivo del castellano y prohibió el uso de otras las lenguas, entre ellas el euskera. Bajo la imposibilidad de su utilización en público, el euskera sobrevivió en el entorno rural y en el seno de las familias, en el ámbito íntimo/privado del hogar (TEJERINA, 1999). A todo esto se unió un proceso de inmigración de gran impacto demográfico. Llegaron miles de personas a Euskal Herria en busca de trabajo, entre ellos, una gran cantidad de andaluces.¹⁰ Como consecuencia de todo ello sobrevino una situación ciertamente agonizante para el nacionalismo vasco, cuya manifestación más evidente se visualizó en una disminución del número de hablantes de euskera.

Esta prohibición de todo lo vasco en la esfera pública-oficial sirvió de caldo de cultivo de un fuerte antiespañolismo. Al mismo tiempo, sin embargo, ante la falta de plausibilidad social del nacionalismo racista sabiniano, se producirá una reformulación teórica del discurso del nacionalismo: la lengua pasa a ser el principal rasgo de construcción de la identidad colectiva vasca. Surgirán las *ikastolas*, se incrementará el número de publicaciones en euskera y se apostará por la alfabetización y *euskaldunización* de adultos¹¹ (TEJERINA, 1999). Era además una época de revolución internacional y descolonización, en la que abundaban las luchas de liberación nacional, como la descolonización de Argelia, lo que servirá de factor de aceleración del proceso de construcción de una identidad propia. Todas estas vicisitudes activarán a una juventud vasca descontenta con la pasividad del PNV, que creará ETA (Euskadi Ta Askatasuna; País Vasco y Libertad) en 1959. Con ETA, nace una forma diferente de nacionalismo de orientación de extrema izquierda y revolucionaria, que tendrá como objetivo prioritario la independencia de Euskal Herria frente a los Estados español y francés. A estos Estados se enfrentará mediante la lucha armada desde 1961.

Hablar de forma sumaria sobre aquellos años no es tarea fácil. Por ejemplo, en 2003, año en el que viene por primera vez a vivir a Euskal Herria, el cineasta Julio Medem hizo un intento: *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, un controvertido film documental acerca de la situación que se vivía en la Euskal Herria, desde las guerras carlistas, pasando por el bombardeo de Guernica, hasta la irrupción del Plan Ibarretxe. Usaba el frontón como emblema del drama político vasco, pero también como su campo potencial de operaciones, y se hizo

10. Curiosamente muchos de aquellos emigrantes fueron andaluces. A día de hoy existen un buen número de centros andaluces en Euskal Herria, sobre todo en Gipuzkoa y Bizkaia, constituidos por aquellos emigrantes. La mayoría de estos fueron creados a mediados de 1980, y se encuentran agrupados en la Federación de Asociaciones Regionales Andaluzas en Euskadi, FARAE. Recuperado de: [zhttp://farae.es/index.html](http://farae.es/index.html)>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

11. NIETO, Marta (2006): Andereños bajo el franquismo. Las maestras que enseñaron euskera en la clandestinidad recibirán su pensión completa, *El País*, 20 de marzo de 2006. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2006/03/20/paisvasco/1142887209_850215.html>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

eco de más de sesenta testimonios de gentes que ocupaban posiciones muy diversas, algunas de ellas antagónicas, en el llamado conflicto vasco, haciendo referencia a los diversos elementos que tejían el panorama político: el euskera, la historia de ETA y los GAL, la situación de los presos de ETA, las víctimas y amenazados del terrorismo, etc.

En esta urgente cronología, no se puede soslayar el año 2011, en el que ETA hace público el cese definitivo de su actividad armada. Este comunicado fue emitido tres días después de la celebración en Donostia de la Conferencia Internacional de Paz, en la que se le pedía una declaración en esos términos. Prácticamente, un año antes, en el otoño de 2010, el flamenco había sido reconocido por la institución cultural más influyente del mundo, la UNESCO, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Esta candidatura fue liderada por la Junta de Andalucía en colaboración con Extremadura y Murcia. Esta noticia generó un estruendoso debate entre folklorólogos, teóricos y artistas. Algunos apuntaban a que este reconocimiento ayudaría decisivamente a *descascar* la imagen de Andalucía y España creada por los viajeros románticos, y desterrar el tópico de la charanga y la pandereta. Otros, en cambio, más allá de poner el valor este galardón, anticipaban, frente a la operación institucional, nuevos desafíos sobre la importancia de recuperar el espacio político, de lucha, del arte del flamenco, destacando que este siempre ha sido un producto de la hibridación trans-cultural. Sobre todas estas cuestiones, invito a la lectura de la tesis doctoral de Francisco Aix Gracia titulada *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte* (AIX GRACIA, 2014).

Hoy en día, la relación entre la cultura andaluza y vasca parece, lejos de diatribas políticas, que se ha puesto de moda como consecuencia de una interesante banalización de sus referentes desde el ámbito del humor. Este *boom* mediático llegará con el programa televisivo *Vaya semanita*, emitido por la Radio Televisión Pública Vasca (EITB) en septiembre de 2003, coincidiendo con una de las treguas de ETA. En este sentido, se puede afirmar que «el humor anticipa el futuro» (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2015), como se narra, por ejemplo, en el *sketch* de *Vaya Semanita* «Mi Arma letal», la historia de un policía vasco —un ertzaintza— y un guardia civil andaluz condenados a entenderse,¹² o en otras cómicas escenas como un supuesto reportaje de familias andaluzas que acogen niños vascos en verano, para que disfruten del sol.¹³ Recordemos, en este sentido, también, la cuña promocional de EITB, en el otoño de 2005, donde se recurría a una imagen estereotipada del carácter vasco y un andaluz.

12. *Vaya Semanita*: «Mi arma letal». Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=rc2WMFGVNnk&t=42s>>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

13. «Familias andaluzas acogen niños vascos en verano». Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=xCIZ0t61BuY>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

Nací soso, pero soso, soso, maldita sea mi estampa, ¡un andaluz soso! [...] Salí a buscar la gracia por todo el mundo, pero ná. [...] Hasta que un día recalé en Euskadi, eso sí fue un golpe de suerte.¹⁴

Lo que antes separaba, el folklore, parece ahora, una vez pasado por el cedazo del humor, un rasgo no solo unificador, sino de construcción de un imaginario común. Como diría también humorísticamente Jardiel Poncela, también aquí, en esta suerte de nuevo matrimonio étnico, en el caso de Euskal Herria y Andalucía, «los extremeños se tocan». En esta necesidad de reírse de lo que antes congelaba la risa, también contribuyen otras manifestaciones culturales, como las letras de algunos grupos musicales. Recordemos por ejemplo la banda de punk Lendakaris muertos con aquella canción francamente clarividente de 2004¹⁵ sobre el *problema vasco* («es que aquí no se folla») o la letra de *Se Habla Español*, publicada en 2006, en la que el estribillo dice:

Se habla Español en Euskal Herria
se habla Español más que en Andalucía
se habla Español en Euskal Herria
habla más vascuence hasta la policía.¹⁶

Siguiendo esta línea de humor político, los mismos guionistas de *Vaya Semanita* contribuirán con su ingenio al éxito sin precedentes de *Ocho apellidos vascos*, película dirigida en 2014 por Emilio Martínez Lázaro, que juega fundamentalmente con el humor y los estereotipos.¹⁷ El film narra la historia de un señorito andaluz que se enamora de una joven vasca en la Feria de Abril de Sevilla. Cuando ella regresa a su casa, él decide viajar a Euskal Herria para reencontrarse con su amada, sin embargo tendrá que hacerse pasar por un «nativo» vasco en sentido sabiniano —con ocho apellidos vascos— para ganarse a su futuro suegro: Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Argiñano, Igartiburu, Erentxun, Otegi... Clemente. ¡Ups!

14. El PP pide a EITB la retirada de un 'spot' que 'ridiculiza' a los andaluces, *El Mundo*, 24 de octubre de 2005. Recuperado de: <www.elmundo.es/elmundo/2005/10/24/comunicacion/1130170641.html>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=ovp0HGP2vm8>.

15. Lendakaris Muertos: *El problema vasco*, 2004. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=TBfAPTtFe8E>. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2017.

16. Lendakaris muertos: *Se Habla Español. Se Habla Español*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=bL_74rbzQZo>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

17. Cobeaga y San José, de *Vaya Semanita* a *Ocho apellidos vascos*. Recuperado de: <www.eitb.eus/es/television/programas/60-minutos/videos/detalle/2237144/video-cobeaga-san-jose-vaya-semanita-ocho-apellidos-vascos>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

El éxito de *Ocho apellidos vascos* trasciende lo cinematográfico: tiene que ver más, tal vez, con aspectos políticos y sociales, con un contexto socio-político que habla de que la sociedad, contrariamente a la imagen que había sido construida desde la política partidaria, está preparada para la distensión, y para la que es uno de sus indicadores más poderosos: el humor costumbrista, ese que tiene que ver con la cotidianidad. Como del amor al odio hay un paso, parece que del sufrimiento a la risa también. Desde que la situación ha cambiado, nos reímos de aquella otra trágica situación de conflicto. Y es acaso esto lo que motivó tanto a la gente del norte como a la del sur a ir a las salas de cine, demostrando el carácter transcultural y socialmente inclusivo del humor. Ahora parece que, además de Sevilla, Euskal Herria es la que tiene un color especial. Está en boga y se vende bien... Y mucho mejor si van en un *pack*, juntas, como pone en evidencia la campaña de destino turístico compartido entre Donostia y Sevilla: *Ongi Etorri Miarma*,¹⁸ promovida por la Asociación de Hoteles de Gipuzkoa y Sevilla.



Figura 5: Fotograma extraído del sketch de *Vaya Semanita*: «La Guardia Civil, fan de todo lo vasco»

De tal modo que a todo este auge le siguen otros productos multiformes como la serie *Allí abajo* (2015-2017) o el reality show *Tu al norte y yo al sur* (2016), que busca el vasco más andaluz y el andaluz más vasco, o el programa *Tribuaren Berbak* para aprender euskera en ETB2, presentado por la sevillana y *euskaldun berri*¹⁹ Reyes Prados. Esta suerte de neo-folklore sirve aquí para establecer complicidades que antaño serían impensables porque se buscaba la diferencia más que la identidad en la diferencia, que es el principio que opera en la actualidad. En la confrontación de lo identitario —vasco-andaluz— se genera un exótico sarcasmo del tópico que es traducido en producto comercial de éxito (MARTÍNEZ de ALBÉNIZ, 2015). Para finalizar, recordemos un sketch de *Vaya Semanita*, ambientado en un control de carreteras en las cercanías de Tarifa, cuando dos guardias civiles andaluces paran

18. San Sebastián - Sevilla: «Dos ciudades diferentes que comparten un destino único» #OngiEtorriMiArma. Recuperado de: <<https://vimeo.com/192916385>>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

19. *Euskaldunberri*: Nuevo hablante del euskera que no lo ha aprendido mediante transmisión familiar. Término utilizado para diferenciarlo del hablante en euskera o *euskaldun* como lengua materna, *euskaldun zaharra* (viejo hablante del euskera).

a una pareja de vascos y se hacen un *selfie* con ellos, porque a raíz de esta poscontienda (cinematográfica y televisiva), son fans de todo lo vasco.²⁰

A continuación, antes de entrar en materia, y en relación con estas cuestiones expuestas en torno a la doble localización establecida, siento la necesidad de presentaros a *Soraya & Joxe Miel*. Las aventuras de dos personajes animados que se han sucedido de la mano de esta investigación, donde la protagonista —Soraya— establece una conexión burlesca, a modo de *alter ego*, con la autora de esta tesis. Una serie de piezas que narra, en clave de humor, el encuentro de objetos simbólicos generados por diferentes culturas. Y como el carpintero Geppetto, mediante la técnica *stop-motion*, doté de movimiento y corazón a diferentes muñecos de *souvenir*. Un relato lleno de humor que hasta la actualidad consta de cinco capítulos.²¹ Comenzaremos con el primer episodio: *Soraya & Jose Miel*. Esta pieza fue realizada en el año 2008, pocos meses después de comenzar los cursos de doctorado en la UPV-EHU... —parafraseando nuevamente a Iñaki—: «El humor anticipará el futuro» (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2015).

20. *Vaya Semanita*: «La Guardia Civil, fan de todo lo vasco». Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=AIkRzHgjm34>. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2017.

21. *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*. Invito a la visualización de estos trabajos adjuntos en el usb y también disponibles en el siguiente enlace: <<http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es>>. Fecha de consulta: 23 de marzo de 2017.

Figura 6. Fotograma de la animación *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*. Laurita Siles. Algorta, 2008





Soraya & Joxe Miel

Canción tradicional vasca: *Beti-alai* (en versión midi)

Animación / 1:00 min / Laurita Siles / Bizkaia, 2008

Joxe Miel es un joven *harrijasotzaille*, pasa las tardes intentando levantar la piedra más grande de un monte cerca de Sopelana. Soraya es una bailaora de Torremolinos, vino a Euskal Herria a bailar y buscar fortuna. Sus vidas se cruzaron y juntos comprendieron que *maitemindu* (enamorarse) quiere decir dolerse de amor.

Soraya & Joxe Miel son dos muñecos de plástico, adquiridos en una tienda de *souvenirs* de aeropuerto. Un *souvenir*, es un objeto que sirve como recuerdo de la visita a un lugar, atesora los recuerdos que están relacionados con él. Viajar no solo es moverse por el espacio; es traer elementos de ese viaje a casa. Hoy día, la industria del turismo ha logrado colonizar nuestra imaginación, y nos impone que nuestros recuerdos deben adquirir sentido solo en relación con esos objetos de consumo. La función de estos es remitir al comprador al lugar donde lo adquirió.

Estos dos muñecos visten trajes tradicionales de dos lugares diferentes. Joxe Miel viste un traje de casero o *baserritarra*, una *txapela* y camisa de cuadros. Joxe Miel es, sin lugar a dudas, de Euskal Herria. Soraya porta un traje de flamenca, con mantilla y abanico. Podría ser de Andalucía o, incluso, dependiendo de los ojos que la miren, podría ser de «España (entera)». Y es cierto que a Soraya, hoy día, la podemos comprar en el aeropuerto de Bilbao, Valencia, Madrid, Málaga, etc. Ella cumple la función de ser el recuerdo de muchos lugares, que poco o tal vez mucho tengan que ver con lo que simboliza su plante originario. Lo cierto es que ambos, Soraya y Joxe Miel, fueron comprados sin intención de funcionar como recuerdo, sino con el objetivo de realizar con ellos esta animación.

Una mañana de año 2008, cogí mis muñecos, la cámara de vídeo, el trípode y la bici y me fui a buscar un escenario. Quería un paisaje «típicamente vasco». El lugar escogido, fue un monte cerca de Sopelana. Buscando claros en el cielo en los días de otoño, hasta allí arriba iba a trabajar con mis muñecos. Una hora y poco más duraba la batería de mi cámara, y ese era mi tiempo de trabajo cada día, realizando finalmente 1535 fotogramas, durante dos meses y medio. En el transcurso de estos viajes en bicicleta iban surgiendo las ideas.¹ «El

1. En aquella época, una compañera de los cursos de doctorado, Zuhar Iruretagoiena, me contó que en euskera enamorarse se dice *maitemindu*. Palabra compuesta por *maite* (amar) y *mindu* (doler(se)). De tal modo que podríamos traducirlo literalmente bajo la expresión «dolerse de amor».

mundo de la animación —como dice Isabel Herguera— es duro y tedioso, pero despierta en mí un estado sublime, similar al que experimenta una niña al jugar».²

Todo ello al ritmo de una canción tradicional vasca titulada *Beti-alai* (*Siempre feliz*), en versión midi. En lo alto de un monte verde, Joxe Miel, aparece intentando levantar una gran piedra, sin llegar a conseguirlo. De repente, Soraya irrumpe en escena bailando al ritmo de esta melodía, moviendo abanico, peineta y volante con intención de cautivar a este *harrijasotzaille* (levantador de piedra). La pasión de Joxe Miel se materializa en un corazón de plastilina que crece vertiginosamente. *Soraya & Joxe Miel* son un producto de la conexión: Andalucía - Euskal Herria. Esta animación ilustra el nudo de esta investigación. Por tanto, antes de seguir leyendo se ruega su visualización (pieza adjunta en el dispositivo USB o bajo el enlace expuesto en el siguiente pie de nota).³

Tras el último fotograma... Comienza esta tesis: Grito, golpe, palabra, viento.

2. Recuperado de: <<https://vimeo.com/isabelherguera>>. Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017.

3. *Soraya y Joxe Miel*. Laurita Siles, 2008. Recuperado de: <<http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es/p/capitulo-n1.html>>. Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017.

GRITO



2. GRITO

2.1. Introducción

*¿Cuál puede ser una vida que comienza entre los gritos de la madre que la da
y los lloros del hijo que la recibe?*
(GRACIÁN, 1951-1957, p. 144).

Nací escuchando el grito de mi madre producido por el dolor físico de dar a luz, amalgamado junto a la experiencia mágica del milagro de la naturaleza: la vida. A la vez, mi madre me contó que contribuí a aquel escenario con mi primer grito: el llanto que atestiguó mi nacimiento, estar viva. A lo largo de mi existencia, grito para quejarme cuando algo me duele físicamente: una caída, un golpe, una herida, etc. También grito a causa de un dolor en el alma, en el corazón. Esto ocurre cuando siento mucha pena, rabia, impotencia. Grito de miedo, cuando me asusto, para pedir socorro y suplicar ayuda; también grito para expresar un mandato y exclamar mi fervor ante actividades deportivas. Otras veces grito para exaltar mi alegría o placer, por ejemplo: al hacer el amor. Los gritos en este sentido producen euforia, emoción y contagian el éxtasis. Incluso creo que la escucha misma de estos gritos genera más placer en mi pareja.

El grito es un signo aparentemente visceral que sale del interior de nuestro sentir más profundo. Es expresión, es comunicación hacia fuera y, a su vez, funciona como una llave para el interior. Una expresión ambivalente que oscila entre lo consciente y lo inconsciente. Es una manifestación primaria, arraigada a la naturaleza: todos gritamos. En la mayoría de los casos, entendemos que un grito se produce cuando las cuerdas vocales resuenan con volumen muy alto, golpeando los oídos del propio emisor, con la cualidad de llamar poderosamente la atención del receptor. El porqué de esta magnitud sonora, tal vez, sea el querer hacerlo llegar lo más lejos posible en señal de alerta o júbilo, aunque hay veces que gritamos a alguien que está muy cerca de nosotros. Dicen que las almas de dos personas están lejos cuando se gritan estando cerca.

El grito puede tener muy diferentes significados en relación a las razones o motivaciones del emisor. Este trata de un mensaje elaborado con un código lleno de connotaciones arraigadas a la naturaleza, a lo atávico, a lo primigenio. Gritamos cuando vivimos momentos de alta intensidad psicológica; el grito confirma esa intensidad, como un intento de liberación. Como atestigua el trabajo desarrollado por Alfred Wolfsohn (1896-1962),

fundador de un estilo especial de entrenamiento de la voz, que hoy se conoce como el enfoque de Roy Hart Theatre. Wolfsohn fue pionero en el uso de la voz como elemento terapéutico. Posteriormente, su alumno Roy Hart llevaría esta técnica al escenario de las artes escénicas. Alfred Wolfsohn nació en Berlín, en el seno de una familia judía. Al estallar la I Guerra Mundial fue llamado a filas. Los gritos de los soldados heridos marcarían su vida y su carrera. Sus estudios de vanguardia revelan el potencial de la voz, no solo como un instrumento de expresión artística, sino también como terapia, apoyando el proceso vivencial en experiencias de carácter gestáltico.¹

Todas las culturas gritan y muchas de ellas han experimentado la acción de gritar desde la creatividad de lo sonoro. Es decir, a partir de la modulación acústica consciente que va desde la respiración a la articulación del aire, que es empujado por el diafragma, pasa por la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales hasta llegar a nuestra boca, donde la lengua interactúa en la creación sonora junto a la apertura de nuestros labios. Como ejemplo, aparece el *irrintzi* vasco, tan similar al *aturuxo* gallego o al grito bereber; incluso, todavía hoy, en algunos pueblos de Andalucía, en relación con su origen semítico, las mujeres conservan una exclamación parecida (HART, 1958, citado en SERRÁN-PAGÁN, GINÉS; MUNTADAS, 1981, pp. 20-21). Se escuchan también los gritos rancheros de México o los *yodels* de los países alpinos, conocidos como los cantos a la tirolesa; también pueden citarse los *throat singers* o el cante inuit de garganta; el *kiai* de Japón, usado en varias artes marciales durante la ejecución de un ataque, o los gritos de la danza maorí *haka* de Nueva Zelanda. Además, encontramos los quejíos, jipíos y ayeos en el flamenco o las voces guturales utilizadas en géneros musicales más actuales como en el *death metal* o en el *hardcore*. Estas manifestaciones son ejemplos de cómo los seres humanos hemos utilizado nuestra voz como instrumento musical y, a partir de ella, hemos experimentado la acción de gritar. Se ha exaltado el grito como elemento sonoro y artístico en potencia, aunque cada uno de ellos tenga connotaciones, usos y motivaciones de ejecución muy diferentes.

Existe una trayectoria significativa en la representación del grito en el ámbito de la creación artística. Un ejercicio que implica, también, la definición sobre su forma y su fondo. Es decir, respecto a la forma, pensaríamos en el componente físico o visible y, respecto al fondo, reflexionaríamos sobre el motivo psicológico de las necesidades que tiene el emisor para gritar. Muchos artistas han sentido la necesidad de representar los estados de miedo, desesperación, ira, ansiedad, etc., a partir de la representación de un grito. Como el rostro helenístico de Laocoonte y sus hijos o el grito que pintó Edvard Munch (1863-1944) en 1893, considerado un icono de la angustia existencial a partir de su publicación en el New York Times en 1961 (BISCHOFF, 2000, p. 53). También

1. Centre Artistique International Roy Hart Theatre. Recuperado de: <www.roy-hart-theatre.com>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2016.



Figura 1: Representaciones del grito en la historia del arte y el cine.

puede citarse aquí la serie basada en reinterpretaciones del retrato del papa Inocencio X de Velázquez realizada por Francis Bacon (1909–1992). En otro orden de cosas encontramos el último grito —Azken Oyua— de Esteban Urkiaga (1905–1937), poeta y periodista vasco, más conocido por el apelativo de «Lauaxeta». Las líneas de estos versos fueron escritas durante la guerra civil española, pocas horas antes de que las balas de las fuerzas franquistas acabaran con su vida.

También destacan emblemáticos gritos en la historia del séptimo arte, como el rostro de una mujer gritando en la película muda *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergéi Eisenstein. En la escena de la escalera de Odesa, unos militares disparan contra el pueblo y, en ese momento, el rostro de una mujer grita al contemplar como una madre es alcanzada por una bala mientras el carrito donde duerme su bebé rueda escaleras abajo. En el cine es famoso también el personaje de ficción llamado Tarzán. La leyenda narra las vivencias de un niño huérfano adoptado por simios que grita como medio de comunicación primate. Esta figura ha tenido muchos intérpretes, pero el grito más conocido pertenece al actor Johnny Weissmüller.

Como referencia de la representación del acto de gritar en el ámbito del arte, cabe destacar a Bill Viola con uno de sus primeros trabajos titulado *The space between the teeth* (1976). La estructura de este vídeo se configura entre el fenómeno acústico y el dinamismo psicológico del artista gritando sucesivamente al final de un pasillo largo y oscuro, tal vez, como metáfora de la transición entre la vida y la muerte. En cada grito, el punto de vista de la cámara se precipita a gran velocidad y en última instancia, la imagen se transforma en una Polaroid arrastrada por el mar.

Por otro lado, la octogenaria artista niponeoyorquina, Yoko Ono, que desarrolló una obra a partir de una pieza instalada en el atrio del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en 2010. Esta instalación formó parte de un conjunto de propuestas que recibieron el nombre de *Instructions Pieces*, donde la colaboración del espectador era un elemento indispensable. La instalación contaba con un micrófono, altavoces y unas instrucciones para los visitantes sobre el manejo de la pieza, invitando al público a participar mediante el acto de gritar:

Gritar:

1. Contra el viento.
2. Contra la pared.
3. Contra el cielo.

Con motivo de la inauguración, Yoko Ono realizó una acción de unos tres minutos de duración, gritando frente al micrófono. Esta pieza causó bastante polémica en la red, donde se pueden encontrar titulares como este: «Orgasmo de tres minutos de Yoko Ono en el MoMA». ² Sin embargo, esta no era la primera vez que Yoko Ono gritaba exorbitante, visceral y creativamente en público. También lo hizo en 1968 junto a John Lennon y Eric Clapton en un espectáculo para la televisión, donde interpretaron la canción *Whole lotta Yoko*.

Otros dos proyectos significativos en torno al grito, más actuales, tuvieron lugar a finales del año 2011. El primero, en el MAMBA —Museo de Arte Moderno de Buenos Aires—. Las artistas Narcisa Hirsch y Jorge Caterbetti presentaron una instalación sonora titulada *El Grito*. Diseñaron para ello una cabina de vidrio totalmente blindada, dentro de la cual se invitaba a los visitantes a gritar, de modo que participasen en una experiencia artística individual de acumulación colectiva. Al mismo tiempo, se daba la paradoja de ver gente gritando sin poder escuchar nada. Planteaban la importancia de recuperar el grito individual, el grito que nos atrevemos a lanzar en medio de la multitud, pero que en soledad no nos está permitido.

El otro proyecto, más complejo, fue una muestra comisariada por Sofía Hernández Chong Cuy y María Inés Rodríguez, que tuvo lugar en el MUSAC —Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León— y en la que se seleccionaron las obras de diecisiete artistas plásticos a partir de la idea del grito. Sin embargo, la intención de las piezas reunidas no era este gesto como marca que identifica la obra de arte de un artista, sino la forma en que se expresan y estructuran las preocupaciones y emociones en nuestro tiempo. El diseño expositivo fue realizado por Terence Gower, quien organizó su discurso en tres núcleos conceptuales: el grito de dolor, ira; el llamado de socorro, que suplica ayuda, y el clamor político, la invitación a la congregación. En relación a esta última idea, en la parte central de

2. *Rolling Stone*: «Orgasmo de tres minutos de Yoko Ono en el MOMA», 12 de septiembre de 2010. Recuperado de: <<http://rollingstone.es/noticias/orgasmo-de-tres-minutos-de-yoko-ono-en-el-moma>>. Fecha de consulta: 28 de julio de 2014.



Figura 2: Fragmento de un fotograma del video *Prohibido el Cante* de Pilar Albarracín, 2000, junto al fragmento de una de las fotografías de *Irrintzi. Repetition*. Itziar Okariz, Nueva York, 2008.

la exposición se dispuso la «plaza pública», una plataforma donde tuvieron lugar diferentes *performances*, que generaban un espacio social, sonoro y activo.³

No podía faltar la serie titulada *Lekeitioak* de Mikel Laboa, publicada en 1988. Un trabajo compuesto por canciones experimentales donde la violencia del grito convive con la delicadeza de la nana; se escuchan conversaciones, glosolalias, risas, juegos, etc. Su escucha genera intensas emociones que preceden a experimentos análogos que posteriormente realizarán músicos de la talla de Meredith Monk, Björk, Joan La Barbara o Enrique Morente o Beñat Achiary.

Tras esta breve introducción de referencias e ideas, presentamos dos obras concretas, de dos artistas coetáneas, una de origen andaluz y la otra de origen vasco. Ambas, desde la acción performativa, han utilizado gritos pertenecientes a su cultura popular más cercana, respectivamente, como elemento sonoro de expresión artística. Pilar Albarracín (1968, Sevilla) tomó diferentes expresiones y técnicas vocales usadas en el flamenco (quejíos, jipíos y ayeos) para su acción titulada *Prohibido el cante* e Itziar Okariz (1965, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa), utilizó el *irrintzi* en una serie reiterada de acciones, realizadas en diferentes localizaciones, a la par de exposiciones formadas con el material documental generado en estas acciones. A continuación, ahondaremos en sus respectivos trabajos, para posteriormente profundizar en un análisis comparativo, sobre el uso de estos entes sonoros de carácter folclórico en la práctica contemporánea.

3. *El grito* (exposición). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Recuperado de: <<http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=355&from=anteriores>>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2012.

2.2. *Prohibido el cante*

Quejíos, jipíos y ayeos

Acción / Documentación videográfica / 6:20 min / Pilar Albarracín / 2000



Figura 3: *Prohibido el cante*, acción y documentación. Pilar Albarracín, 2000

En la mayoría de las obras de Pilar Albarracín ella misma es la protagonista. La artista, en buena parte de su trabajo, revisa las narrativas dominantes y, específicamente, de los clichés que representan la identidad andaluza, a través de una sumersión emocional, utilizando para ello la satírica y la ironía; utiliza diversos formatos: *performances* audiovisuales, fotografías o esculturas.

El folklore y las tradiciones populares, los rituales alimenticios, el rol de la mujer en la distribución de poder o las fiestas colectivas, entre otros, son algunos de los temas tratados en sus reflexiones. Pilar es consciente de que los arquetipos heredados conforman los imaginarios que reglan la identidad y la moral de los individuos. El objetivo de sus diferentes trabajos está en hacernos repensar estos valores desde otra perspectiva, desde el ámbito de lo artístico (AA. VV., 2004).

En síntesis, todo su trabajo —según sus palabras— no es solo una búsqueda de su identidad, sino que también surge de un interés incesante en encontrar respuestas: «¿Por qué estoy aquí y qué función tengo que cumplir en esta vida?» (ALBARRACÍN, 2006).

Prohibido el cante es una *performance* realizada por Pilar Albarracín en el año 2000, que ha llegado a nuestros ojos a través de una documentación en formato video de 6:20 minutos de duración. En esta acción la artista se presenta como una cantaora junto a un guitarrista; ambos aparecen sentados preparados para la actuación en un escenario que simula una taberna de antaño; en la mesa reposa una botella junto a dos vasos de manzanilla y en la pared aparece escrita la frase que da título a la obra: Prohibido el cante —una advertencia que se podía leer en muchas tabernas andaluzas durante el franquismo— que alude a cómo la censura franquista intentaba acotar la exaltación y el desbordamiento crítico de las clases explotadas. Su cante no está hecho de palabras y la falta de articulación lingüística hace que los gritos puedan ser interpretados como signos de lamentos o jadeos de placer orgásmico (MARTÍNEZ en AA. VV., 2004, p. 55).

La artista se presenta en escena vestida con un «traje de gitana» con un peculiar estampado de camuflaje, junto los complementos de mantón, clavel y pendientes rojos, para ejecutar una sesión de «flamenco» formada a partir del uso gamberro de diferentes técnicas vocales utilizadas en este arte: quejíos, jipíos y ayeos (ALBARRACÍN, 2009). Sin embargo, tras estos gritos, Pilar parece expresar ese sentimiento de pena e impotencia que se siente ante la censura y la coacción de la libertad de expresión, como fue el caso del franquismo en el Estado español y específicamente en Andalucía. Todo ello con una puesta en escena teatral que en un primer momento nos puede parecer paródica, llevándonos a la risa, con esa permisividad con la que en la actualidad se bromea sobre hechos pasados, pero la artista concluye su pieza con un conmovedor final arrancándose el corazón, para atraparnos en la reflexión y la crítica.

2.3. Irrintzi. Repetition

Gran parte de la investigación artística de Itziar Okariz se enmarca en la expresión de las inquietudes que suscitan su relación con el mundo, mediante la exploración de su propio cuerpo, como principal campo de trabajo. Emplea la acción seriada como herramienta, para generar en cada contexto un determinado acontecimiento, como en las series *Mear en espacios públicos o privados* (2001) y *Trepar edificios* (2003), donde estudia temas de género.⁴

Entre los años 2006 y 2011, Itziar Okariz genera una serie de acciones donde utiliza su voz como herramienta de trabajo, a partir del lanzamiento de *irrintzis* en diferentes localizaciones, exaltando la potencialidad de lo acústico. Dirige su atención hacia cuestiones más culturales, en gran parte políticas, ligadas a una comunidad concreta (FERNÁNDEZ, 2008a, p. 30). Según narra Okariz, la idea de este proyecto surgió cuando escuchó algo similar a un *irrintzi* en una sala de conciertos de Nueva York, donde solía ir acompañada de amigos a escuchar a unos DJs de origen búlgaro. Una vez allí, escuchó un *irrintzi*, pero, supuestamente, no era un *irrintzi*, sino algo muy similar procedente de otro lugar del mundo que nunca llegó a descubrir cuál era.

Okariz cuenta que comenzó a contestar estos *irrintzis*, en aquella sala de conciertos, y posteriormente también sus amigos empezaron a pedirle uno, a modo de regalo. La artista entonces se percató de que el *irrintzi* era un elemento que se repetía de manera similar en otros lugares del mundo y que posiblemente estuviera también ligado a la identidad. Fue entonces cuando tomó la idea de experimentar a partir de la nueva significación que creaba el *irrintzi* en un espacio-tiempo totalmente descontextualizado del que ella entendía hasta entonces (OKARIZ, 2012a).

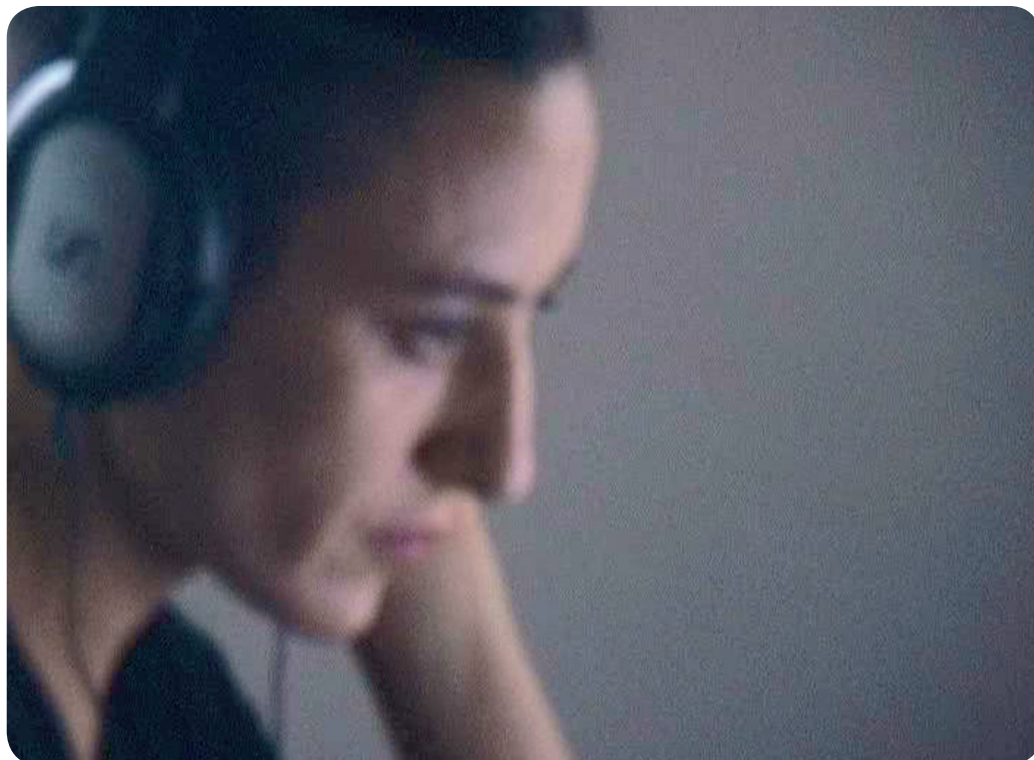
Okariz ha hecho uso de este grito de identidad vasco con el objetivo de construir otros significados en un contexto más amplio, con unas identidades y para unas identidades que no son las suyas (OKARIZ, 2012a). Al exponer el *irrintzi* en espacios ajenos a su escucha o lugares lejanos a su contexto de origen, también explora en localizaciones singulares de recepción sonora o experimenta con dispositivos electrónicos que proyectan el eco de este grito, de modo que genera nuevas lecturas acústicas y visuales. Elabora una documentación audiovisual y fotográfica articulada que, posteriormente y en muchos de los casos, ilustrará al espectador sobre lo ocurrido; e, incluso, estos dispositivos de registro tomarán el significado en cuestión de la propia acción artística. A continuación, describiré algunos de estos trabajos.

4. Para más información sobre la obra de Itziar Okariz, véase: OKARIZ, Itziar: *Catálogo Ghost Box*, Sala Rekalde (Bilbao), 2008.

Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96

Irrintzi

Acción / Video (betacam digital y dvd) / 6:25 min / Itziar Okariz / 2006

Figura 4: Itziar Okariz, fotograma del video *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96*, 2006

Realizó la primera pieza de esta serie en 2006; se trata de un documento casi en bruto, un video que parece más una prueba de estudio que una pieza acabada. Okariz se grabó a sí misma frente a la cámara cantando *irrintzis*, con unos auriculares, escuchando un material al que no tenemos acceso y, a la vez, va lanzando *irrintzis* repetidamente. Aunque se niega la posibilidad de percibir lo que escucha, al visualizar el video se comprende que la artista está escuchando *irrintzis* grabados que trata de repetir frente a la cámara (VERGARA, 2008, pp. 111-113).

Irrintzi. Repetition Museo Guggenheim Bilbao

Irrintzi

Acción / Video / Itziar Okariz / 2007



Figura 5: *Irrintzi Repetition*. Itziar Okariz, Museo Guggenheim de Bilbao, 2007

Irrintzi (2007) fue un proyecto realizado ex profeso para la exposición colectiva *Chacun à son goût* (*Cada uno a su gusto*), comisariada por Rosa Martínez, con motivo de la celebración del décimo aniversario del Museo Guggenheim de Bilbao.⁵

Okariz planteó mediante su propia voz un recorrido por las diferentes salas del gran museo bilbaíno, fuera del horario abierto al público, experimentando la diversidad acústica de cada una de las salas a través del *irrintzi*. Realizó un documento audiovisual que expondría posteriormente en la exposición. En el video final aparece un primer plano de la artista delante del micrófono; la fuente del sonido proviene solo de un baffle, y la percepción diferencial de lo sonoro se modula en relación al espacio físico que recorre la artista. Toma conciencia de que cada lugar posee una sonoridad específica que incide, directamente, sobre nuestra capacidad sensorial y sobre la forma en que comprendemos la espacialidad, y es posible apreciar la diferencia entre el primer *irrintzi* y el propio cansancio de la artista en el transcurso del recorrido.

5. *Chacun à son goût* (exposición), Museo Guggenheim de Bilbao. Del 17 de octubre de 2007 al 1 de febrero de 2008. Recuperado de: <www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/chacun-a-son-gout>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

Irrintzi. Repetition Bowery, New York

Irrintzi

Acción / Acción + documentación fotográfica / Nueva York / Itziar Okariz / 2008



Figura 6: Fragmento de una de las fotografías de *Irrintzi Repetition*. Nueva York, 2008

Otro de los sucesos que forma parte de esta serie tuvo lugar en la transitada esquina entre Bowery y Grand Street, en la ciudad de Nueva York en el año 2008. La artista lanzó *irrintzis* durante diez minutos ayudada de un megáfono, pero esta vez la acción no fue grabada en video, sino que solo hay una serie de fotografías que lo documentan. Con esta pieza Okariz pretende descontextualizar el *irrintzi*, enfrentándose a nuevos códigos y sistemas lingüísticos en el cosmopolita barrio de Manhattan, para mostrar su documentación posterior solo de forma fotográfica como pieza expositiva.

Lo que le interesaba a Okariz era mostrar la documentación solo visual de un evento sonoro. Es decir, este trabajo abarca la problemática de cómo puede representarse o de cómo es la información y cómo se articula en la mente del espectador, de aquel que codifica el mensaje (KAMIO, 2009). Enfrenta al espectador a una lectura activa; según las palabras de la artista:

Cuando eliminas cosas, la construcción se hace más compleja y privada, no es que escamotees elementos al espectador, sino que abres el significado a otras posibilidades. Normalmente, la decodificación se lleva a cabo de una manera determinada y así obligas a realizarla de una manera más abierta (OKARIZ, 2012b).

Bajo la ausencia de sonido el espectador concentra su atención en la imagen. Recuerda la actitud en defensa del silencio que muchos cineastas europeos tuvieron con la llegada del sonido al cine, aunque anteriormente el piano u otros instrumentos en vivo ya habían acompañado las proyecciones. Estos sospechaban que el nuevo invento podría distraer la intención de lo verdaderamente importante: las imágenes, ya que el silencio en un espacio expositivo genera en el espectador su propio silencio, además de demandar la reflexión activa y reforzar la universalidad del mensaje al prescindir de cualquier idioma (BARENBLIT, 2011, pp. 10-11).

Ghost Box (Caja de fantasmas)

Irrintzi

Proyecto expositivo / Itziar Okariz / Sala Rekalde (Bilbao) / 2008



Figura 7: Fragmento de una de las piezas de video realizadas para la exposición *Ghost Box*. Itziar Okariz, 2008

Okariz realizó este proyecto específicamente para Sala Rekalde de Bilbao en el año 2008. Era una instalación compuesta a partir del material generado en la documentación fotográfica, sonora y filmica de la acción de lanzar *irrintzis* en el parque natural de Killarney, al oeste de Irlanda. Este es un lugar emblemático que, debido a su singular topografía, produce uno de los ecos más sorprendentes del mundo.

Esta exposición podría resumirse como un registro documental que cuenta lo sucedido. Sin embargo, a diferencia de los anteriores trabajos de Okariz, donde la presencia de su cuerpo es protagonista, en las obras que conformaban la instalación *Ghost Box* en ningún momento aparece físicamente la artista. Esta vez, la acción que su cuerpo articula al gritar, la imagen de su rostro con la boca abierta lanzado los *irrintzis* frente a un micrófono o megáfono no aparecen. Es decir, el escenario escogido para la acción y su recepción acústica fueron los dos protagonistas en este ejercicio de la captura que conformaron la muestra, poniendo de manifiesto la pérdida del acto performativo como acto artístico.

La exposición comenzaba con una serie de pequeñas fotografías apoyadas en la pared en unas superficies de cristal, a modo de secuencias instantáneas del lugar, que daban paso al sonido de dieciséis baffles dispuestos en círculo; para terminar, se observaba una videoinstalación formada por cuatro proyecciones simultáneas, donde el espectador podía contemplar cuatro planos diferenciados únicos, casi inmóviles, del lugar capturado en tiempo real. La articulación de estos dispositivos generaba una sensación de austeridad en la blanca sala de exposiciones. Era un proyecto que hablaba de las tensiones que existen entre un acto performativo y su registro, demostrando la característica artificialidad de este proceso de representación, donde la instalación se transformaba igualmente en acción al poner de manifiesto la pérdida de la *performance* como medio artístico. Interpretaba la ausencia del cuerpo del artista en la documentación de la obra con la presencia del cuerpo del espectador en la sala de exposiciones. El propósito de la artista estaba en colocarnos en su lugar, como protagonistas de la acción.

Lo pensé todo como una cuestión casi técnica, son paisajes pero a la vez son paredes que te están devolviendo cada vez que escuchabas un *irrintzi*, tenías la pared que te reflejaba la voz, de alguna manera veías lo que yo veía (OKARIZ, 2012a).

Okariz lanzó *irrintzis* para que las paredes devolvieran su eco, explorando la alteración sonora que generaba el entorno natural escogido, junto con la superposición de los gritos. Sin embargo, en la escucha de estas grabaciones, también se pueden percibir otros sonidos envolventes que construían el paisaje sonoro de los lagos de Killarney, por ejemplo: el motor de un coche, el siseo del agua o las ovejas al pasar, lo que genera una cadencia circundante a la vez de fragmentada en la interpretación de estos documentos.

Irrintzi. Repetition. Montehermoso + CAAC

Irrintzi

Acción / Itziar Okariz / Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) / 2007

Acción / Itziar Okariz / Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) / 2011



Figura 8: *Irrintzi Repetition*. Itziar Okariz, Montehermoso (Vitoria-Gasteiz), 2011

El lanzamiento de *irrintzis* junto a la reverberación de su eco está de nuevo presente en esta obra de Okariz. Es semejante al trabajo planteado en Rekalde, pero, esta vez, el eco se generaría por vía electrónica, mediante un dispositivo *delay*. La artista, esta vez presente en el acto, lanzaba una serie de *irrintzis* alterados por medio de la utilización de un dispositivo de audio que reproducía el sonido con un retardador variable. Establecía un diálogo con el eco del altavoz que se presentaba frente a ella; experimentando con los sonidos en su superposición, lo que provocaba una conversación mediante *irrintzis* (OKARIZ, 2012a).

Estas dos acciones tuvieron lugar, una el 28 de febrero de 2007 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, con motivo del III Encuentro de Arte y Género, organizado por Margarita Aizpuru,⁶ y la otra, el 7 de octubre de 2011, en el Centro Cultural de Montehermoso de Vitoria-Gasteiz con motivo de la inauguración de la temporada expositiva *4'33" Música y Performance*. El nombre de este ciclo hacía referencia a la conocida y silenciosa pieza de John Cage.

6. Encuentros Internacionales de Arte y Género. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Recuperado de: <www.caac.es/actividades/proyectos/frame_ayg07.htm>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016.

2.4. Conclusiones del capítulo. Los gritos de Pilar Albarracín e Itziar Okariz

Pilar Albarracín e Itziar Okariz, desde la práctica artística, recurren al uso de elementos sonoros procedentes de su entorno cultural e identitario más cercano, con el objetivo de generar nuevas lecturas y ejercicios a partir de esa herencia conceptual. En el acto mismo de lanzar «el grito» ambas artistas aseguran encontrar la concentración y la introspección en la expresividad exagerada, con la boca muy abierta y, en la mayoría de las ocasiones, los ojos cerrados.

Pilar toma técnicas vocales utilizadas en el cante flamenco: el quejío, el jipío y el ayeo, a partir una concepción catártica y gamberra, ya que no controla la técnica del arte de cantar flamenco, solo lo usa con el objetivo de recordar y condenar un hecho histórico y político concreto, es decir, con el objetivo de desarticular algunos elementos de la cultura andaluza establecidos como clichés de lo español. Según palabras de Pilar Albarracín: «En vez de cantar, lo que hacía era gritar como me salía en ese momento» (ALBARRACÍN, 2009). Mientras, Itziar Okariz toma el *irrintzi* con el objetivo de descontextualizarlo para crear algo nuevo a partir de la mera experimentación acústica. Al contrario que Albarracín, la artista guipuzcoana sí domina la técnica del lanzamiento de *irrintzis*, aprendida bajo el manto familiar, aunque su manera de proceder ante él dista de forma clara de la articulación tradicional del *irrintzi*: Okariz lo alarga, fragmenta, repite, etc.

El desarrollo y la adecuación de estos elementos culturales han sido procesos complejos, en los que los intercambios intertextuales han tomado una posición decisiva. Por un lado, el quejío, el jipío y el ayeo y, por otro, el *irrintzi*, evidencian de forma independiente una recepción significativa y a su vez diferencial, a partir de un conglomerado de discursos, textos y géneros literarios, en la lengua y la cultura vasca y andaluza respectivamente, además de las producciones de estudiosos ajenos a cada una de estas culturas, apasionados sobre lo vasco o lo andaluz que elaboraron documentos a partir de sus recursos personales y, por supuesto, también del acervo tradicional. Por ello, antes de profundizar en el análisis comparativo de las obras, se hacen necesarias unas breves anotaciones sobre los diferentes significados, simbologías y usos que se le han otorgado a estos entes sonoros.

Definición del Diccionario de la Real Academia Española

Ayear: 1. intr. p. us. Repetir ayes en manifestación de algún sentimiento, pena o dolor.

El acto de ayear es la forma que tiene el cantaor de templarse y además de sugerir la cadencia del estilo que va a interpretar. La palabra «ayear» procede de la exclamación «ay». Es ese llanto prolongado sin palabras que parece decirnos algo, aunque no se debe confundir con las glosolalias, que es como se llama al lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil y también común en estados de trance o en ciertos estados psicopatológicos.

Definición del Diccionario de la Real Academia Española

Jipío: 1. m. jipido. 2. m. Grito, quejido, lamento, etc., que se introduce en el cante flamenco.

Jipiar: De la onomat. jip, jip, del gemido. 1. intr. Hipar, gemir, gimotear. 2. intr. Cantar con voz semejante a un gemido.

El jipío se define —según la Real Academia Española— como un «grito, quejido, lamento, etc., que se introduce en el cante flamenco». Mientras que otros entienden el jipío cuando el cantaor no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un jipío; o de varios, si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. (MARÍN, citado en GAMBOA, 2011).

Definición del Diccionario de la Real Academia Española

Quejido: 1. m. Voz lastimosa, motivada por un dolor o pena que aflige y atormenta.

Quejar: 1. tr. aquejar. 2. prnl. Expresar con la voz el dolor o pena que se siente. 3. prnl. Dicho de una persona: Manifestar el resentimiento que tiene de otra. 4. prnl. Manifestar disconformidad con algo o alguien. 5. prnl. Presentar querrela.

El quejío⁷ es un grito quebrado, un «ahiiiiii» prolongado y muy profundo que se inserta en el cante flamenco, para aumentar su intensidad y carácter. Muchas veces, al igual que el ayeo o el jipío, el quejío va acompañado de guitarra u otros instrumentos; otras veces, se presenta aislado del acompañamiento de instrumentos musicales, pero sí inmerso en un cante a capela. Algunos definen el quejío como la manifestación del dolor, de la pena interior, expresada de forma artística, donde se recalca la dimensión mayúscula de lo

7. Considero la pronunciación de este apelativo con pérdida de la /d/ intervocálica, optando por la escritura de esta expresión sonora como se diría según las hablas andaluzas, es decir: quejío. A sabiendas de poder crear controversia por la opción escogida, considero de este modo que su lectura estaría más cercana y sería más reconocible al gesto característico en el cante flamenco. GUTIER, Tomas: *La lengua Andaluza. Apuntes para su gramática y diccionario*. Córdoba: Almuzara, 2010, 314 p.

flamenco.⁸ Antonio Carrillo Alonso apuntó que «el quejío es expresión límite de lo irracional» (CARRILLO, 1978, p. 70). Otros autores alcanzan definiciones más rimbombantes de carácter universal, considerándolo metáfora de un grito hacia las desdichas del mundo, por ejemplo: «El horror de los hombres desnudos bramando sobre un mundo vacío» (GRANDE, citado en CARRILLO, 1978, p. 73). En este sentido, encontramos un artículo de Joaquín Cos, donde conecta la idea de un quejío con acto de manifestarse:

Una manifestación popular es como un quejío flamenco, según una definición encontrada hace tiempo: «La profunda, fundamental y esencial pena y queja, que expresa el sufrimiento y el dolor de la vida y del ser humano». Los estudiantes que han visto recortadas sus becas, los maestros, los médicos, los estafados con las preferentes, los bomberos, los policías... ¡Tanta gente hay en este país con necesidad de expresar su queja y su pena! (Cos, 2014).

Por otro lado, la cantaora gaditana Ana Blanco Soto, más conocida como *Tía Anica, la Piriñaca*, dijo: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre» (MUELAS y GÓMEZ, 2005, p. 74). En este sentido, el quejío para la artista Pilar Albarracín «es un grito que te sale del alma, algo súper ancestral, vinculado a la defensa, a las cosas más puras» (ALBARRACÍN, 2012a). Con todo lo expuesto, se puede concluir con una explicación aclaratoria expuesta por el artista Jorge Ribalta en su brillante publicación *Laoconte salvaje*:

El grito flamenco es una versión del grito de la víctima de un bombardeo y de la expresión preverbal del «primitivo», del mito de una condición humana primordial y universal. Estas dos voces, la víctima y el primitivo, son los sujetos por excelencia del discurso documental moderno, que contribuye decisivamente, en la era de la democracia liberal de masas, al imaginario histórico-político-cultural de una subjetividad popular, a la construcción de un «pueblo». Pero, a la vez, esta contraesfera pública plebeya que se constituye en torno al arte flamenco es indisoluble de una forma de cultura oficial española y de una idea dominante de identidad nacional (RIBALTA, 2012, pp. 219-220).

8. CIBERPEÑA: «¿Qué es un quejío?». Recuperado de: <www.flamenco-world.com/magazine/definiciones/queji1.htm>. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2012.



Figura 9: Cartel del I Artistenarteko Irrintzi Txapelketa. Okela (Bilbao), 2015

Definición del Diccionario de Elhuyar (euskera-castellano)

Irrintzi: 1. Relincho. 2. Un grito mantenido lanzado en fiestas y bailes populares vascos. 3. Chirrido, rechinamiento.

Irrintzi egin: 1. Relinchar. *Txakurra ikusi zuenean zaldia irrintzi egin zuen:* Cuando vio al perro el caballo relinchó. 2. Lanzar un *irrintzi*. *Abestia bukatu ondoren irrintzi egin zuten:* Después de terminar la canción lanzaron un *irrintzi*. 3. Chirriar, rechinar. *Aldapan gora gurdiak irrintzi egiten du:* Cuesta arriba el carro chirría.

Por otro lado, respecto al *irrintzi*, la segunda de las tres acepciones expuestas por el *Elhuyar*, como sustantivo o como verbo, definiría el elemento usado por Okariz. Por tanto, el *irrintzi* es «un grito mantenido lanzado en fiestas y bailes populares vascos» como representación de la identidad nacional y emblema vasco, pero también ha alcanzado una reputación en relación a su dimensión estética. La ejecución de este grito se ha elevado a la categoría de expresión artística, siempre dotado de un carácter popular e identitario; como se observa en los campeonatos de *irrintzilaris*, en los que hombres y mujeres participan por igual,

celebrados anualmente en diferentes pueblos de Euskal Herria y, curiosamente, también en diferentes partes del planeta mediante concursos de *irrintzis* promovidos por las casas de cultura vasca (*Euskal Etxeak*).

En relación a estas iniciativas, tuvo lugar el 27 de marzo de 2015 el I Torneo de Irrintzi entre artistas (I Artistenarteko Irrintzi Txapelketa), celebrado y comisariado por Okela Sormen Lantegia en Bilbao.⁹ Donde la autora de la presente investigación fue invitada a participar en el V Artisten Meeting Pointa sobre «tradición», junto a las artistas Iratxe Yáñez y Nerea Lekuona.¹⁰

Por otro lado, el *irrintzi* tiene también usos más espontáneos y vivenciales, como respuesta sonora motivada por la necesidad de alagar a quien va dirigida, más allá del aplauso. Por ello, es común escuchar un *irrintzi* al final de un buen espectáculo, acto o acción (HART, 1959, citado en SERRÁN-PAGÁN, GINÉS y MUNTADAS, 1981), como le ocurrió a Itziar Okariz en aquella sala de conciertos en Nueva York. Esto se debe a que, por ejemplo, en muchas culturas el acto de bailar se ensalza mediante gritos y chillidos. Sobre este hecho se apunta aquí una descripción del folclorólogo catalán, Aurelio Capmany:

Era de rigor en toda Castilla, al final de los bailes, hacer el ijuju, aturuxo o como lo llamen en otras partes. En Burgos lo suelen llamar relincho o relinchido. Este es una serie de gritos enlazados e indefinibles que parecen una risa hecha forzosamente sobre tonos muy elevados y que van descendiendo por grados a manera de una cascada; el nombre que le dan despierta la idea del relincho de los caballos y no le falta parecido (CAMPANY, 1931-1934, citado en PORRO FERNÁNDEZ, 2011 p. 29).

Además de esto, es interesante señalar otras descripciones literarias sobre el *irrintzi*, para entender su significado y simbología como ente cultural vasco. Partimos de las referencias expuestas por Jean Casenave de su artículo «L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection» («El *irrintzi*: del valor emblemático a la desafección»)(CASENAVE, 1997)

9. La página web puede consultarse en: <www.okela.org>. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2016.

10. Artisten Meeting Pointa es una iniciativa que tiene como propósito crear una red con artistas vascos (de las siete provincias). Cada dos meses organizan unas jornadas en las cuales eligen a artistas por convocatoria abierta y otro suele ser un artista más veterano para que pueda aportar su punto de vista con mayor recorrido. Ellas plantean un tema general, como territorialidad, cuerpos, política, procesos o tradición, en este caso, para que los participantes presenten sus proyectos sobre ello. Posteriormente, cada artista presenta su obra en Okela con una ponencia de veinte minutos, establecen un debate con los asistentes y exponen sus trabajos durante dos semanas.

Una vez terminadas cada una de las charlas, las integrantes de Okela presentaron al público asistente la idea de este campeonato de *irrintzis* entre los artistas asistentes. Participaron unos quince artistas; cada uno hizo lo suyo de la manera más creativa, experimental y visceral, recordando las acciones de Itziar Okariz. La ganadora fue la artista Maite Mentxaka.

y, a principio del siglo XIX, cabe destacar la definición de *irrintzi* publicada por Dibildots Edouard en 1827: «El grito —*irrintzina*— es agudo y prolongado por el cual los vascos se comunican en la noche de una montaña a otra». ¹¹ Años más tarde, Pierre Lhande añade la siguiente información para la definición de *irrintzi* comúnmente aceptada: «Clamor nacional de los vascos, una especie de relincho agudo, fuerte y prolongado que se inicia por lo general un signo de alegría o de desafío». ¹² Un grito que parece tener más carácter de burla que de guerra y ha exaltado la perdurabilidad y resistencia de la etnia a lo largo de los siglos. Como relataba el escritor enamorado de Euskal Herria Pierre Loti en su celebre novela *Raimuntxo* (1897):

Es simplemente la *irrintzina*, el gran grito vasco, que se ha transmitido con fidelidad desde el fondo de las edades pretéritas hasta los hombre de nuestros días, y que constituye una de las rarezas de esta raza de orígenes misteriosos. Se parece al grito de llamada de ciertas tribus de pieles rojas en los bosques americanos; por la noche, produce la impresión del insondable terror de los tiempos primitivos, cuando, en medio de las soledades del viejo mundo, los hombre aún aullaban. Lanzan este grito durante las fiestas, ya para llamarse por la noche en la montaña, ya, sobre todo, para celebrar alguna alegría, una buena suerte prevista, una caza extraordinaria o una pesca afortunada en las aguas de los ríos (LOTI, 1896, pp. 62-63).

Así, el *irrintzi* tejería poco a poco un entramado de referencias para consolidarse como elemento emblemático de la identidad vasca. Con el éxito de *Ramuntxo* entre el público francés y su difusión en todos los estratos de la población euskalduna a través de la canción y las fiestas vascas, el *irrintzi* fue ganando una sólida reputación, y su función simbólica y su dimensión estética cuajaron. En relación a esta idea encontramos varias referencias en las letras de algunas canciones, como en *Eusko gudariak* (1932), ¹³ u otra canción posterior

11. Traducción propia, texto original: Dibildots, Edouard: *L'irrintzina est ce cri aigu et prolongé par lequel les Basques s'appellent, la nuit, d'une montagne à l'autre*, *Gure Herria*, 1921, p. 635, en CASENAVE, 1997.

12. Traducción propia, texto original: LHANDE, Pierre (1908): *Cri national des Basques, sorte de hennissement strident, sonore et prolongé qu'on lance, généralement, en signe de joie ou de défi. Autour d'un foyer basque*. *Récits et idées*, París, en CASENAVE, 1997.

13. *Eusko gudariak* (*Guerreros vascos*) fue una canción compuesta por José María de Gárate en 1932, a partir de una melodía popular alavesa. Posteriormente, el txistulari Alejandro Lizaso Eizmendi modificó la letra, añadiendo la expresión «*irrintzi bat entzun da*» («se oye un *irrintzi*»). En 1983 cuando se instituyeron la bandera e himno oficial de la Comunidad Autónoma del País Vasco, *Eusko gudariak* fue una de las melodías que se barajó junto a *Gernikako Arbola* y *Eusko Abendaren Ereserkia* (melodía del *gora ta gora*), que finalmente fue la elegida. Como pasó con otras canciones de la guerra civil en cualquier parte del Estado español, *Eusko gudariak* quedó como un himno de resistencia y de rebeldía contra la dictadura franquista. Posteriormente, la izquierda abertzale lo adoptó como himno, que se usa hasta la actualidad en sus actos oficiales. Recuperado de: <www.euskomedia.org/aunamendi/88836>. Fecha de consulta: 11 de junio de 2012. Letra de la canción: *Eusko Gudariak gara / Euskadi askatzeko, / gerturik daukagu odola / bere aldez emateko. / Irrintzi bat entzun da / mendi tontorrean / goazen gudari danok / Ikurriñan atzean. / Faxistak datoz eta / Euskadira sartzen / goazen gudari danok / gure aberria zaintzen*. Traducción: Somos los guerreros vascos / para

titulada *Batasuna* (1975).¹⁴ Hoy en día, toda esta carga encuentra referencias más actuales que atestiguan la simbología del *irrintzi* como metáfora sonora de lucha por la independencia del pueblo vasco frente a los Estados español y francés. Como en la introducción del libro titulado *Irrintzi, grito de libertad*, de Koldo Azkue, publicado en 2006 (AZKUE, 2006).

Tanto Pilar Albarracín como Itziar Okariz son conscientes del enjambre de contenidos que estos diferentes entes sonoros acarrearán. De igual forma, los proyectos de ambas distan totalmente en cuanto a la forma y al fondo en los que se construyen. Sobre la cuestión escenográfica, Albarracín, como se ha comentado anteriormente, aparece acompañada por un guitarrista, sobre un escenario con un vestuario creado para el acto, envuelto en complementos que funcionan como símbolos, que aportan significados contundentes a la pieza. La cantaora aparece vestida con un «traje de gitana», pero con un estampado poco casual: no es de flores ni de lunares, sino de camuflaje. Este diseño es característico de lo militar, pues permite que un objetivo pase desapercibido de la mirada del enemigo, confundiendo con el entorno que lo rodea. Sin embargo, Pilar en esta *performance* no pretende camuflarse; además, adorna su vestido con mantón, clavel, pendientes y carmín rojo. Este estampado está más cerca de ayudar a representar ese cante disfrazado, camuflado, que dice lo que quiere decir, pero sin que los agentes censuradores se enteren realmente de lo que se está diciendo.

La voz opositora del flamenco se ocultaba con frecuencia bajo diferentes mantos, que incluían la lealtad regional, el orgullo étnico, el romanticismo y el espiritualismo. La resistencia musical durante el franquismo tenía que ser encubierta (WASHABAUGH, 2005, pp. 175-182).

liberar Euskadi, / estamos dispuestos a dar / nuestra sangre por ella. / Se oye un *irrintzi* / desde la cumbre: / ¡Vamos todos los guerreros / detrás de la Ikurriña! / Vienen los fascistas / a entrar a Euskadi./ ¡Vamos todos los guerreros / a salvar nuestra patria!

14. El autor de la letra de esta canción escrita en 1975 fue Telesforo de Monzón; este escritor y político popularizó una serie de canciones que sembraron la confusión sobre su origen melódico. Como la melodía de *Batasuna* que es la *Abenduko illaren de Tolosa*, pero cambiándole su ritmo de 5/8 a 2/4, para darle aire de marcha y la segunda parte de *Batasuna* viene a ser la melodía *Art zain ona*, recogida por Azkue en *Baigorri*.

Posteriormente, Peio Hospital y Pantxo Carrere popularizaron esta canción en 1969, y forma parte del repertorio de su primer disco grabado en Francia; ya que en aquella época la censura franquista era inminente. Cuentan que la gente lo traía de contrabando. En ANSOARENA MIRANDA, José Luis: *Nuestros zortzikos. Oarso'10*. Recuperado de: <www.errenteria.net/es/ficheros/40_8700es.pdf>. Fecha de consulta: 28 de junio de 2012.

Letra de la canción: *Aupa gizona, jeiki mutil! / atzar emazte ta neskatil! / borrokarako dei eginaz / irrintzi bat dabil! / Euskal Herria diagu zai, / presoak eta hilak ere bai! / abertzale izan ezkeru gaur, / gauden denok anai!* Traducción: *Aupa hombre, levántate chico, / despierta mujer, también tu chica. / Se oye un irrintzi / llamando a luchar. / Nos espera Euskal Herria / los presos y los caídos también. / Si eres abertzale / eres nuestro hermano.*

Estas vivencias irónicas —según narra William Washabaugh— llevan en práctica desde la conquista de Granada en 1492 con la imposición religiosa, cultural, lingüística y política de los Reyes Católicos. Algunos fingieron ante las autoridades y otros fingieron obedecer a sus paisanos perdiendo la capacidad de reconocer el yo fingido del real. Es precisamente esta actitud la que experimenta continuamente el flamenco en el transcurso de su historia hasta la actualidad, por lo que ha llegado a denominarse género irónico (WASHABAUGH, 2005, p. 171).

El franquismo comprendió que la esencia de una nación dependía de las ideas y de los sentimientos de sus miembros, y que donde mejor se manifestaba dicha esencia interior era en sus producciones artísticas, pero adoctrinándolas según sus exigencias y tomando diferentes medidas como la censura en prensa, la abolición de los derechos individuales, los encarcelamientos masivos y las ejecuciones. Respecto al flamenco, las tabernas y las tascas, fueron coartadas por ser fuente de diferencia y discrepancia, pero, paradójicamente, estos mismos censuradores a partir de 1950 autorizaron, bajo vigilancia, la creación de hermandades o peñas con el propósito de incentivar el interés sobre el flamenco (WASHABAUGH, 2005, p. 151).

Pilar Albarracín rememora con esta acción la carencia de libertades de expresión y manipulación de las manifestaciones artísticas durante el franquismo. La prohibición que sufrió el cante demostró una consecuente instrumentalización política e ideológica del mismo que generó un flamenco conformista que cantaba para el régimen, pero también hubo otro de resistencia y de protesta que cantaba camuflado como el estampado que se dibujaba en el vestido de Pilar Albarracín (WASHABAUGH, 2005, pp. 117-122).

La confección de la indumentaria es un hecho recurrente en el arte de acción y Pilar cuida de ello en cada puesta en escena que recrea, haciendo uso de la significación y los simbolismos que ocasionan las prendas. Nos vestimos de una forma u otra para ser, creamos nuestra imagen, construimos nuestra identidad. Nuevamente, la ironía se nos presenta en relación a lo comentado anteriormente, no es casualidad que vestirse de flamenca sea ponerse el «traje de gitana». El origen de esta prenda se remonta a los vestidos que llevaban las mujeres de etnia gitana y también las campesinas en la época decimonónica, al compás de las primeras ferias de abril de Sevilla. Al pasar los años, el ocio hizo ceder al negocio y la feria perdió su apellido —de ganado—; lo festivo del encuentro tomó aquellas primigenias batas adornadas con varios volantes, obteniendo incluso la aprobación masiva de las señoras de clase alta, frente a la imagen prejuiciosa creada sobre las mujeres gitanas de pícaras y con poca vergüenza. Para las señoras de alta alcurnia, vestir el traje de gitana funcionaba como vehículo de transformación liberadora, con ayuda de la música, el baile y, por supuesto, del alcohol. Por otro lado, la profesionalización del flamenco actuó por las mismas fechas, con

la consagración de esta misma vestimenta como vestuario propio del escenario. Así que lo que fue traje local se extendió como emblema de lo andaluz y, por ende, de lo español (PITT PIVERS, 2002, p. 1, citado en ROMERO SOLIS, 2004, p. 55). En este sentido, tanto esta pieza como otros trabajos de Pilar Albarracín (como *La cabra*, *Lunares* o *Tortilla a la española*) desestabilizan la construcción del estereotipo de la mujer andaluza como emblema de lo español. Representa —según Arakistain y Méndez— el planteamiento de Judith Butler sobre la construcción de la performatividad del cuerpo basada en el género (ARAKISTAIN y MÉNDEZ, 2008).

La performatividad —apunta Judith Butler— no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente (BUTLER, 2001).

Finalmente, la acción *Prohibido el cante* acaba cuando Pilar se rasga el vestido con un cuchillo, simulando arrancarse el corazón; arrojándolo al público como un gesto de máxima ofrenda. La intérprete parece no aguantar más el golpear del latido que articula los quejíos y jípios de su cante, desgarrándose el corazón para hacérselo ver. La carga —simbología del corazón— toma protagonismo de este hecho al final de la escena, lugar donde se cobija el espíritu, el alma de la persona, que se despoja así de todo disfraz.

Las autolesiones suelen realizarse para aliviar tensiones emocionales insoportables, como impulso de supervivencia para escapar de un estado vehemente y retornar a la normalidad de una (aparente) entereza psicológica. Existe una gran cantidad de artistas en la historia del arte que han recurrido a la sangre: Ana Mendieta, Gina Pane o Rudolf Schvrzkogler. Muchas de ellas, han querido exaltar lo primitivo de la naturaleza humana frente a la decadencia enfermiza de la sociedad urbanizada; como un intento de recuperar el cuerpo, liberándolo de las cargas impuestas por la sociedad contemporánea. Pilar Albarracín recurre al uso del grito y la sangre como vínculos primarios en relación con la naturaleza y el mundo animal. Son elementos que tienen la capacidad de absorber nuestra atención en una experiencia de contemplación e introspección o, por el contrario, también pueden violentarnos (MARTÍNEZ, 2010).

Pilar Albarracín utiliza el traje de gitana de motivos de camuflaje como metáfora de una piel cultural que hay que traspasar, tras una experiencia catártica regeneradora, aparentemente inconsciente y visceral, para finalizar agrediendo (ficticiamente) su propio cuerpo al arrojar al público su corazón, y retornar al discurso de su propia investigación desde la práctica artística.

En cambio, Itziar Okariz, en las acciones en torno al *irrintzi* en las que está de cuerpo presente, aparece en solitario, de pie, junto a un atuendo casual, y frente un austero micrófono. Según ella, es una posición parecida a la de un *bertsolari*, donde la presencia física, en muchas ocasiones, pierde la atención del público, frente al contenido que expresa el *bertso* (OKARIZ, 2012a). Paradójicamente, el *irrintzi* de Okariz, reiterado y alargado en el tiempo, agota esta posibilidad, ya que su canto, al igual que el de Albarracín, no esta hecho de palabras.

El *irrintzi* se manifiesta de forma mayoritaria como un arrebato aislado, expresivo e instantáneo. Okariz, en cada una de estas piezas, echa un *irrintzi* tras otro, durante un tiempo que excede lo tradicionalmente establecido en su manifestación oriunda. Y es que, la repetición es uno de los puntos claves que envuelven toda la obra de la artista. Según manifiesta Okariz: «La reflexión para el arte sobre la repetición en su práctica, se le ha filtrado desde ese otro campo teórico y político, desde la teoría *queer* y desde el feminismo» (OKARIZ, 2012b).

Esto sucede al contrario de lo que hace Pilar Albarracín, que trabaja la singularidad de sus *performances*; según sus palabras: «Las performance nunca las ensayo, ni las repito. Lo que salga es lo que hay». Okariz acoge en su práctica el concepto de «performatividad» definido por la teoría *queer* desde el pensamiento de Judith Butler, al igual que Albarracín, pero desde una articulación bien diferente. Desde la multiplicación de las acciones, esto le permite estudiar los diferentes matices obtenidos con el objetivo de cuestionar la identidad del sujeto mediante el concepto de repetición que tiene que ver con el concepto de «performatividad» que produce la realidad. «El género no es, desde este punto de vista, algo que somos, sino algo que hacemos» (PÉREZ NAVARRO, 2004, p. 153). «Yo os declaro marido y mujer; la misma manera de la necesidad de llevar un pelo corto o largo, una falda o un pantalón, moverse de una determinada manera, etc. Es decir, todos lo elementos performativos que producen un sujeto femenino o masculino» (OKARIZ, 2012a). En este sentido, la especialista en teoría de género Beatriz Preciado señala que las técnicas de producción de identidad son juegos corporales que necesitan ser repetidos para pasar por naturales.¹⁵ Por ello, Itziar Okariz se sirve de esta metodología basada en la reiteración, evidenciando que una *performance* nunca es idéntica a otra, que no hay una identidad única, fija, estática. Ella misma añade: «Nunca hay dos repeticiones iguales y, es en esa imposibilidad de reproducir exactamente otra, es en ese resquicio es donde se pueden modificar los puntos de identidad que queramos cambiar» (OKARIZ, 2012a).

15. *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96*. Colección Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de: <www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/irrintzi-repetition-90-91-92-93-94-95-96>. Fecha de consulta: 9 de marzo de 2016.

Itziar repite, una y otra vez, sus acciones, aludiendo al hecho de que cualquier cosa relacionada con la identidad requiere de una *performace* que tiene que repetirse sistemáticamente para construirse como tal. Es decir, como el acto de reiteración es necesario para generar el mecanismo en el que un artefacto llega a representar a otro artefacto; como el *irrintzi* representa a lo vasco y un quejío a lo andaluz. Sin embargo, Okariz no hace uso del *irrintzi* desde esta idea de símbolo, sino desde la idea de «signo», entendida esta diferenciación de conceptos desde la semiótica. De tal modo que los signos son básicos, limitados y concretos, al contrario que los símbolos que pueden tener significados subjetivos. Es decir, los símbolos pueden funcionar como representaciones de las cosas; se podría decir que, hasta cierto punto, son metáforas, como el grito flamenco y el traje de gitana de Pilar Albarracín. De tal modo que el uso que hace Okariz del *irrintzi* desde la concepción de «signo» en el ámbito (de la sala blanca) del arte genera un posible mecanismo de despolitización del propio ente cultural.

En relación con todo esto, la autora de esta investigación tuvo la oportunidad de preguntar a la artista sobre la posible dimensión política de la acción de lanzar *irrintzis* en el Guggenheim de Bilbao como, ejemplo, un acto desvergonzado contra el denominado «Efecto Gugenheim» (ESTEBAN, 2007):

Obviamente [según Okariz] un *irrintzi* tiene una dimensión política de identificación que se usa desde lugares diversos. Pero tiene también el hecho de que es un signo abstracto sonoro e invasivo y que en un espacio como el Guggenheim se convierte en una descarga, como una interrupción o algo así. No es una obra que pueda estar permanentemente expuesta, porque es realmente muy molesta. El sonido es muy invasivo en general, es una cosa que se tiene que trabajar con cierta conciencia que cuando es un *irrintzi* es muy obvio (OKARIZ, 2012a).

Okariz presenta la capacidad de abstraer y dirigir la conversación sobre el interés que establece en su práctica sobre la experimentación sonora a partir de repensar la relación con los diferentes espacios donde se presentan, desde la concepción del *irrintzi* como sistema de comunicación situado en los límites del lenguaje. Su objetivo está en mostrar que los signos nunca están cerrados —sino que siempre son abiertos, incluso en los casos más obvios—, y dependen de todo lo que les rodea, del paisaje, de la cultura, del idioma, etc. (OKARIZ, 2015); además, ahondan desde un ente propio en relación a los «otros». La artista reitera este mismo ejercicio, una y otra vez, valiéndose de las diferentes posibilidades o inconvenientes que se articulan en cada nuevo espacio a explorar —Nueva York, Irlanda, Sevilla, Vitoria, Bilbao, etc.—, frente a un público diferente, con un bagaje cultural diverso, etc., y atestiguando una rica diversidad de lecturas, redescubriendo las mismas herramientas en contextos diversos y eludiendo un solo significado, ya que no son experiencias únicas,

sino que el conjunto de ellas forma, completa y enriquece cada proyecto, dentro de una misma serie. En este sentido, el grito de Okariz frente al de Albarracín se presenta como obra inconclusa, es decir, busca rematar su propuesta a partir de las respuestas que generan los espectadores, eliminando la concepción del *irrintzi* como el símbolo identitario, con el objetivo de generar nuevos discursos, opiniones, etc., aunque sea evidente que en toda obra de arte es el espectador quien, mediante su interpretación, crea la obra. Albarracín, en este sentido, busca la excitación del espectador: este debe sufrir (o disfrutar) la obra, por lo que ha recibido polémicas respuestas dentro del campo artístico del Estado español (ARAKISTAIN y MÉNDEZ, 2008):

Es curioso porque yo creo que fuera se recibe mejor, son más receptivos. Aquí a veces, dependiendo de qué sectores, hay alguna gente que es un poco recelosa. O sea que tú ya te vistes de flamenca, ya es un rollo regionalista, andalucista, etc. Y no interesa nada, no es nada moderno (ALBARRACÍN, 2012b).

Al contrario, en el extranjero (sobre todo en Francia), goza de una destacada proyección, de una confusa aceptación que tal vez sea producto de los mismos aspectos críticos que incluye en sus obras, ya que desde la perspectiva exterior no se entiende. Porque, según cuenta la artista: «Es lo que los extranjeros han vivido, venir a España y tomarse una tortilla, beber gazpacho, tomarse un fino, ir a los toros y al flamenco» (ALBARRACÍN, 2012b).

En definitiva, la bidireccionalidad que atestiguan, por un lado, el grito de Albarracín y, por otro, el de Okariz, está íntimamente relacionada con la coetánea combinación de factores y circunstancias que caracterizan las situaciones políticas, sociales y culturales vasca y andaluza, respectivamente. Por un lado, el propósito de Pilar Albarracín es realizar una nueva lectura sobre algunos de los símbolos de la cultura andaluza tan reconocibles como el grito flamenco o la mujer gitana desde una perspectiva reivindicativa. El objetivo de su práctica es romper estos estereotipos afirmando que trabajar con ellos puede ser el camino para conseguirlo. Su discurso es claro y conciso, es decir, el mensaje que expone al público en *Prohibido el cante* es una denuncia a la censura, la apropiación y la simplificación que el franquismo ejerció sobre estos símbolos para la exportación de la imagen de España que en la actualidad acarrea un molesto rechazo (ALBARRACÍN, 2012b).

Cosas que en un principios fueron intuitivas, después con la investigación y el trabajo se han ido convirtiendo en cosas con más carga política y social. Y bueno el flamenco aparte de ser algo de lo que he estado empapada culturalmente, también ha sido un producto que en el franquismo se usó como representación de lo español y de hecho todo el mundo asocia a España con ciertos iconos como la paella, la tortilla, el flamenco, los toros, etc. Entonces, eso me interesa mucho, la imagen de un país asociada a determinadas cosas (ALBARRACÍN, 2012).

Toda esta denuncia no la presenta, sin embargo, desde un posición moralista y concluyente, sino desde la ironía y el sarcasmo, con una representación ocurrente para concluir con una catarsis regeneradora. Según Pilar Albarracín, hay que ponerse en paz con las raíces para volver a edificar cosas interesantes.

Mientras, la intencionalidad de Okariz se aleja del interés en potenciar el carácter identitario o político que este grito vasco puede generar, pero claramente es consciente de esta cualidad y en cierta medida su trabajo se beneficia de ello, aunque siempre bajo un discurso que lo rebate. Es una manera de operar que se relaciona con la práctica de otros artistas vascos de su generación. Una actitud vinculada íntimamente, en cierta manera, con la desgastada coyuntura política y social reciente del pueblo vasco en relación a la explotación de lo folklórico como eje vertebrador en la educación y transmisión de valores y conceptos que van más allá del conocimiento del patrimonio folklórico, es decir, de cómo lo tradicional se convierte en patriótico.

2.5. MI GRITO

Homenaje a Pilar Albarracín + Itziar Okariz

Quejío, jipío, ayeo + *irrintzi*

Videoperformance / 1:08 min / Laurita Siles / 2015

La idea de realizar este trabajo surgió a raíz de una reunión con los directores de la presente tesis doctoral, Josu e Iñaki; a partir de la descripción de las piezas de Albarracín y Okariz, me pidieron que analizase en profundidad estas piezas, «que me mojase», que gritase, que realizase mi grito.

¿Cómo ganarse la vida dedicándose al arte? ¿De qué comer? ¿Cómo hacer valer tu trabajo? ¿Dónde hay dinero en el circuito del arte? ¿Cómo se genera? ¿Quién saca provecho en una exposición, charla o evento? ¿Cómo se consigue financiación para un proyecto? ¿Cómo se puede producir una obra si no se tienen medios? ¿Cómo se compagina la producción de obras con el pago de facturas? ¿Qué hacer con todas las obras que no se venden?

A partir de todas estas preguntas, se me vino a la cabeza el juego de palabras: «helARTE es morir de frío». Frente a todo ese pesimismo palpable en el ambiente, junto a la pesadumbre en las idas y venidas en el tedioso proceso de escritura de esta investigación, necesitaba

un descanso positivo y constructivo. Entonces, a partir de esta definición guasona, encontré un punto de partida para seguir creando, a la par que pensar en frío sobre mi futuro.

*helARTE es morirse de frío*¹⁶ es un trabajo ubicado geográficamente entre: Algorta, mi lugar de residencia; Marbella, mi lugar de origen familiar, y, por último, Islandia, donde realicé una residencia artística, desde el 29 de marzo al 30 de abril de 2014, en Gullkistan, una granja creativa situada en un pequeño pueblo llamado Laugarvatn, a unos setenta kilómetros de Reikiavik, gracias a una beca de la Diputación Foral de Bizkaia. El objetivo de este proyecto era crear una serie de videos, formada por nueve capítulos, de carácter documental y marcada por las entrevistas realizadas a un total de diecinueve agentes relacionados con el mundo del arte (artistas, gestores culturales, comisarias, etc.). Estas conversaciones fueron de gran disfrute, enriqueciendo conocimientos, círculos y contactos. Las preguntas realizadas a cada uno de estos personajes fueron muy similares unas a otras, aunque siempre tuve el cuidado de personalizar cada encuentro. ¿Cuál es el mayor logro al que un artista puede aspirar? ¿Por qué muchos artistas tienen que recurrir a otro tipo de trabajos para pagar sus facturas? ¿Cómo consigues financiación para desarrollar un proyecto? ¿Se puede producir arte sin medios económicos? ¿Por qué crees que se dice que *helARTE es morirse de frío*? ¿Te gusta el frío? ¿Cómo valoras la oferta cultural en tu lugar de residencia? ¿A qué te dedicas? ¿A qué te gustaría dedicarte?

Afronté la primavera en Islandia con entusiasmo; allí las condiciones meteorológicas fueron un factor de impulso para el trabajo desde la exploración física y artística, desde un periodo de soledad tanto físico como acústico, inmersa en el trabajo de estudio y en largos paseos tras las tormentas de nieve. Pues, después de una nevada, el ambiente se queda más silencioso; los copos atrapan partículas de aire que facilitan la propagación del sonido, haciéndolo menos sonoro. De tal modo que pasear por la nieve resulta una experiencia sugestiva: detenerse y escuchar. Entonces, en el silencio de la nieve prestas atención al latido de tu corazón y a la respiración. En ese instante aparecen los pensamientos; ese silencio envuelto en naturaleza es una gran oportunidad para oír lo que tienes que decirte, para estar contigo, escucharte con afecto y aceptar lo que ocurre. Y yo, rodeada del blanco de la nieve, sentía mucha angustia ante el blanco de las hojas que quedaban por escribir en esta tesis; a la par de no poder parar de procrastinar, es decir, no poder parar de dedicar mi tiempo a otras cosas. Entonces cogí la cámara, el trípode y me fui a pasear con la idea de romper aquel silencio de la nieve. Quería gritar..., hasta vaciar la angustia que como un puño cerrado apretaba mi garganta.

16. Para saber más sobre el trabajo *helARTE es morirse de frío*, véase el blog Recuperado de: <<http://helartees-morirsedefrio.blogspot.com.es>>. También la página web personal de la autora: <<http://folklore nomada.com/section/430702-helARTE-es-morirse-de-frio.html>>. Fecha de consulta: 8 de marzo de 2016.

¡Gritar! Pero ¿cómo? Previamente imité en el estudio la acción *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96* de Okariz. A partir de la visualización de *irrintzis* en YouTube y del video de Pilar Albarracín, *Prohibido el cante*. La idea inicial era experimentar con mi propia voz el trabajo articulado distintamente por ambas artistas en el proceso de sus creaciones, con el objetivo de ayudar al análisis comparativo de las respectivas obras.

Una vez en la cumbre de aquella montaña, no sé si fue casualidad, una nube blanca, blanquísima, cubrió aquellas vistas bucólicas islandesas. Un hecho que quizás me produjo gritar con más fuerza en dos actos diferentes, recreando los ensayos previos. *Irrintzis*, por un lado, y quejíos, ayeos y jipíos, por otro, descontextualizados de su origen, en la cima de un monte en Islandia, ante ninguna audiencia. Solo la cámara que atestiguaba su registro en video, para una edición posterior conjunta. Ambos sonidos se solaparon, generando un documento cómico, descarado y sinvergüenza: un acto catártico sobre la propia vivencia en el proceso de escritura de esta tesis materializado en una nueva obra. Una pieza que forma parte de la propia investigación desde la práctica artística y que a su vez expone, de alguna forma, la conclusión entre ambas piezas analizadas. Es decir, las piezas de Okariz y Albarracín distan entre sí, pero sus propósitos, aunque a primera vista parezcan dispares, coinciden en los mismos puntos sobre la necesidad de una nueva lectura de los elementos culturales, desgastados desde lo político en su entorno local, donde el arte resulta un espacio redimido y fértil para actuar.



Figura 10: Fotograma del video *Grito*. Laurita Siles, 2015

GOLPE



3. GOLPE

3.1. Introducción

Cuanto más alto subas, más fuerte será el golpe.¹

La percusión constituye uno de los primeros medios por los que todos comenzamos a expresarnos musicalmente. Desde los primeros momentos de la vida estamos rodeadas de sonidos percusivos: sonajeros, cascabeles, campanillas, tambores, etc. Experimentamos, de igual modo, la sensación de convertir el propio cuerpo en un instrumento acústico y tímbrico, al tocar las palmas o al golpear cualquier parte del cuerpo, usando las extremidades para percutir el torso, los muslos, etc. Además, tal vez, de estas experiencias pudo nacer la danza. Todas estas prácticas son una fuente de alegría y satisfacción tanto en la edad temprana como a lo largo de nuestra vida.

Ahora... Cierro el puño, lo elevo levemente y golpeo sobre la mesa en la que escribo: *toc, toc, toc*. Escucho atentamente los sonidos que emito. Observo que dependiendo de la intensidad de fuerza que aplique, así como del lugar donde golpee —en el borde de la mesa, en el centro, en una beta o nudo de la propia madera, etc.— origino una gran variedad de timbres y tonalidades. De repente, miro a mi alrededor, todos los estudiantes de la Biblioteca de San Nicolás de Algorta, me están mirando: la acción y el acto de golpear funcionan como llamada de atención. De hecho, desde el comienzo de los tiempos los seres humanos hemos golpeado, sacudido, raspado o entrechocado elementos que se encontraban en la naturaleza como medio de subsistencia para la caza, para la comunicación o para crear música. Por ejemplo a partir de la stampa de un golpe sobre la mesa, anteriormente comentada. La artista nipona afincada en Murcia, Kaoru Katayama creó su videocreación titulada *Sobremesa, 2007*; donde grabó a un matrimonio que lleva años tocando juntos, golpeando sus nudillos encallecidos sobre la mesa del salón de su casa, dialogando a través de los compases flamencos.²

También podemos encontrar útiles e instrumentos muy diversos creados específicamente para crear sonido al golpearlos, como los gongs, en gran parte de Asia, o las campanas, en otras culturas. Ambas cumplen cometidos como la llamada a la oración, avisar de un peligro, se usan para celebraciones festivas, etc. De tal modo que cada pueblo le ha dado cobijo

1. Refrán popular recogido por Gotzon Garate. Recuperado de: <www.ametza.com/bbk/htdocs/garatec.htm>. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2014.

2. KATAYAMA, KAORU (2007): *Sobremesa* [en línea]. Recuperado de: <www.kaorukatayama.com/esp/videos/sobremesa.html>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.

a una tradición sonora distinta, con la cual se ha identificado más en el pasar del tiempo —tambores en África y Europa, metales en Asia y la India, pequeños idófonos entrechocados, raspados o sacudidos en América del Sur, etc.— y queda claro que cada cultura aportó algo diferente a nuestra historia sobre el acto de percudir. En este sentido, hay que tener en cuenta que todo este patrimonio ha llegado hasta nosotros gracias a las representaciones de los instrumentos de percusión en piezas escultóricas, mosaicos, ilustraciones cerámicas, etc. Así, gracias a toda esta información se ha podido investigar, imaginar y recrear cómo fueron los sonidos y las músicas de nuestros antepasados.

Los instrumentos de percusión, llamados también «idófonos», se distinguen por la variedad de timbres que es posible producir con ellos, y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales, ya que pueden ser usados para crear patrones de ritmos; como la batería, entre otros, o bien para emitir notas musicales, como el xilófono. Además, también puede ser instrumento solista o formar parte de una orquesta, de tal modo que pueden clasificarse en dos categorías. Primero, instrumentos de percusión de afinación definida, que son aquellos cuya altura de sonido está determinada; por ejemplo: el timbal, el xilófono, el vibráfono, etc. Segundo, instrumentos de percusión de afinación no definida, que son aquellos cuyas notas no son identificables, es decir, que producen notas de una altura indeterminada; por ejemplo: el bombo, la caja, las castañuelas, las claves, el cencerro, la zambomba, etc. No obstante, esta clasificación no es estricta, ya que, por ejemplo, hoy en día, algunos *txalapartaris* son capaces de afinar las diferentes tablas que componen una *txalaparta* con el objetivo de tocar melodías con ellas.

También encontramos golpes de carácter oriundo de un lugar concreto generados con objetos cotidianos, como el golpe de una pelota contra la pared (del frontón); el hacha sobre el tronco de un *aitzkolari* vasco o los golpes del martillo sobre el yunque que acompañan los cantos por martinete o las cacerolas, a modo de protesta en manifestaciones. Todos ellos son actos que han evolucionado en experimentos más complejos y creativos como el video titulado *Pilota Girls, 2012* del colectivo Señora Polaroidka,³ así como las acciones realizadas por la compañía inglesa *Stomp*. Estos utilizan para hacer música en sus espectáculos: escobas, cubos de basura, bolsas de plástico, latas de pintura, etc.⁴ Destaca, en este sentido, el varias veces premiado cortometraje titulado *Music for one apartment and six drummers (Música para un apartamento y seis percussionistas)*, 2001. En él los protagonistas dan un concierto con los

3. Recuperado de: <<http://cargocollective.com/srapolaroidka/PILOTA-GIRLS-2012>>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2016.

4. Web oficial de la compañía *Stomp*. Recuperado de: <www.stomponline.com>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2016.

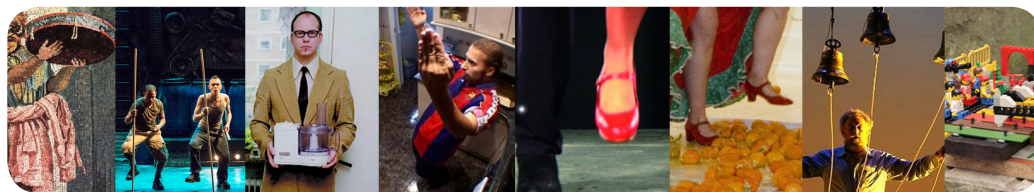


Figura 1: Representaciones del acto de percudir en el Arte

objetos encontrados en la casa que asaltan.⁵ Un video análogo a este, podría ser la pieza titulada *La casa* de Pedro G. Romero, realizado en colaboración con Israel Galván con motivo del proyecto *La ciudad vacía* (1999-2007). Se trata de un video donde el bailar, más que generar música a partir de los objetos encontrados en la vivienda, articula y marca el espacio con su taconeo en el único piso liberado de Badia del Vallès.⁶ En este sentido, otros cinco interesantes trabajos audiovisuales toman el taconeo del flamenco en su elaboración como: *Bailaré sobre tu tumba* (2004), de Pilar Albarracín;⁷ *Crudo* (2008), del argentino Miguel Ángel Ríos; *Buenaluz* (2008), del artista valenciano Álex Francés;⁸ *Naranjas amargas (ni contigo ni sin ti)* (2008), de la artista sevillana María AA o las acciones presentadas bajo el apelativo *Sinergias* de Julián Lorenzo.⁹

En definitiva, como vemos, existe una infinidad de artistas que han articulado prácticas a partir de la percusión sonora; como Llorenç Barber con sus conciertos de campanas, las robóticas piezas de Roberto Pugliese o Unai Requejo con su *Martillófono*.

Antes de proseguir debo mencionar la dificultad, en este capítulo, con respecto a la elección de los elementos de percusión a desarrollar en relación al correspondiente eje temático: Andalucía-Euskal Herria. En el ámbito de lo vasco, estaba claro que desde el primer momento iba ser protagonista la *txalaparta*; debido a mi implicación personal en el aprendizaje de su toque al llegar Euskal Herria en el año 2003 y todas las derivaciones artísticas que he ido desarrollado desde entonces, reunidas en la serie *Txala da*; junto a la cantidad de obras y proyectos encontrados que enarbolan este sonido en la práctica artística contemporánea.

5. *Music for one apartment and six drummers* [video en línea]. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qK4cWTbXd8>>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2016.
6. ROMERO, Pedro G. (1999-2007): *La Casa* [video en línea]. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=X96qh0kJmLc>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.
7. ALBARRACÍN, Pilar (2004). *Bailaré sobre tu tumba* [video en línea]. Recuperado de: <<http://www.pilaralbarraclin.com/videos/videos12.html>>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.
8. FRANCÉS, Alex (2008): *Buenaluz* [en línea]. Recuperado de: <<http://alexfrances.es/Buenaluz/index.html>>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.
9. LORENZO, Julián (2012): *Sinergias*, en Apetit Gallery, Bilbo. Recuperado de: <<https://vimeo.com/50675736>>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.

La *txalaparta*, también, ha sido un eje de inspiración para muchos artistas en la creación de obras de arte: esculturas, pinturas, dibujos, videoocreaciones, animaciones, instalaciones, piezas sonoras, etc. Este pequeño fichero de propuestas se adjunta en el apéndice III de la presente publicación, bajo el título «Arte y *txalaparta*», a modo de archivo de consulta generado en el propio proceso de investigación.

Sin embargo, en el ámbito andaluz surgieron dudas entre el zapateado y las castañuelas. En un primer momento, junto a mis directores de tesis optamos por tomar ambas opciones presentadas como los vértices que percuten el baile flamenco: el taconeo de los pies y las castañuelas de las manos; a excepción de las palmas, bastones y chasquidos con los dedos. No obstante, debido al extenso contenido del material recabado para este apartado, finalmente, tras un proceso de acotación en el campo de estudio, contrastado con la investigación tanto analítica, como histórica y práctica desde la experimentación artística con las castañuelas, me decidí por estas, articulando en este proceso un discurso entre la *txalaparta* y las castañuelas que, como veremos, enriquece con eficacia este estudio. No obstante, dejo por tanto, a partir de estas anotaciones, una vía abierta como futura investigación en torno al acto de taconear en las prácticas artísticas contemporáneas. Ya que, como se ha comentado anteriormente, existe un amplio número de artistas contemporáneos que han trabajado a partir del taconeo flamenco en sus obras. Así como interesantes investigaciones relacionadas, en torno a la *Notación rítmica del zapateado flamenco* desarrolladas por la bailaora, música y docente Rosa de las Heras.¹⁰

Antes de exponer estos trabajos, deseo introducir este apartado mediante un trabajo precedente, una instalación sonora titulada *Txala-Hall*. Se trata de una pieza realizada en el año 2003 como proyecto de fin de curso de las asignaturas Conexiones entre pintura y otros lenguajes artísticos y El hecho sonoro en el audiovisual durante mi cuarto año de carrera como becaria Séneca en Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Este trabajo se anticipa a esta investigación, al igual que la animación *Érase una vez una malaqueña en el País Vasco*, y otras tantas piezas que produjo desde aquel año en adelante.

Txala-Hall fue un collage de 127 metros formado a partir de pancartas políticas de la izquierda *abertzale*, donde se dibujaba una partitura de *txalaparta*, acompañada por el sonido de su interpretación por *txalaparta* y castañuelas. Para su presentación en ambas asignaturas escribí un texto donde explicaba, con más detalle, esta gran tela que durante el mes de junio del año 2003 tejió las columnas de metal del *hall* del edificio central de la facultad.

10. Página web personal de Rosa de las Heras. Recuperado de: <<http://rosadelasheras.com>>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016

Txala-Hall

Txalaparta + castañuelas

Instalación sonora / Acrílico sobre plásticos, telas teñidas, pancartas, etc. / 127 m × 50 cm aprox. / Laurita Siles / Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, 2003



Figura 2: *Txala-Hall*. Instalación sonora. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Laurita Siles, 2003

Es el entorno que me rodea quien me da ideas. Y ahora, estoy aquí: Algorta, Leioa, etc. Y me hizo venir una serie de motivos y entre ellos: la *txalaparta*. Desde mis ojos de turista, descubrí un medio de expresión realmente interesante: las pancartas, y todo lo que él conlleva. Ese ritual de hacerlas y colocarlas y al poco tiempo los miembros del orden público las retiran. Pero ellos vuelven a realizarlas, y vuelven. Formando así parte del paisaje en estas tierras. Son manchas de color en el espacio, aparte de toda la carga político-social que estas llevan impresas. Pieza que aborda un espacio. Experimentando el proceso creativo desde la recolección del soporte. Toda una aventura con la sociedad del medio. Pintar de manera arbitraria y visceral. Dejando alguna huella serigráfica, algún texto, etc. Diferentes texturas en el soporte: plástico de colores, papel de burbujas, telas teñidas, pancartas reutilizadas, toallas, etc.

La literalidad que en ella presento es una línea física que une todos sus elementos, dando un eje de continuidad entre los diferentes materiales. Esta línea, con elementos dinámicos arriba y abajo representa una partitura de *txalaparta*. Pero el eje central de este trabajo es el



Figura 3: *Txala-Hall*. Instalación sonora. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Laurita Siles, 2003

sonido recreado por una combinación entre *txalaparta* y un toque arbitrario de castañuelas. Los palitos de la parte superior de la partitura representan el sonido de la madera, de la *txalaparta*, y los de la parte inferior el sonido de golpear los tubos de metal azules que componen el *hall* de la facultad, junto al sonido de las castañuelas que suenan esporádica y libremente. Uniendo, de esta manera, el espacio intervenido con la pieza. Conjugando la cultura del lugar de donde vengo con donde me encuentro.

Tras esta breve referencia, a continuación presento dos serie de obras personales, realizadas durante el proceso de investigación: *The castanets that predict the future* (*Las castañuelas que predicen el futuro*) y *Txala da* que, desde la praxis, han abordado el toque de castañuelas y *txalaparta*, respectivamente; para, después, articular un discursos comparativo y analítico, entrelazando mi propia vivencia como experimentación artística, a partir del uso de estos dos instrumentos en la práctica contemporánea.



Figura 4: *Solido-líquido: Txalaparta-txakoli*. Arcilla, hierro, madera y telas. Laurita Siles, Leioa, 2003



Figura 5: *Castañuelas para predecir un futuro mejor*. Bronce y cuero. Laurita Siles, The Banff Centre (Canadá), 2010

3.2. *The castanets that predict the future*

Castañuelas

Acción / Documentación videográfica / 2:33 min. / Laurita Siles / The Banff Center. Canadá, 2010



Figura 6: Fotograma del video *The castanets that predict the future*. Laurita Siles, The Banff center (Canadá), 2010

Aprendí a tocar las castañuelas, entre los 9 y 14 años aproximadamente, en el Conservatorio de Música y Danza de Marbella. Recuerdo que tocaba las castañuelas cuando sacaba a pasear a mi perro *Coke* por el campo, porque mi hermana no soportaba el sonido. No sé si ahora alguien lo soporta, pero he continuado tocándolas a lo largo de todos estos años. Toco las castañuelas sin bailar, sentada o de pie, algo que me desinhibe del pesar diario, donde el pensamiento se concentra en el movimiento rítmico de mis dedos. Nunca me

separo de ellas, van siempre adonde voy. De hecho, mi par de castañuelas forman parte de mi «equipaje de mano» cada vez que viajo.

En el verano del año 2010, fui a realizar una residencia artística en *The Banff Center*, un gran centro de arte en Canadá, ubicado en medio de las Montañas Rocosas, en la provincia de Alberta. El taller al que asistí fue impartido por la artista londinense Olivia Plender y se titulaba: *Beyond Former Heaven or the Institute of Surrealist Ethnography (Más allá del primer cielo o el Instituto de Etnografía surrealista)*. Durante cuatro semanas los quince participantes venidos de diferentes partes del mundo (Estados Unidos, Alemania, Suecia, España, Canadá) trabajamos, vivimos, jugamos y pensamos en colaboración; entendiendo que la experimentación no solo debe limitarse a un espacio seguro de la práctica artística, sino que también puede cambiar las relaciones sociales. Con el objetivo principal de trabajar desde el acto performativo en sí mismo.

«Is time to lunch!»,¹¹ gritó Sofia Törnblad al llegar a mi estudio. Solo entonces, deje los lápices de colores sobre lo que estaba dibujando y nos dirigimos al comedor, un gran espacio acristalado con unas maravillosas vistas a las Montañas Rocosas. Todo un lujo diario. Y como en todo comedor con bufet: bandeja, plato, cuchara, cuchillo, tenedor y vaso. Ahora tocaba uno de los momentos más difíciles del día. Frente a tus ojos, una gran cantidad de sopas, ensaladas, carne, pescado, verduras y postres: *brownie*, tarta de queso, fruta, etc. Era una locura, cada día. Siempre sentía que tenía que probarlo todo. Entonces, llegaba el momento de sentarse. Lo bonito de este lugar es que las mesas son redondas, y resultaba un lugar de socialización importante en el centro. Cada día te sentabas con gente diferente y, aunque no conocieras a nadie, siempre sentías una afinidad común: el Arte. Ya que en este centro viene a trabajar bailarines, escritores, músicos, poetas, pintores, escultores, videoartistas, actores, etc. Así conocí a Quintron and Pussycat, un grupo de música estadounidense procedente de Nueva Orleans y formado por Robert Rolston, Quintron y su mujer conocida como Miss Pussycat. Habían venido a Banff para grabar algunos temas de su último disco y aprovecharon para dar un concierto en el centro de arte, pero no tenían telonero. Recuerdo que Quintron me miró fijamente para preguntarme si tocaba algún instrumento de música y yo le respondí, firme y desde la ironía: «Oh Yes! Here I have my castanets».¹² Así que, sin poder echarme atrás, fui telonera esa misma noche de un concierto de Quintron and Pussycat en The Banff Center. Llevé a cabo una *performance* plena de improvisación. Subí al escenario con mis castañuelas y me acerque al micrófono: «Hello everybody! Tonight I Tonight I'm

11. Traducción: ¡Es hora de comer!

12. Traducción: ¡Oh! ¡Sí! Aquí tengo mis castañuelas.

going to predict the future with my castanets. Does anyone have a question about the future? I need a volunteer». ¹³

Enseguida se animó una mujer del público a subir al escenario. Entonces me coloqué frente a ella, estiré mis brazos con las castañuelas colocadas sobre mis pulgares y le dije que cogiera fuertemente las castañuelas con cada una de sus manos y posteriormente formulara hacia el micrófono su pregunta: «Will I have a baby this year? Am I going to get pregnant?» ¹⁴ Entonces, bajé mi mirada en acto de reflexión..., y pocos segundos después, acerqué mis manos al micrófono para realizar un toque de palillos: *arria pita, ria, ria, pita...* Al finalizar, bajé mis brazos y miré a la mujer sonriendo. Entonces ella me preguntó. «That's my answer?» ¹⁵ Y yo le dije con un tono de obviedad: «Yes!». ¹⁶ El público respondió con un estruendo de risas. Seguidamente, un gran número de voluntarios se fueron sucediendo para realizar otras preguntas sobre su futuro. *¿Cómo va a evolucionar mi carrera artística? ¿Cuándo vendrá otra buena idea? ¿En los próximos meses va a mejorar mi vida?*, etc.

Castañuelas para predecir mejor el futuro

Días más tarde, tras esta acción, en el propio centro de producción de arte, The Banff Center, surgió la posibilidad de recibir un taller de escultura en bronce, lo que generó la idea de realizar mis propias castañuelas en bronce, repensando el objeto aplicado a la idea de construir unas castañuelas para predecir un futuro mejor.

En cada una de sus conchas dibujé un ojo al estilo de las representaciones de los pueblos nativos canadienses. Unos ojos para ver un futuro mejor. Me interesaba la sonoridad que el metal podría contener en el repique de palillos. Sin embargo, al colocarlas en mis manos, puede comprobar que el peso de este material dificultaba enormemente el toque de carretillas. No obstante, como escultura poética junto a la fotografía de mi rostro cubriendo mis ojos con estos crótalos se genera una atractiva y recurrente imagen que contrapone la idea del oráculo sonoro con el acto de visualizar el futuro a través del objeto mismo.

13. Traducción: ¡Hola a todos! Esta noche voy a predecir el futuro con mis castañuelas. ¿Alguien tiene una pregunta sobre el futuro? Necesito un voluntario.

14. Traducción: ¿Voy a tener un bebe este año? ¿Me voy a quedar embarazada?

15. Traducción: ¿Esa es mi respuesta?

16. Traducción: ¡Sí!



Figura 7: *Castañuelas para predecir mejor el futuro*. Bronce y cuerda de cuero. Laurita Siles, The Banff Center (Canadá), 2010



Figura 8: Cartel de *Etorkizuna iragartzeko kastañuelak*. Laurita Siles, Bilbo, 2012.

Predecir el futuro con castañuelas en Bilbo y Sevilla

Años más tarde fui invitada para predecir el futuro con mis castañuelas en Bilbo y Sevilla, con motivo de diferentes eventos relacionados con el arte y el flamenco, respectivamente. En Bilbo, la acción tuvo lugar el 14 de diciembre de 2012, como pistoletazo inaugural de la XXIV Exposición Visual Sonora, del Departamento de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU). En Sevilla fui invitada a participar en una de las sesiones de trabajo de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos, Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC). Un programa organizado por Pedro G. Romero con la coordinación de BNV producciones, para la Universidad de Arte y Pensamiento de Sevilla.¹⁷ Este fue celebrado, en noviembre de 2013, en un especial encuadre, en la mítica La Carbonería sevillana, un almacén de compraventa de carbón, que hoy se han convertido en resguardo de flamencos, poetas, actores, escritores, amantes de la bohemia artística y del propio arte.



Figura 9: Fotograma del vídeo *Las castañuelas que predicen el futuro en Sevilla*. Laurita Siles, Sevilla, 2013

17. Sesiones de trabajo en la PIE.FMC. Recuperado de: <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=845>. Fecha de consulta: 11 de abril de 2015.



Figura 10: *TTakun*. Serie de dibujos: *Clase de txalaparta con Juan Mari Beltrán* (1). Rotulador sobre papel. Laurita Siles, Hernani, 2005

3.3. Txala da

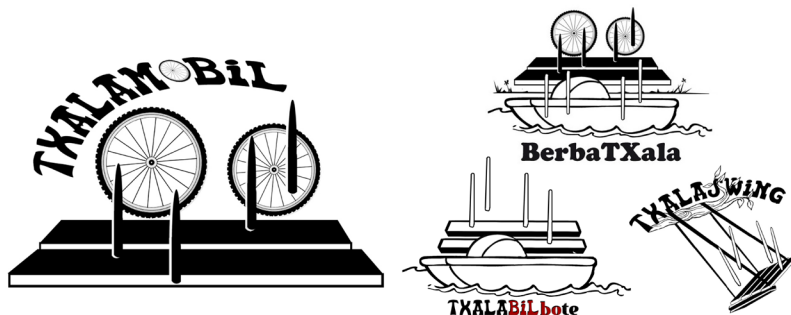


Figura 11: Logotipos de los diferentes proyectos que conforman la serie *Txala da*

El apelativo *Txala da* en euskera quiere decir «es txala» (*txalaparta*). A la *txalaparta* se le suele llamar *txala* de forma coloquial. Mientras que la sonoridad en castellano de este vocablo remite al adjetivo chalada. Este tiene dos acepciones, por un lado puede ser sinónimo de alorado, necio, loco y, por otro, puede significar, en el contexto de una frase, estar muy enamorado. Como por ejemplo: «Está chalada por Joseba».

Descubrí la *txalaparta* a los 22 años y mis primeras clases fueron recibidas en la *herriko taberna* de Algorta en el año 2003. Más tarde continué los estudios en la Escuela de Música de Lezo y Andoain, en Guipuzkoa, en el año 2005 y, finalmente, durante el curso académico 2008–2009 en Escuela de Música de Andres Isasi en Getxo, Bizkaia. De tal modo que cuando descubrí la *txalaparta* ya estaba en mi penúltimo curso de la carrera y por aquel entonces comenzaba a interesarme por el arte sonoro. Fue entonces cuando mi paleta de materiales para expresar la capacidad plástica se amplió junto a lo visual y a lo sonoro. Hasta entonces, el mundo de la música y las artes plásticas habían estado separados tanto en el proceso de formación, como en mi manera de entender hacer arte o hacer música. Comenzaría a concebir y utilizar el sonido sin la pretensión de que fuera «música», entendiendo este concepto desde lo más académico. Ahora lo abordaría como forma de conocimiento desde la experimentación. Es entonces cuando surgirán trabajos como la animación *Érase una vez una malagueña en el País Vasco*, que introduce esta investigación, las esculturas *Sólido-líquido: Txalaparta-txakoli*, *Txalaparta en silencio* o la intervenciones sonoras *Soinu Interbentzioa Hall-ean* y *Txala-hall*, junto a un montón de pinturas y dibujos realizados en la escucha de las clase de *txalaparta*; que posteriormente serían los antecedentes de otros trabajos más desarrollados como: *Txalamobil*, *Txalabilbote*, *Txalawing* o *Berbatxala*. Agrupados todos ellos en esta serie de trabajos titulada *Txala da*, que a continuación presento.

Txalamobil

Txalaparta

Triciclo + txalaparta / Acción / Dinastía Trini / Pekín, 2009



Figura 12: *Txalamobil Beijingen*. Dinastía Trini, Pekín, 2009

La *Txalamobil* es un pieza que nació en China, a partir de la cohesión de una bici-carro y la idea de *txalaparta*, instrumento de percusión ancestral, estrechamente ligado a la tradición vasca. Utilizaba esta superficie como caja de resonancia, emitiendo así un sonido particular. Sus almohadillas aislantes fueron realizadas a partir de telas de los tradicionales trajes de la ópera china, aportando una estética colorida y acorde con su entorno antaño más local. Y su movilidad permitió pasear por esta gran ciudad y compartir con sus gentes unos toques que sustituyeron el escaso idioma común por un lenguaje diferente, ¡El lenguaje de la *Txalamobil*! (SILES, 2010, p. 38).

La *Txalamobil* fue una de las obras producidas durante la beca de residencia artística en el MA Studio de Judas Arrieta en Pekín, en el año 2009. Llegué a China con la idea de trabajar con el viento, como veremos más adelante, pero, bajo aquella manta de días creativos, donde todo lo nuevo y diferente de una cultura tan distinta a la propia te envuelve y llena tu cabeza de ideas, surgió este proyecto que toma la idea de *txalaparta* junto a una bici-carro pequinesa, como punto de partida.

Cuando llegué a China, alucine con la gran cantidad de bicicletas y la diversidad de formas y modelos. Como buena amante de las dos ruedas, tres días después de llegar a la gran ciudad de Oriente, me compré una bici-carro, con la idea de circular por el barrio He Ge Zhuang, donde se encontraba el MA Studio. Es una zona donde conviven poblados humildes, áreas residenciales de lujo y distritos artísticos compuestos de galerías y estudios de artistas.

Comprar la bici-carro fue toda una aventura, una experiencia inolvidable. Sola rodeada de una treintena de personas hablándome en chino y yo sin entender palabra alguna; les hablaba igualmente en castellano. Una vez tomada la decisión por el modelo a adquirir, me tocó aprender a manejar semejante cacharro. Las bici-carros, llamadas también triciclos por sus tres ruedas, suelen ser muy estables, pero particularmente las chinas tienen un mecanismo peculiar, el cual necesita de práctica antes de salir a pedalear frente al tráfico extenuante de Pekín. Lo gracioso fue que aquella mañana de marzo todas aquellas personas tuvieron un divertido espectáculo de una foránea (de nariz y ojos grandes) aprendiendo a andar en triciclo. Iban y venían unos y otros; mediante gestos intentaban explicarme el funcionamiento. Al final, lo conseguí y allí me lancé a la aventura, entre camiones, coches, motos, bicis, gentes, polvo y humo.

La idea de realizar una *txalaparta* en el carro de este triciclo surgió días más tarde, junto a mi compañera de viaje Edurne González Ibáñez, ya que la *txalaparta* es cosa de dos.¹⁸ Edurne es de Sestao y ha tenido una fuerte vinculación con la Txalaparta Eskola de Sestao, (la escuela de *txalaparta* de Sestao). Y yo, como comenté anteriormente, llevo siguiendo «la voz de la madera» desde hace unos años (GOIRI, 1996). Lo interesante de este instrumento es que la música que surge de él, es la expresión del diálogo en sí; del encuentro entre dos. Esta singularidad hace de la *txalaparta* un elemento propicio para conocer «al otro» sin necesidad de compartir un idioma común. Así fueron las primeras experiencias que experimentamos con la *Txalamobil* junto con nuestros vecinos del barrio de *He Ge Zhuang*. Otra de las acciones con la *Txalamobil* tuvo lugar en el *hutong* de *Nanluoguxiang* vestidas con un *qipao*, un tipo vestido chino femenino tradicional, símbolo de belleza de las mujeres orientales. Los *hutongs* son las callejuelas que forman los barrios tradicionales de muchas ciudades chinas, y los de Pekín son los más conocidos. *Nanluoguxiang* es un calle que fue creada durante la dinastía Yuan, hace casi 800 años. Hoy día es un lugar muy turístico, que ha ganado su fama

18. A partir de estas prácticas conjuntas realizadas en el MA Studio junto a Edurne González Ibáñez y el encuentro mutuo con Txoni Manoli (*Una perrita pekinesa*), surgirá el colectivo creativo Dinastía Trini, que posteriormente, con nuestra vuelta a Euskal Herria, evolucionará como Komando Trini y seguidamente bajo el simple apelativo de Las Trinis. De hecho, prácticamente casi todos los proyectos que engloban la serie *Txala da*, exceptuando la *Txalasing*, han sido creados gracias a la unión creativa que ha generado el trabajo de esta familia creativa que se ayudó mutuamente a la hora de trabajar, en sus respectivas y diferentes investigaciones doctorales y callejeras entre los años 2009 y 2012.



Figura 13: Tocando la *Txalamobil* junto con los vecinos del barrio de He Ge Zhuang. Pekín, 2009

debido a combinación de elementos tradicionales y modernos. Una acción que despertó la curiosidad tanto a los residentes y trabajadores del barrio como a los propios turistas.

Meses más tarde, de vuelta en Euskal Herria, la plataforma *In-Sonora* nos propuso participar en *Arte Sonoro off*, un festival dedicado a la expresión artística sonora, organizado por La Casa Encendida en Madrid. Gracias a esa oportunidad construimos una nueva *txalamobil*. Creamos para esta ocasión la *Txalamobil Madrilen*, una *txalamobil* conducida por dos «chulapas madrileñas *txalapartaris*» que recorrieron diferentes calles del centro de Madrid.

Figura 14: La txalamobil suena en el hutong de Nanluguxiang.
Díastía Trini, Pekín, 2009





En el transcurso de estos recorridos junto al paso del tiempo, este proyecto fue evolucionando. Surgió la idea de recorrer el mundo, regalando, compartiendo con sonido. Donde la *Txalamobil* ya no partía de un objeto, sino de una actitud ante la vida saludable, creativa y participativa. Desde entonces hasta ahora, la *Txalamobil* ha paseado por: Madrid, Barakaldo, Getxo, Plentzia, Armintza, Bermeo, Lekeitio, Ondarroa, Zumaia, Zarautz, Usurbil, Hernani, Galdakao y Bilbo. Así como en Alemania; en Fráncfort y en Berlín. Surgieron así otras nuevas ideas, como son *Txalabilbote* (fusión entre un pedal y una *txalaparta*) y *Txalawing* (fusión entre una columpio y una *txalaparta*).



Figuras 15 y 16: *La Txalamobil Madrilen*. Dinastía Trini, Madrid, 2010



Figura 17: *La Txalamobil Madrilén*. Diastía Trini, Madrid, 2010

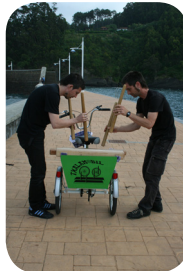
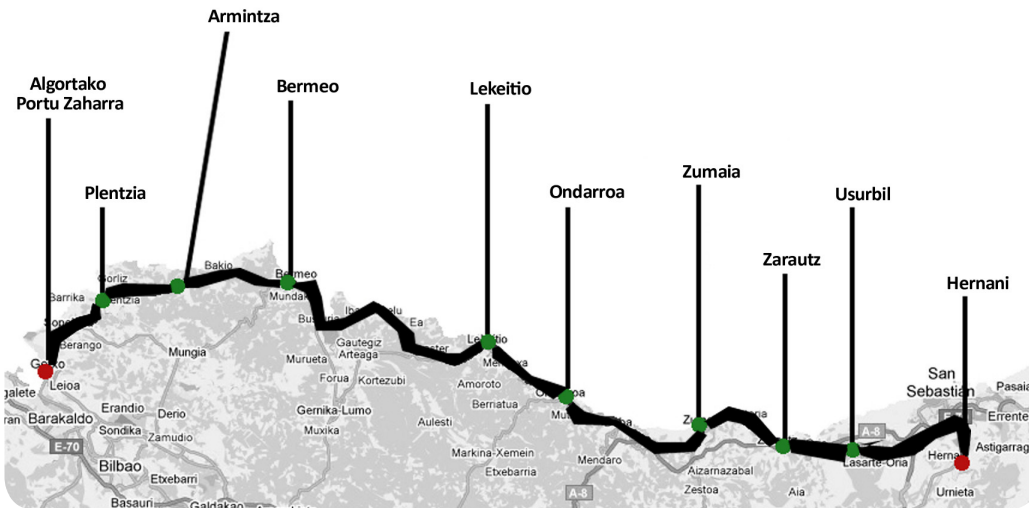
Txalamobil Madrilen

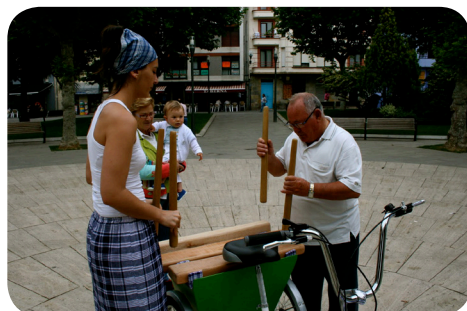


Figuras 18 a 25: La Txalamobil Madrilen. Diastía Trini, Madrid, 2010

TXALAMOBIL HERRIZ HERRI

Portu Zaharretik Txalaparta Festara





Figuras 26 a 42: Txalamobil Herriz Herri. Komando Trini, Euskal Herria, 2011

Txalamobil Barakaldon (Bec)



Figuras 43 a 50: Txalamobil Barakaldon, suena en el BEC. Komando Trini, Barakaldo, 2010

TXALAMOBIL

Frankfurtik Berlinera



Figuras 51 a 58: Txalamobil Frankfurtik Berlinera. Komando Trini, Madrid, 2011

Txalamobil Galdakaon



TXALAMOBIL GALDAKAON

EUROPAKO MUGIKORTASUN IRAUNKORAREN ASTEA
(Semana europea de la movilidad sostenible)

2013

Irailaren 21a, zapatua / Sabado 21 de septiembre. (GALDAKOZTARRON EGUNA)
18:00 - 21:00
Kurtzeko plaza, Urreta parkea, Plazakoetxe, Berezikoetxe, Santi Brouard plaza.

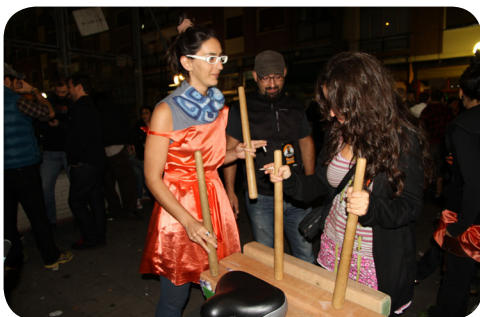
Irailaren 22a, igandea / Domingo 22 de septiembre. Autorik gabeko eguna - Dia sin coche.
17:30 - 20:30
Kurtzeko plaza, Urreta parkea, Plazakoetxe, Berezikoetxe, Santi Brouard plaza.

Informazio gehiago:
<http://txalamobil.blogspot.com>



Figuras 59 a 65 Txalamobil Galdakaon. Komando Trini, Galdakao, 2013

Txalamobil Bilbon Kukutza



Figuras 66 a 72: Txalamobil Bilbon. Kukutza. Komando Trini + La niña del perro, Bilbo, 2013

Txalabilbote

Txalaparta

Hidropedal + txalaparta / Acción/ Komando Tini + Pandeira Audiovisual / Bilbo, 2011

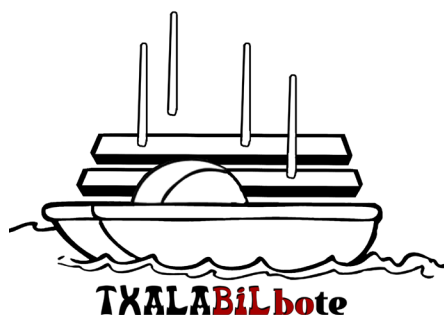
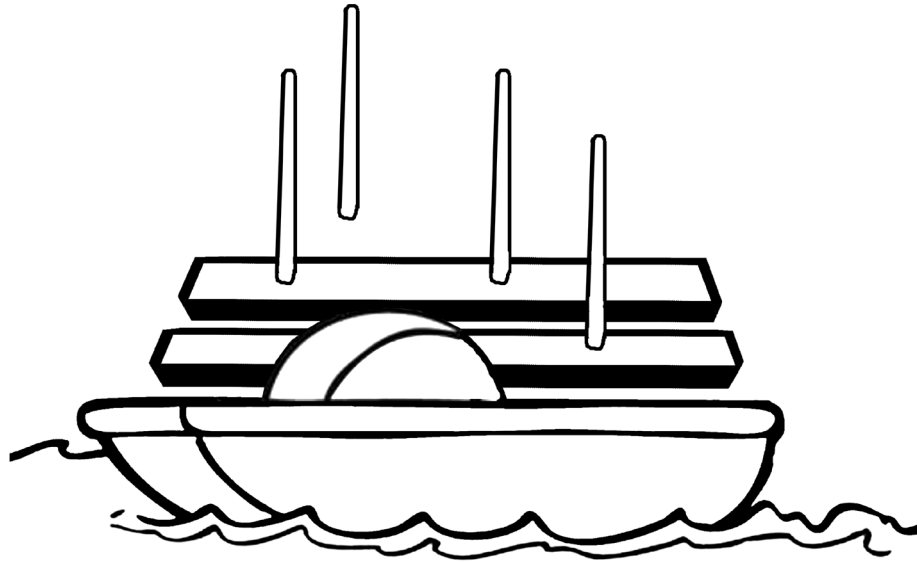


Figura 73: Logotipo de la *Txalabilbote*. Laurita Siles, 2011

En el año 2011, bajo los mismos conceptos de la filosofía *Txalamobil*: preservar, crear y participar, surgió *Txalabilbote*, fusión entre un hidropedal y una *txalaparta*. Una idea original de la autora de la presente investigación que fue creada junto al colectivo Komando Trini (formado por Edurne González, Txoni Manoli y Laurita Siles) y la Pandeira Audiovisual (Sabela Pernas Soto, encargada de documentación audiovisual). Fue un proyecto creado con motivo de la convocatoria Jet Lag Ideiak, del Festival Jet Lag Bio Bilbo Urban Expressions, organizado por el Servicio de Juventud del Ayuntamiento de Bilbo. Cada propuesta seleccionada debía abarcar diferentes vertientes, una experimental, otra participativa y otra de exhibición en Jet Lag Festival.

Presentamos el proyecto y en pocas semanas tuvimos la grata respuesta de haber sido seleccionadas. Así que, manos a la obra. El festival tendría lugar a finales de septiembre de 2011, pero antes de este debíamos realizar una acción, dentro de las iniciativas que organizaba el programa Jet Lag Bio Bilbo Urban Expressions. Para ello, decidimos realizar, el 8 de julio de 2011 un acto de botadura para nuestra singular embarcación, con el objetivo de hacer un recorrido por la ría de Bilbo para interactuar con los transeúntes. Propiciamos una relectura poética de los usos de esta, poniendo en relación varios conceptos: el paso de una margen a otra, el uso de un vehículo recontextualizado —el pedal— y la interacción que establece el toque de la *txalaparta*, a su vez, reinterpretada y actualizada.



TXALABiLbote

URETARATZE EKITALDIA / BOTADURA

2011 / 07 / 08

17:30

MUELLE RAMON DE LA SOTA KAIA

Junto al Museo Marítimo - Itsasadarreko Itsas Museoaren alboan

Trini Komandoa + Pandeira Audiovisualak
TXALAbilbote aurkezten dute, pedalo eta txalapartaren arteko fusioa.
Uztailaren 8an, arratsaldeko 17.30tan bere uretaratze
ekitaldia egingo dugu itsasadarrean.
Arrantzaleak, Izar Mendiguren eta Uxo Anduaga bertsolariak,
txalaparta eta soinu jotzearen truke
TXALAbilboten bidaiatzeko aukera.

Komando Trini + Pandeira Audiovisual presentan
TXALAbilbote, una fusión entre un pedalo y una txalaparta.
El 8 de julio, a las 17.30 realizaremos su botadura a la Ría.
Arrantzales, las bertsolaris Izar Mendiguren eta Uxo Anduaga,
txalaparta y la oportunidad de embarcarse
en el TXALAbilbote a cambio de un toque.



Figura 74: Cartel de la botadura de la *TxalaBilbote*. Komando Trini + Pandeira Audiovisual, Bilbao, 2011



Figuras 75 a 82: Botadura de la TxalaBilbote. Komando Trini + Paindeira Audiovisual, Bilbo, 2011

La botadura de la Txalabilbote

La botadura suele ser un momento crítico para cualquier barco, la ceremonia de puesta en el agua por primera vez. En el transcurso de este acto comprobaríamos si las decisiones tomadas en la construcción habían sido correctas. En algunos casos se asocia este acto a la asignación del nombre de la embarcación, junto con la tradicional estampa de romper una botella sobre esta. El origen de esta costumbre tiene muy diferente teorías: se dice que los romanos empleaban a menudo agua, como símbolo de pureza, pero los griegos preferían el vino. Aunque posteriormente fue reemplazado por cava porque, al ser más cara, se consideraba más adecuado para una ocasión tan solemne. Nosotras, en cambio, para nuestro particular bautizo, optamos por usar *txakoli* (un vino blanco con denominación exclusiva de Euskal Herria). Para este evento contamos con la colaboración de cinco amigas —todas mujeres: Valentina Torres, Maitene Nerekan, Irune, Laura Olmendo y Aurelie Tillou— vestidas, para la ocasión, con peculiares trajes de *arrantzale* (pescadora o sardinera de las costas vascas), con el objetivo de ensalzar la figura femenina en la mar. Todas juntas empujamos la *Txalabilbote* desde lo alto del puerto hasta el pantanal para arrojarla al agua. No rompimos la botella; vertimos, un poco, sobre el pedal —siempre creativas, nunca destructivas— y tras un fuerte aplauso, las *bertsolaris* Izar Mendiguren y Uxo Anduaga, invitadas para la ocasión, fueron las encargadas en dedicar unas palabras con sus improvisados *bertsos*. A continuación, una selección de ellos:

Asmakizun berria egin'ta betea

*batzuek Bilbon dute kristonen zortea, prest daukate soinua, prest dute botea,
beraz hasi dadila Txalabilbotea, beraz hasi dadila Txalabilbotea!¹⁹*

(Izar Mendiguren)

Iraungo ote du hondoratu gabe poliki,

*poliki'ta suabe, suabe nik ikusten dut doala nahiko grabe
musika ona izango du hala ere, musika ona izango du hala ere!²⁰*

(Uxo Anduaga)

19. Traducción: Hecho y cumplido un nuevo invento / algunos tienen en Bilbo una gran suerte, / tienen preparado el sonido, tienen preparado el bote, / por lo tanto, que empiece *Txalabilbote*, / por lo tanto, que empiece *Txalabilbote*!

20. Traducción: Permanecerá sin hundirse / poquito a poco y suave, suave / Y no veo que va bastante grave/ aún así tendrá buena música, / aún así tendrá buena música!

Figura 83: Botadura de la Txalca Bilbote. Komando Trini + Pandeira Audiovisual, Bilbo, 2011.





Experientzi berri bat Bilbo «bat zaharra»

hona etorri gara denok tirra-tarra gaur jotzera guztiok gatoz barra-barra

beraiek txalaparta eta guk adarra,

beraiek txalaparta eta guk adarra!²¹

(Izar Mendiguren)

Modu kurioso maiteko hastea

ez nuela espero halako nahastea zaila egiten zait hau ulertzea

bota nahi nuela bertsoa hobea, bota nahi nuela bertsoa hobea!²²

(Uxo Anduaga)

Hemen egotearren zelako zortea

Pentsa inork ez du gaur galdu konortea

Zuekin txalapartak ziur du ospea

Gora zuek ta gora txalabilbotea

Gora zuek ta gora txalabilbotea!²³

(Izar Mendiguren)

Posteriormente, la Pandeira Audiovisual editó un video donde se documenta esta acción.²⁴ Este video fue proyectado en BilboRock, durante la inauguración del Festival Jet Lag Bio, el 30 de septiembre de 2011; donde previamente llevamos a cabo la acción *Berbatxala*, que a continuación narro.

21. Traducción: Una experiencia nueva en Bilbo / aquí hemos venido todos en multitud / hoy hemos venido todos a tocar / ellas *txalaparta* y nosotras a tomar el pelo, /ellas *txalaparta* y nosotras a tomar el pelo!!

22. Modo curioso de empezar cariñosamente, / no esperaba este lío / se me ha hecho difícil entenderlo / quería hacer un verso mejor, / quería hacer un verso mejor!

23. Traducción: Qué suerte estar aquí. / Piensa que hoy nadie ha perdido el conocimiento. / Con vosotras la *txalaparta* tendrá éxito seguro. / ¡Viva vosotras y que viva la *Txalabilbote!* / ¡Viva vosotras y que viva la *Txalabilbote!*

24. Video de la botadura de la *Txalabilbote* desarrollado por Sabela Pernas Soto. Puede encontrarse en el dispositivo de memoria USB adjunto junto a la publicación de esta investigación y en línea en: <www.youtube.com/watch?v=zkoZFKIwBPo>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016.

Berbatxala

Berbatxala es una palabra formada por los vocablos *berba* (que quiere decir en euskera «palabra», «hablar», «conversar») y *txala* (de *txalaparta*).

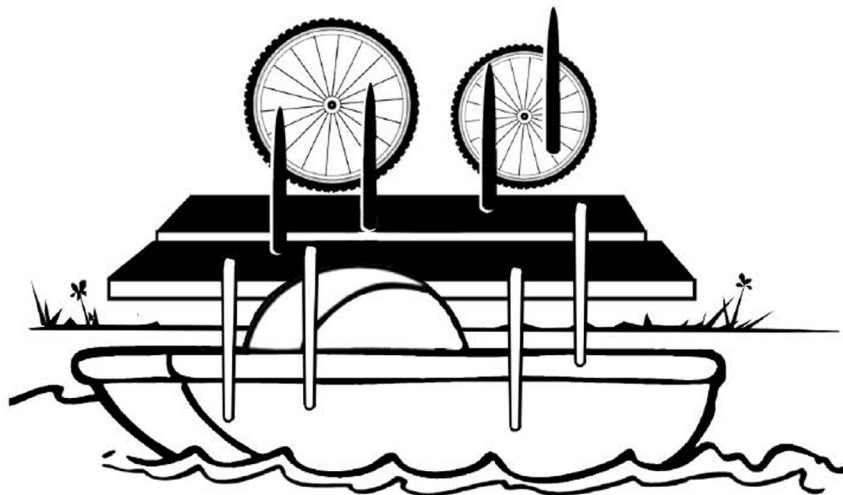
El Festival Jet Lag Bio, como en años anteriores, iba a realizarse en los alrededores del Museo Marítimo de Bilbo, al aire libre, pero, por diversos motivos desconocidos por parte del Ayuntamiento, finalmente tuvo lugar en la sala de conciertos BilboRock. De esta manera, todos los participantes tuvimos que adecuar nuestras ideas a este nuevo espacio. El Komando Trini junto a la Pandeira Audiovisual replanteó la idea inicial *Txalabilbote*, de lo que surgió la acción *Berbatxala*, encargada de realizar el acto inaugural del Festival.

Berbatxala consistió en una acción-recorrido, de tres horas de duración y de un kilómetro de distancia aproximadamente, por la ría de Bilbo con la *Txalabilbote* —por agua— y con la *Txalamobil* —por tierra—, manteniendo una conversación andante entre ambos transportes sonoros. Desde el puente del Arenal de Bilbo, cerca de donde se encuentra el Ayuntamiento, hasta el puente de la Merced, cercano a la sala BilboRock.

Para esta acción contamos con la colaboración de seis personas, divididas en dos equipos: en la *Txalabilbote* íbamos vestidos de *arrantzale* (pescadora o pescador vascos) cuatro personas: Katxo Larrazabal, los *txalapartaris*, miembros de Uribe Kosta Txalaparta Taldea, Karlos Galán, Urko Etxebarri y yo. Junto a nosotros iba una zódiac de apoyo, conducida por uno de los trabajadores de Bilbobentura (la empresa de alquiler de hidropedales), donde



Figura 84: Recorrido de *Berbatxala*. Komando Trini + Pandeira Audiovisual, Bilbo, 2011



BerbaTxala

**TXALABILBOTE ETA TXALAMOBILAREN ARTEKO
ELKARRIZKETA IBILTARIA**

**Irailaren 30a, ostirala / Viernes 30 de septiembre. 15.30 - 18.30h
UDALETXEKO ZUBITIK MESEDEETAKO ZUBIRA (BILBOROCK)**

Trini Komandoa + Pandeira Audiovisuak **BERBATXALA** aurkezten dute,
Txalabilbote (pedalo eta txalapartaren arteko fusioa) eta **Txalamobilaren**
(txirrindula eta txalapartaren arteko fusioa) **arteko elkarrizketa ibiltaria.**

Udaletxeko zubitik irtengo gara 15.30tan

Meseedetako zubira (Bilborock) 18.30tan heltzeko non

Bilbao Jet Lag Festibala hasiko da eta *Pandeira Audiovisualak*
aurkeztuko du: **Txalabilbote Uretaratzearen Bideo Estreina**
Anima Zaitetze eta parte hartu! Etorri txirrindulaz!!!

El Komando Trini + La Pandeira Audiovisual presentan **BERBATXALA**,
una conversación andante entre la **Txalabilbote**
(fusión entre un pedalo y una txalaparta) y la **Txalamobil** fusión
entre una txalaparta y un triciclo) saldremos del puente del Ayuntamiento
a las 15.30 para llegar al puente de Bilborock a las 18.30 donde dará comienzo
el *Festival Jet Lag Bio* y la *Pandeira Audiovisual* presentará:
El Estreno del Video de la Botadura de la Txalabilbote
¡Animaos y participar! ¡Vente en bici!

JET LAG BIO IDEIAK

Informazio gehiago:
<http://txalamobil.blogspot.com>
<http://www.bilbaojetlag.net/>

Bilbao
UDALA
AYUNTAMIENTO

Figura 85: Cartel de *BerbaTxala*. Komando Trini + Pandeira audiovisual, Bilbo, 2011

la Pandeira Audiovisual (Sabela Pernas Soto) grababa desde el agua la acción, vestida también de *arrantzale*. En la *Txalamobil* —por tierra— iban Marta Rodríguez, Irune Aguirre y Edurne González del Komando Trini, todas vestidas de caseras. Junto a ellas iba el artista Unai Requejo, encargado de grabar la acción por tierra, vestido también de casero.

Todo salió tal y como habíamos programado. Salimos sobre las cuatro de la tarde del puente del Ayuntamiento y pedal a pedal fuimos marcando ritmo en el transcurso de una tarde soleada. Hubo momentos en los que realizamos una comunicación entre tierra y agua, toques de *Berbatxala*. Es decir, un *txalapartari* tocando desde la *Txalabilbote* y el otro respondiendo desde la *Txalamobil*. En otros momentos, la *Txalamobil* paraba a los transeúntes para pedir su colaboración, como en acciones anteriores. Mientras, la *Txalabilbote* sonaba desde el agua, junto al sonido de la *alboka* de uno de los tripulantes. Hubo bastante participación y expectación por parte del público transeúnte. Todo esto se puede visualizar en el trabajo audiovisual que posteriormente realizó la Pandeira Audiovisual.²⁵



Figura 86: Toque *Berbatxala*. Komando Trini + Pandeira Audiovisual, Bilbo, 2011

25. Vídeo de la acción *Berbatxala* desarrollado por Sabela Pernas Soto Puede encontrarse en el dispositivo de memoria USB adjunto junto a la publicación de esta investigación y en línea en: <www.youtube.com/watch?v=x1U8shhaHXg>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016.



Figura 87. Txalabibote, durante la acción *Berbatxala*. Komando Trini + Panderira Audiovisual, Bilbo, 2011



Bilbao
UDALA
AYUNTAMIENTO

JET
LAG

BIO
11

IDEIAK

Txalasing

Txalaparta

Columpio + *txalaparta* / Laurita Siles/ Canada, 2010



Figura 88: Logotipo de la *Txalasing*. Laurita Siles, 2011

Txalasing es el resultado de una fusión entre un columpio y una *txalaparta*. La *Txalasing* nació en Canadá, en Banff, en el verano de 2010. Como comente anteriormente, fui a realizar una residencia artística en *The Banff Center*.

Los primeros días en Banff, abatida de hablar en inglés y francés, me sumergía, paso a paso, en el silencio del bosque. Un día, crucé *The Butterfly Garden* (*El jardín de las mariposas*), cerca del taller de madera, tras el patio de hornos de cerámica. Subí un pequeño camino pendiente, y entre los árboles pude ver un viejo columpio *penduleando*. Una tabla desgastada, sujeta por dos cuerdas corroídas por el tiempo. Un columpio vacío y viejo; sujeto sobre una rama marcada, desgastada por el vaivén de las cuerdas. ¡Una imagen melancólicamente bella! Me acerqué lentamente, lo miré con detalle, y luego intenté sentarme sobre él. Era difícil, estaba un poco alto y la tabla (el asiento) resultaba demasiado incómoda para mecerse entre los árboles aquella tarde de verano en el bosque; pero surgió una idea: repararlo. Entonces, volví corriendo al taller de madera, en busca del encantador artista y coordinador del taller, Matt Walker. Barba roja con camisa de cuadros, siempre dispuesto a ayudar y llevar a cabo cualquier idea de madera. Le comenté si conocía el columpio y me dijo que sí. También me contó que llevaba ahí mucho tiempo y no sabía quién lo había colocado, pero sí que había escuchado relatos de gente que expresaban haberlo disfrutado. También me contó la existencia de otros columpios secretos en la gran reserva natural de Banff,

difíciles de encontrar, situados en espacios inusuales. Me contó, también, que realmente está prohibido colocar nada sin permiso en un parque natural en Canadá, por eso son secretos.

Entonces, estuve buscando información sobre estos columpios secretos en internet y sorprendentemente encontré un artículo sobre uno de estos columpios: *Secrets of Banff - The swing*. No se sabe nada sobre su origen. Algunos dicen que un hada se olvidó de él, otros dicen que fueron duendes. El columpio se encuentra en una pendiente perfecta, una de las escenas más tranquilas y hermosas de Banff. El escritor del artículo acaba su texto como quien desvela un truco de magia diciéndonos: «Shhh, ¡no le digas a nadie!».²⁶

Desde que toco la *txalaparta*, casi siempre que veo una tabla de madera la golpeo con mi puño para escuchar como suena, y hablando con Matt surgió la idea no solo restaurar aquel viejo columpio secreto, sino de crear una *Txalaswing*, una fusión entre un columpio y una *txalaparta*.

Lo más complicado resultó sujetar las tablas que iban a ser percutidas y que a la vez serían asiento del columpio. Para ello se utilizaron unos tornillos alargados que facilitaban el mecanismo, por medio de dos tuercas. Entre las tablas y el marco de apoyo colocamos unas almohadilla dobles (de esterilla). Un material que nos permitía la resonancia adecuada, a la vez que aportaba perdurabilidad, con el paso del tiempo y los cambios meteorológicos. Las maderas utilizadas fueron recicladas de la caja de desechos del taller; de madera de pino, la mayoría de ellas. Sabía que a partir de estas no iba a alcanzar un gran sonido, pero la cuestión era materializar la idea con bajo presupuesto. En primer lugar, pensé en un columpio para dos plazas, así los dos *txalapartaris* podrían columpiarse en silencio, para alternar con el toque sonoro. Aunque finalmente optamos por un columpio de plaza individual por la posible fragilidad del árbol para aguantar el peso de dos personas adultas, pero como ya habíamos empezado a lijar las maderas decidimos hacer dos columpios individuales. Uno



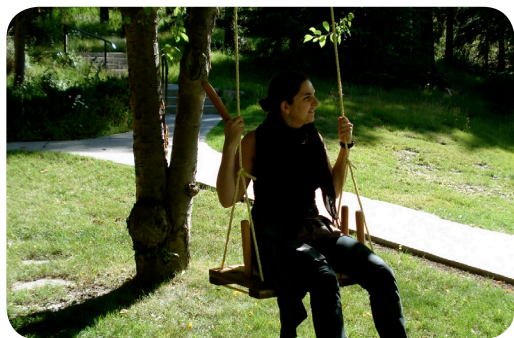
Figuras 89 a 91: Proceso de construcción de la *Txalaswing*

26. *Secrets of Banff - The swing* [en línea]. Recuperado de: <www.reddit.com/r/pics/comments/1d4e5l/the_secret_swing_banff_canada>. Fecha de consulta: 14 de abril de 2015.

de ellos sustituiría el viejo columpio de Banff y el otro viajaría conmigo a la ciudad de Vancouver semanas más tarde y allí buscaría un árbol donde colgarlo. Así que, después de disfrutar de mi residencia en el The Banff Center, viajé a Vancouver diez días. Dicen que donde has sido feliz no deberías volver, pero yo volví para cumplir una promesa. En esta ciudad viví en el año 2004. Volver a Vancouver era una aventura desde lo más personal, y encontrar un lugar para colocar la *Txalasing* fue parte de ella. El lugar escogido finalmente fue un parque cerca de la casa de mi querida amiga Elena Serrano, situado entre la calle Renfrew y la Avenida n.º 22, cerca del centro social Renfrew Community Centre, un lugar de paso donde circulan muchas familias.

El árbol escogido fue un bonito arce de cuya savia se obtiene el famoso y tradicional jarabe o sirope de arce canadiense. La hoja de arce para los canadienses establece un símbolo que celebra la naturaleza y el ambiente de lo que es Canadá desde 1700, por eso se dibuja en su bandera. Por ello resultaba aún más significativo, simbólico y emotivo colgar la *Txalasing* de este árbol. Así que una mañana, de finales de agosto de 2010, coloqué con Suzo, la vecina de Elena, la *Txalasing* en aquel árbol. A partir de esta experiencia surgió la idea de ir dejando *Txalasings* colgadas por diferentes árboles del mundo. De tal manera que, partir de todo este trabajo, decidí realizar un blog y su dirección aparecería escrita en ambos columpios, con el objetivo de que la gente que encuentre la *Txalasing* pueda buscar información sobre su historia y enlaces sobre cómo se toca la *txalaparta*.²⁷

27. Blog del proyecto *Txalasing*. Recuperado de: <<http://txalasing.blogspot.com>>. Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016.



Figuras 92 a 100: *Txalasing*. Laurita Siles, The Banff Centre y Renfrew Street, Vancouver (Canadá), 2010





Figuras 101 y 102: Marilou Lemman y Brow tocando y meciéndose en la *Txalawing*. The Banff Center (Canadá), 2010

3.4. Conclusión del capítulo: compartir a golpes

Rirá-rirá-pi-tá - Ttakun-tan-ttakun. Doy comienzo a partir de las onomatopeyas con las que se expresan el sonido de las castañuelas y la *txalaparta*, respectivamente. En primer lugar, se puede decir que el origen de estos dos instrumentos es bien diferente. La *txalaparta* pertenece a la Euskal Herria rural, oriunda y agrícola, a diferencia del origen diverso y planetario de las castañuelas. Debido a que los palillos de entrechoque, de una forma o de otra, existen en muchos lugares del mundo, tal vez, la sencillez de este instrumento facilitó su difusión, así como su evolución para adaptarse a las peculiaridades de cada lugar. De hecho, a lo largo y ancho de la península ibérica encontramos una gran diversidad de tipos: desde los *pitos* de León y Zamora, del tamaño de una nuez, hasta las grandes *chácaras* de La Gomera, en Canarias, y en cada lugar reciben un apelativo diferente. Se les llaman *postizas* en Valencia, *cunchas* en Galicia, *kaskabeleta* en Euskal Herria, *castanyoles* en Cataluña, *pulgaretas* en Aragón, *postisses* en Valencia y Murcia, *pitos* o *palillos* en Andalucía, *tarreñas* en algunos países latinoamericanos, etc. (UDAETA, 1989). Toda esta riqueza folklórica iberoamericana —según la musicóloga Victoira Cavia— se engloba bajo la denominación de «castañuela tradicional», base de la posterior evolución de la denominada «castañuela clásica», relacionada con la «Escuela Bolera» (CAVIA, 2013, pp. 30-31; PAYNO, s.f.). Esta consistió en la transformación de ciertos bailes populares andaluces en danzas de exhibición profesional, como demanda de un arte musical español como contrapartida de la ilustración francesa y el auge de la ópera italiana en la península ibérica. Románticos foráneos y tradicionalistas españoles aplaudieron aquellos bailes como arte nacional español, en el siglo XVIII, y, curiosamente, también fueron llamados «bailes de palillos», ya que lo que caracteriza principalmente a la Escuela Bolera es el uso de castañuelas o palillos, como comúnmente se les llama en Andalucía. De tal modo que la «castañuela clásica» pasó a ser en un símbolo andaluz, y por índole marca de lo español catalogado como flamenco (WASHABAUGH, 2005, pp. 91-98). Respecto a esto, la concertista y profesora de castañuelas Emma Maleras exclama:

¡Qué manía hablar de castañuelas y flamenco! Al flamenco pertenecen los pitos, las palmas y sobre todo el zapateado. Las castañuelas en el flamenco son un añadido del siglo XX y solo en algún baile. Y no todo el mundo las toca. Las castañuelas son más bien de los pueblos de casi toda España (MALERAS en CARANDELL, 2002, p. 146).

De tal modo que la «castañuela clásica», a partir de la Escuela Bolera, generó un mayor desarrollo. Este es el tipo de castañuela que aprendí a tocar durante mi infancia, en el Conservatorio de Música y Danza de Marbella y la que posteriormente he usado en la

práctica artística y, por tanto, es la que centra nuestro interés en este apartado de la investigación junto a la *txalaparta*.

A continuación voy a relatar unas breves anotaciones comparativas entre la castañuela y la *txalaparta* sobre la forma que tienen, sus correspondientes materiales de construcción, afinación, técnicas de ejecución, métodos de aprendizaje, notación musical, etc., con el propósito de generar un discurso desde la contextualización y la comprensión, el desarrollo y la evolución del percutir de estos sonidos; a la par que se enfatizará la idea de una poética relacional sobre los diferentes significados y simbologías que han acarreado. Para ello, he hecho uso de publicaciones e investigaciones precedentes (GOIRI, 1996; BELTRÁN, 2004, 2009a, 1988, 1985; GAMBRA, 2008; HURTADO, 2015a; 2015b; ESCRIBANO, 2012; CAVIA, 2013; DÍAZ, 1994; BENNAHAUM, 2009), enfatizando el discurso a partir de las semejanzas y diferencias entre ambos instrumentos. De este modo se evidencia cómo esto se deposita y manifiesta en la práctica del arte contemporáneo, a partir del discurso generado desde la propia experiencia artística y vivencial, desde de los diferentes proyectos que engloban *The castanets that predict the future (Las castañuelas que predicen el futuro)* y *Txala da*.

La fisionomía de las castañuelas respecto a la *txalaparta*, salvo su original material de construcción, nada tiene que ver. Por un lado, las castañuelas constan de dos piezas simétricas, cóncavas y ahuecadas, llamadas hojas. Estas pueden dividirse en las siguientes partes:

- El corazón: es la cavidad interior.
- La concha: es la parte inferior y redondeada de la hoja.
- Las orejas: constituyen la parte superior de la hoja, con dos orificios por donde pasa el cordoncillo que sujeta las dos hojas entre sí, y luego al dedo pulgar o medio de la mano.
- El puente o bisagra: es la parte más estrecha que enlaza las dos orejas.
- El punto: es el sitio donde se tocan ambas hojas, en la base de la concha. De él depende en gran parte la calidad del sonido (CAVIA, 2013, p. 25).

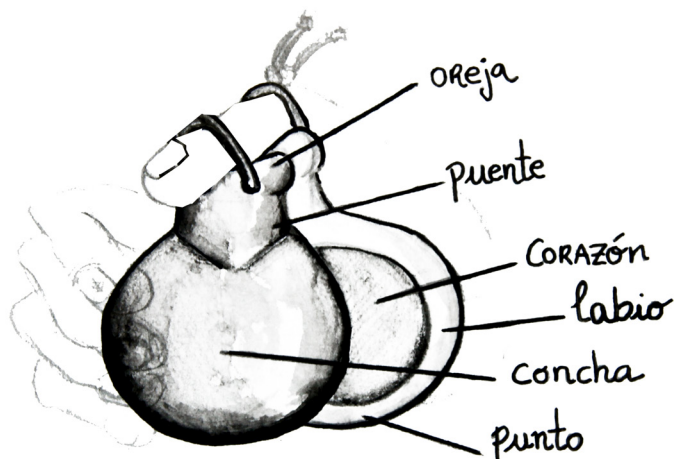


Figura 103: Partes de la castañuela. Una ilustración de Laurita Siles, 2015

En cuanto a la forma de la *txalaparta*, hay una falta de estandarización sobre la construcción del instrumento, ya que normalmente, o hasta hace muy poco tiempo, no era un instrumento que se pudiera comprar (HURTADO, 2015a; GAMBRA, 2008, p. 2). De tal manera que cada músico ha tenido que fabricarse su propia *txalaparta*. De hecho, al igual que encontramos una distinción entre la «castañuela tradicional» y la «castañuela clásica», existe también una distinción entre la *txalaparta zaharra* (antigua) y la *txalaparta berria* (nueva). Esta última fue generada a partir de los años 1960, desde lo que se ha llamado su redescubrimiento, y a día de hoy no ha cesado en novedades, donde cada cual ha dejado llevar su inventiva (HURTADO, 2015a, pp. 71-77). Ambas tipologías constan de las siguientes partes, con algunas diferencias:

- **Tablas:** la fisionomía de la *txalaparta zaharra* consistía en una sola tabla de madera. Aunque hoy en día la *txalaparta berria* puede ser de un número mayor de tablas (como es el caso de la *Txalamobil* compuesta por tres; la *Txalabilbote*, por cuatro o la *Txalasing*, por cinco). Esto posibilita una distinción palpable y sonora entre ambas tipologías.
- **Zutoiak (soporte):** en ambos casos, en los dos extremos de estas tablas se colocan unos soportes, llamados *zutoiak*. En la Antigüedad se usaban cestos, pero hoy en día se utilizan normalmente caballetes de maderas; aunque podemos ver *txalapartas* sobre otros elementos, como en el caso de las diferentes creaciones *Txala da* (sobre un triciclo, un hidropedal o un columpio).

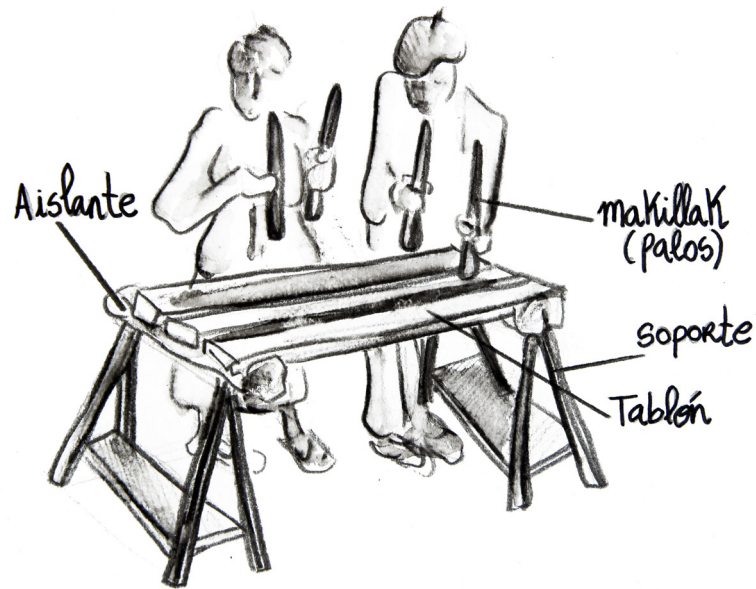


Figura 104: Partes de la *Txalaparta*. Una ilustración de Laurita Siles, 2015

- **Aislante:** entre esta superficie de apoyo y la tabla se colocaba algún material como pieles de oveja, hojas de maíz, sacos viejos enrollados, hierba seca, etc., que funcionaban como amortiguadores y mitigaban los golpes. Hoy día, lo más común es utilizar algún tipo de gomaespuma (SUSO, 2004; HURTADO, 2015a).
- **Makillak (palos de madera):** para golpear estas tablas, normalmente, se utilizan también palos de madera (llamados *makilak*). El tipo de madera utilizada en estos casos suele ser más blanda que la de las tablas, de tal modo que no ocasione ningún sonido propio al golpear (SUSO, 2004).

Aparte de todo esto, es importante destacar que muchos intérpretes consideran que la idea de *txalaparta* es más el singular conjunto de reglas de cómo se toca que un instrumento físico determinado. De hecho, existen diversos ejemplos de toques de *txalaparta* creados con objetos cotidianos, encontrados o buscados (HURTADO, 2015a, pp. 60-61; BELTRÁN, 2009, p. 67; GOIRI, 1994, pp. 32, 35 y 47; ESCRIBANO, 2012, pp. 218, 224 y 228). Como algunas de las curiosas iniciativas donde el músico Juan Mari Beltrán ha participado, por ejemplo: un concierto sobre las esculturas de metal de Chillida-Leku o sobre las estalactitas de la cueva Mendukilo en le valle de Larraun (VIGOR, 2008).

El material más reconocido en la construcción tanto de las castañuelas como de la *txalaparta* es la madera. De hecho, la madera de granadillo, en el siglo XVIII, se impuso para la construcción de «castañuelas clásicas» por su dureza y variedad tonal. Mientras que para la construcción de una *txalaparta*, antiguamente, eran utilizadas las maderas locales, como el roble, el castaño, etc. A partir de mediados del siglo XX, en ambos mundos se crearon nuevas inventivas. Se introducirán especies extranjeras como las maderas tropicales, con el propósito de crear nuevas sonoridades. También se crearán curiosos experimentos como *txalaparta* de piedra (*harriparta*), de hueso, de piedras sintéticas, la de hielo de Oreka Tx (CUBILLO, 2004), la *txalaparta* de vidrio elaborada por Nando Talo²⁸ o la *txalaparta* creada a partir de materiales cerámicos por la artista Arantza Gaztañaga.²⁹ Igualmente, también se han fabricado castañuelas de barro, hueso, hierro, bronce, piedra, cristal o marfil (CAVIA, 2013, pp. 23–28). En este sentido, no hay que olvidar la ancestral *txalaparta* de metal, llamada tobera, así como la creación de castañuelas de hierro, bronce y aluminio por el artista, bailarín y coreógrafo Vicente Escudero (1888–1980) (CAVIA, 2013, p. 131). Un trabajo referente para mis *Castañuelas para predecir un futuro mejor*. Además, hay que tener en cuenta la utilización de fibras sintéticas, sobre todo en la construcción de las castañuelas, lo que abarata su fabricación y logra una afinación más ajustada, que no se vería afectada bajo los cambios de temperatura, y permite, así, una mejor conservación.

Sobre la técnica de ejecución de estos dos instrumentos, primeramente, respecto al toque de castañuelas, podemos decir que se tocan por pares, es decir, cada castañuela en una mano, aunque el diálogo musical generado es uno. Por otro lado, curiosamente, la *txalaparta* también se toca con ambas manos. Sin embargo, una de las peculiaridades más atractivas de esta es que se toca entre dos personas (como mínimo). La disposición de estos músicos (*txalapartaris*) para tocar es bien simple: se colocan, bien a un lado del instrumento, o bien uno a cada lado, con una *makila* en cada mano, golpeando las tabla de una manera muy específica, ya que cada uno de los músicos no invade el tiempo del otro, no se superponen, sino que se alternan. La música que surge de esa conversación no pertenece a ninguno de los dos, sino que la *txalaparta* es entendida, por algunos autores, como la expresión de este diálogo en sí más que la forma concreta del instrumento físico. (HURTADO, 2015a, pp. 59–62). De la misma manera que la pareja de piezas que integran los diferentes tipos de castañuelas que existen en el mundo —según Emma Maleras— no se deben considerar dos instrumentos separados, puesto que una mano completa la otra (CARANDELL, 2002, p. 136).

28. Makilek berritzen jarraitzen dute. Berria, 2015. Recuperado de: <http://www.berria.eus/paperekoa/1833/038/001/2015-03-10/makilek_berritzen_jarraitzen_dute.htm>. Fecha de consulta: 2 de junio de 2016.

29. Arantza Gaztañaga: «TTakun Zeramikoa/ El Golpe Cerámico». Bilbo Art District, 2015. Recuperado de: <http://www.bilbaoartdistrict.com/?page_id=12399&lang=EU>. Fecha de consulta: 2 de junio de 2016.

Hay que aclarar que existen diferentes formas de tocar tanto las castañuelas como la *txalaparta*. Generalmente, «las castañuelas tradicionales» se fijan en el dedo corazón mediante un cordón; mientras que «la castañuela clásica» se coloca la cuerda en los pulgares, lo que permite un toque más complejo. Se crean nuevas habilidades técnicas como la *ca-rre-ti-lla seguida*. Este tañido del instrumento, según los historiadores, fue creado de la mano, nunca mejor dicho, de Antonia Mercé, reconocida bailarina e intérprete de castañuelas, más conocida con el apodo del país que la vio nacer: *La Argentina* (BENNAHUM, 2009, pp. 47-70; UDAETA, 1989, p. 74).

Por otro lado, además de la distinción, anteriormente comentada, entre *txalaparta zaharra* de un solo tablón y la *txalaparta berria* de un número indeterminado de tablas, cabe destacar que, a partir de los años 1960, también se introducirán variaciones en la forma de tocar el instrumento, siendo esta otra de las características importantes en la diferenciación entre ambas tipologías. La *txalaparta zaharra* se basa en el toque improvisado de los dos intérpretes bajo la distinción de *ttakun* y *herrena*, respectivamente. El *ttakun* da siempre dos golpes seguidos (*tta-kun*) y el otro, *herrena* (que significa «el cojo») puede intercalar un golpe, dos o ninguno entre los *txa-kun* de su compañero. De tal modo que el *ttakun* funciona como un pulso estable a lo largo de toda la interpretación, como los latidos de un corazón (GOIRI, 1996), mientras que el *herrena* desestabiliza el orden generado por su compañero.

La *txalaparta berria* introducirá diversos cambios (HURTADO, 2015a, pp. 71-78). Una de las características destacadas, introducidas por los hermanos Artze, en este nuevo toque es que, al igual que el *herrena*, el *ttakun* improvisará también con total libertad. Desaparece, de tal modo, tal distinción entre ambos intérpretes, lo que da lugar a múltiples variaciones. No obstante, normalmente, uno de los intérpretes suele mantener el ritmo de manera más estable mientras que el otro rompe y desarticula la frase. Esta postura puede ser intercambiable entre ambos músicos durante una sesión de *txalaparta* (HURTADO, 2015a, pp. 68-70). De tal modo que al experimentar el toque comprobamos que es una herramienta increíble para enseñar a respetar, a escuchar, a dejar al otro, a compartir, etc., como la química que se produce cuando dos personas hacen el amor. En relación a todo esto resulta curioso comparar el toque de la *txalaparta* y el de las castañuelas, ya que este último es un instrumento musical con sexualidad: la castañuela derecha es la femenina, ya que recrea un sonido más agudo que la izquierda, considerada esta la masculina. De tal modo que el sexo de cada castañuela versa sobre una diferente tonalidad, los dedos de la mano derecha conversan con los de la mano izquierda; como el *ttakun* con el *herrena* de la *txalaparta*.

Por otro lado, a partir de los años ochenta comenzaron a publicarse un mayor número de escritos sobre estos dos instrumentos. Destacan las personalidades de Emma Maleras (1919) y Juan Mari Beltrán (1947); ambos crearán desde el entusiasmo pedagógico métodos

de aprendizaje para la notación musical de la castañuela y la *txalaparta*, respectivamente (CARANDELL, 2002, p. 131; BELTRÁN, 2009, pp. 106-108).

La catalana bailarina y coreógrafa Emma Maleras planteó el *Método para castañuelas*, gracias a su formación musical: un sistema adaptando el modo de anotación musical occidental (Maleras, 1983).³⁰ Sin embargo, acostumbrados al común pentagrama, de cinco líneas, Malera sorprenderá con la creación del *biagrama*, de solo dos líneas, utilizando una línea para cada mano. Las notas de la mano derecha se escribirán en la línea superior con la vírgula, o el palo de las notas, hacia arriba y las notas de la mano izquierda, en la línea inferior con los palos hacia abajo. El espacio que hay entre las dos líneas servirá para anotar los choques de una castañuela con otra, llamados estos «posticeos», y para el golpe simultáneo de las dos castañuelas las notas se escriben en la línea superior e inferior, una encima de la otra. Mientras que la interpretación gráfica de los compases, los valores de duración de las notas, los silencios, las pausas, las indicaciones de matices, como el calderón, los signos de repetición etc., se escribirán de igual forma que en el sistema de notación musical occidental de otros instrumentos.³¹ Para indicar el movimiento de cada uno de los dedos se numeraron de la siguiente forma:

- Mano derecha: meñique (1), anular (2) medio o corazón (3) e índice (4).
- Mano izquierda: meñique (5), anular (6) medio o corazón (7) e índice (8).

Por otro lado, en el caso de la *txalaparta*, a partir del curso 1985-1986, el músico y musicólogo Juan Mari Beltrán fue el encargado de impartir las primeras clases de *txalaparta* en la Escuela de Música Municipal de Hernani. A la hora de enseñar a tocar la *txalaparta*, pronto vio que el solfeo tradicional no servía para transcribir el ritmo cambiante de esta. Así que a partir del dibujo que recrea un espectrograma de grabación de un toque de *txalaparta* ideó su propio sistema de escritura, con el propósito de desarrollar una metodología para la enseñanza (BELTRÁN, 2009, pp. 106-169). Este fue resuelto a partir de la escritura en una sola línea, donde se dibujarían líneas hacia arriba o hacia abajo, a modo de las plicas de las notas de solfeo, dando la posibilidad de diferenciar los golpes que cada interprete debía dar. De igual modo, esto ya ofrecía la posibilidad de marcar el tempo, el cuándo y el volumen

30. La primera edición de los tres libros que forman el primer curso de castañuelas creado por Emma Maleras fue publicada en el año 1983, pero Emma Maleras llevaba trabajando en su método desde 1964. De hecho, en 1968 Emma realizó tres charlas concierto en el Conservatorio Municipal de Barcelona. Para ampliar información sobre el trabajo y contibución de Emma Maleras al mundo de las castañuelas, véase: CARANDELL, Andreu (2002): *Emma Maleras. Les castanyoles: la grandesa d'un instrument petit*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

31. Tocs — Coro de Castañuelas Emma Maleras. La Castañuela 1 de 2. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=W_ee8la9Tqg>. Fecha de consulta: 18 de abril de 2012.

del golpe, y para determinar dónde golpear se numerarían los tablones y se señalaría con una simple flecha en qué lados del tablón golpear, a la izquierda o a la derecha (BELTRÁN, 2009, pp. 106-108).

Al comparar el sistema de escritura ideado por Emma Maleras para el toque de castañuelas y el de Juan Mari Beltrán para *txalaparta*, comprobamos la similitud entre ambos. La combinación de las figuras musicales dispuestas hacia arriba corresponde a la mano derecha de la castañuela o en el caso de la *txalaparta* para uno de los intérpretes, el *ttakun*, por ejemplo; por otro lado, las notas que se presentan hacia abajo pertenecen al toque de la mano izquierda de la castañuela o al otro *txalapartari*, el *herrena*. La diferencia la encontramos en las dos líneas horizontales, bigrama, para la castañuela y una sola línea horizontal de anotación para los toques de *txalaparta*. Maleras utiliza el espacio entre ambas líneas para anotar los choques entre las dos castañuelas. Aún así, lo curioso es que podríamos interpretar una partitura escrita para *txalaparta* con castañuelas y viceversa, por la similitud en el código que establecen así como la morfología de su toque. Entonces, pensemos ahora, en la semejanza del castañetazo repetitivo de la mano izquierda en relación con el ritmo establecido del atávico *ttakun*, representando el equilibrio rítmico. Mientras la mano derecha con sus carretillas podría ser el otro *txalapartari*, el *herrena*, ya que produce el desequilibrio introduciendo silencios, un golpe, dos, etc.

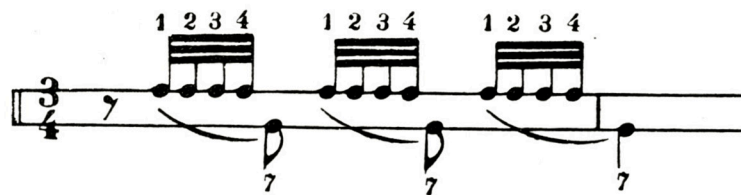


Figura 105: Ejemplo de partitura para castañuela ideada por Emma Malera

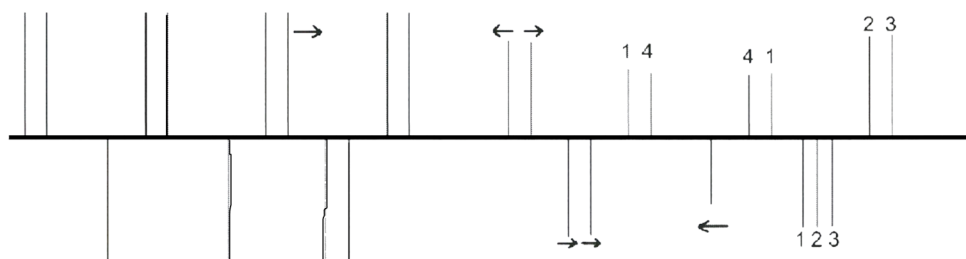


Figura 106: Ejemplo de partitura para txalaparta ideada por Juan Mari Beltrán

Además, es importante destacar la lucha tanto de Maleras como de Beltrán por constatar oficialmente el estatus de instrumento musical de estos dos idófonos. Ya que, en cualquier caso, por el sonido que emiten tanto las castañuelas como la *txalaparta* (para muchos) no fueron entendidos como instrumentos musicales al uso. Tal vez por la carente afinación de estos dos idófonos en sus orígenes o por la improvisación en el tañido del toque de ambos. Es habitual encontrar intérpretes tanto de *txalaparta* como de castañuelas sin formación musical alguna; quizás esto incrementa ese carácter arcaico, alejándolos del mundo académico musical de los instrumentos al uso (HURTADO, 2015*b*, p. 3). De tal modo que ambos debían de acometer una función alejada de la pura concepción de hacer música (CAVIA, 2013; HURTADO, 2015*a*, 2015*b*).

¡Son un instrumento musical! —exclama Maleras, respecto a las castañuelas—. Pero qué difícil es romper los prejuicios. Aún hoy no han sido reconocidas oficialmente. Y sigue habiendo muy poca gente que las enseñe bien. Unas cuantas alumnas más que tienen sus propios estudios particulares, enseñan mi método y me traen a los alumnos para que los examine. Les doy un título en mi nombre. Pero no existe aún un título oficial. Cuando me ofrecieron aquellas clases en el Conservatorio, que se inauguraron en octubre del 1969, comenzó mi lucha particular por el reconocimiento de este instrumento (CARANDELL, 2002, p. 132).

Las castañuelas han sido consideradas un mero acompañamiento para el baile vinculadas al ámbito popular, y sin una autonomía como tal. Como he comentado anteriormente, fue Antonia Mercé (1890–1936) La Argentina, quien comenzó el recorrido hacia la autonomía de la castañuela. Curiosamente, ella misma declaró una reacción adversa ante este instrumento, entendiéndolo desde el recuerdo de su infancia como generador de un sonido antimusical:

Cuando era pequeña, con apenas cinco años, oí constantemente las castañuelas en casa de mis padres, cuando daban clases de danza. Ese sonido antimusical me irritaba hasta el punto de que me escondía en el lugar más alejado de la casa para escapar de su eco. Ahí practiqué con mis dedos infantiles con un par de castañuelas que mi padre me había regalado. Inconscientemente (ya que, a esa edad, uno no razona), me forzaba a sacar sonidos de aquel instrumento, sonidos que no hicieran mis oídos como los otros. Así fueron mis principios en el arte que ahora practico, y puedo decir sinceramente que el gusto que tengo por mis castañuelas proviene de mi disgusto por las ajenas.³²

La Argentina, durante su corta vida, contribuyó a partir de la innovación musical a otorgar a las castañuelas un estatus de instrumento solista y acompañamiento, desligado del baile.

32. CORDELIER, S. (1936): *La vie brève de la Argentina*. París: Plon, citado en N. Bennahum y L. Bassols (2009): *Antonia Mercé*. Barcelona: Global Rhythm Press, p. 55.

Adaptó el toque de sus castañuelas a las músicas de los reconocidos compositores de la época, como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Granados, Halffter o Joaquín Nin, entre otros. Añadió, además, tanto el taconeo como las castañuelas a la música de orquesta (BENNAHUM, 2009, p. 226). Influenciada por la estética de los *ballets russes*, tomó la cultura popular como herramienta significativa, entendiendo que esta podía modelarse y recrearse. Sin embargo, tras su repentino adiós en el verano de 1936, coincidiendo con el estallido de la Guerra Civil española, toda esta andadura quedó trabada (BENNAHUM, 2009).

Posteriormente, a la muerte de la La Argentina, no se ha estudiado quién retomó su andadura ni en qué momento exacto, pero lo que sí es cierto es que a mediados del siglo xx surgieron compañías de baile que siguieron los pasos que había dejado Antonia Mercé (BENNAHUM, 2009): artistas como Carmen Amaya (1913-1963), Mariemma (1907-2008) o el polifacético Vicente Escudero (1888-1980). Este último fue quien creó sinergias entre el flamenco y las artes plásticas del París de comienzos del siglo xx. El vanguardismo, el surrealismo, Picasso, Fernand Leger, Juan Gris etc., formaron parte de su universo influyendo en su hacer, contribuyendo a reforzar la dimensión más arriesgada del bailarín y a abundar en el interés por la experimentación sonora. Destaca una de sus singulares actuaciones en la que bailó al ritmo del ruido de dos motores (CAVIA, 2013, p. 131). De esta forma, las castañuelas, poco a poco, se fueron convirtiendo en un instrumento autónomo, pasando de ser un mero acompañamiento de baile a un instrumento musical en sí mismo. Surgió así una nueva etapa de la castañuela, cuando el intérprete se concentra solamente en el toque, sin pasos de baile, dando cabida a toda expresión creativa y sonora como concertista; en este caso será llamada o llamado «castañuelista». Por ejemplo: la mexicana Lucero Tena (1938) será una de las encargadas de llevar la castañuela de concierto por todo el mundo, mientras la catalana Emma Maleras, como he comentado anteriormente, aportará una gran labor investigadora y pedagógica, con la creación del *Método para castañuelas*, actualmente usado en todo el mundo, que permitirá un aprendizaje progresivo comparable a la de otros instrumentos musicales, además de la innovación de la carretilla ejecutada con la mano izquierda (CARANDELL, 2002, p. 133).

Por otro lado, a partir del peculiar tañido de la *txalaparta*, se ha generado sobre su origen un conglomerado de narrativas —según María Escribano las denomina—. Narrativas, algunas de ellas, aureoladas de misterio sobre el significado o funcionalidad de la *txalaparta*, poniendo en duda su condición de instrumento musical. Por ejemplo: se ha dicho que pudiera ser un medio de comunicación de llamadas y mensajes a modo de tambor sagrado o tener su origen en las cuevas, donde imitaban los sonidos del animal que dibujaban, el galope del caballo; y el *irrintzi* imitaba el relinche del mismo, etc. (ESCRIBANO, 2012, pp. 153-215; BELTRÁN, 2009, pp. 55-67). Independientemente de si estas leyendas son ciertas o no es interesante cómo Escribano otorga especial interés al efecto que estos discursos generan

y cómo estos confluyen con sus representaciones presentes, entendiendo estas como *performances* a partir de los estudios de Richard Schechner. Este concepto parte de la idea de cómo cualquier comportamiento se lleva a cabo para influenciar a otros (ESCRIBANO, 2012, pp. 153-216) Entonces, a partir de esta perspectiva, analiza la narrativa que ha elaborado en sus diferentes investigaciones Juan Mari Beltrán. Este justifica que el origen de la *txalaparta* ha podido estar ligado a determinados trabajos, ya que la cadencia ha sido fundamental a la hora de organizar determinadas faenas y hacerlas amenas. En cualquier caso, Beltrán advierte que, a partir de sus investigaciones, los toques de *txalaparta* de la época más reciente tuvieron lugar en el festejo final del proceso de la elaboración de la sidra, después del trabajo comunitario del machacado de la manzana. Juan Mari Beltrán recalca que la *txalaparta* tampoco se tocaba para comunicar a los vecinos que la sidra está lista y que comenzaba la fiesta, sino que el acto de tocar la *txalaparta* era en sí parte de la celebración, generador de tradición sonora. Por esta razón, en cualquier caso, el toque de la *txalaparta* se aleja de la acción misma del trabajo o de llamada para la fiesta, ya que los propios palos para golpear las tablas no son utensilios de trabajo, sino instrumentos elaborados propiamente para su función musical. De este modo, Escribano argumenta que Beltrán ha trabajado esta narrativa tras el empeño de que la *txalaparta* tenga la misma categoría que otros instrumentos (ESCRIBANO, 2012). Toma, así, una posición activista que tiene como objetivo alcanzar un estatus que se percibe que no tiene. De ahí denota —según Escribano— la ingente producción realizada por Beltrán en la elaboración y coordinación de encuentros, fiestas, material pedagógico, publicaciones, investigaciones, etc. Pues, según recalca Beltrán, la razón de ser, casi única, de la *txalaparta* es crear música (BELTRÁN, 2009, p. 35; ESCRIBANO, 2012, pp. 153-214).

En relación a esta idea, la recuperación de la *txalaparta* —según narra el artista e investigador Enrique Hurtado— ocurre en un entorno cultural de vanguardia, y está directamente relacionada con la experimentación musical de los años sesenta, a través de artistas como Jorge Oteiza o los hermanos Artze. De la mano de estos últimos, la *txalaparta* como un hito en su historia sonaría en los Encuentros de Pamplona de 1972, donde artistas relacionados con el mundo sonoro más experimental, de la talla de John Cage, Steve Reich, Walter Marchetti, Luis De Pablo o Mikel Laboa, a partir de que escucharon el peculiar tañido mostraron su interés hacia él.

Hurtado en su investigación doctoral titulada *La txalaparta digital: Un análisis de la txalaparta a través del desarrollo de software*, estudia la relación de esta ancestral tradición musical con la música generativa en el contexto del arte contemporáneo (HURTADO, 2015a). Analiza especialmente las reglas del toque de *txalaparta*; para ello, en el transcurso de su investigación desarrolló un programa de ordenador con la intención de explorar algunos de los diferentes aspectos del toque de *txalaparta* con la música más experimental. «Encontrado

coordinadas formales y conceptuales comunes como la libertad de elegir dentro de unas reglas predefinidas y la interrelación entre los intérpretes a través de la improvisación, la exploración del timbre, el uso de la repetición y el pulso, o la falta de interés por la melodía». Contradictoriamente a este encuentro, por otro lado, a partir de los años noventa la *txalaparta* sufrirá cambios rítmicos y tonales contrapuestos a estas características, con el objetivo de poder integrar su tañido con otros instrumentos musicales, con otras músicas; y alcanzará, desde esta otra perspectiva, el estatus de instrumento musical (HURTADO, 2015b)..

Mientras que las castañuelas desde una primera estancia aparecen supeditadas al baile y en su evolución resalta su liberación ante este. Cuando las castañuelas se convierten en un instrumento autónomo, solista, alcanzan de algún modo el anhelado estatus de instrumento musical. En cambio, paradójicamente, no se ha recogido documentación alguna sobre ninguna danza asociada al sonido ancestral de la *txalaparta*, a pesar de que los ritmos que producen pueden ser adecuados para ello (SUSO, 2004). El toque de la *txalaparta* era solista en su origen, aunque alguna vez se ha tocado junto al sonido del cuerno o las toberas fueron acompañadas de cantos (BELTRÁN, 2009, pp. 76-80). De tal modo que a distinción de las castañuelas, podemos decir que la evolución de la *txalaparta* en los últimos años viene articulada a partir del intento de adaptar su sonido a otras músicas; con el objetivo de estandarizar su práctica integrándola con otros instrumentos y estilos musicales, de tal modo que desde la década de los noventa la *txalaparta* se baila; y es utilizada cada vez con más frecuencia entre los músicos y los grupos de música tanto dentro de Euskal Herria como de fuera de ella (BELTRÁN, 2009, p. 133). De hecho, la archiconocida reina del pop, Madonna, actuó junto al trío Kalakan durante su gira mundial The MDNA Tour en el año 2012, a golpe de *txalaparta*.³³

Tras estas ideas preliminares, podemos entender los diferentes proyectos que engloban *The castanets that predict the future* (*Las castañuelas que predicen el futuro*) y *Txala da* como un híbrido de experiencias multisensoriales, donde el público asume también una posición distinta a la del pasivo receptor: exige una actitud activa y participativa. Una manera de operar en el terreno del arte heterodoxa, activando otros canales expresivos más allá de los métodos convencionales como los que podemos encontrar tradicionalmente en un museo, donde el visitante solo puede mirar (LÍA BANG, 2013). En estas acciones se precisa la intervención activa del espectador para adquirir una plena significación. De tal modo que este debe asumir un rol activo para poder experimentar estéticamente la obra, junto al encuentro creativo consigo mismo; convirtiéndose en receptor y creador, a diferencia del espectador contemplativo.

33. Kalakan: «Cuando nos conocimos, Madonna se puso a tocar la *txalaparta*». *ABC*. 15 de junio de 2012. Recuperado de: <www.abc.es/20120615/cultura-musica/abci-entrevista-kalakan-teloneros-madonna-201206151819.html>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2016.

Esta adecuación estimulante, generada desde la práctica artística a partir de la implicación ciudadana, puede encontrar su semejanza en la manera de operar que podemos experimentar a la hora de formar parte de un folklore como vivencia. Algo que parece invisible en el presente frente a la visibilidad del folklorismo, entendido este último como vivencia de una vivencia (DÍAZ, 2013, p. 119; MARTÍ I PEREZ, 1996). Es decir, por ejemplo, en las fiestas patronales algunos grupos de danzas locales muestran los bailes tradicionales encima de un escenario bailando entre ellos –suponemos que pasándolo genial–, mientras el espectador se sitúa abajo mirando, quizás aturdido de aburrimiento, ya que este tipo de bailes suelen ser muy repetitivos y las melodías muy parecidas unas a otras. Estos bailes, en primer estancia, fueron creados para ser bailados, para ser disfrutados bailando, pero no para ser vistos (ESCRIBANO, 2016), aspecto éste que los diferencia de los bailes en la plaza del pueblo, donde los que bailan pueden recrear su inventiva con el movimiento de su cuerpo. Además, no hace falta ser un gran bailarín ni tomar clases para salir a la plaza a bailar. De igual modo, para tocar la *Txalamobil* no hace falta tocar bien, ni ser un gran músico. Para tocar la *Txalamobil*, si te la encuentras por la calle, ¡solo necesitarás ganas!

Para el Komando Trini la *Txalamobil* no es un objeto, sino una actitud saludable, creativa y sobre todo participativa ante la vida. Destaca aquí el ímpetu demostrado en generar un diálogo junto a «otras culturas», mediante el singular tañido «vasco» de la *txalaparta*, trabajando en otros lugares del mundo a base de acciones callejeras en busca de la participación activa del «otro», del transeúnte. Se origina así la idea de crear a partir de la *Txalamobil* un viaje itinerante y creativo, al modo de los espectáculos de variedades. Este es un proyecto que encuentra como claro referente y precedente a la pareja de *txalapartaris* Oreka Tx, con su proyecto titulado *Nomadak tx*. Este proyecto, que se dio a conocer a finales de 2006 (en formato documental, cedé, cuaderno de viajes y conciertos), plasmaba las experiencias de viajar por el mundo tocando la *txalaparta*, con el objetivo de convertir este instrumento en punto de encuentro, en la base para un diálogo entre personas y culturas. Sin embargo, es evidente que estas dos propuestas han sido construidas desde disciplinas e intenciones muy diferentes, ya que Harkaitz Martínez (Donostia, 1975) e Igor Otxoa (Donostia, 1973), miembros fundadores de Oreka Tx, son dos músicos experimentados y nosotras artistas visuales. De tal modo que nuestra intención no estaba en mostrar la (carente) destreza de nuestro toque ni el intercambio o fusión sonora con otros músicos del mundo. Nuestro objetivo consistía en compartir con la gente de la calle, con los transeúntes del lugar de acogida, en buscar colaboradores espontáneos para compartir una conversación, una comunicación de sustrato sonoro: una acción artística como juego, una obra participativa. Algo tan sencillo como golpear unos palos sobre unas maderas junto a alguien que pasaba por allí y ver qué dinámicas propiciaba este hecho.

Las primeras acciones realizadas con la *Txalamobil* en China fueron muy sugestivas, para empezar, por el hecho de utilizar dos foráneas occidentales un triciclo como medio de transporte, algo no muy común para a los ojos de nuestros vecinos orientales. La mayoría de los turistas se mueven en taxi y no suelen introducirse por barrios periféricos y humildes. Los ojos de aquellas personas nos observaban con asombro. En las calles concurridas, parábamos nuestro velocípedo, montábamos las tablas y comenzábamos a tocar. Una multitud de personas nos rodeaba: niños, jóvenes y ancianos hablaban entre ellos, reían. Más tarde, íbamos cediendo el turno para que todo aquel que se animara pudiera tocar. A veces, resultaba difícil explicar la cuestión del diálogo, la acción de dejar un tiempo para escuchar al otro. Pero, en cualquier caso, se daba un intercambio. No pudimos explicarles de dónde procede este instrumento, pero no hacía falta. Esas tardes pasadas junto a estas gentes, fueron mágicas. Hubo un diálogo, que sin la *Txalamobil* no hubiese sido posible. Un diálogo que suponía el despliegue de un nuevo lenguaje, «el lenguaje de la *Txalamobil*».

Por otro lado, en relación a la interacción del público con a la *Txalasing*, puedo aportar una bonita anécdota. Semanas después de mi vuelta a Marbella, recibí mensajes vía internet, gracias a la inscripción del blog que pinté en su superficie. Diversas personas que habían visitado la *Txalasing* me mandaron fotos de sus hijos disfrutando de la *Txalasing* y comentarios como este: «Gracias por el *swing* al parque. Gustamos muchos, mía familia - mi hijo, y esposa. Estaba un 'discubramento' magico. Perdona mi, mi Espanol pobre».³⁴

Mientras que, por otro lado, en las acciones *The castanets that predict the future*, las castañuelas interactuaron con el espectador, hablaron también, dando respuestas a modo de oráculo, una forma de adivinación a partir de interpretaciones, de señales físicas y sonoras. Respondieron a las preguntas sobre el futuro del público asistente, tales como: ¿Regresaré a mi país? ¿Será mi primer bebé un niño? ¿Cuándo me voy a casar? ¿Cuánto tiempo voy a durar con mi novia? ¿Qué voy a ser de mayor? ¿Conseguiré dejar de fumar este año?, etc. Una acción recurrente, pero es de saber que, aunque normalmente las castañuelas se utilizan como acompañamiento para el baile o como instrumentos de percusión, también se han utilizado para comunicar otros significados, como describir un determinado estado emocional, la imitación de los sonidos de la naturaleza, recrear un clima definido, etc., como ocurrió en el espectáculo *The Mute Wife (La esposa muda)*, estrenado en abril de 1944. Este narraba la historia de un hombre que se casó con una mujer muda. La actriz protagonista tradujo el problema esencial a la hora de teatralizar la novela a la terminología de la danza. De hecho, cuando la esposa se cura de su mudez, en vez de gesticular o interpretar dramáticamente la recuperación del habla, la bailarina toca su par de castañuelas incesantemente (CAVIA, 2013, pp. 170-171).

34. Comentario recibido en el blog <www.txalasing.blogspot.com> el 31 de agosto de 2010.



Figuras 107 a 110: Nila y Kazuma en la *Txalawing* de Vancouver, 2010. (Fotografías recibidas vía e-mail)

Pues, como humanos, tenemos siempre la imperiosa necesidad de comunicar algo, de relacionarnos con alguien. De tal modo que podemos observar que ambos proyectos, independientemente uno del otro, fueron creados a partir del percudir de estos idófonos, planteando la capacidad que tiene los sonidos para comunicarnos, ya que la música, de algún modo, ha sido catalogada como lenguaje simbólico y universal que hace posible la expresión de las emociones más profundas, con la capacidad de transportarnos tanto a la gloria como al abismo. En relación a esto, Juan Mari Beltrán exclama a partir de sus experiencias «que la *txalaparta* es un inmejorable transmisor de emociones». Dice esto al recordar el toque ofrecido durante los funerales de tres grandes *txalapartaris*. Recalca que nunca olvidará la profunda emoción de aquel momento, en el que vació todo su ser a través de la *txalaparta* como no hubiera podido hacerlo sin ella (BELTRÁN, 2009, p. 15). María Escribano también me relató sobre una de las conversaciones que mantuvo con un *txalapartari* durante su proceso de investigación. Uno de ellos le contó lo que había sentido al tocar durante un funeral. Explicaba que en el transcurso del toque de *txalaparta* percibía que la gente descargaba su dolor, experimentando una sensación de liberación colectiva como si la escucha de este diálogo percutido, de esta música, funcionara a modo de catarsis grupal (ESCRIBANO, 2016).

A partir de estos trabajos no solo podemos hablar sobre la distancia emocional que nos permite el sonido, sino también de la distancia física, del viaje, del recorrido. Como es

el caso de la *Txalabilbote*, que retoma a partir del tañido del sonido de la *txalaparta* como moneda de cambio aquellos botes o gasolineros que se dedicaron, en el siglo pasado, a cruzar a personas de una margen a otra, en los años gloriosos de Altos Hornos de Bizkaia y de la Naval de Sestao, una actividad que hoy día está en peligro de desaparecer.³⁵ De tal modo que el Komando Trini, con el propósito de reavivar esta triste decadencia, planteó un prototipo de embarcación creada desde los parámetros locales que dicta su tiempo, un reflejo de la modernización de su tierra natal, Bilbo —una ciudad industrial reconvertida en una ciudad cultural y turística— fusionando la idea de *txalaparta* junto a un pedal, un tipo de embarcación de recreo común en las zonas turísticas de la costa mediterránea (como en Marbella, mi pueblo natal), de modo que se propició una relectura poética de los usos de la ría. Así como posteriormente la acción *Berbatxala* estableció una comunicación entre tierra y agua. Se llevó a cabo una revisión de la historia de la ría de Bilbo adaptándola a los nuevos tiempos desde la ironía, el respeto y la necesidad de sentir la participación de la gente, de dar una sorpresa, un regalo a la sociedad. El resultado fue más que satisfactorio. Todo ello a partir de dos medios de transporte sostenibles, ya que obtienen del acto de pedalear la energía para su desplazamiento.

Por otro lado, en relación al soporte utilizado para el proyecto *Txalasing*, podemos decir que el columpio también nos permite desplazarnos, pero esta vez en el aire, pues con el balanceo del columpio aprendemos a impulsarnos sin necesidad de estar en contacto con el suelo firme; por lo que nos permite ampliar nuestras experiencias motrices, siempre que dicho impulso lo realicemos sin ayuda. Además, el columpio también es un juego de colaboración; antiguamente en el sur peninsular, sobre todo en Andalucía y norte de Marruecos, fue un espacio de socialización y festejo, como atestigua *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*, una publicación donde se rescatan los últimos testimonios orales de quienes conocieron la costumbre ceremonial del cortejo amoroso de jóvenes en el inicio del carnaval y la primavera (RUIZ, María Jesús *et al.*, 2008). Curiosamente, esta práctica llegó a prohibirse a partir de la Guerra Civil por considerarse como un rito carnavalesco.³⁶ Así que poco a poco, como conocemos, el columpio quedó exclusivamente circunscrito al ámbito infantil.

35. Actualmente, solo hay botes en dos puntos de la ría: entre Erandio y Barakaldo y entre Portugalete y Las Arenas. El servicio es cada vez menos utilizado y, según los propios boteros: «no tiene futuro». Para más información véase el artículo: ARTAZA, Gorka (2006): «De una orilla a otra, en bote por la ría» [en línea]. Recuperado de: <http://www.20minutos.es/noticia/112015/0/orilla/a/otra>. Fecha de consulta: 13 de julio de 2016

36. Como anécdota curiosa, el archivo histórico de Puerto Real (Cádiz) dispone de un auto de la Alcaldía fechado en 1792, prohibiendo el carnaval y entre otras oposiciones encontramos la utilización de columpios tanto en público, como en casas particulares. Con el deseo de impedir la reunión lúdica, considerada inmoral y promiscua, entre personas de uno y otro sexo y que podía dar lugar a la aparición de juegos de carácter erótico. Véase, RUIZ, María Jesús; José Manuel FRAILE GIL y Susana WEICH-SHAHAK (2008): *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación.

Por otro lado, es interesante destacar que la evolución sonora de estos dos instrumentos se engendra en contextos temporales y sociales dispares, pero, como hemos podido ver con anterioridad, en este proceso, ambos idófonos independientemente uno del otro estudiarán nuevos materiales, morfologías, propiedades acústicas, técnicas de ejecución, afinación, etc., gestando nuevas variedades tipológicas: «castañuela clásica» y *txalaparta berria*, respectivamente. Curiosamente, estas novedades, independientemente una de la otra, surgirían bajo el manto de acontecimientos históricos, políticos y sociales que interferían en la apropiación simbólica e identitaria de estos instrumentos desde polaridades contrarias. La castañuela —como he comentado anteriormente— desarrolló su esplendor en el siglo XVIII, junto a la gestación de la Escuela Bolera o los también llamados «bailes de palillos», que representaban el arte español de la época, del Estado, desde las altas esferas; y que evolucionaron, posteriormente, como un aporte a la configuración del imaginario de la marca de lo español, en relación a la impronta andaluza. Mientras, la *txalaparta*, como he comentado con anterioridad, tardará más tiempo en dar este giro. Esto ocurrirá a partir de mediados de los años sesenta, al pasar del ámbito rural del caserío a las calles de las ciudades, cuando cobrará un gran protagonismo musical y cultural en el contexto de la lucha por el reconocimiento de una cultura vasca diferenciada, absorbida, en cierta manera, por el movimiento independentista vasco (ESCRIBANO, 2012; BELTRÁN, 2009, pp. 130-133).

De tal manera que, dependiendo en qué bando de escucha nos encontremos, podremos entender la castañuela como el eco del fascismo españolista y la *txalaparta* como el golpe de libertad e independencia del pueblo vasco; en cambio, si nos situamos al otro lado, el repique de castañuela sería interpretado como el orgullo del alma de la nación española y el *ttakun* de la *txalaparta* como estallido de un atentado separatista. En todo caso, antes de continuar, hay que tener presente que, a día de hoy, el arte de tocar la castañuela y la *txalaparta* ha alcanzado una amplia audiencia en cuanto a ideologías y sensibilidades.³⁷ Tal vez esto se deba al nivel artístico alcanzado por sus intérpretes (BELTRÁN, 2009).

Además, en relación con todo esto y respecto a la castañuela, resultan atrayentes las publicaciones editadas durante 1792 y atribuidas todas al fraile Juan Fernández de Rojas, bajo diferentes seudónimos.³⁸ Como indica el título *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, parece ser un tratado sobre el instrumento, pero las pretensiones de Juan Fernández de Rojas

37. Sobre estas ideas, recuerdo una curiosa estampa: un camión con altavoces de la campaña electoral para las elecciones municipales de 2015 del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de Getxo circulando por las calles con sonido de *txalaparta*.

38. Juan Fernández de Rojas, que firmó todas sus obras con diferentes seudónimos (Liseno, Francisco Agustín Florencio, Cornelio Suárez de Molina, Juanito López Polinario, etc.). *El triunfo de las castañuelas o Mi viaje a Crotalópolis*, obra dedicada a uno de sus propios seudónimos, en relación al libro *Crotalogía o ciencia de las castañuelas: instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para bailar el bolero*, también criticó humorísticamente sus propias obras con *Impugnación literaria de la Crotalogía*, bajo el seudónimo de Juanito López

fueron otras, se trataba más de una crítica social, donde toma la castañuela como protagonista y la técnica que corresponde a su toque (crotalogía), como metáfora burlesca sobre la «españolada» de la época en que fue escrito:

Es bien notorio que la castañuela es un instrumento tan vocinglero y charlador, que por su naturaleza y esencia serviría, más bien a turbar y confundir la armonía de la música o del baile, que a la regla por donde hayan de regirse sus compases y movimientos. No obstante, el ingenio ha llegado a domar su dureza en tal forma, que vemos por la experiencia de ser las castañuelas la regla, el criterio, la norma, la pauta, el arancel, la ley, la razón y la medida por donde se calculan, rigen, moderan, ordenan, componen, arreglan, equilibran y perfeccionan los varios y difíciles movimientos de un cuerpo bailante; y además de esto se sostiene, se aceleran o prolongan los compases y tiempos de los otros músicos, instrumentos. (FERNÁNDEZ DE ROJAS, 1792, p. 5).

Fernández de Rojas, junto a otros intelectuales de la época, manifestaron en sus obras sentimientos de crítica sobre los defectos de su sociedad. Rechazaron las poses, los usos, las formas y maneras *aflamencadas* o *flamenquistas*; lo que fue llamado «España cañí» o «de pandereta». Incluyeron reflexiones en contra del fanatismo religioso, de las supersticiones o contra la Inquisición. Aspiraban a leyes más justas, a un nuevo sistema educativo. Criticaban las fiestas donde la nobleza se juntaba con la plebe impidiendo un desarrollo cultural. Se forjó así, a finales del siglo XVIII, el *antimajismo* ilustrado (predecesor de lo que será el *antiflamenguismo*). Encontramos además, escritores como José Cadalso o Gaspar Melchor de Jovellanos; también Francisco de Goya, con sus *Caprichos*. El autor de *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* fue coetáneo a todos ellos.

Sin embargo, esta posición crítica y burlesca tuvo otras contrarias, como las publicaciones de aquellos foráneos románticos que escribieron relatos de sus viajes por tierras andaluzas. Ingleses, franceses y alemanes navegaron y cabalgaron a lo largo y ancho de Andalucía, en busca de contrastes y exotismo. Como Richard Ford (FORD y PARDO, 2008), Gautier (GAUTIER, MESA y ROSALES, 1920) o el norteamericano Hobart C. Chatfield-Taylor con su libro titulado *The land of the castanets (La tierra de las castañuelas)*, de 1896. Aunque el título de la publicación hace referencia a la castañuela, su presencia es meramente puntual, pero este documento puede servir de ejemplo para ilustrar «aquella mirada exterior que se apropió del folklore, lo identificó como andaluz y lo hizo representante de la nación española» (CAVIA, 2013, pp. 15-22).

Polinario. Finalmente, al mismo grupo de escritos llenos de ironía y sátira pertenece una cuarta publicación titulada *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la crotalogía*.



Figura 111: *El mejor recuerdo de España*. Castañuelas adquiridas en una tienda de souvenirs del aeropuerto de Sevilla

Con todo lo expuesto, se puede concluir con las ideas aclaratorias expuestas por Bennahum en su brillante publicación sobre la biografía de Antonia Mercé, en relación a los prejuicios que el franquismo, junto al posmodernismo, pudo ocasionar tanto al flamenco como a los intérpretes de castañuelas, por representar los valores políticos y socioeconómicos de los siglos XVIII y XIX (BENNAHUM, 2009, p. 54). El españolismo que de estos nacería, junto a otros muchos factores, evolucionará más tarde como representación de lo español en la época franquista. Incluso hoy día, la castañuela es uno de los instrumentos más conocidos en la península ibérica e Iberoamérica, sobre todo en el Estado español, ya que, de alguna manera, junto al sol, el fútbol, los toros y el flamenco ha participado en la configuración del imaginario de la marca de lo español. Tanto es así que hoy día, para el turismo masivo, podemos encontrar castañuelas (de muy mala calidad e ilustradas con motivos de flamencas y toros) en las tiendas de *souvenirs* de Málaga, Sevilla, Valencia, Madrid, Barcelona, Bilbo, etc., para llevar a casa «el mejor recuerdo de España»:

Sin saber cómo ni dónde, una tolvanera se elevó sobre la ciudad, sobre su contorno, sobre sus prolongaciones, sobre las provincias de España. Una erupción de castañuelas. De mariposas de boj. Todo el aire crepitante. Como en un bordoneo [...]. Como si al sol de este verano, al entrar en su círculo [...] le aclamara la ovación de una plaza de toros (GIMÉNEZ, 1927).

En relación a todo esto cabe destacar la respuesta que recibí tras realizar la acción *The castanets that predict the future* realizada en The Banff Center, el 10 de julio de 2010. Primero, es necesario comentar que aquella misma noche las personas asistentes respondieron con muchas risas y aplausos; fue realmente una grata sorpresa. Lo realmente curioso ocurrió al día siguiente... La gente me paraba a cada paso para felicitar-me: «Congratulations!!, Congratulations!!». Artistas de diferentes partes del mundo venían hacia mí con alegría por el prestigioso centro de arte canadiense. Yo pensaba que era por mi predicción al toque de castañuelas, pero al poco tiempo... —¡ingenua de mí!—, me di cuenta de que todos aquellos agasajos no provenían de mi acción, sino porque justo al día siguiente, el 11 de julio de 2010, la selección española de fútbol ganó la Copa Mundo. ¡Ay, triste de mí! Tras esta experiencia se evidencia que no es posible construir la imagen de uno mismo de forma aislada, ya que en el transcurso de esta construcción tiene lugar una encrucijada de procesos, uno interno y otro externo. De tal manera que la valoración foránea es muy dependiente de la valoración propia, y apresura una reflexión sobre la evidente etnicidad sonora que acarrean los instrumentos de origen popular y en particular las castañuelas. De tal modo que, sin idearlo de antemano, dos de los supertópicos de España, el fútbol y el flamenco, se aunaron en la asimilación e interpretación de este trabajo.

Asimismo —parafraseando a Escribano— hay que destacar que con ETA nace una forma diferente de nacionalismo de orientación independentista, socialista, de extrema izquierda y revolucionaria, que tendrá como objetivo prioritario la independencia de Euskal Herria frente a los estados español y francés.³⁹ Dentro de este tormentoso conflicto, cada bando buscará, dentro del nacionalismo, una simbología y una estética con las que reconocerse (ESCRIBANO, 2012). El *txistu* puso banda sonora al tipo de nacionalismo más conservador que surgió hacia finales del siglo XIX⁴⁰ (K. SÁNCHEZ, 2005). Mientras que la *txalaparta* se quedó en el lado del *abertzalismo* más radical (BELTRÁN, 2009, p. 130). Esto le ha dado un carácter de rebeldía (ESCRIBANO, 2012), junto a sinergias significativas en el ámbito de la creación coetánea, destacando su presencia en movimientos culturales vanguardistas como *Ez dok Amairu* o en los Encuentros de Pamplona de 1972, según comentamos con anterioridad. Se demuestra en estas innovaciones y contribuciones artísticas una conexión junto a

39. LA CUEVA, J. de (1988): *La escisión del PNV: EA, HB, ETA y la deslegitimación del Estado español en Euskadi sur*, Bilbo: Txalaparta; LA CUEVA, J. de (1994): *Negación vasca radical del capitalismo mundial*, Madrid: Vosa.

40. En el último capítulo de esta tesis, «Viento», se puede ampliar información sobre la promoción del *txistu* en relación con el nacionalismo vasco conservador.

elementos sociales reivindicativos en busca de un reconocimiento de «lo vasco», de la mano de artistas como Oteiza, Laboa, etc. (HURTADO, 2015b; ESCRIBANO, 2012). Esto lo analiza de forma magistral la doctora en Etnomusicología María Escribano en su tesis doctoral titulada *Rhythms of struggle: recovery, revival and re-creation of txalaparta in the Basque Country* (Ritmos de lucha: recuperación, revitalización y re-creación de la *txalaparta* en el Euskal Herria), una investigación que ahonda en la *txalaparta* como fenómeno social, a partir del proceso de revitalización y construcción de esta tradición en el contexto de la lucha vasca por la autodeterminación.

En el transcurso de esta investigación María desarrolló un ingente trabajo de campo, basado en la investigación etnográfica, tomando como epicentro la ciudad de Iruña, entre los años 1998 y 2006. Desarrolló entrevistas a artistas vascos, incluyendo a parientes de viejos *txalapartaris*, expresos vascos, organizadores de actos políticos y otros *txalapartaris* de diferentes inclinaciones ideológicas dentro de la izquierda (ESCRIBANO, 2012).

En el verano de 2016, he tenido la oportunidad de reunirme con María Escribano, en más de una ocasión, ya que curiosamente actualmente vive en Getxo. No sé si existen las casualidades. Descubrir el trabajo de María y su persona, su historia de vida en relación con su tesis, causó un antes y un después en la presente investigación. María y yo hablamos sin parar entusiasmadas durante horas sobre la *txalaparta* y sobre nuestra atracción y amor hacia lo vasco. Establecimos una fuerte conexión, tal vez porque ambas somos *kanpotarrak* (de fuera de Euskal Herria, «extranjeras»), tal vez porque en nuestro proceso de investigación hemos experimentados experiencias afines: carentes del conocimiento del euskera, de primera mano y en relación a lo político de nuestro campo de estudio, sentir en más de una ocasión esa sensación..., «de meternos donde no nos llaman». María es de Madrid, aunque su abuela paterna era vasca; pero, curiosamente, su tesis doctoral tuvo como lugar de base Irlanda. La defensa de esta tesis, escrita en inglés, fue llevada a cabo en la Universidad de Limerich, algo que llamó mi atención, y en uno de los encuentros en los que he podido entrevistarla, María me comentó un hecho que resulta significativo sobre la movilidad geográfica de su tesis, en cuanto a su temática de estudio:

En Madrid, siento que no podría haber escrito la tesis [...]. En cualquier parte del Estado español yo siento que no podría haber escrito mi tesis o si lo hubiera hecho hubiera sido totalmente diferente. Pero, en Irlanda he tenido una libertad impresionante. Mis supervisores me dejaron total libertad para desarrollar la teoría como yo quisiera. Lógicamente, yo les comentaba, ellos me lanzaban ideas [...]. Era un lugar que estaba muy abierto a lo que yo quisiera decir, al enfoque que yo le quisiera dar. Además con una afinidad muy grande con la situación vasca. En relación a la colonización británica que ha tenido durante siglos [...]. Allí había como una resonancia. En fin, yo he sentido que me potenciaba, como si fuera un



Figura 112: Ornamento de una *txalaparta* en miniatura vendida por la organización de apoyo a los presos políticos Askatasuna para recaudar fondos en el año 2006. El texto escrito dice lo siguiente: «anmistia» (amnistía) y «askatasuna» (libertad), con el logotipo de Askatasuna en el centro. Uno de los personajes entrevistados explicó a María Escribano que la organización Askatasuna realizaba cada año un objeto decorativo diferente para recaudar fondos para la causa; y normalmente recreaban algo significativo de la cultura vasca. (Junio de 2006). Imagen cedida por María Escribano del Moral (ESCRIBANO, 2012, p. 327)

terreno fértil, que me estaba abonando la tesis en ese sentido. El Gobierno irlandés, también, me dio una beca de tres años para desarrollarla [...]. Eres parte de las circunstancias que te rodean. Y allí con el proceso de paz floreciendo en Irlanda del Norte, pues lógicamente eso también revirtió en la tesis (ESCRIBANO, 2016).

En este sentido, son interesantes —según comenta Beltrán— algunas de las publicaciones del escritor Marc Legasse, como el libro titulado *El zortziko de Iraeta para arpa y txalaparta* (1990) donde podemos leer:

El arpa figuraba en el escudo de armas de Irlanda, y la *txalaparta*, antaño, llamaba a las armas en Euskal Herria. Hoy los arpegios y los redobles de esos dos instrumentos de música lanzan a los cuatro vientos de la historia, el tradicional *zortziko* de Iraeta para concertistas vasco-irlandeses. «Los pueblos de armas tomar las cantan claras» reconocen los musicólogos internacionales, después de escuchar el *zortziko* de Iraeta. Pero los politólogos europeos contestan con desaire que se trata solo de un concierto terrorista para bandoleros separatistas y desaconsejan su transmisión en público. El arpa irlandesa y la *txalaparta* vasca les suena a música subversiva para Stein y Kalaxnikov (LEGASSE, 1990, en BELTRÁN, 2009, pp.130-131).

Otras de la narrativas analizada por Escribano, en relación a la instrumentalización política de la *txalaparta*, es la idea de *txalaparta* como llamada. Esta cuenta —según un escrito, al que hasta la fecha nadie ha podido tener acceso— que ya en la época romana la *txalaparta* existía. Este «supuesto» documento cuenta cómo los romanos entraron en Euskal Herria y, al oír el sonido particular de la *txalaparta*, a través de sus montes, pensaron que era un gran ejército que venía con caballos, y entonces se dieron la vuelta y se marcharon. Escribano argumenta que, independientemente de si ese documento existe o no, lo interesante se encuentra en cómo el eco de esta leyenda se ha recreado en el presente más cercano de la representación de la *txalaparta*. De tal modo que entrevistó a organizadores de actos políticos de la izquierda *abertzale* (llamados *ekitaldi* en euskera) para preguntarles en qué momento de estos eventos se tocaba la *txalaparta*, cómo, cuándo, por qué, para qué, con qué otros instrumentos, etc. Entonces, ellos le explicaron que entendían el toque de *txalaparta* como una llamada a la reunión, como una llamada al trabajo comunal (al *auzolan*, en euskera); con el objetivo de reunirse para luchar contra el enemigo (Escribano, 2012, pp. 153–216; Escribano, 2016).

De tal forma que podemos entender que la *txalaparta* pudo ser utilizada como parte de un «folklore de protesta», a modo de símbolo, como llamada para combatir el conflicto que lo oprimía o como escudo ante él. Mientras, las castañuelas fueron usadas, a partir de una concepción instrumentalizada del folklore como arma poderosa, a modo de propaganda política, desde las altas esferas, en este caso, por el Estado imperante (CARVALHO-NETO, 1973).

Curiosamente, algo de todo esto resuena en las narraciones de quienes cuentan sobre la manera de operar de la gran castañuelista Antonia Merced, La Argentina, renovadora de la danza española y andaluza en París. Cuando bailaba huía de lo establecido, transportando la idiosincrasia de los pueblos a la altura estética de gran danza y estableciendo un puente entre el neoclasicismo y el vanguardismo en el baile español, donde la castañuela fue su bandera (republicana). Fue la primera artista en recibir una condecoración por parte del Gobierno de la Segunda República. Además, curiosamente y de manera significativa, el 18 de julio de 1936, coincidiendo con el final de este periodo político, fue también la primera en fallecer con el estallido de la Guerra Civil española. De tal modo —según narra la comisaria Isabel Naverán— «la convulsión de su cuerpo pudo contener, de forma representativa y simbólica, el dolor colectivo que se avecinaba».⁴¹ Con el franquismo el legado de La Argentina, quien fue máximo símbolo del repique de castañuelas en la danza española y figura mimada por la República, quedó relegado en el cajón del olvido, o más bien el

41. «La Argentina», protagonista de la exposición de Tratado de paz que parte del Pacto de Donostia [en línea]. Recuperado de: <<http://dss2016.eu/es/sala-de-prensa/item/4030-la-argentina-protagonista-de-la-exposicion-de-tratado-de-paz-que-parte-del-pacto-de-san-sebastian>>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2016.

cajón de lo prohibido, ya que el régimen franquista erradicó todo rastro de modernidad o liberalismo. Cualquiera que estuviera relacionado con el libre pensamiento podía ser perseguido (BENNAHUM, 2009).

La muestra «1930 Pacto de Donostia. Historia y síncope», comisariada por Isabel Naverán es uno de los casos de estudio que componen el gran proyecto expositivo «Tratado de Paz», liderado por Santi Eraso y Pedro G. Romero. Este es uno de los eventos más ambiciosos de Donostia 2016, Capital Europea de la Cultura. Esta toma la idea de «abordar desde las imágenes de arte la representación de la paz y su reverso: la guerra y las múltiples formas de violencia». En el caso concreto en la Sala Gambará del Koldo Mitxelena lo que se representa es lo que fue el Pacto de Donostia de 1930, pocos días antes del advenimiento de la Segunda República. Una exposición extraordinaria que hace el recorrido de este periodo político pactado por hombres con rostro de mujer; en paralelo con la figura de La Argentina, produciéndose una conjunción de entes que evocan la fatalidad de cómo terminó la Segunda República española, mientras enarbola una poética simbólica y enigmática sobre la muerte de Antonia Mercé.

El 18 de julio de 1936 La Argentina acudió a una exhibición de danzas vascas organizada en su honor por el Padre Donostia en Donostia, ya que la bailarina tenía interés en integrar algunos movimientos del folklore vasco en su trabajo. Sin embargo, unas horas más tarde, tras cruzar la frontera La Argentina fallecía a las nueve de la noche repentinamente en su casa de Bayona; se desvaneció, como un síncope, al conocer la noticia del alzamiento de las tropas militares franquistas contra el Gobierno de la República⁴² (BENNAHUM, 2009; RODRIGO, 1990). De tal modo que, a partir de estos hitos diacrónicos, podríamos entender el enigma que vislumbra el fallecimiento de La Argentina, junto al tañido de sus palillos, como parte una herencia íntima y casi secreta de este tiempo, como un acercamiento a nosotros mismos que, aun siendo los nietos de aquellos vivieron el franquismo, entendemos que ese dolor que genera un conflicto recalca como legado tormentoso en nuestro devenir como personas, en nuestro ser y por ende en nuestro propio cuerpo. De tal modo que a partir de la propia vivencia, intrínseca en la propia práctica artística, podemos encontrar una resonancia ante el conflicto que sufrieron nuestro antepasados, como demuestran los diferentes proyectos que engloban *The castanets that predict the future* (*Las castañuelas que predicen el futuro*) y *Txala da*. En ellas la postura reivindicativa late en cada pieza junto una gran dosis de juego y humor, haciendo uso práctico de la archiconocida sentencia «Comedia igual a tragedia más tiempo» (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2014).

En este sentido, a modo de correlato, puedo recordar algo de lo que María Escribano me contó sobre su actividad profesional a día de hoy. Algo que parece alejado del tema

42. Ibidem.

que abordó en su tesis doctoral, pero según escuchamos cómo ella lo cuenta parece una sucesión generada a partir de la misma búsqueda en su investigación. María, actualmente, entre otras cosas, se dedica a facilitar constelaciones familiares. Es una terapia considerada alternativa que ayuda a reconocer los efectos de las dinámicas familiares, entendiendo que las personas somos capaces de percibir patrones y estructuras en las relaciones de nuestros antepasados y «la manera en la que se opera con la violencia o con un conflicto, en constelaciones familiares —según María me explicó— es mostrar el amor a la luz y sobre todo el dolor; hacer que el dolor que está detrás sea visto. Así, digamos que —según sus palabras— la *txalaparta* te ayuda en este proceso, porque te pone más en contacto con esa parte que necesita salir a la luz» (ESCRIBANO, 2012).

Para mí la *txalaparta* —cuenta María Escribano— ha sido parte de un camino espiritual, pero que pasa por la tierra, que te arraiga en la tierra, como de vuelta a casa. Recuerdo esa conexión, de la que mucha gente me habló, que tiene la *txalaparta* con la tierra, que les conectaba con los antepasados; que era como oírla y sentirte transportado a los orígenes. En fin, como que ya de por sí tiene algo espiritual, pero espiritual de la tierra, de la madre tierra, «ama lurra». [...] Eso hace que converja el sonido de la *txalaparta* con ese amor por la tierra de la izquierda nacionalista. Ya que en cierta forma esta es su fuente de inspiración (ESCRIBANO, 2016).

A partir del estremecimiento que generan todas estas anotaciones es también importante exponer las interpretaciones de los *txalapartaris* Erlantz Auzmendi y Josu Goiri recogidas por Escribano. Por un lado, Auzmendi entendía la *txalaparta* como «herramienta simbólica», comparándola a cómo Gandhi hizo un símbolo de la rueda de hilar, exaltando la idea de que su movimiento evocaba la independencia de la India frente a la ocupación británica. De este modo, Auzmendi exclamaba desde una perspectiva espiritual y mística, que este podía ser el rol adoptado por el tañido de la *txalaparta*, reclamándolo como sistema operativo hacia la paz (ESCRIBANO, 2012, p. 370). Mientras, por el otro lado, Josu Goiri centraba su discurso sobre la *txalaparta* desde la concepción de la curación espiritual, afirmando que el toque de esta ha ayudado al flujo de energía necesaria para alcanzar el escenario actual, entendiendo el cese de la actividad armada de ETA en 2011 como una causa natural generada como resultado de tanto tocar la *txalaparta*.

Además de lo anterior, como he comentado, conviene señalar que la *txalaparta* se trasladó del mundo rural al urbano; este camino fue emprendido por los hermanos Artze (José Antonio y Jesús Artze Agirre), junto a los hermanos Beltrán, entre tantos otros. Entonces no había escuelas de *txalaparta* y tenían que ir a los caseríos a aprender de los mayores, hasta que comenzaron a crearse escuelas o academias de *txalaparta* en la ciudad. La primera se creó en 1986, en Hernani, de la mano de Juan Mari Beltrán y lentamente fueron

sucediéndose otras tantas por todo el territorio vasco. Un año después, en abril de 1987, tuvo lugar la primera edición de La Txalaparta Festa de Hernani, hoy en día, una cita asentada en el calendario de la comunidad *txalapartari*; cada año y sin faltar uno, se han sucedido diferentes ediciones.

Curiosamente, la castañuela también tiene su fiesta, pero esta es mucho más joven: el Festival Internacional de Castañuelas, celebrado por primera vez en el año 2000 y dirigido por la concertista de castañuelas Teresa Laiz. Hasta ahora, el festival en sus siete ediciones anteriores, se ha realizado en Sant Feliu de Guíxols (Girona).⁴³ Además, el 13 de mayo de 2005, se celebró el Primer Encuentro de Castañuelas en la XLVIII Feria del Caballo de Jerez de la Frontera, en Cádiz. Si bien, este evento singular fue protagonizado, curiosamente, por un total de 906 mujeres, coincidiendo con el miércoles de feria, tradicional «día de las mujeres», celebrado anualmente con el objetivo de favorecer la convivencia y las relaciones entre las mujeres de los distintos barrios de Jerez. Sorprende que las diferentes reseñas de prensa que he encontrado sobre este encuentro recalcan que «las castañuelas son un instrumento de percusión en el que las mujeres son diestras».⁴⁴

Como comenté en la introducción de esta investigación, llegué a Euskal Herria encandilada por el sonido de la *txalaparta*, con el objetivo de realizar mi cuarto año de carrera y aprender a tocar tan dichoso instrumento. Por tanto, no podía perderme tan sugestivo evento. La primera vez que asistí a la Txalaparta Festa de Hernani fue en mayo del año 2003.⁴⁵ Rememoro las calles de Hernani, por aquel entonces repletas de pancartas políticas, escritos, denuncias, rostros de jóvenes presos dibujados en grande dimensiones, etc. Pues en marzo de aquel año, el partido político de ideología nacionalista vasca independentista, Batasuna, fue prohibido por el Gobierno español, considerado como el brazo político de ETA por la Justicia española, con el Partido Popular en el poder, el partido español el partido español de ideología conservadora; ello negaba la representación política a miles de vascos (muchas de las mismas personas afines a la *txalaparta*). También en febrero de aquel año el único diario que se publicaba íntegramente en euskera, el *Euskaldunon Egunkaria*, fue clausurado, y sus directores fueron detenidos y torturados.

43. Página web de Teresa Laiz, directora y coordinadora del Festival Internacional de Castañuelas. Recuperado de: <<http://teresalaiz.com/web/festival-internacional-de-castanuelas>>. Fecha de consulta: 19 de julio de 2016.

44. Un millar de mujeres en el Encuentro de Castañuelas convocado por las asociaciones y el Consejo Local de la Mujer en el Templete Municipal. XLVIII Feria del Caballo, Jerez de la Frontera (Cádiz). Recuperado de: <www.jerez.es/nc/especiales/feria/evento_simple_de_feria/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=30061&Hash=82e2999195941258989cd82c528a7d50>. Fecha de consulta: 19 de julio de 2016.

45. 17. Txalaparta Festa, Hernani, 2003. Recuperado de: <www.herrimusika.org/bildumak/ikusi.php?id=en&desde=300&k=4000423&p=342>. Fecha de consulta: 30 de junio de 2016.

Recuerdo aquel primer año vivido en Euskal Herria a pasos agigantados, como una ingenua adolescente que aprendía a camuflarse en la creatividad para digerir lo que sucedía a su alrededor. Interpretaba las calles de Hernani como un pueblo convertido en una gran instalación artística, donde los propios transeúntes formábamos parte, sin poder escaparnos del afanoso ambiente en la «fiesta de la *txalaparta*», ya que el propio sonido formaba parte de la obra. Era un sonido anacrónico, de tintes primitivos, que retumbaba junto a mis latidos en el silencio de la noche, de aquella madrugada con sabor a *txakoli*... No es de extrañar que fuera aquel fin de semana cuando mi proyecto *Txala-Hall* comenzó a gestarse. Así como otra pieza titulada *Txalaparta en silencio*, presentada como proyecto final para la asignatura de Técnicas Serigráficas en la UPV-EHU. Esta escultura estaba formada por cuatro tabloncillos envueltos con tiras de telas, como vendas que curan heridas, pero estas envolturas eran telas teñidas en tonos tierra, donde posteriormente serigrafíé las páginas principales del primer y último números de *Egunkaria*, editados entre 1990 y 2003. Estos cuatro maderos se disponían apoyados en la pared, junto a dos caballetes de madera plegados. De la misma manera que disponíamos la *txalaparta* una vez terminábamos la clase en la *herriko taberna* de Algorta. Sin ser consciente, supongo que como consecuencia de todas estas cosas, comenzaron a formularse algunas de las interrogaciones que años más tarde buscarían respuesta en esta investigación doctoral abordada desde la experimentación artística, de la que es inherente la propia experiencia vivida.

En relación con todo esto, vuelvo a mirar atrás en el tiempo. Recuerdo mi último fin de semana en Euskal Herria de aquel año 2003. Fui a conocer Herri Musikaren Txokoa, un centro de documentación de música popular situado en Oiartzun, creado por Juan Mari Beltrán en el año 2002. Tomé el autobús de Bilbo a Donosti y desde allí fui pedaleando hasta llegar al barrio de Ergoien. Quedé ensimismada observando la gran colección de instrumentos, documentos, libros, cintas de audio, etc. Sobre todo recuerdo mi entusiasmo «como *groupie* de un *rock star*» al conocer a Juan Mari Beltrán en persona. Tuvimos una breve conversación; le hablé de mis dibujos y esculturas sobre la *txalaparta* y también sobre el proyecto *Txala-Hall*. Además, aproveché para regalarle una pequeña serigrafía que ilustraba el toque de *txalaparta*.

Dos años más tarde, en el año 2005, cuando vine por segunda vez a vivir a Euskal Herria, para disfrutar un año en el centro de producción artística Arteleku en Donosti. Entonces, volví a retomar mis clases de *txalaparta*. Esta vez en la Escuela de Música de Lezo y Andoain de la mano del profesor Íñigo Monreal, asidua pareja de Juan Mari Beltrán. Entonces, Beltrán me invitó a realizar la imagen para el cartel de la 19. Txalaparta Festa, a partir del dibujo que años atrás le había regalado. Semanas más tarde, tras la Txalaparta Festa, fuimos invitados a cenar a una sidrería en Astigarraga todos aquellos que habíamos formado parte de la organización del evento. Una cena para el recuerdo, rodeada de los grandes

txalapartaris de Euskal Herria... Además de ser la única persona que no sabía euskera y que no era vasca, curiosamente, fui la única mujer presente en esta cena y la primera mujer en realizar un cartel para este evento.



Figura 113: Cartel de la 19.ª Txalaparta Festa. Laurita Siles, Hernani, 2005

Como he comentado anteriormente, Escribano argumenta toda su investigación a partir de las declaraciones de quienes se han dedicado, y se dedican a día de hoy, a la *txalaparta*, «en su mayoría hombres, y estos podían identificarse en términos generales como de izquierda progresista, independentistas y *euskaltzaleak* (comprometidos con la promoción del euskera)» (ESCRIBANO, 2012, p. 3). A diferencia de la notoria figura de la mujer en el toque de castañuelas, alimentada del *majismo* de la segunda mitad del siglo XVIII; ya que los elementos definitorios por antonomasia del majo y la maja fueron la guitarra y las castañuelas, respectivamente; junto al posterior imaginario de la española castiza recreada por la Escuela de Boleros (CAVIA, 2013, pp. 41-55). Hay que tener en cuenta que, hoy día, en cualquier caso, esta diferencia de género en la interpretación de estos idófonos es menos definitoria, pero no insustancial. De tal modo que aparecen parejas de mujeres *txalapartaris* como las hermanas Sara y Maika, componentes de Ttukunak⁴⁶ o en el caso del colectivo artístico

46. Página web oficial de Ttukunak. Recuperado de: <www.ttukunak.com>. Fecha de consulta: 2 de julio de 2016.

Dinastía Trini con la *Txalamobil* y todas sus derivaciones posteriores, que desarticulan la estética de *txalapartari* generalizada, como las imágenes que documentan la acción *Txalamobil Madrilen*, llenas de humor y sarcasmo, donde el atuendo de chulapa madrileña desestabiliza el *ethos* establecido junto al desconcertante sonido de la *Txalamobil*, que de lejos parece más un organillo sacado del atrezo de la Verbena de la Paloma. «Hay una risa subversiva —según indica Judith Butler— en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efecto». De esta manera, podemos pensar a partir de esta estampa cómo el uso de la parodia puede ayudar a consolidar las diferencias entre las categorías que la representan (BUTLER, 1990, pp. 173-179).

Esta inclinación de carácter feminista, que busca desestabilizar la asignación de roles sociales según el género, tal vez aparece intrínseca en mi propia persona y por ende en mi práctica artística, por el mero hecho «de ser mujer», ya que nunca he actuado conscientemente con estos propósitos. De tal modo que a partir de estas ideas, es interesante analizar el cuerpo de la *Txalamobil*. Esto permite el movimiento generado por el pedaleo y, en este sentido, podemos decir que la bicicleta ha tenido un estrecho vínculo con el proceso de empoderamiento de la mujer. Desde los inicios de la bicicleta moderna en el siglo XIX hasta nuestros días, este medio de transporte se ha convertido en una opción para quienes necesitan moverse con independencia, y las mujeres la han tomado como bastión para defender su libertad, como demanda Wadjda, la protagonista del largometraje titulado *La bicicleta verde*, 2012. De hecho, la feminista y sufragista estadounidense Susan Brownell Anthony declaró para el *New York World* en 1896 que «la bicicleta ha hecho más por emancipar a la mujer que cualquier otra cosa en el mundo» (MACY, 2011, p. 77). De igual modo, la presencia de la mujer no fue casual durante la presentación del proyecto *Txalabilbote*, ni la invitación de *bertsolaris* mujeres ni el resto del grupo de mujeres que ayudaron a realizar el acto de la botadura.

Para finalizar, debo de señalar que a partir de la creación de la *Txalamobil*, he llevado a cabo una inquietante búsqueda de información sobre la relación existente entre crear y pedalear. He encontrado gran cantidad de proyectos artísticos (sonoros, muchos de ellos) en torno a la bicicleta, antecesoras a la *Txalamobil*, y otras nuevas propuestas que no cesan de sucederse a lo largo y ancho de nuestro mundo, ligadas al impulso de potenciar la bicicleta como medio de transporte sostenible y ecológico. Toda esta información recabada y archivada paralelamente durante el proceso de esta investigación se adjunta en el apéndice IV de la presente investigación, bajo el título «El arte a ritmo de pedal». No obstante, esto es solo es un bosquejo de dónde pueden dar fruto futuras investigaciones, artículos o ponencias, como las ya impartidas, en el año 2013, en el X Congreso Ibérico «La Bicicleta y la Ciudad» celebrado en Vitoria-Gasteiz, así como en el Espacio Puerta de Bilbo, «El día de la bicicleta». Es esta una inquietud gestada a partir de la unión dos grandes pasiones — el

arte y el ciclismo— y que, a día de hoy, está presente en gran parte mi práctica artística desarrollada desde entonces y hasta la fecha, con proyectos como la *PutxeraMobil*, la *Bicine* o la *BiziRueka*, la *BiziKarder* y el *Bizifeltro* del proyecto *MuturBeltz*. Todas estas propuestas, paralelamente, cada una con su historia, nacen del propósito de enriquecer la vitalidad ambiental y cultural y entienden el proceso de creación artística como un ejercicio de la voluntad para hacer un mundo mejor, más sano y saludable, como el acto de pedalear (AUGÉ, 2009).

PALABRA



4. PALABRA

4.1. Introducción

La palabra y la piedra suelta no tienen vuelta.¹

Desde siempre he tenido la necesidad de expresar mi estado de ánimo, en relación con los hechos cotidianos, ayudándome del instrumento más natural y accesible: mi propia voz. «Quien canta, sus males espanta».² El canto es una capacidad natural de los seres humanos, salvo malformaciones congénitas, claro. Cada cual canta como puede, sabe o quiere. Cuando cantamos, incluso a solas, estamos cantando para otro u otra, cantamos para ser escuchadas y reconocidas; cantamos para ser amadas, odiadas, deseadas, etc. En síntesis, para ser. Mi voz, mejor o peor que otras, tiene la propiedad de entonar, de crear tensión en la palabra. Una tensión que, a su vez, es difícil explicar con palabras y, a diferencia de otros instrumentos musicales, el instrumento vocal, está formado por los aparatos respiratorio, fonador y resonador. Articula un mecanismo que no se puede ver, pero que se siente en todo el cuerpo, transformando el cuerpo en armonía misma. Tiene la singularidad de que cada voz es única, como las huellas dactilares: cada una tiene un timbre único y una tesitura distinta a las demás. Y, además, aunque la voz pueda modificarse con los años, no dejará de ser la misma. Sorprendentemente, cuando cantamos esa parte, ese canto, se desprende, se separa y se pierde en el aire y, sin embargo, es en ese único momento en el que otra persona puede escuchar y reconocer a quién pertenece.

Hay que tener en cuenta que el cantar acarrea un desconocimiento en su historia, ya que todo lo anterior a la invención de la escritura musical y a la aparición de aparatos de grabación se ha desvanecido para siempre en el silencio del tiempo (BOWRA, 1962, p. 3). Los vestigios del cante son difíciles de concretar, solo la magia de la transmisión oral ha logrado traer algo a nuestro tiempo. De este modo, a partir de la aparición de los avances tecnológicos y los nuevos medios de comunicación, se constituyó una nueva etapa para el acto de cantar que se caracteriza por un cambio radical en los modos de comunicarse y en el intercambio conocimiento.

1. Refrán popular recogido en el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59269&Lng=0>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2014.

2. Refrán popular recogido en el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59363&Lng=0>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2014.

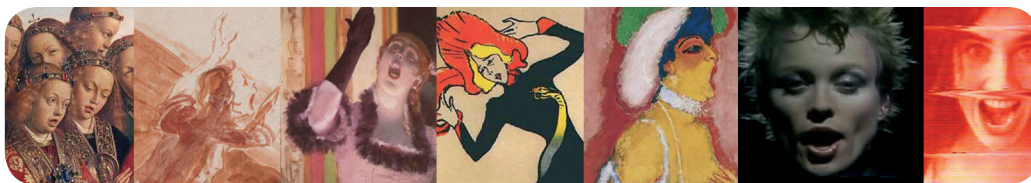


Figura 1: Representaciones del acto de cantar en el Arte

Todas las culturas cantan, respondiendo a las condiciones naturales de las diferentes lenguas. Es decir, cada idioma construye el modo particular de hablar y de cantar de un pueblo, que forma parte de su idiosincrasia. De esta manera, paulatinamente en el tiempo, en la historia de cada pueblo, se han forjado las distintas maneras de emitir la voz y las diferentes técnicas para cantar, ya que es el único medio por el que podemos añadir texto a la línea musical.

El acto de cantar ha tenido una magnitud considerable de representaciones e interpretaciones en las diferentes disciplinas que conforman las artes plásticas y audiovisuales; se ha representado a personas cantando en innumerables ocasiones o simplemente estos cantos han sido el punto de partida para la creación. Así, encontramos mujeres y hombres cantando en las pinturas de una gran cantidad de artistas: Luca della Robbia, Jan van Eyck, Frank Bernard Dicksee, Edgar Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso, Sorolla, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Henri Matisse, Gustave Doré, Francis Picabia o Robert Delaunay son solo algunos ejemplos. Fue a partir del siglo xx cuando un gran número de artistas, muchos de ellos sin ser músicos, investigaron y trabajaron con su voz, tratando de ubicarla en una nueva dimensión estética, expresiva y simbólica. Como ejemplos encontramos la obra de Laurie Anderson, Pipilotti Rist, Yoko Ono, Marina Abramovic o Tino Sehgal, entre muchos otros.

Como en otros lugares, el pueblo andaluz y el vasco son generadores de una amplia gama de melodías y cantos de orígenes ancestrales. Entre todos ellos, he escogido el cante flamenco al hablar de Andalucía y el *bertsolarismo* en el caso de Euskal Herria, dos laberintos ancestros de calles encrucijadas que han conseguido un espacio estable y forjado en esta nueva era. Florecen una variedad de nuevos formatos, estilos, formas, sinergias, etc. Elaboran nuevos patrones con objetivos diversos y que a su vez contribuyen a nuevas lecturas. Enriquecen ambas materias indistintamente desde otras disciplinas artísticas. De tal modo, podemos hablar de artistas que oscilan en la creación tanto del *bertso* como del cante flamenco, junto a manifestaciones en torno al arte sonoro, la *performance*, el arte conceptual, etc. Es el caso, por ejemplo, del excantaor Niño de Elche o la *bertsolari* Maialen Lujanbio. A continuación hablaremos de algunos de los proyectos de estas dos personalidades, para comprender la globalidad de su trabajo; junto a la serie *Flamenco Desexpresionao* de Irene



Figura 2: Fragmento de una fotografía de El Niño de Elche + Fragmento de un fotograma del vídeo Suspiros de España-Borroka, Irene Mala, 2010 + Fotografía de la acción La Bicicletera desarrollada por la Factoría Bulos junto a la cantaora Alicia Acuña, 2008 + Fragmento de una fotografía de la acción Ornitorrinkus llevada a cabo por Mailen Lujanbio, Judith Montero y Xabier Erkizia en live @ AmatauTV periferiak, Bilbao, 2007 + Fragmento de una de las fotografías de la acción Bertso Standoe, Getxo Arte, 2008 + Fragmento del cartel anunciador del bertso poteo con PutxeraMobi en Zalla, 2013.

Mala, el proyecto de *La Bicicletera* de la factoría Bulos y Mesedez, *cántame un bertso* —*Bertso Standoe*—, un proyecto personal en torno al *bertsolarismo* desarrollado en el transcurso de esta investigación. Finalizará el capítulo con la articulación de un discurso comparativo y analítico de estas diferentes piezas atravesando las vicisitudes que aglutinan el cante de estas dos hablas desde lo identitario, lo político y lo social, y cómo esto se manifiesta en la práctica contemporánea.

4.2. Niño de Elche

Francisco Contreras Molina (Elche, Alicante, 1985) o Paco para los amigos es conocido bajo el apelativo artístico Niño de Elche. Explicar a qué se dedica es una tarea difícil, ya que, cuando alguien intenta definir su trabajo, de alguna manera en este intento surgen etiquetas como: flamenco, cantaor, cantante, *rara avis*, etc., que posteriormente él siempre niega, ya que —según sus palabras— «el desetiquetarse es el posicionamiento político más importante que puede haber actualmente». Esto es así aunque el Niño de Elche, más que negar con rotundidad esta clasificación, antepone el prefijo *ex-* a cada una de estas palabras: «porque cuando eres un *ex-* de algo, hablas de que has transitado ese espacio y que ha quedado algo».³ En definitiva, es un artista poco convencional: su indagación en el flamenco, junto a otros géneros musicales, artes escénicas, poesía, política, performances, etc.,⁴ le han convertido en un artista versátil de relieve internacional con cabida en los circuitos más experimentales. Partiendo de un conocimiento profundo de la tradición y con la voz como instrumento privilegiado el Niño de Elche hace lo que quiere a partir de su aparato fonador. Trasciende las estructuras academicistas para crear y expresarse con total y brillante libertad, escapando de la zona de confort del saber (CARRETERO, 2016). Todo este proceso viene determinado por un abanico de influencias como: Raúl Cantizano, Daniel Alonso (Pony Bravo), Los Voluble (Pedro y Benito Jiménez),⁵ Juan Carlos Lériida,⁶ Pedro G. Romero, Israel Galvan, Matej Kejzar, Saidagasa, etc.⁷

A continuación, para ilustrar esta amplia actividad, se expondrán brevemente cinco diversos proyectos desarrollados entre 2012–2016 por el Niño de Elche junto a otros artistas. Estas piezas son: *Vaconbacon. Cantar las fuerzas* junto a la factoría Bulos y Tanguerías; *Bankias, pulmones y branquias* junto al colectivo FLO6x8; *El loop del lumpen-proletariado*, bajo la invitación y articulación de Pedro G. Romero; *En nombre de*, una propuesta compartida con Los Voluble, junto a Pablo Peña y Raúl Cantizano, y el disco *Voces de Extremo* creado junto a la colaboración de diversos agentes.

3. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB.

4. Francisco Contreras Molina (Niño de Elche) en: Reportaje Niño de Elche, *El Transistor*, octubre de 2015. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=MSMfoChA73A>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2016.

5. Página web del colectivo Los Voluble. Recuperado de: <<http://voluble.net>>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2016.

6. Página personal del bailarín, coreógrafo y pedagogo del flamenco Juan Carlos Lériida. Recuperado de: <<http://juancarloslerida.com>>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2016.

7. RTVE: *Mapa Sonoro - Niño de Elche*, 2014. Recuperado de: <www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-ninoelche-20140223-2345/2413788>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2016.

VACONBACON. *Cantar las fuerzas*

Cante flamenco

Espectáculo / Intérprete: Niño de Elche/ Un proyecto de la factoría Bulos y Tanguerías / L'Escorxador CCC, Elche, Alicante, 2011/ Bienal de Flamenco de Sevilla, 2012



Figura 3: *Vaconbacon. Cantar las fuerzas*, 2011

VACONBACON. Cantar las fuerzas fue una propuesta artística, interactiva, escénica y sonora de cante flamenco desarrollada por el Niño de Elche junto a la factoría Bulos y Tanguerías.⁸ Tomaron como punto de partida la presencia de un solo cantaor en la escena, el Niño de Elche, y la pintura de Francis Bacon (1909-1992) como referente, aunque sin utilizar ningún cuadro del pintor, solo las sensaciones que estas pinturas transmiten de tal modo que la propia imagen del cantaor se proyectó en escena creando imaginarios baco-nianos. El pincel —según sus autores— se convirtió en píxel distorsionador de la figura, el rostro, la fuerza y la carne (CELDRÁN, 2011), conceptos que se relacionan tanto con la pintura de Bacon como con el flamenco.⁹ Introduciendo también objetos en escena, como una máquina vibratoria o hinchadores de aire, entre otros, para generar el característico movimiento pictórico de Bacon. Fue un espectáculo dividido en tres momentos, según las leyes del tríptico existentes en la obra de Bacon, y otras tantas ubicaciones en la escena. En ellos, el Niño de Elche repasó buena parte del repertorio flamenco interpretando tonás, seguriyas, soleás, malagueñas, etc. Llama a la acción a algunos de los poetas preferidos del pintor como T. S. Elliot, además de Miguel Hernández o Machado (BARBER, 2011).

8. La *Factoría bulos y tanguerías*. Recuperado de: <<http://bulos.net>>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016.

9. *Cultura Film*: Niño de Elche [entrevista]. Recuperado de: <<https://vimeo.com/184490654>>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016.

Bankias, pulmones y branquias

Cante flamenco: Bulerías

Flo6x8 / *Performance artista* / Sevilla, 2012

La labor crítica y política ha llevado al Niño de Elche a participar desde su práctica artística en diferentes acciones reivindicativas tanto a favor de los animales¹⁰ como de los ciudadanos. Destacando aquí las acciones desarrolladas junto a FLO6x8.¹¹ Este colectivo andaluz articula atracos creativos no violentos que recuerdan al asalto sonoro del cortometraje *Music for one apartment and six drummers*,¹² salvo que, en este caso, las intervenciones de protesta pacífica de FOL6x8 se llevan a cabo en recintos bancarios y espacios políticos. Tomando el flamenco como herramienta de ataque, cantan y bailan contra los Gobiernos, plantando cara al sistema a través de su arte. Como cantó Ani DiFranco: «Every tool is a weapon, if you hold it right». ¹³ El Niño de Elche en la acción realizada junto a FLO6x8 y titulada *Bankia, pulmones y branquias* canta «al ahogo del ciudadano que, con el agua al cuello, es testigo de la reanimación con oxígeno que el estado proporciona a los bancos pero que nunca se hace extensible a los ciudadanos» (DÍAZ-MARCOS, 2016).

Bankia, pulmones y branquias (bulerías)

(Letra Eleurito y Pincho de Leche)

El carácter y la voluntad
has cambiaito amigo mío
El carácter y la voluntad
ay, desde que tienes dinero
que no se te puede aguantar
son cosas de rico nuevo

10. Niño de Elche canta al toro Fadjén para pedirle perdón por la tauromaquia. Video promovido por Capital Animal y la Fundación Franz Weber, rodado por Chus Gutiérrez. Exposición «Otras Tauromaquias», 2016. En el 200 aniversario de la Tauromaquia de Goya, en Calcografía Nacional. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=_nh5rFejEL4> y <www.ninodeelche.net/animal-numero-en-el-museo-reinasofia>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016.

11. Web del colectivo FLO6x8. Recuperado de: <<http://flo6x8.com>>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016. El nombre de este colectivo proviene de la unión de dos partes: el «flo» como apócope de «flamenco» y 6x8 que es el «compás» del palo flamenco llamado tanguillos, muy vinculados a los carnavales de Cádiz.

12. *Music for one apartment and six drummers* [video en línea]. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qK4cWTbXd8>>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2016.

13. Traducción: Toda herramienta es un arma, si se la empuña adecuadamente.

Tú me has bajaíto el sueldo
me lo subiste toíto, me lo subiste toíto
para poder defenderme
hasta el loro empeñaíto
hasta mi casa yo he vendío
No me trajines más Rodrigo
que por tu mala cabecilla acabaremos furtivos
que por tu mala cabeza Rodrigo, acabaremos furtivos

Me busqué dos curriyos
pa' la hipoteca, pa' la hipoteca
tu te metes en líos, me echas a la calle
por que no hay manteca
me busqué dos curriyos
pa' la hipoteca, pa la hipoteca
Bankia, Bankia, Bankia
pa ti seis pulmones pa mi ni unas branquias

No te voy a querer
aunque me quitarás el interés
aunque me rebajes el interés
que yo no te quiero Bankia...
No te quiero Bankia, no...

El loop del lumpen-proletariado

Cante flamenco

Niño de Elche / Centre Cívic Parc-Sandarú / Barcelona, 2012

El Niño de Elche un día recibió una llamada del colosal Pedro G. Romero: «Paco, quiero que hagas una conferencia rara».¹⁴ Con motivo del «Segundo laboratorio del proyecto Archivo FX: De economía cero. Particiones».¹⁵ Como sabemos, muchos de los trabajos desarrollados por Pedro G. Romero, tanto en Máquina PH¹⁶ como en el Archivo FX, tienen una relación poética y profunda con el flamenco, y para este encuentro el artista y comisario entendía que este discurso debía de estar presente. Así que decidió poner broche final al encuentro con una doble actuación de Ortiz Nuevo en el Museo Picasso de Barcelona y el Niño de Elche en la sociedad flamenca barcelonesa, El Dorado. Entonces, Pedro G. le envió una serie de textos a Paco, y durante ese tiempo de correspondencia llegaron a la conclusión de que el tema «lumpen-proletariado»¹⁷ y su conexión con lo flamenco era interesante para tocar y, en este caso, también para cantar (G. ROMERO, 2008, pp. 40-75). De este modo el Niño de Elche, a partir de estas premisas, decidió apoyarse en la lectura en escena de algunos fragmentos de los textos leídos; muchos de ellos eran de Pedro G. Romero; otros, de Ortiz Nuevo, de David Pielfort, etc. Para crear, mediante su voz y su guitarra, diferentes acciones sonoras. Desmontó, desarticuló y experimentó a partir de la estampa del lumpen proletariado andaluz para articular toda una serie de elemento del cuerpo y construcción de la subjetividad propias de lo flamenco (NAVARRO, 2013).

14. Video que recoge la intervención del Niño de Elche en el segundo laboratorio del proyecto Archivo FX: De economía cero de Pedro G. Romero para el Museo Picasso de Barcelona. En Sociedad Flamenca barcelonesa, El Dorado. 2012. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=0OY3S6hsy7U>>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016

15. G. ROMERO (2012): Archivo FX.: *De economía cero: particiones*. Recuperado de: <<http://fxysudoble.com/es/cronologia/laboratorio-2>>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016.

16. Archivo de Máquina p.H. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/tematica/maquina-p-h>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016.

17. El lumpen-proletariado es un término que fue acuñado por Marx en 1845, que designa a la población situada socialmente por debajo del proletariado, aquella parte de la población que para su subsistencia desarrolla actividades al margen de la legalidad o en la marginación social (mendicidad, delincuencia, prostitución, etc).

«En el Nombre de»

Cante flamenco: guajiras, romances, etc.

Música electrónica / reguetón / espectáculo audiovisual / festival Sónar / Barcelona, 2016



Figura 4: «En el Nombre de». Francisco Contreras Molina —Niño de Elche—, Pedro y Benito Jiménez —Los Volubles— Pablo Peña y Raúl Cantizano. 2016

En el Nombre de (2016) fue la segunda propuesta del Niño de Elche compartida con la pareja de VJs y DJs Los Voluble para el festival Sónar en Barcelona,¹⁸ tras el paso en 2015 con *Raverdial*.¹⁹ Para este nuevo espectáculo audiovisual, además, contaron con la presencia del multinstrumentalista Pablo Peña (de Pony Bravo y Fiera) y el habitual guitarrista del Niño de Elche, Raúl Cantizano (Bulos.net y ProscritosDF). El discurso de este proyecto audiovisual giraba en torno a lo fronterizo estableciendo una mirada entre la crisis migratoria del Mediterráneo y el mundo de la cultura *trans* y las fronteras de género. El Niño de Elche mediante su voz se apoyó en cantes anónimos y textos de Ignacio Miranda y Paul B. Preciado, filósofo *queer* y activista. En definitiva, un espectáculo audiovisual con música industrial, reguetón, flamenco, romances, etc.²⁰

18. El festival Sónar fue creado en 1994; sus valores fundacionales circulan entre creatividad y tecnología. Hoy día es un referente internacional de primer orden gracias a una cuidada oferta que combina lo lúdico con lo artístico, la vanguardia y la experimentación con las nuevas corrientes musicales de la electrónica de baile. Recuperado de: <<https://sonar.es>>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016.

19. «RaVerdial» (2015). El concepto de esta propuesta giraba alrededor de «rave flamenca», unificando los valores antipolíticos y sociales del inicio de estas fiestas con los verdiales, esos elementos folklóricos de toda fiesta flamenca. Página web personal de El Niño de Elche donde es posible escuchar y descargar «El raver», «Un veneno» y «La Sífilis». Recuperado de: <www.ninodeelche.net/raverdial-edicion-telegrama-los-voluble>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016. CABELLO, Alfonso (2016): *El niño de elche + los voluble: raverdial somos tod@s*. Recuperado de: <<http://walkmag.es/el-nino-de-elche-raverdial-somos-todos>>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016

20. Teaser «En el Nombre de» (2016). Niño de Elche + Los Voluble junto a Raúl Cantizano y Pablo Peña. Recuperado de:

<<https://www.youtube.com/watch?v=s2zmvSntdNk>>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016

Voces de Extremo

Cante flamenco: guajiras, romances, etc.

Música electrónica / reguetón / espectáculo audiovisual/ festival Sónar / Barcelona, 2016

Para hablar de *Voces de Extremo* hay que remontarse —según cuenta el Niño de Elche— al anterior trabajo discográfico en torno a la figura de Miguel Hernández. Fue entonces cuando conoció en persona al poeta y ensayista Antonio Orihuela, quien escribió el prólogo para *Sí a Miguel Hernández*.²¹ A partir de ahí, Francisco Contreras empezó a leer la poesía que Orihuela, junto a la de otros poetas coetáneos que conoció en los encuentros de *Voces del Extremo*: Inma Luna, Bernardo Santos o Begoña Abad, enmarcados en la llamada poesía de la conciencia.²²

En este proceso comenzó a cantar estos textos con la guitarra, pero el Niño de Elche pronto se dio cuenta de que la estética de «cansautor» no ayudaba a colocar estos textos en la dimensión sonora correspondiente. Entonces, decidió llamar a Dani Alonso y Darío del Moral, de Pony Bravo, y al omnipresente Raúl Cantizano y su transgresora guitarra, para compartir y crear esta idea juntos, desde la experimentación que requerían los textos escogidos.

Voces del Extremo no es un disco de flamenco en el sentido clásico, con música basada en palos tradicionales, sino que se trata de un disco de canciones interpretadas en base a técnicas que vienen en algunos casos del flamenco y, en otros, más cercanas a géneros musicales como *kraut rock*, *ambient* o *new wave*, etc. «El valor y el éxito de *Voces del Extremo* [según el Niño de Elche] está en un montón de influencias nacidas en un contexto sociopolítico que lo necesitaba. Yo canto más al capitalista que llevo dentro, que al capitalismo».²³

21. NIÑO DE ELCHE (2013): *Sí, a Miguel Hernández*. Recuperado de: <www.ninodeelche.net/si-a-miguel-hernandez>. Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2016.

22. *Voces del extremo* es el nombre de un encuentro anual de poesía organizado por Antonio Orihuela y auspiciado por la Fundación Juan Ramón Jiménez que se celebra desde 1999 en Moguer, Huelva. Estos encuentros son una de las instancias vertebradoras del movimiento poético llamado poesía de la conciencia, nueva poesía social o poesía política.

23. NIÑO DE ELCHE (2015): *Voces del extremo*. Recuperado de: <www.ninodeelche.net/Voces_del_Extremo_disco.html>. Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2016.

4.3. El Flamenco desexpresionao de Irene Mala

Irene es una artista sevillana nacida en 1978, licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Pintura por la Universidad de Sevilla. Sobre su producción creativa destaca una rica elaboración de ilustraciones para público infantil, así como un pequeño número de video-creaciones de carácter más arriesgado donde hace uso de lo flamenco, ya que, además, Irene es una gran aficionada al cante flamenco.²⁴

El proyecto *Flamenco desexpresionao* consistió en una serie de videos donde la artista canta flamenco frente a la cámara con su rostro cubierto. En cada uno de estos videos utiliza diferentes tipos de máscaras, procedentes de diferentes culturas. Personifica contradicciones llenas de humor y parodia, ya que las letras que canta son escogidas y dicen lo contrario sobre lo que podría decir el sujeto que está interpretando. Por ejemplo: una sadomasoquista pidiendo la muerte o un nazareno cantando alegrías.

Cuando realicé la serie Flamenco desexpresionao [cuenta Irene Mala] acababa de terminar mis estudios de cante flamenco a los que me dediqué de forma casi exclusiva durante casi dos años. Nunca pensé que iba a incorporarlo a mi obra artística, sino que eran como dos parcelas separadas. Hasta que estuve en Suiza, una temporada, unos meses, y yo creo que pase mucho tiempo sola y entonces me puse a hacer videos, empecé a investigar y me puse a cantar, y allí surgió la serie Flamenco desexpresionao, en la que debía dar rienda suelta a lo estudiado.²⁵

A continuación se describe una selección de cinco de los trabajos que conforman esta serie:

24. Descubrí los videos que conforman la serie *Flamenco desexpresionao* de Irene Mala el invierno de 2009, en una exposición colectiva presentada bajo el título *Estilo Segunda Modernización, —2nd modstyle—*, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. Días más tarde, me decidí a contactar con Irene, mediante a su canal de Youtube. Gracias a su colaboración, pude realizarle una entrevista vía e-mail y más adelante fui a conocerla personalmente a Sevilla en el año 2012, donde mantuvimos una interesante conversación, que a lo largo de este capítulo contrasto con otros apuntes y reflexiones.
25. Entrevista a Irene Mala realizada por Laurita Siles. (2012) Esta entrevista se presenta adjunta en formato video en el USB junto a la publicación impresa de esta investigación. Disponible también en: <<https://www.youtube.com/watch?v=b4Pr8IFFL48>>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2016.

Caña

Cante flamenco: Caña

Videoperformance / 1:33 min / Irene Mala / 2008

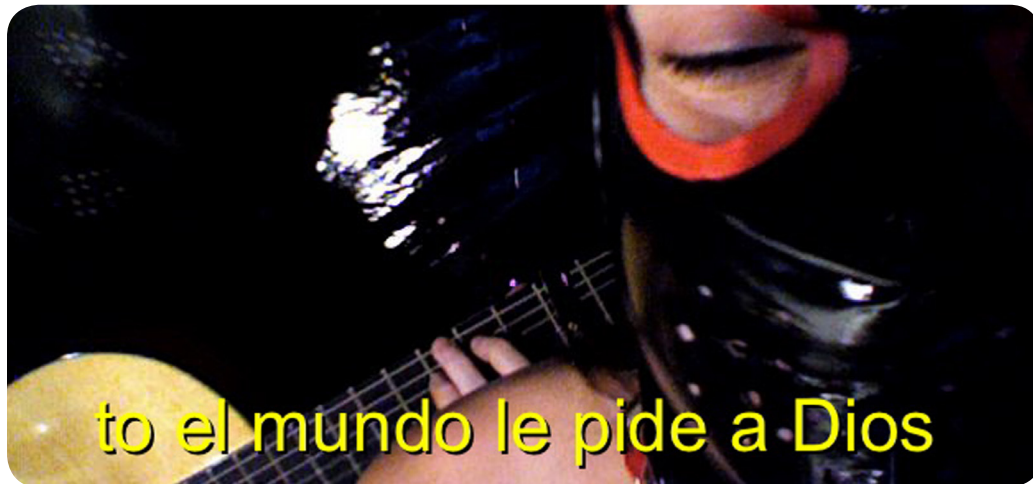


Figura 5: Fotograma de la videoperformance *Caña* de Irene Mala, 2008

Irene se presenta frente a la cámara con el rostro cubierto con un pasamontañas de cuero y las manos sujetas por cadenas al cuello. La acompaña en segundo plano un guitarrista, también con máscara de cuero. Además, el palo flamenco escogido es una «caña» haciendo de este modo mención a una de las definiciones que este apelativo recibe según la RAE: «dar caña».²⁶ Esta acepción quiere decir: pegar, golpear, vapulear. La letra que canta, breve pero concisa, pertenece al cantaor Pepe Marchena y dice así:

Tó el mundo le pide a Dios
la salud y la libertad
y yo le pido la muerte
y no me la quiere dar.

No es que Irene quiera dar la idea de que los sadomasoquistas piden la muerte, ya que estos disfrutan con el dolor físico como medio y experimentación sexual, obteniendo placer al ser víctima de actos de crueldad o dominio y ahí es donde encontramos la parodia satira de esta pieza, entendiendo la idea de muerte como placer supremo.

26. Diccionario de la Real Academia española. Recuperado de: <<http://lema.rae.es/drae/?val=caña>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2012.

Un poquito por alegrías

Cante flamenco: Alegrías

Videoperformance / 7:25 min / Irene Mala / 2008



Figura 6: Fotograma de la videoperformance *Un poquito de Alegrías* de Irene Mala, 2008

En este video aparece Irene vestida como una penitente de la Semana Santa cantando por alegrías. Los nazarenos son los integrantes de las respectivas corporaciones penitenciales religiosas y van ataviados con capirote y túnica, distinguiéndose de una cofradía o hermandad a otra por diversas características, ya sea el color, ya el emblema que identifica a cada grupo. Entre los mismos nazarenos también existen diferencias, algunos van descalzos —haciendo así más dura su penitencia— otros portan cruces, objetos musicales, incensarios, etc. Pero esta nazarena no parece que arrastre ningún penar, más bien parece alegre según expresa la letra de su cante.²⁷ Una alegría flamenca que dice así:

Por tabaco a Gibraltar
a Roma se va por bulas
por tabaco a Gibraltar
y por manzanilla a Sanlúcar
y a Cádiz se va por sal.

27. MALA, Irene (2008): *Un poquito de alegrías*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=EeaQ_D-TFI4&feature=plcp>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2012.

Tiene mi prima un gallo, muy delicado,
que solo come trigo, si está tostado,
y sentaos en la silla
solo se bebe el vino,
si es de Montilla.

Los pasitos que yo doy
qué murmuráitos son
otros tropiezan y caen
y no los murmuro yo.

Y me paro en tu balcón
por tu calle voy y vengo
y en mirarte me entretengo
y allí pierdo la razón.

Yo pego un tiro al aire cayó en la arena
confianza en el hombre nunca la tengas
nunca la tengas prima nunca la tengas
yo pego un tiro al aire cayó en la arena.

Están puestos en balanza
Ay, dos corazones a un tiempo
ay, uno pidiendo justicia
otro pidiendo venganza.

Que y a los titirimundis
que yo te pago la entrá
que si tu mare no quiere
ay que dirá, que dirá
y ay que tendrá que decir
que yo te quiero y te adoro
que yo me muero por ti.

Por fiestas

Cante flamenco: bulerías

Videoperformance / 5:27 min / Irene Mala / 2010



Figura 7: Fotograma de la videoperformance *Por fiestas* de Irene Mala, 2010

En este video el personaje que interpreta Irene es una mujer cantando por bulerías con el rostro tapado por un *burka*. Como bien sabemos, el *burka* es una ropa tradicional que cubre el cuerpo y la cara por completo, usada por mujeres en países del mundo árabe y otros de religión islámica; en muchas ocasiones esta vestimenta se impone a las mujeres en público. Por ello, esta prenda de vestir se encuentra en debate público en muchos lugares del mundo y se denuncia como un símbolo de la opresión hacia la mujer. En Europa occidental se ha convertido en un tema político controvertido, donde muchos intelectuales y grupos políticos abogan por su prohibición. En este video Irene canta de manera gamberra hacia esta convulsa, con su rostro cubierto; habla del vino y de que va a dejar a su marido.²⁸

28. MALA, Irene (2010): *Por fiestas*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=OKeZz8b7WzA>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

Bueno, ahora viá a cantá un poquito por bulerías,
y luego canto por lo que ustedes queráis.
Leleleleleleleeeee...
Me vengo yo cayendo
de la borracherita primo mío que yo tengo.
Compañero, no regañes, que hago mi ropita un lío
Y el campo no tiene llave
Por ti trasnocho y madrugó,
por ti yo me acuesto tarde,
por ti yo sería capaz

de volverme loca y después matarme.

Abrázame,
¡Ay! hazme un láito en tu cama,
que quiero dormir contigo
y amarte por la mañana.
¡Ay! me voy a bordar tu nombre
en las trenzas de mi pelo
¡Ay! conilillos de colores

¡Ay! Pá que veas como te quiero.
Oléee... Lo que tocan bien.
Eso es... ¡Rubito!
¡Olé! Eso es...

Que mamaíta cómprame un pandero
De esos de perrillas chicas
Que mamaíta le pones el cordel
Que yo le pongo la guita
Cómpramelo que lo quiero
¡Ay!, que lo mando yo
como si lo mandara el gobernao.

¡Ay!, yo me hago la ilusión
pero de rabia me como
los puños del camisón
¿Qué quiere más?
Tè dao mi cuerpo,
¿Qué te viá dá? Te viá queré, Te viá queré
Aunque no tenga pan que comé.
¡Olé!

Luchadora de Triana

Cante flamenco: Martinete

Videoperformance / 2:27 min / Irene Mala / 2010



Figura 8: Fotograma del *videoperformance Luchadora de Triana* de Irene Mala, 2010

La artista aparece con su rostro camuflado por una de las características máscara usadas en la lucha libre mexicana. Una base electrónica hace de yunque y martillo de este conmovedor martinete de Triana. Sin embargo, en oposición al personaje que representa, la letra que canta esta luchadora parece expresar una súplica de defensa, habla de una persona que sufre el apaleamiento de su hermano.²⁹

«¡Ay! unos le tiraban piedras
y otros le pegaban palos
Oí una voz que decía:
“Ay, no pegadle
que es mi hermano”».

29. MALA, Irene (2008): *Luchadora de Triana*. Recuperado de: < www.youtube.com/watch?v=OtdwIRelHNw&feature=plcp>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2012.

Suspiros de España - Borroka

Cante aflamencado: Pasodoble

Videoperformance / 4:11 min / Irene Mala / 2010



Figura 9: Fotograma de la videoperformance *Suspiros de España-Borroka* de Irene Mala, 2010

En este video aparece Irene Mala enmascarada representando el escenario de los comunicados de la organización Euskadi Ta Askatasuna (ETA). Irene Mala, nuevamente, sorprende con su discurso; esta vez canta el conocido pasodoble titulado *Suspiros de España*. Añade al título de la pieza la palabra *borroka*,³⁰ que en euskera quiere decir lucha.³¹

Irene acompaña el cante con el baile de un abanico de color negro, a ritmo y compás. Esta canción de carácter triste expresa el anhelo patrio; se la relacionaba con los exilios de muchas personas del territorio español a otros países, entre 1936 y 1939, coincidiendo

30. La palabra *borroka* es conocida y relacionada fuera y dentro de Euskal Herria, en relación al término *kale borroka* (en castellano «lucha callejera» o «lucha de la calle») que se utiliza comúnmente para referirse a los actos de violencia callejera que son realizados por militantes o simpatizantes del entorno de la izquierda *abertzale* y por ello atañen a la banda terrorista ETA. También es llamada «terrorismo de baja intensidad».

31. MALA, Irene (2008): *Suspiros de España - Borroka*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=Tyk1shf4_rY>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2012.

con la guerra civil española. Quizás este personaje —según Irene Mala— sea el que lleva la contradicción a su máxima expresión. Y para reforzar su discurso, al igual que en el resto de videos que conforman esta serie, presenta la letra escrita a modo de subtítulos o karaoke.

Quiso Dios, con su poder
fundir cuatro rayitos de sol
y hacer con ellos una mujer.
Y al cumplir su voluntad
en un jardín de España nació
como la flor en el rosal.

Tierra gloriosa de mi querer
tierra bendita de perfume y pasión
España en toda flor a tus pies
suspira un corazón.

Ay de mi pena mortal
porqué me alejo España de ti
porqué me arrancan de mi rosal.
Quiero yo volver a ser
la luz de aquel rayito de sol
hecho mujer por voluntad de Dios.
Ay, madre mía
ay, quién pudiera ser luz del día
y al rayar la amanecida
sobre España renacer.

Mis pensamientos han revestido
el firmamento de besos míos
y sobre España
como gotas de rocío [los] dejo caer.
En mi corazón
España te miro
y el eco llevará de mi canción
a España en un suspiro.

4.4. La bicicletera de Bulos y Tanguerías

Cante flamenco: Martinetes y trillas

Performance / Intérprete: Alicia Acuña / Un proyecto de la factoría Bulos.net / 2008



Figura 10: Fotografía de la acción *La Bicicletera* desarrollada por la Factoría Bulos junto a la cantante Alicia Acuña, 2008

La factoría Bulos y Tanguerías está afincada en Sevilla y es el resultado del trabajo conjunto entre el músico y guitarrista flamenco Raúl Cantizano (Sevilla, 1973) y Santiago Barber (Valencia, 1970), artista, *performer* y productor cultural independiente. Ellos se autodenominan como una «factoría de propuestas, una plataforma de investigación y formación para la creación y experimentación entre el flamenco y otras prácticas artísticas. Partiendo de códigos expresivos cercanos al flamenco, al mundo de la libre improvisación, de la *performance*, de la instalación o del arte conceptual». Sus trabajos se materializan, fundamentalmente, en propuestas escénicas, piezas fonéticas, remezclas sonoras y audiovisuales, videoacciones, instalaciones, acciones en espacios públicos y talleres. Para ello, cuentan con la colaboración de diferentes personalidades que provienen del mundo del cante flamenco como son el Niño de Elche o Alicia Acuña, entre otros. Estos son los intérpretes de sus piezas; y también hacen posible toda esta labor gracias a otras personas colaboradoras de diferentes disciplinas: audiovisuales, sonido, arte, etc.

La Bicicletera de calle es una pieza interpretada por la cantaora Alicia Acuña. Este proyecto fue uno de los primeros trabajos realizados por la factoría Bulos y Tanguerías.³² Anteriormente fue interpretada por cantaores como Vicente Gelo y Jesús Corbacho; entonces estos daban vida al personaje masculino: *el Bicicletero*.

Uno de los objetivos de este proyecto era crear un acercamiento a la memoria iconográfica del flamenco, abordándolo sobre el sonido y el gesto con la idea de retomar el viejo concepto de *varietés*.³³ Para ello, *La Bicicletera de calle* disponía de toda una previa parte iconográfica de carteles de grandes dimensiones y, cuando llegaba a un pueblo o un festival, estos eran pegados por los alrededores de la zona, por donde iba a actuar; de esta forma se creaba una expectativa sobre el personaje. Después derivaba en un espectáculo de carácter diverso.³⁴

Normalmente, la acción propia se desarrolla en el espacio público, organizada en varias partes, cada una de ellas representadas por un cante. Inicialmente *La Bicicletera* llega a la escena con su maleta cantando un cante de ida y vuelta; concretamente, unas guajiras. La letra de este cante relata por dónde ha pasado antes para llegar al lugar donde se encuentra. Así que cada vez que actúa tienen que crear una nueva letra. Esto fomenta una relación de empatía con la gente que la está escuchando, de tal modo que, cada vez que se realiza la acción, la factoría Bulos tiene que volver a crear una letra nueva.

Tras esta presentación en escena, viene la acción de la bicicleta, es decir, la artista lleva una bicicleta desmontada en una maleta y la abre para montarla. El hecho de abrirla y montarla también forma de la acción. Según cuenta Santiago Barber: «durante la propia construcción

32. La *Factoría bulos y tanguerías*. Recuperado de: <<http://bulos.net>>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016.

33. Los espectáculos de *varietés* nacen aproximadamente hacia fines del 1800. Este afrancesado nombre proviene de la época en que la nobleza realizaba jornadas de fiestas fastuosas, donde los últimos invitados comenzaban a *liarla*, criticando a políticos, artistas, incluso a sus propios colegas, imitando o representando algún momento cargado de sarcasmo que era la risa de todos. Las temáticas estaban primero relacionadas a su entorno, pero luego las extendían a todo aquello que los rodeara o afectara. En la actualidad esa esencia continúa en donde el actor no se presenta como un artista iluminado, sino como alguien que tiene alguna habilidad como cantar, contar un chiste, hacer un acto de malabarismo o representar una situación. En el *varietés* gestado en el Estado español, surgieron canciones populares: el cuplé y la figura de la tonadillera o folklórica. Se mezclaban cantantes folklóricos con tangueros, zarzueleros y hasta líricos, con excéntricos, acróbatas, forzudos, magos, tragavidrios, comediantes, cupletistas, transformistas, mimos y payasos. Con la aparición del cine, el *varieté* no decayó, sino que se sumó a las salas de proyección. Entre cada película se desarrollaba un número de variedades. El *varieté* es un género que nunca ha dejado de existir. Es todo en el espectáculo: música, monólogos, chistes, circo, ventrílocuos, etc. Recuperado de: <www.lanacion.com.ar/598556-la-vuelta-del-variete>. Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2012.

34. *La Bicicletera de calle*. Recuperado de: <<http://bulos.net/la-bicicletera-de-calle>>. Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2012.



Figura 11: La bicicleta desmontada en su maleta y preparada para viajar. Proyecto *La Bicicletera* de la factoría Bulos junto a la cantora Alicia Acuña, 2008

de la bicicleta se crea todo un silencio y expectativa; ruidos y timbres, formando parte también de una escucha».³⁵ Luego, una vez la intérprete ha montado la bicicleta, se coloca a su lado inmóvil, para cantar una «bici-trilla». Este apelativo hace alusión a los cantos de trilla, un palo primitivo del flamenco, estrechamente relacionado con el trabajo. Ya que —según cuenta Santi Barber— entendían que, a partir del acto de pedalear, los cantes pedían ser tradicionales mayoritariamente, con alguna pequeña modificación irónica muy evidente. Por ejemplo, la letra original de *El Macho* dice: «Si yo no digo esto, es que no es verdad; que Dios me mande un castigo si me quiere *mandá*». Y la bicicletera canta: «Que Dios me pinche mi bici, si me la quiere pichar»). De este modo podemos vislumbrar estas pequeñas modificaciones, aunque con esto, no quiere decir que en otros proyectos de la factoría Bulos funcionen de esta misma manera. Por ejemplo, en el caso de *Vaconbacon. Cantar las fuerzas*, crearon muchas letras nuevas, letras que son adivinanzas por flamenco, trabalenguas por fandangos, etc.

35. Entrevista adjunta realizada a Santiago Barber por Laurita Siles. (2013) Esta entrevista se presenta adjunta en formato video en el USB junto a la publicación impresa de esta investigación. Disponible también en: <www.youtube.com/watch?v=7a1An3qyisU>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2016.

Posteriormente, la bicicletera, una vez subida en su bicicleta, sigue cantando trillas, pero esta vez, dando vueltas. De hecho, la elección de estos cantes se debe a que son cantes de trabajo y, de alguna manera, la bicicleta también evoca esa imagen del arado circular. Por otro lado, originalmente, los cantes de trilla son «a palo seco», es decir, sin acompañamiento musical, pero lo interesante es que en *La Bicicletera de calle* se acompaña al cante con el ritmo que produce el pedaleo, que hace sonar un compás, ya que la bicicleta tiene instalada en su rueda trasera todo un mecanismo con marcas, divididos en los doce tiempos, con los respectivos acentos de un compás por seguidillas. Evidentemente, al ser una máquina irregular, no siempre tiene la misma cadencia de velocidad, sino que va y viene. Esta es una de las partes más interesantes de este proyecto. *La Bicicletera de calle*, cuando rueda con su bicicleta, le imprime al compás una serie de modificaciones que normalmente no se trabajan en el flamenco, ya que una de las bases más importantes del flamenco es el compás. Así que cantar por un compás por seguidillas que se para o que se acelera es muy complicado. Este es uno de los retos para la cantaora, lo que le impide cantar como lo hace habitualmente. Los intereses del proyecto estaban en que la letra mantuviera ese temple reconocible, y que fuera esa lucha entre el cante y el propio cansancio del pedaleo con la capacidad del compás de acelerarse y desacelerarse. Esta era la parte más experimental y recurrente del proyecto.

4.5. Maialen Lujanbio

Maialen Lujanbio Zugasti (Hernani, Gipuzkoa, 1976) es *bertsolari*, artista, escritora de letras musicales —*Maixa eta Ixiar; Alaitz eta Maider, Oskorri*—, agente del entorno *bertsolarístico*, colaboradora de prensa escrita, etc. Destacó en el campo del *bertsolarismo* desde los Concursos Inter-escolares. De ahí, pasó a formar parte de la escuela de *bertsolarismo* de Hernani y cantó en infinidad de plazas a lo largo y ancho de Euskal Herria. Entre experiencias de diversos tipos, sin dejar de lado el *bertso*, el currículum de Lujanbio ha ido creciendo conforme el tiempo ha ido pasando.³⁶ Destaca que ha sido la primera mujer que ha conseguido la *txapela* del Campeonato Nacional del País Vasco (2009).³⁷

Además, es licenciada en Bellas Artes por Universidad del País Vasco (EHU-UPV) y, según ella misma ha indicado, la elección de estos estudios pareció la más adecuada para encauzar su creatividad (Doxandabartz, 2003), además de lo que suponía la oportunidad de ir a vivir a otro lugar, dejar su pueblo —Hernani— por la ciudad de Bilbao. También es especialista en transmisión de cultura vasca después de haber realizado un posgrado impartido por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Enseñanza de la Universidad de Mondragón. Fruto del proyecto de fin de curso publicó en 2010 un cuaderno en el que recoge algunas notas tomadas en las clases recibidas durante el curso³⁸ (IBARLUZEA, 2011).

Lo interesante del trabajo de Lujanbio, para esta investigación, es la unión de esos dos mundo: cuando el *bertso* y el arte se suceden, lo que demuestra la intención de expandir y redimensionar una fórmula poética tradicional como es el *bertsolarismo*. Propone siempre unas propuestas atractivas que son generadas desde las sinergias que establece el trabajo en equipo, junto a Xabier Erkizia y otras colaboraciones como las realizadas con Judith Montero o Stéphane Garin, por ejemplo: los proyectos *Ornitorrinkus*, *Txori Mugariak* o *Hegi, egia, egiak*. A continuación se explicará brevemente cada uno de ellos.

36. Durante los años 2000 y 2001, Maialen Lujanbio viajó por «Los sótanos del mundo», junto a un grupo de guipuzcoanos, de la mano de un proyecto denominado *Pangea, viaje al fondo de los continentes*. (IZAGIRRE, 2005).

37. *Diario Vasco* (2009): «Maialen Lujanbio, campeona de Euskal Herria de Bertsolaris». Recuperado de: <www.diariovasco.com/20091213/mas-actualidad/cultura/maialen-lujanbio-campeona-euskal-200912131940.html>. Fecha de consulta: 3 de octubre del 2016.

38. *Euskal kulturaren transmisioa graduondoko kuadernoaren berrinterpretazioa aurkeztu du Lujanbiok*. (2010). Recuperado de: <www.bertsoa.eus/eu/bertsoa-albisteak-ficha.asp?idAlbiste=2033&videoDer=6392>. Fecha de consulta: 3 de octubre del 2016.

Ornitorrinkus

Bertsolarismo, música contemporánea y electrónica
Xabier Erkizia, Maialen Lujanbio y Judith Montero

Ornitorrinkus (ornitorrinco) fue un proyecto desarrollado entre 2006 y 2009 por la *bertsolari* Maialen Lujanbio (textos, letras y voz) y la saxofonista Judith Montero (saxofón soprano, alto, tenor y barítono y voces) junto al artista sonoro Xabier Erkizia (voz, electrónica y ruidos varios). Una sesión de palabras y sonidos que combinó el *bertsolarismo*, la música contemporánea y la electrónica. Durante cuatro años, estos tres artistas procedentes de diferentes disciplinas trabajaron juntos, partiendo de una exploración individual en cada ámbito, para posteriormente realizar un camino conjunto, con el objetivo de ofrecer de una manera sintética una forma de expresión compacta y propia, un trabajo que mostró sus principios tomando al ornitorrinco como imagen simbólica. Es decir, *Ornitorrinkus* trata de lo inclasificable, del ser, de la imposibilidad del ser, etc.

Ornitorrinkus ha sonado en una gran cantidad de lugares dedicados tanto al *bertsos* como a las artes más experimentales y ha recorrido gran parte del territorio del euskera e incluso fuera de él como ocurrió durante la Bienal de Venecia en 2009.³⁹ Todo este trabajo fue materializado en un exquisito CD-libro publicado en 2010. Cada pista de sonido en el disco *Ornitorrinkus* pueden entenderse —según sus autores— como una nueva etapa de una carrera que no saben dónde acaba.⁴⁰



Figura 12: Diseño de la portada del CD *Ornitorrinkus* realizada por el dibujante Jose Belmonte. Donosti, 2010

39. ARRUTI, Ane (2009): «La Bienal de Venecia acoge a pueblos sin Estado como el vasco», *Diario Gara*. Recuperado de: <<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20090813/151698/es/La-Bienal-Venecia-acoge-pueblos-sin-Estado-vasco>>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

40. *Ornitorrinkus* (CD-libro) resume el trabajo realizado tanto en el estudio como de las actuaciones en directo. Recuperado de: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3608>>. Fecha de consulta: 3 de octubre de 2016.

Txori Mugarriak

Bertsolarismo, música contemporánea, electrónica y radio

Xabier Erkizia, Maialen Lujanbio y Stéphane Garin, 2011

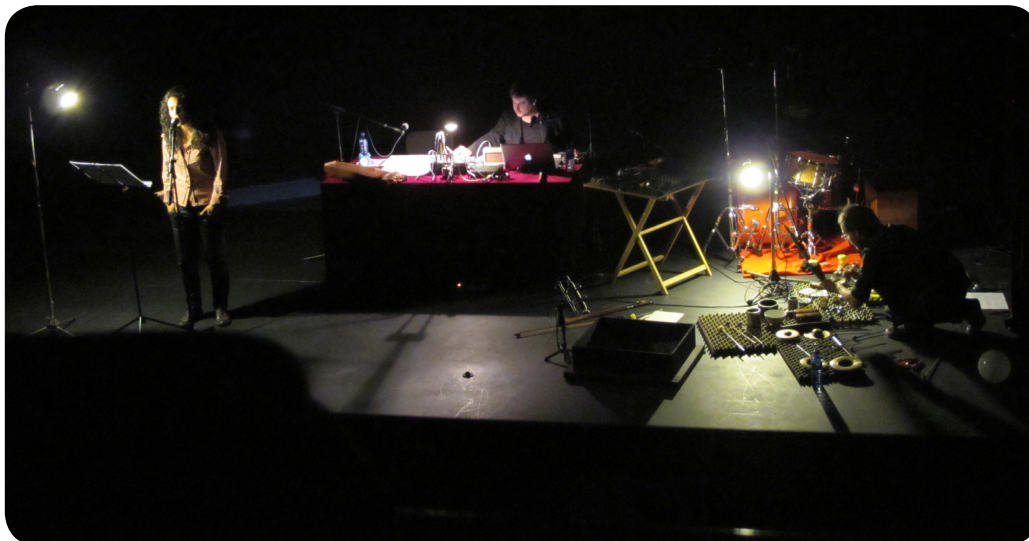


Figura 13: *Literaktum*. Casa de Cultura de Lugaritz. Donostia Kultura, 2011

Txori Mugarriak (pájaros fronterizos) fue un espectáculo creado por encargo con motivo del Festival *Literaktum* de Donosti en 2011; realizado por Maialen Lujanbio (palabras, voz), Xabier Erkizia (sonidos, grabación) y Stéphane Garin (percusión).⁴¹ Bajo una puesta en escena sencilla —tres pequeños puntos de luz mínimos con el fin de despegar al espectador en la interpretación sonora de la pieza— se desarrollaba el objetivo de este proyecto: explorar la idea del norte. A partir de conversaciones, voces y ritmos intentaron explicarlo bajo la metáfora de la migración de las aves. Los pájaros vuelan de norte a sur o viceversa, dependiendo de la temporada, pero estos no diferencian las fronteras.⁴²

Para ello, tomaron como referencia los experimentos radiofónicos del pianista canadiense Glenn Gould (1932-1982), especialmente, el documental de radio titulado *The Idea of North* (*La idea del norte*), un trabajo de 1970 donde Gould propuso una reflexión innovadora a partir de la voz, la música y la radio sobre el norte de Canadá y su gente, mediante la

41. Web personal del percusionista, fonografista y compositor Stéphane Garin. Recuperado de: <www.stephanegarin.com>. Fecha de consulta: 3 de octubre de 2016.

42. *Txori Mugarriak*: *Trailerra*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=sLdiiv7BGDo>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

técnica musical del contrapunto que traspasó a las ondas de la radio. Así, Lujanbio, Erkizia y Garin utilizaron técnicas parecidas para su proyecto, un trabajo difícil de explicar —según palabras de Erkizia— donde las fronteras entre las diferentes disciplinas participantes parecen nublarse, creando una *performance* radiofónica experimental de género híbrido, en directo, bajo un guión, aunque la improvisación también tuvo su lugar. En ella las conversaciones, las voces y los ritmos intentaron explicar la idea del norte, con el objetivo de que tanto los oyentes como los espectadores tuvieran que reunir los diferentes elementos expuestos para construir sus propias historias.⁴³

Ez dira berdinak, izarrak eta urtaroak, ekonomia eta kultura.

Munduko ekonomia handiak, Hegoaldea husten du Iparraldea aberasteko.

Kultura txikiak, gureak, Iparraldea behar du, husten ari den Iparraldea, Hegoaldea aberasteko. Non hasten da Iparralde bat? Bada Iparraldetik areago Iparralderago bat, iparralderago eta iparralderago, hegoalderaino doana.

Non, nondik da Hegoalde? Politikak ezarria du, ez Geografiak. Hegoaldea Iparraldea ere bada. Eta Iparraldea Hegoalde. Ez da hego-iparririk nondik gabe. Eta nondik beti da zergatik. Txori migrariak ez dakite... Australiako aborijenek kantu-bideetan barna zeharkatzen dute lurralde gorria, kantua bera da bidea, eta bidea kantu bat da. Aire bat lur egina. Norabidea, non nora baino garrantzitsuago den bidea, ibilbidea, non bidea baino garrantzitsuago den ibilia. Txori migrariak joan doaz...

*Gu, txori mugariak gara.*⁴⁴

43. Hiru txori iparraldera begira. Xabier Erkiziak eta Maialen Lujanbiok «Txori mugariak» lana estreinatuko dute etzi, Donostian. Berria, 14/05/2011. Recuperado de: <www.berria.eus/paperekoa/1489/038/001/2011-05-14/hiru_txori_iparraldera_begira.htm>. Fecha de consulta: 4 de octubre de 2016.

44. Traducción: No son lo mismo las estrellas, las estaciones la economía y la cultura./ Las grandes economías del mundo vacían el sur para enriquecer el norte./ Las pequeñas culturas, las nuestras, necesitan el norte, para enriquecer el sur mientras se vacía el norte./ ¿Dónde empieza el norte?/Existe el norte más allá del norte. Más al norte y más al norte, hasta llegar al sur./ ¿Dónde, de dónde es el sur? Lo ha impuesto la política, no la geografía. El sur también es el norte./ Y el norte el sur. No existe sur-norte sin el de dónde. Y de donde es siempre por qué./ Los pájaros migratorios no lo saben.../ Los aborígenes australianos atraviesan la tierra roja a través de las canciones del camino, el canto en sí es el camino, y el camino es un canto./ Un aire convertido en tierra./ La dirección, donde es más importante el camino, el recorrido, que donde vamos; donde el caminar es más importante que el camino./ Los pájaros migrantes van.../ Nosotros somos pájaros migratorios. Recuperado de: <www.literaktum.eus/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid=2&ide=2365&lang=eu>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.



Hegi, egia, egiak

Bertsolarismo, música contemporánea y electrónica
Xabier Erkizia y Maialen Lujanbio, Donostia, 2013

Figura 14: *Hegi, egia, egiak*. Donostia, 2013. Maialen Lujanbio y Xabier Erkizia. Ertzetik

El martes 31 de agosto de 1813, tuvo lugar uno de los episodios más trágicos de Donostia-San Sebastián. Esta se vio devastada y saqueada, cientos de personas fueron asesinadas y finalmente la ciudad fue incendiada.

Casi 200 años después, el viernes 20 de junio de 2013, Maialen Lujanbio (voz y textos) y Xabier Erkizia (voz, textos, música y sonidos) presentaron *Hegi, Egia, Egiak* (*Vértice, verdad, verdades*). Era una intervención triple donde combinaron referencias históricas y contemporáneas, partiendo del contexto del año 1813. «Hegi artan bizi da. Egi hartan bizi da. Hegi artan bizi direnak... Egi artan bizi dira. Egia, baldin bada egia, esan liteke sekula pluralean?»⁴⁵

Esta propuesta funcionó a modo de prólogo, junto a otras dos intervenciones artísticas⁴⁶ (EROSTARBE, 2013) en *1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*,⁴⁷ el amplio proyecto de investigación y exposición titulado *Tratado de paz, de San Sebastián Capital Europea*

45. Traducción: Vive por allí, en aquel paraje. / Vive en aquella verdad. / Los que viven en aquel paraje... viven en aquella verdad. / ¿Existe el plural de la palabra «verdad»?

46. El objetivo de estas intervenciones estuvo en crear intersecciones que resituaran el trabajo poético y político del resto de presentaciones. La oposición entre tiempo histórico e historia, la multiplicación de los puntos de vista o la reconsideración crítica de los principios ilustrados son algunos de los elementos puestos en juego por estos artistas, que ayudaron a complejizar el campo de operaciones de *Tratado de paz*. Recuperado de: <https://santieraso.files.wordpress.com/2013/06/ss2016_02.pdf>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

47. *1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*. Recuperado de: <www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=8328&lang=es>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

de la Cultura 2016.⁴⁸ *Hegi, Egia, Egiak* fue ejercicio compuesto de música, sonidos, textos y *bertsos*, acerca de las diversas formas que la realidad puede tomar, dependiendo del punto de vista. De tal modo que el proyecto fue presentado bajo tres actuaciones simultáneas, en tres lugares distintos de la ciudad de San Sebastián: en el Museo San Telmo, en los bajos de la Biblioteca Municipal⁴⁹ y en el centro comercial La Bretxa. Por ello el público se vio obligado a elegir un punto de vista / de escucha.

Además, en relación tanto a lo sonoro como al contexto de estudio, Lujanbio y Erkizia tomaron diferentes referencia históricas. Por un lado, llevaron a la escena el péndulo de dos pesos, creado en 1812 por Dietrik Nikolaus Winkel; que en 1816 Mazel popularizó como metrónomo. Por otro lado, interpretaron el *Opus 91*, también llamada *Sinfonía de la «Batalla de Vitoria»*, una obra orquestal compuesta para panarmónico⁵⁰ por Ludwig van Beethoven. Esta pieza fue estrenada el 8 de diciembre de 1813 en Viena con motivo de celebración de la victoria de las tropas británicas, españolas y portuguesas sobre el ejército francés en los alrededores de la llanura de la ciudad alavesa en junio de aquel mismo año.⁵¹



Figura 15: Partitura-mapa del proyecto *Hegi, egia, egiak*. Adaptación de la partitura original de la «Batalla de Vitoria» de Ludwig Van Beethoven.

48. *Tratado de paz, de San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016*. Recuperado de: <<http://dss2016.eu/es/san-sebastian-2016/paz/tratado-de-paz-2016>>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

49. *Donostia 1813. Hegi, egia, egiak* (20/6/2013). Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=Mavv2kBpzZQ>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

50. El mismo impulsor del metrónomo, Johann Nepomuk Mazel (1772 —1838), en 1804 inventó el panarmónico, un autómata capaz de tocar 42 instrumentos alimentados por fuelles. En 1813 Malzel convenció a Beethoven para que compusiera una obra sinfónica para el nuevo instrumento. La reciente victoria del ejército aliado al mando del duque de Wellington en la batalla de Vitoria le proporcionó a Beethoven un tema perfecto para la ocasión, con el objetivo de imitar los timbres y sonidos de una banda militar con el panarmónico.

51. Artículo publicado en el diario *El correo* (2013): Así se gestó 'La Batalla de Vitoria', la obra de Beethoven. Recuperado de: <www.elcorreo.com/bicentenario-batalla-vitoria/noticias/sinfonia-beethoven-201306131123.html>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.

Desde esa homofonía que resuena en el propio título de la pieza *Hegi, Egia, Egiak* (*Vértice, verdad, verdades*) trataron de darle cuerpo a esa variedad de miradas. Esta fue la manera de acontecer de estos conciertos junto a una enrucijada de ideas sobre la verdad y la búsqueda de la verdad en relación con diferentes conceptos como la tierra, la lengua, la orografía, la cartografía y el mapa. Es decir, entendiendo la música como un paisaje interior.

4.6. Mesedez, cántame un bertso

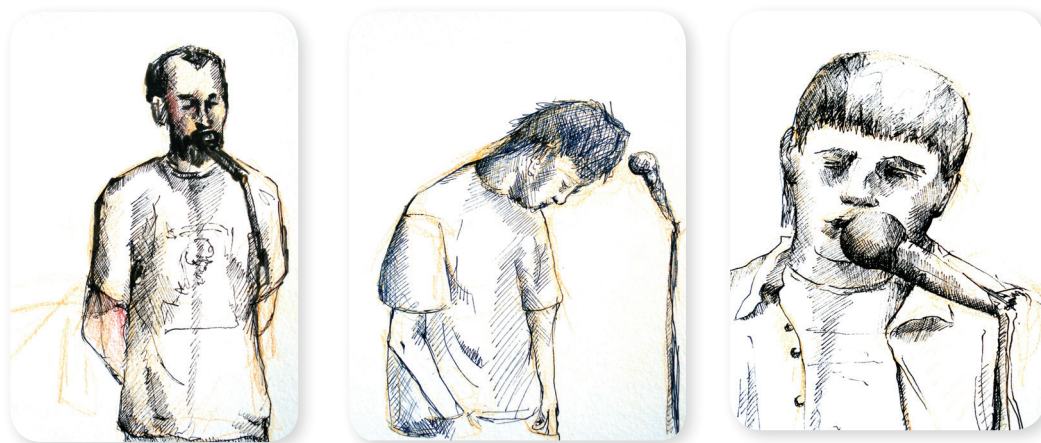
Bertsolarismo

Serie de dibujos / lápices, rotuladores y tinta china sobre papel / Medidas variables / Laurita Siles, 2003-2008



Figuras 16-20: Selección perteneciente a la serie de dibujo *Mesedez, cántame un bertso*. 2003-2008. Laurita Siles

Mesedez, cántame un bertso son más de un centenar de dibujos que fui realizando desde el año 2003 al 2008. En el (vivo) directo de la improvisación del *bertsolari*, intentaba captar con pocos trazos su gesto, su postura ante el público y el devenir de su *bertso*. Estos dibujos nunca tuvieron la intención de ser expuestos, sino que eran la excusa para ir a escuchar estos cantes en euskera y no quedarme dormida en el intento. En el proceso de creación mi mirada atendía a la puesta en escena de los interlocutores, los movimiento de sus cuerpos, sus gestos, etc. La mayoría de ellos cantan con las manos metidas en los bolsillos; luego, hay otros que las cruzan bajo la espalda y otros más peculiares, como Andoni Egaña, que suelen coger el micrófono con la mano derecha y con la izquierda, en su caso, habitualmente porta un cigarrillo, reposando brazo y codo sobre su costado. En el caso de Xabi Paya, a veces gesticula con el movimiento de sus manos el relato de su cante. Es un archivo de imágenes que representan a un gran número de personas que en aquella época practicaban el *bertsolarismo*. Además, recrean los lugares de actuación: plazas, escenarios, cenas, etc., de gran parte de Bizkaia y Gipuzkoa.



Figuras 21-23: Selección perteneciente a la serie de dibujo *Mesedez, cántame un bertso*. 2003-2008.
Laurita Siles

Bertso - Standeo

Este archivo de dibujos de *bertsolaris* fue creciendo y, ¿por qué no exponerlos? Surgió así la idea de presentar este proyecto en Getxoarte'08⁵² y, al mismo tiempo, la de proponer a algunos *bertsolaris* de la escuela de *bertsolarismo* de Algorta la colaboración en este evento.⁵³ Tenía la intención de poder mostrar y compartir este trabajo con la gente que me acercó al *bertsolarismo* y llevar un poco del folklore del lugar a los círculos del arte contemporáneo, en relación con este proyecto de investigación, que por aquel entonces, andaba gestando.

52. Getxoarte es un salón de artes emergente, actualmente en vigor, aunque con una estructura diferente. En el año 2008 funcionó mediante una convocatoria pública; donde fuimos seleccionados aproximadamente cincuenta jóvenes participantes. Estudiantes de Bellas Artes o jóvenes creadores nacidos en Bizkaia, hasta los 35 años de edad. Reunía todo tipo de opciones artísticas, desde los proyectos más personales hasta proyectos colectivos. Para ello la organización, el Aula de Cultura de Getxo, monta cada año una gran carpa en la plaza de la Estación de Las Arenas, dividida en diferentes espacios, a modo de feria. «Con el objetivo [según indicaban las bases de participación] de fomentar e impulsar la creatividad artística plástica y visual emergente en el País Vasco y actuar como una plataforma de exhibición para abrir nuevas vías y oportunidades a los jóvenes creadores; dando a conocer su trabajo (en muchos casos, por primera vez) y relacionarse de forma directa con aquellas personas interesadas en sus obras, ya se trate de público o profesionales del sector». Este encuentro destaca por ser una experiencia práctica de exhibición de la obra de arte y además suele atraer a un gran número de personas vinculadas con las artes plásticas del contexto local: profesores de Bellas Artes, alumnos, críticos de arte, comisarios, etc. También curiosos vecinos, familiares de los expositores y público en general con interés hacia las artes. Fue un fin de semana intenso para los artistas que fuimos seleccionados, donde experimentamos montar y desmontar nuestros proyectos y además vivir este mismo proceso en los trabajos de compañeros y amigos. Se generó un caluroso y rico ambiente de comunidad creativa, donde establecer contactos, relaciones, a modo de campamento de verano, a pesar de que las últimas ediciones hayan sido en el mes de diciembre. Es un fin de semana de trabajo, pero también de celebración.

53. Página de Facebook de Albe Algortako Bertsolari Eskola. Recuperado de: <<https://eu-es.facebook.com/albe.algortakobertsolarieskola>>. Fecha de consulta: 1 de octubre de 2014.

Tras el título que engloba esta idea *Mesedez, cántame un bertso* (*Por favor, cántame un verso*), respondieron a tal petición tres *bertsolaris* de Algorta a los cuales propuse que cantaran el sábado 6 de diciembre de 2008, recorriendo la carpa de *Getxoarte'08* a modo de *bertso-poteo*.⁵⁴ Así que, tomando esta idea, la acción programada fue titulada *Bertso-Standeo*, a pesar de que allí no habría tabernas que visitar, pero sí *stands* con obras de jóvenes creadores que comentar. Tampoco hubo *Gai-jartzaile*⁵⁵ (persona encargada de proponer los temas a los *bertsolaris* para que estos improvisen sobre ellos en el acto). En este evento singular, los temas a tratar fueron dados por las obras de los participantes de *Getxoarte'08*. De este modo los *bertsolaris* tuvieron que recorrer la feria tomando el rol de críticos de arte. Cantaron *bertsos* sobre la valoración estética y conceptual de las obras que llamaron su atención, junto al humor que los caracteriza.

En diferentes ediciones de *Getxoarte*, incluso aquel mismo año 2008 cuando presenté el proyecto *Mesedez, cántame un bertso*, se desarrollaron actuaciones efímeras: *performances*, conciertos, etc., llevados a cabo por los propios artistas expositores de la feria u otros invitados. De este modo, el público se sorprende por esta clase de acciones, pero mayoritariamente viene predispuesto a encontrarse con ellas. Pero ¿qué tipo de sorpresa generó al espectador de *Getxoarte* encontrarse con una sesión de *bertsos*?, una expresión reconocible y característica de la cultura popular de lugar. ¿Qué diferencia hay entre aquel público que acudía a *Getxoarte* y el que va a una sesión de *bertsos*? ¿Qué ocurrió cuando tres *bertsolaris* se adentraron en un salón de artes emergentes y comenzaron a recitar *bertsos* sobre las obras expuestas?

La acción *Bertso-Standeo* se presentó como algo novedoso, tanto para los espectadores como para los propios *bertsolaris*. De hecho, en cualquier evento festivo *euskaldun*, suele haber *bertsolaris*, pero nunca antes en *Getxoarte*. Esto es una feria de arte, no hay folklore. Lo más cercano para pensar lo contrario sería la presencia de un *txistulari* y un *dantzari* que interpretan cada año el *aurresku* en el acto inaugural junto a las llamadas autoridades del municipio. Como personajes traídos de otro planeta o de otro tiempo, que viene y se van, sin más.

Los *bertsolaris* tardaron en llegar. Había un cartel en mi *stand* que anunciaba el evento. Y la gente no hacía más que preguntar: «¿Cuándo vienen?», ya que todo lo bueno se hace esperar. Al final llegaron Pello Etxebarria, Josu Landeta y Unai Larrazabal. Ninguno de los tres

54. «Poteo» quiere decir realizar un recorrido por un barrio o pueblo con el hecho justificado de tomar un pote, de beber un vino, zurito, caña, etc. En cada taberna que se visita. Por tanto, el *bertso-poteo* es una actuación de *bertsolaris*, donde estos van recorriendo las tabernas de un pueblo o barrio de ciudad, cantando *bertsos* en el transcurso del recorrido y tomando algo de beber en cada uno de los establecimiento.

55. Los *gai-jartzaile* plantean una cosa, situación, sensación. Normalmente bastante concreta, y los *bertsolaris* improvisan sobre ello. Esta figura, es el que de verdad da sentido a una sesión de *bertsos*, porque con sus temas expuestos en el mismo escenario, se sabe que el improvisador está improvisando.

había estado antes en *Getxoarte*, y eso que viven en Getxo. Estaban nerviosos y entusiasmados. Abrimos una botella de vino, brindamos rodeados de todos estos dibujos e hicieron lo que mejor saben: improvisar. Comenzaron en mi *stand*, donde había un pequeño equipo de sonido fijo. El público se fue acercando progresivamente, y los *bertsolaris*, tras las risas y la buena disposición de sus oyentes, se fueron animando. Cerca había una pequeña mesa con *pintxos* de tortilla, queso, nueces y vino para todo el que quisiera. De repente *Getxoarte* parecía la plaza de un pueblo en fiestas y mi *stand*, una taberna. A continuación, uno de los primeros *bertsos*, cantado por Pello Etxebarria:

*Hemen entzule lez gaur dekogu
geure aurrean hainbat lekuko
ta preparata ekartzeari
egiten diogu uko
hau arrisku kirola dogu eta
Ia ez naz ausartuko
hau gure saioa entzuten dauzenak
hori ez dute pentsatuko
hori ez dute pentsatuko.⁵⁶*

Estuvieron un gran rato en mi *stand*, comentando los dibujos y se despidieron con este *bertso* que cantó Pello:

*Gu ardoagaz moldatzen gara
guretzat hori da artea
eta kantari gustora nabil
ederra hauxe gunea
ardoa edaten bakarrik ez datoz
artea ikusten ordea
hamen larregi ibili gara
igual hobe da joatea
beste batera joatea.⁵⁷*

Comenzamos a recorrer la carpa, el *poteo* era móvil también: en un carro de la compra íbamos llevando el vino para hacer un brindis inaugural en cada *stand*. El murmullo incesante de la sala permitía escucharlos, pero en un radio bastante acotado; esto ocasionó que el público se fuera reduciendo. Hubo risas, aplausos. Los participantes de *Getxoarte* estaban

56. Traducción: Hoy aquí como oyentes tenemos/ a un montón de testigos/ y a eso de traerlo preparado renunciamos/ esto es un deporte de riesgo y nadie se atrevería/ y hoy los que nos escuchan/ no van a pensar en eso.

57. Traducción: Nosotros con el vino nos arreglamos/ para nosotros eso es arte/ y encima estoy a gusto cantando,/ este es un momento alegre/ pero no solo venís por el vino/ sino que también a ver arte/ bueno aquí ya hemos estado demasiado/ mejor ir a otro lado.

encantados. Muchos artistas llamaban a los *bertsolaris*, como Ohiana Vicente: ¡*Venid!* ¡*Venid a mi stand!*, y allí fueron ellos encantados a cantar.

Otro de los *stands* que visitaron fue el del burgalés Carlos Castro, que presentaba un proyecto escultórico, a modo de instalación, titulado *Mleczařnia*. Estaba compuesto por pequeños personajes vestidos con ropa corriente, pero que a modo de cabezas portaban máscaras de gas realizadas en porcelana. Tres de ellas se presentaban en círculo, rodeando un trozo de gomaespuma. Dos estaban vestidos con pantalones y una tercera con una falda. Esta última, carente de piernas, parecía flotar en el aire agarrada de la mano de sus compañeros. Además, un cuarto personaje solitario estaba dispuesto en una de las esquinas del *stand*, con la mirada agachada hacia una montaña de cápsulas de gas. Según las palabras del autor: «lo que todo el mundo pensaba que eran balas, en realidad son cápsulas de aire comprimido que se utilizan en cocina, el juego entre máscara de gas y cápsulas de aire me pareció interesante, lo que no contaba era el hecho de estar en el País Vasco, creo, cambio la percepción de la pieza».⁵⁸ Pello Etxebarria y Josu Landeta cantaron los siguientes *bertsos*, respectivamente, sobre estas piezas:

*Maskara behar deure egoteko bizirik
korroan jolasean ta ondiño zutunik
apurtxo bat txarto dauz hori ez dau dudarik
obra honen zati batek ez deko hankarik.*⁵⁹

*Hemen dabiltza honek korroan jolasten
Eta nahiz hoiek danek gabizen kantaten
Kontutan hartu behar zer gabiz edaten
Hori ostera dabil beruna hainbat jaten.*⁶⁰

El quinto y último *stand* que visitaron fue el de la donostiarra Marta Ayala, una instalación interactiva titulada *Le toile*. «En el interior de esta —según cuenta Ayala— podíamos encontrar una retroproyección creada a partir de la imagen que captaba una videocámara, que tras pasar por un efecto del programa PD devolvía la imagen modificada, creando un mándala en tiempo real con el espectador como protagonista».⁶¹ Por otro lado, en relación a lo sonoro, la artista contó con la colaboración del músico alemán Andybient, y al igual

58. Entrevista realizada a Carlos Castro por Laurita Siles vía e-mail.

59. Traducción: Necesitamos máscaras para vivir/ jugando al corro de las patatas/ y todavía levantados/ están un poco mal/ de eso no hay duda/ una parte de esta obra no tiene pies.

60. Traducción: Aquí están éstos jugando al corro/ y sin ellos estamos cantando/ ahí que tomar en cuenta lo que estamos bebiendo/ ese en cambio anda comiendo mucho plomo.

61. Entrevista realizada a Marta Ayala por Laurita Siles vía e-mail.



Figura 24: Los bertsolaris Josu Landeta, Pello Etxebarria e Unai Larrazabal observando la Instalación *Mlecznaria* de Carlos Castro en Getxoarte 2008. *Bertso - Standoe*, Laurita Siles, 2008. Fotografía: Ohiana Aranburu Balardi



Figura 25: Los *bertsolaris* Josu Landeta, Pello Etxebarria e Unai Larrazabal observando la obra de Ohiana Vicente en Getxoarte 2008. *Bertso - Stando*, Laurita Siles, 2008. Fotografía: Ohiana Aranburu Balardi



que la imagen la música era interactiva.⁶² Esta era generada a partir de un sistema de *tracking* que seguía a la imagen, reproduciendo sonidos según el movimiento de las personas que se acercaban al *stand*.

Los *bertsolaris* se detuvieron durante un largo tiempo en este *stand*, un espacio más cerrado que los anteriormente visitados. Recuerdo el rato que estuvimos allí; era recogido y familiar; parecía que el espacio recreado por Marta Ayala se convirtió de repente en un *txoko* entre amigos.⁶³ Sin embargo, lo que llamaba gratamente la atención de los *bertsolaris* era el sonido, según narra un *bertso* de Josu Landeta:

*Gaur soinu tresnarik ez ta gu kezkatu rik
baina hona sartu gara ta konturaturik
leku honetan ez dago musika faltarik
Musika faltarik.*⁶⁴

De repente, como un jarro de agua fría, apareció un hombre preguntando por Laurita Siles. Me retiré junto a esta persona, que no había visto antes, para ver qué quería. Y comenzó a decir en un tono violento que estaba faltando al respeto a mis compañeros, que la gente que estaba oyendo a los *bertsolaris* impedía el paso de los visitantes de la feria y que no había pedido permiso a nadie, ni siquiera a mis propios compañeros. Mis oídos quedaron atónitos. ¿Quién es este señor? De la forma más cordial que pude intenté explicarle que había presentado un proyecto, donde explicaba bien esta acción, y que la organización lo había aceptado. Incluso le comenté que había un cartel en mi *stand* donde se anunciaba y que días antes de la inauguración de la muestra había aparecido en presa el titular del periodista Gerardo Elorriaga: «Entre tanto creador hay de todo: desde pintura figurativa hasta *bertsolaris* que comentan la muestra» (ELORRIAGA, 2008). Además, los visitantes en el transcurso de la acción circularon con una moderada normalidad, ya que el público que rodeaba a los *bertsolaris* era pequeño por el escaso radio sonoro que emitían con sus voces. Esta persona parecía que hacía oídos sordos a mis palabras, y mi modo de entender encontraba poco sentido a las suyas. Entramos en una discusión sin vistas de tener una afable resolución.

62. Página personal de Myspace del artista Andybient. Recuperado de: <<https://myspace.com/andybient>>. Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2016.

63. *Txoko*, en euskera quiere decir rincón o sitio pequeño. Se le da este nombre a los locales sedes de sociedades gastronómicas, que pueden ser también recreativas o deportivas, creadas en el País Vasco (España) y presentes también en Navarra (España) y en el País Vasco francés (Francia). En algunos lugares del País Vasco, principalmente en Guipúzcoa, se les conoce también con el nombre de sociedades.

64. Traducción: Hoy no hay instrumentos musicales / y nosotros preocupados / pero al entrar aquí dentro nos hemos dado cuenta / que aquí no falta la música.

No comprendía la reacción negativa de este señor, frente a lo que el resto de las personas presente estábamos compartiendo. ¿Quién era esta persona capaz de armar ese debate incongruente con el objetivo de concluir la acción? Pero ¿por qué? Yo había presentado un proyecto, y entiendo que si la organización lo acepta esta debe ser la encargada de velar por una buena ejecución del mismo. En ningún momento pensé que podría faltarle al respeto a nadie, todo lo contrario. Pretendía ser una acción festiva donde compartir un rato agradable junto a mis compañeros. Opino que todos los que mostrábamos nuestros trabajos aquel fin de semana en *Getxoarte* queríamos escuchar opiniones sobre él. Y las críticas o reflexiones expuestas bajo la mirada de estos *bertsolaris* estaban desarrollándose desde la bondad y el humor que los caracteriza como personas y artistas.

Tras la disputa, al juntarme con los *bertsolaris*, pude saber que conocían a esta persona, pues viven en el mismo pueblo. Y este señor resultó ser el director de la Casa de Cultura de Getxo de aquella época. Yo no podía dar crédito a lo sucedido. ¿Por qué?, ¿por qué ese modo de ordenar la clausura tajante a una acción que estaba programada? Nos dirigimos hacia mi *stand*, para realizar el *agurra* (la despedida), dedicando varios *bertsos* a lo sucedido. Al día siguiente, la comisaria de la *Getxoarte*, Alicia Fernández, vino a pedirme disculpas por lo ocurrido.

No obstante, mi indignación aquel año como participante de *Getxoarte'08* no solo vino por lo sucedido aquella tarde del 6 de diciembre. Además, debo añadir la censura en el catálogo sobre mi proyecto.⁶⁵ Un mes antes de la celebración del salón, los artistas seleccionados para la muestra deben enviar a la organización una imagen representativa de la obra expuesta, una fotografía del artista o colectivo y los datos más relevantes de su trayectoria artística así como datos de contacto. Para ello, quedé con el grupo de *bertsolaris* para tomarnos una fotografía conjunta, la cual envié a la organización como fotografía de artista. Además indicamos claramente tanto en el proyecto presentado anteriormente como en el material enviado para el catálogo que los autores del proyecto eran Laurita Siles + ALBE (Algortako Bertso Eskola). Adjuntamos los nombres y apellidos de cada uno de los *bertsolaris*, la página web de la escuela de *bertso* y posteriormente mis datos curriculares.

La triste sorpresa al ver el catálogo impreso fue que la foto de artista había sido recortada. Solo apareció mi cara. Y de igual forma realizaron el recorte de los datos de contacto. Toda información sobre la participación de los *bertsolaris* había sido censurada ¿Por qué?

65. Fragmento de las bases de la convocatoria *Getxoarte'08*: Con el objetivo de fomentar el conocimiento de los participantes en *Getxoarte* y de sus trabajos, se edita un completo catálogo. En este figurarán todos los artistas, una muestra de su trabajo, así como los aspectos más relevantes de sus respectivos currículum. Así, el catálogo supone un eficaz instrumento para avalar la trayectoria de los participantes, constituyendo una notable tarjeta de presentación.



Figura 26: Fotografía original presentada a la organización de Getxoarte'08, como foto de artistas representativa del proyecto *Mesedez, cántame un bertso* de Laurita Siles + ALBE.

Las respuesta que pude obtener tras preguntar a la organización fue: «En el catálogo solo debe aparecer la imagen del artista y sus datos. No se puede hacer publicidad a nadie». Solo pude responder: «¡No habéis entendido *NA DA!*». La realidad bajo mis ojos era que habían manipulado mi imagen como artista, desvirtuando el significado del proyecto. ¿Por qué? ¿Por qué recortar una fotografía sin avisarlo y antes de su publicación? ¿Por qué no pueden aparecer estas personas que participan en el proyecto? Son artistas, también, dentro de él. ¿Por qué interrumpir la continuidad de una acción programada? ¿Por qué seleccionan un proyecto y no lo dejan ser tal cual es?

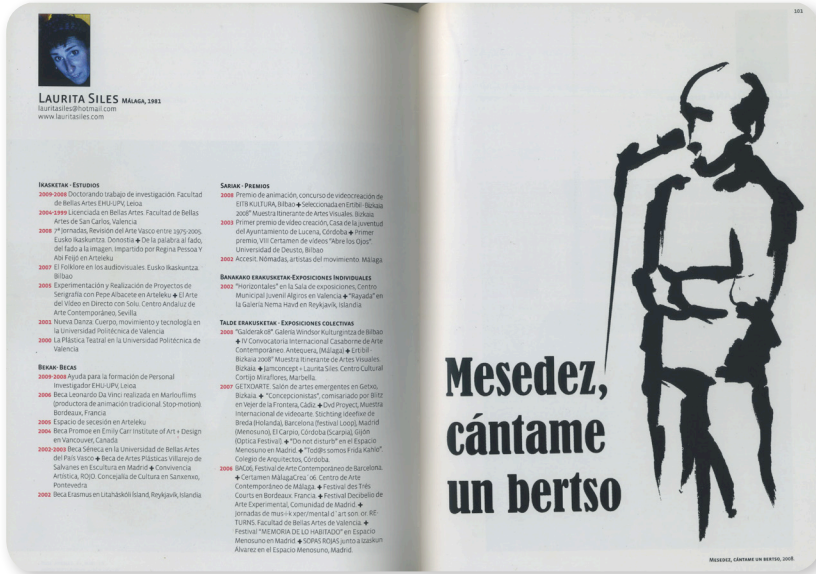


Figura 27: Catálogo de Getxoarte'08, pp. 101-102

4.7. Conclusión del capítulo: palos y doinuak. Quien canta sus males espanta

El cante flamenco es un canto o composición de carácter popular en verso para ser cantada. Hay quienes exponen la idea de encontrar un símil en su estructura con la de los *haikus* japoneses (WASHABAUGH, 2005, p. 35): «Porque el cante flamenco dice cosas muy concretas, pero en pocas palabras». ⁶⁶ Muchos teóricos lo describen como algo fuertemente identitario y ancestral. Existen muchas teorías y vertientes: algunas cargadas de misterio y leyenda lo asocian a la etnia gitana; otras, a lo morisco y la gran mayoría creen que nació empapado por una diversidad de culturas que vivieron en tierras andaluzas (oriundos, musulmanes, gitanos, castellanos, judíos, etc.). Sin embargo, más que una simple fusión de estilos «es un arte creado desde una relación mucho más tosca, de cortar y pegar cosas hasta conseguir que funcionen». ⁶⁷ De hecho, según argumentan y defienden algunos teóricos —como Gerhard Steingress— el flamenco que hoy en día conocemos es una construcción de la segunda mitad del siglo XIX, amamantado en las vanguardias artísticas, una mezcla de músicas y hechos de diversas procedencias, que remiten a un multiforme género artístico, profesionalizado, en constante evolución (STEINGRESS, 2007).

Por otro lado, el *bertsolarismo* (*bertsolaritza* en euskera) es el arte de improvisar versos en euskera, mediante un discurso cantado, rimado y con una métrica establecida; es decir, un *bertso*, un género catalogado como parte de la literatura popular vasca. Esta tradición cantada se ha ido transmitiendo de generación en generación, siempre bajo la premisa de la improvisación, pero a lo largo del siglo XX, el *bertsolarismo* sufrió un cambio progresivo y radical, cuando bajó del campo a la ciudad y se profesionalizó. La historia documentada del *bertso* improvisado —como argumenta Joxerra Garzia— comienza hacia 1935. Hasta esa

66. «Haiku y flamenco. Dos patrimonios inmateriales de la humanidad unidos por palabra y pensamiento» [curso de humanidades contemporáneas impartido en la Universidad Autónoma de Madrid. 2012-2013]. Dirección: M.^a Azucena Penas Ibáñez y Juana Sánchez-Gey Venegas, profesoras, UAM. Recuperado de: <www.casaasia.cat/media/asset_publics/resources/000/029/392/original/CHC_5_nuevo.pdf>. Fecha de consulta: 22 de mayo de 2015

67. Ideas expuestas por Pedro G. Romero el jueves 16 de octubre de 2016 en Bulegoa, Bilbao. Pedro G. Romero y Filiep Tacq: «Una patá a los dados...» Una conversación preliminar, un prefacio, una introducción. Décimo segunda sesión de «El libro por venir». Recuperado de: <www.bulegoa.org/pedro-g-romero-filiep-tacq-pat-dados-conversaci-n-preliminar-prefacio-introducci-n-d-cimo-segunda-se>. Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2016

fecha solo existen noticias de desafíos y de algunos *bertsos* sueltos, que han sido transmitidos a nuestra era gracias a la memoria colectiva.⁶⁸

A continuación, voy a relatar unas breves anotaciones generadas desde el estudio de las técnicas de ejecución, métodos de aprendizaje, notación musical, origen, etc. de estas dos maneras oriundas de crear con la voz con el propósito de establecer, posteriormente, un discurso comparativo a partir de contextualizar y comprender el desarrollo y la evolución tanto del cante flamenco como del *bertsolarimo*. Para ello, he hecho uso de publicaciones, artículos e investigaciones precedentes (STEINGRESS, 2004, 2005; ORTIZ NUEVO, 2010; GAMBOA, 2011, WASHABAUGH, 2005; GUERRERO, 2013; MOLINA Y MAIRENA, 1979; GARZIA Y SARASUA, 2001; ALTUNA, 2011; LUJANBIO Y MONTERO, 2009; ALBERDI, 2015, etc.) así como de anotaciones personales configuradas a partir de la escucha y experimentación creativa de ambas, individualmente, para continuar con el análisis de los proyectos creativos expuestos con anterioridad en este capítulo.

El flamenco se puede cantar sin necesidad de ningún tipo de instrumento musical, es decir, a capela, pero también se suele acompañar de la guitarra, las castañuelas, las palmadas, la gaita rociera, el tambor, el golpe del yunque o del característico zapateado del baile. Aunque no siempre se manifieste cada una de estas partes, estas son de primordial importancia, dependiendo del tipo cante o palo flamenco que se interprete, mientras que el *bertso* carece de instrumentos musicales. Es un arte de estética austera que sorprende en estos tiempos, en disonancia con otros improvisadores orales del mundo que versifican junto al acompañamiento musical.

En el transcurso de un cante flamenco se utilizan diferentes técnicas, algo que resulta complejo de explicar, ya que tampoco existe una terminología consensuada para catalogar las características formales que lo componen. Hasta finales del siglo xx el cante flamenco no se ha empezado a enseñar de manera profesional y, de hecho, hasta el año 2007 no llegó a poder estudiarse en los conservatorios de música (MOLINA, 2006). De este modo, en el proceso de estudio y documentación de este enjambre, he recurrido a la labor realizada por la profesora y cantaora Alba Guerrero (GUERRERO, 2013).

Es importante saber —según Alba Guerrero— que, independientemente de la melodía que se interprete, se pueden vislumbrar las señas de identidad específicas de la voz y del cante flamenco, es decir, aquello que hace que la voz «suene flamenca»; estas se pueden clasificar en las siguientes partes:

68. GARZIA, Joxerra: «Historia del bertsolarismo improvisado: una propuesta». (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea). Recuperado de: <www.basqueliterature.com/es/basque/historia/ahozkoa/bertso>. Fecha de consulta: 13 de mayo de 2015.

- El timbre es la cualidad específica del habla que permite distinguir a una persona de otra.
- El fraseo es la combinación de figuras e intervalos que escuchamos en una melodía, la identidad de cada cantaor, la idiosincrasia de su paralingüística. Por ejemplo, al cambiar el volumen repentinamente.
- Los diferentes adornos vocales utilizados en el cante flamenco son aleatorios e inconscientes, ya que no todos los cantaores los hacen en el mismo sitio y al tenerlos interiorizados se hacen sin pensar; estos pueden ser: el quiebro o mordente,⁶⁹ la aspiración,⁷⁰ el jipío,⁷¹ la apoyatura,⁷² el bebeo⁷³ y las melismas.

Las melismas son una de las partes esenciales y básicas en el cante flamenco, en lo que se refiere a sus cualidades melódicas. Estas consisten en sucesiones de varias notas cantadas sobre una misma sílaba. Es decir, es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras esta se canta. De tal manera que, si al sistema tonal sobre el que se constituye este cante le despojásemos de las melismas, desaparecería considerablemente el poder expresivo del cante. Estas cualidades del cante flamenco constituyen un sello representativo del mismo, y en relación a ellas el aspecto poético de la canción tiene también una gran importancia. Las melismas se encuentran en las notas largas de la melodía y generalmente coinciden con la sílaba tónica, agrupadas en tresillos, cinquillos o grupos de hasta de siete notas. Normalmente la letra va acompañada de un añadido improvisado, envuelto en el antojo del cantaor, en las exigencias de la propia interpretación, que constituye el estilo individual de este y da al cante una connotación entre obsesión y dramatismo. De ahí, eso que dicen de que «el cante no es alegría, el cante es decir las penas que se llevan escondías».⁷⁴

69. Quiebro o mordente: es la inflexión de la voz sobre una sola nota; dando lugar a un adorno de un semitono por encima de la nota.
70. La aspiración es el término utilizado en fonética que designa la pronunciación de un soplo sordo que se produce mediante la espiración. (Este tipo de aspiración es frecuente y natural en el habla andaluza).
71. El jipío tiene varias acepciones; entre ellas designar una inflexión en la voz como un quiebro acentuado parecido al gemido; también se ha utilizado anteriormente para designar una manera de cantar seguido, sin tomar aire, cantar de un jipío.
72. La apoyatura supone el hecho de esquivar la nota que vendría exigida por la estructura melódico armónica y en vez de interpretarla inmediatamente, se llega a ella de forma indirecta, aun a riesgo de producir una disonancia.
73. El bebeo es la técnica de poner una /be/ delante de cada una de las nota de una escala. Se pueden escuchar aislados en diferentes partes de la melodía o bien combinándolos entre ellos.
74. Coplas extraídas de: FERNÁNDEZ, Bañuls; OROZCO, Juan Alberto y PÉREZ, José María (1983): *La poesía flamenca lírica en andaluz. Estudios y notas*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Ayuntamiento de Sevilla. En (2004): *Pilar Albarracín* [catálogo de la exposición: *Pilar Albarracín*], Reales Atarazanas de Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura; Obra Social Caja de San Fernando, p. 55.

Mientras tanto, a la hora de cantar un *bertso*, ocurre lo contrario, ya que el euskera pertenece al grupo de las lenguas aglutinantes, que se diferencian de las lenguas monosilábicas como es por ejemplo el castellano. Una lengua aglutinante es aquella en la que las palabras se forman uniendo monemas independientes. Es decir, las palabras de este tipo de idiomas están constituidas por masas de lexemas y afijos, cada uno con un significado referencial o gramatical bien definido. Por ejemplo en euskera podemos construir a partir de una palabra simple como *etxe* (casa) una amplia gama de casos: *etxea* (la casa), *etxeak* (las casas), *etxeko* (de la casa o perteneciente a la casa), *etxera* (a la casa o en dirección a la casa), *etxetik* (desde la casa) o *etxeraino* (hasta la casa). Esta característica aglutinante define en gran parte su estructura gramatical, sintáctica y el lugar donde se encuentran los acentos de intensidad. Esto simultáneamente influye en la musicalidad del idioma, por lo que genera una entonación con correspondencia biunívoca o correspondencia una-a-una. Así que, en contraposición con el cante flamenco, el *bertsolarismo*, en la mayoría las ocasiones, no es melismático, no usa florituras ni adornos ni apoyaturas, sino que participa de una sobriedad, apacible, que le otorga su estructura idiomática: una sílaba, una nota.⁷⁵

Trilla

Mi ye-gua tie-ne/un po-tro, que/es muy bo-ni-to;
 y mi ye-gua/es-ta lo-ca con su po-tri-to.

BERTSO POLIT BAT KANTATUKO DET (G) *
 SAIBURURENA

Ber-tso po-lit bat kan-ta-tu-ko det
 bal-koi hon-ta-tik ka-le-ra,
 Pe-llor E-rro-ta i-ku-si e-ta

Figura 32-33: Fragmento de dos partituras para explicar gráficamente al diferencia entre una melisma y el cante de una lengua aglutinante como el euskera. *Bertso Polit bar kantatuko det* y una trilla flamenca

75. Las lenguas aglutinantes. Recuperado de: <<http://es.scribd.com/doc/40131761/Lenguas-monosilabicas-y-Lenguas-aglutinantes>>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2012.

En la página anterior, como ejemplo, se muestran dos partituras: la primera de un cante flamenco (una trilla) y la segunda de un *bertso*. Se puede observar que en el *bertso* cada sílaba corresponde a una nota, mientras que en las partes subrayadas en la trilla flamenca se aprecia cómo una misma sílaba se corresponde con un mayor número de notas, lo que es llamado melisma.

Por otro lado, una de las estrategias principales, y a mi parecer más interesantes, en la elaboración de un *bertso* improvisado está en guardar para el final lo que se piensa primeramente. Esta actividad previa, cargada de tensión tanto para el *bertsolari* como para el espectador, se realiza en unos segundos, el resto del *bertso* se improvisa sobre la marcha, «como una serpiente de cascabel que guarda el veneno al final de la cola» (GARZIA, SARASUA y EGAÑA, 2001, p. 105; Egaña, Andoni en: *Altuna*, 2011). Además, el o la *bertsolari* deben tener en cuenta tres características en relación al aspecto formal del *bertso*: la rima, la métrica y la tonada.

- La rima es el elemento clave sin el cual no existe el *bertso*. Para el *bertsolari*, la principal dificultad es encontrar las rimas más apropiadas sin que ninguna se repita.⁷⁶
- Las métricas más utilizadas, en el *bertsolarismo* improvisado, son el *zortziko mayor*, *zortziko menor*, *hamarreko mayor* y *hamarreko menor*. También existen otras, como es el caso de las coplas. El *bertso* se divide en puntos y cada punto presenta un número de sílabas, según la métrica (GARZIA, SARASUA y EGAÑA, 2013). Esto a primera vista puede resultar complicado, pero realmente cuando un *bertsolari* improvisa no cuenta las sílabas. Este se ayuda con el margen de variación que le permite cada melodía. Es esta la que marca la pauta métrica.
- Respecto a la tonada, como se ha comentado anteriormente, el *bertsolari* carece de algún instrumento musical para acompañar su cante y, por tanto, toma uso de tonadas (*doinuak*). Existen un montón de ellas. Juanito Dorronsoro, principal investigador de esta materia, ha recopilado unas 2775 melodías y muchas de ellas pueden encontrarse en internet, en el portal de *Bertsolaritzaren datu-basea*.⁷⁷ Todas estas tonadas se han clasificado en tres categorías:

76. El *poto* consiste en la repetición de una palabra, de una rima, y es sin duda uno de los aspectos técnicos más sancionados por el jurado de los campeonatos de *bertsolarismo*.

77. *Bertsolaritzaren datu-basea*. Recuperado de: <<http://bdb.bertsoszale.com/es/web/doinutegia/bilaketa>>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014

- Tonadas populares tradicionales: amplia mayoría.
- Nuevas tonadas que coinciden con la métrica tradicional.
- Tonadas expresamente compuestas.

A la hora de cantar un *bertso*, el éxito o el fracaso dependen en gran medida de la acertada elección de la melodía en relación a lo que se quiere transmitir; ya que, entre todas estas tonadas, hay algunas que son más épicas, otras más dramáticas, otras románticas, etc.

Del mismo modo, en el flamenco es la temática del cante la que origina, en cierta medida, los diferentes estilos, llamados palos flamencos. Estos —como bien argumenta el cantaor Rafael Jiménez— «son estados de ánimo básicos y de hecho se llaman con los nombres claros al respecto: soleá, alegría...»⁷⁸ y al igual que en los *doinus*, en cada palo está definida la métrica de los versos, el compás.

Las clasificaciones de los diferentes palos que componen el cante flamenco han hecho gastar mucha tinta a los estudiosos, ya que la mayor parte de los palos flamencos están relacionados con otros palos; algunos de ellos son evoluciones de palos más antiguos, otros son aflamencamiento de músicas que en principio no eran flamencas, etc., es decir, son constantes proliferaciones que vienen generándose ininterrumpidamente desde un origen incierto hasta la actualidad. Por ello, resulta poco menos que imposible establecer una catalogación definitiva. Se han presentado diferentes agrupaciones según unos criterios bastante subjetivos, ya que en algunos casos se ha tenido en cuenta una supuesta antigüedad del palo, en otros su procedencia, etc.⁷⁹ En este sentido, es necesario mencionar el intento de clasificación más influyente en el mundo del flamenco, un trabajo publicado en 1963 bajo el título *Mundo y formas del cante flamenco* por el escritor Ricardo Molina (1917-1968) y el cantaor Antonio Mairena (1909-1983). Este libro trazó una línea temporal en la forma de ver y entender el flamenco, de donde posteriormente devino el *mairenismo*.

78. JIMÉNEZ, Rafael «Falo» entrevistado por Jordi Claramonte: *Del flamenco como arte modal*, en (2011): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 467.

79. Como representan los mapas conceptuales desarrollados por el llamado padre de la flamencología, Antonio Machado Álvarez, más conocido por su seudónimo Demófilo (1848-1893) —padre de los poetas Machado—. Este ideó un esquema gráfico a partir del dibujo de un árbol genealógico donde insertan los diferentes palos flamencos —influenciado por su padre, Antonio Machado y Núñez (Cádiz, 1812), catedrático de Ciencias Naturales en la Universidad de Sevilla—. Los cantes primitivos se encuentran en la raíz, del tronco salen las cuatro ramas o cantes básicos: soleares, seguiriyas, tangos y fandangos, ya que de cada uno de ellos se ramifica en otros cantes. Fuera del árbol, al tener procedencia u origen diferente están los cantes de ida y vuelta, los procedentes del folklore andaluz y otros que no se pueden incluir en ninguno de los grupos anteriores, etc.



Figura 34: Fragmentos ilustrativos de la Historia del Flamenco: Silverio Franconetti, Antonio Mairena, Vicente Escudé, Dicsco de Smash, Camarón de la Isla, Disco Omega de Morente, Martirio y Niño de Elche

Mairena y Molina sostenían la tesis de que «el flamenco puro no era nada si no era gitano [...] clasificando los palos por esta cualidad y priorizando los cantes con criterios discriminatorios» (WASHABAUGH, 2005, p. 11). Tenía como objetivo justificar la supremacía de los artistas de raza gitana, como él, a lo que llamó posteriormente «razón incorpórea», es decir, «la existencia de unas cualidades étnicas heredadas exclusivas para cantar flamenco puro» (MAIRENA, 1976, p. 80). Defendía la teoría de que el flamenco nació cuando los gitanos llegaron a Andalucía, y que al encontrarse con la cultura andaluza forjaron un arte único (MOLINA y MAIRENA, 1979, p. 27).

El mairenismo como escuela gozó de una gran aceptación, reforzada por el prestigio que alcanzó el propio Mairena como cantaor. Este defendió a toda costa la pureza frente a la renovación o innovación artística⁸⁰ (AIX GARCÍA, 2014, pp. 215-314). Esta concepción idealizada e inmovilista del flamenco creó un conflicto lleno de infinidad de tensiones y enemistades dentro de la propia esfera de los flamencos.

A diferencia los *bertsolaris*, estos en su historia —según cuenta Maialen Lujanbio— son un modelo de relación y entendimiento intergeneracional (LUJANBIO en *Doxandabaratz*, 2003). En este sentido, entendemos que este colectivo —según narran Garzia, Sarasua y Egaña— no ha requerido, en ningún momento, preservar el *bertsolarismo* de una manera concreta y hermética, como pudo pretender Mairena con el flamenco, sino que la colectividad *bertsotzale* ha sabido adaptarse en cada momento y encontrar en la intuición creativa un equilibrio entre su propia idiosincrasia y la adecuación a las nuevas tendencias, experimentando nuevos formatos, nuevos espacios, etc. (GARZIA, SARASUA y EGAÑA, 2001, pp. 64-78). Este equilibrio no solo se ha conservado, sino que no cesa de evolucionar tanto en su práctica como en su escucha. Recordemos que el régimen franquista apostó por «España, una, grande y libre». Por descontado, monolingüe, todo en castellano (MORENO CABRERA,

80. GAMBOA, José Manuel: «El mairenismo», en (2005): *Música oral del Sur: revista internacional* [actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales»]. Junta de Andalucía; Consejería de Cultura; Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 105-118.

2008). El euskera fue prohibido. Es decir, se practicó una glotofagia, una de las caras del etnocidio, puesto que, al querer exterminar una lengua, por consecuencia, también lo haría su cultura. Afortunadamente, el euskera sobrevivió durante el régimen en el medio rural y en el interior de los hogares. Pero retrocedió, día a día, en todos los ámbitos. De tal modo que el carácter reivindicativo y cronista del *bertsolarismo* se vio censurado durante el franquismo, las multas estuvieron a la orden del día. Tras la muerte del dictador Franco, se desataron las ansias de libertad y el *bertsolarismo* fue reflejo de ello. Además, la llegada de la Constitución española de 1978 facultó la declaración de oficiales de otras lenguas vivas en el Estado distintas al castellano, como el euskera. De tal modo que la mayor parte de las escuelas de los *bertsolarismo* nacieron, entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, para fomentar el euskera⁸¹ así como por la inclusión del *bertsolarismo*, como elemento complementario en la enseñanza reglada, de primaria y secundaria, en materias como lengua o literatura. Fue entonces cuando, se dice, el *bertsolarismo* bajó del caserío a la ciudad y descubrió cómo adaptarse al progreso. Esto supuso un hecho insólito tanto en su historia como en los anales de la improvisación oral a nivel mundial.⁸²

Hoy en día, el *bertsolarismo* es una realidad pujante y de gran prestigio social en los ámbitos del euskera. Está presente como actuación complementaria en eventos rituales, festivos o sociales como funerales, inauguraciones, bodas, actos políticos, homenajes, eventos sociales, etc. De hecho, en la actualidad de Euskal Herria tienen importante presencia los campeonatos y certámenes, llamados *Txapelketas*, donde estas personas se juegan el reconocimiento de saber crear *bertsos*. Estos se celebran tanto a nivel infantil y juvenil como comarcal o provincial y culminan en el máximo acontecimiento con el Campeonato de Euskal Herria, que se celebra cada cuatro años.⁸³ Además, tienen lugar otro tipo de eventos, como espectáculos o actuaciones públicas, *bertso-saioak* (sesiones de versos) en plazas, teatros, balcones, etc. (GARZIA, SARAUSA y EGAÑA, 2001, pp. 38-48). Surgen progresivamente un sinfín de sinergias entre otras prácticas, como los diferentes trabajos, expuestos anteriormente, realizados tanto por Lujanbio y Xabier Erkizia como por la presente autora de esta investigación, junto con la colaboración de la escuela de *bertsolarismo* de Algorta. Antes de continuar, es necesario añadir que en el apéndice V de esta publicación se puede encontrar una pequeña ordenación de ejemplos con los que el *bertso* se ha fusionado o recreado con otras materias, como con el teatro, el *jazz*, el dibujo, etc.

81. Listado de escuelas de *bertsolarismo*: *Bertso-eskola digitala*. Recuperado de: <www.bertso-eskolak.eus>. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016.

82. Historia del *bertsolarismo*. Recuperado de: <www.bertsozale.eus/es/bertsolaritza/historia>. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016

83. El Primer Campeonato de Euskal Herria oficial se disputó 1935, que tuvo su continuación el año siguiente, en 1936. Pero, durante la guerra civil y los años más duros del franquismo se suspendieron hasta 1960, sucediendo tras este otros tres campeonatos, 1962, 1965 y 1967; que no se volverían a organizar hasta 1980, tras la muerte del dictador Franco, en 1975.

Por otro lado, debemos recordar que ese cante, al que gritó Pilar Albarracín, también fue callado con la sublevación franquista, pero, curiosamente, no todo el cante flamenco fue prohibido: la exaltación de la cultura gitana sirvió como aliciente en la articulación de lo flamenco durante el franquismo, aprovechando lo «típicamente español» que había en ellos, en el contexto de un Gobierno dictatorial que buscaba afirmarse nacionalmente y optar al desarrollo.⁸⁴ Precisamente, en la consecución de ese doble objetivo, ideológico y económico, la construcción de un imaginario vinculado al gitanismo suponía despertar mayor interés turístico en aquellos extranjeros que buscaban una aventura exótica y desconocida.⁸⁵ Se proyectó, además, la ficticia imagen de un país tolerante con la diversidad cultural (BUHIGAS, 2016). De este modo, Antonio Mairena, en la década de los sesenta, aprovechó ese contexto para promover su tesis, que algunos tacharían, a partir de los años ochenta, como mera estrategia comercial. Así se refleja en la serie documental televisiva *Rito y geografía del Cante* emitida durante el régimen franquista (1971-1973).⁸⁶ Respaldaba la *etnicidad* gitana en lo flamenco en oposición activa hacia el andalucismo promorisco, que como ejemplo García Lorca y Blas Infante abanderaron.⁸⁷

A finales de los años sesenta, esta concepción sobre lo flamenco cambiará gracias a diversos factores. Por un lado, el siempre presente legado de artistas de gran envergadura heterodoxa como Silverio Franconetti, Antonio Chacón, Pepe Marchena, La Argentinita, Vicente escudero, etc. Por otro, un hecho remarcable fue la consecuencia del desembarco en Andalucía de tres bases militares americanas: Morón, Rota y San Pablo. A través de estas, se colaron en la hermética España de Franco unas invitadas que nadie esperaba: la música extranjera y el LSD, con los que la juventud andaluza bailó: Janis Joplin, Jimi Hendrix, Pink Floyd, los Beatles, etc. Así que, «el flamenco escogió los mejores aliados de aquellos tiempos para desarticular lo establecido» (CASTILLA, 2007; IGLESIAS, 2003). Las bases americanas se convirtieron en centros neurálgicos del flamenco, donde este se mezcló con distintas músicas (HERRERO, 1991). Avivaron entonces movimientos culturales y musicales de vanguardia como el *Manifiesto Canción del Sur* (1968-1976) coincidiendo con otras corrientes de carácter transgresor como *Ez Dok Amairu* (1966 -1972) en Euskal Herria o el *Manifiesto*

84. Pero hasta la Constitución de 1978 los gitanos no fueron reconocidos como ciudadanos españoles de pleno derecho.

85. Como antecedentes a la exaltación de lo gitano en el flamenco cabe destacar los estudios sobre el flamenco realizados por Demoffio Shuchardt y González Climenet. Así como el trabajo posterior desarrollado por Falla y Lorca con la organización del Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922. Ambos defendieron que los gitanos había contribuido elementos determinantes al género. (Vease: STEINGRESS, 2005; WASHABAUGHT, 2005).

86. Serie *Rito y geografía del cante*. Recuperado de: <www.rtve.es/alicarta/videos/rito-y-geografia-del-cante>. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016

87. Recordemos que ambos murieron fusilados a mano de falangistas, en agosto de 1936, tras el golpe de Estado que dio origen a la guerra civil (WASHABAUGH, 2005, pp. 111-142).

de lo borde (1968) del grupo de música sevillano, Smash. Este fue pionero en la llamada música progresiva y del *blues-rock* andaluz⁸⁸ (CALVO y GAMBOA, 1994). Posteriormente, llegó el *boom* de los años setenta, aparecieron Las Grecas, Triana, Lole y Manuel, Pata Negra, Ray Heredia, La Martirio, etc. Importantes figuras en todo este torbellino serán también los productores musicales Ricardo Pachón y Mario Pacheco. Este último fue el fundador de la Productora Nuevos Medios en 1984, quien poco después denominó a esta generación de artistas como «flamenco nuevo» (STEINGRESS, 2004). Así, la bifurcación estética y sociocultural del género fue en aumento, bajo la oposición entre el «flamenco puro» que proclamaba Mairena y lo que fue denominado el «flamenco nuevo»⁸⁹ (MARCOS, 2011).

Además, paralelamente en todo este proceso, fue clave la aparición de obras de intelectuales en revistas, libros y foros flamencos (STEINGRESS, 2004, 2005; ORTIZ NUEVO, 2010; GAMBOA, 2011, etc.). De tal modo que el edicto internacional del flamenco fue trasformándose, desmoronando el artificio mairenista. Esta nueva visión argumentó que la evolución del flamenco siempre estuvo sometida a una constante transgresión estética y de fusión con otros tipos de músicas. Es decir, que esto no era solo una característica contemporánea del denominado «nuevo flamenco», sino que desde sus orígenes esta ha sido una de sus singularidades. El decir, que «el flamenco apareció de una larga cadena de hibridaciones musicales en la música» (STEINGRESS, 2007), donde eclosionan, por ejemplo, los *cantes de ida y vuelta*.⁹⁰

Porque [como cuenta la cantaora Alicia Acuña] tú te pones a escuchar otro tipo de música y suena a flamenco. Y no es que sea flamenco, sino es que el flamenco manga por todos lados. El flamenco esta hecho de trocitos, de retazos, es un amalgama de culturas, de todas las culturas que han pasado por aquí. Es que por aquí han pasado [...] Nosotros somos el resultado de todo eso, realmente. Por eso decimos que el flamenco es uno de los primeros

88. «SMASH, Manifiesto de lo borde», en Usó, Juan Carlos (2001): *Spanish trip (La aventura psíquedélica en España)*, Barcelona: La Liebre de Marzo, pp. 98-99.

89. Ambos productores —Pachón y Pacheco— acuñarán los primeros discos de muchos de estos artistas, apuestas que fueron —según palabras de Pachón— «estrepitoso fracasos comercial, ya que en el momento no se entendieron. Pero, posteriormente no se entendería la historia del flamenco sin ellos». En todo este hervidero creativo y flamenco destacaron las voces de Camarón de la Isla (1950-1992), junto al guitarrista Paco de Lucía (1947-2014), con el famoso disco titulado *La leyenda del Tiempo* o Enrique Morente (1942-2010) en colaboración con el grupo de rock granadino Lagartija Nick con el disco *Omega* (1996). De hecho, algunos dijeron que «este disco que rompió el flamenco»; abriendo sendas desconocidas hasta ese momento. Ganga, Productora Televisión en colaboración con TVE (2015): *Ochentame otra vez, Flamenco Revolution*. Recuperado de: <www.rtve.es/alcarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-flamenco-revolution/3128081>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2015.

90. Los cantes de ida y vuelta son la conjunto de los palos flamencos originados a partir de la fusión con la música popular hispanoamericana. Se consideran en este grupo la milonga, la vidalita, la rumba, la colombiana y la guajira, entre otros.

artes de creative commons que existió. Porque es donde más cosas mangadas hay, cosas cambiadas sin permiso y a tu bola, que es lo que debería ser la música de libre mercado.⁹¹

De tal modo —según argumenta Jordi Claramonte mediante la entrevista realizada al cantaor Rafael Jiménez, Falo— podemos entender el flamenco, musical y socialmente en su globalidad, como un arte modal «debido a que el flamenco se articula mediante una presencia continuada de tácticas de apropiación, sin que eso sea ilegal [...] al revés [dice Falo] es una especie de orgullo para el que lo ha *sacado*, como nosotros decimos, que no decimos «creado»». ⁹²

En relación con todas estas reflexiones, debemos tener en cuenta los trabajos, comentados anteriormente, llevados a cabo por Niño de Elche, Irene Mala, la factoría Bulos o la autora de esta investigación, debido a que aúnan en sus piezas elementos que provienen de mundos aparentemente distintos, inconexos, de otras prácticas. Además, curiosamente, muchas de estas personas no se posicionan como artistas de nada en concreto, por eso también es muy complicado ponerle nombre a lo que hacen. Como se comentó anteriormente, cada vez que alguien intenta definir o explicar los trabajos del Niño de Elche surgen etiquetas que posteriormente él siempre niega.⁹³ De igual modo, podemos enlazar la dificultad que les suponía, por ejemplo, a Maialen y Judith el explicar su proyecto por escrito. Recreadas en las problemáticas y contradicciones de dos disciplinas como son el *bertsolarismo*, basado en la oralidad, y la música experimental, preguntaron: «¿Qué es *Ornitorrinkus*? Un Espectáculo, una *performance*, una representación, un evento, etc. [...] Surgiendo así la idea de lo inclasificable y de ahí la figura simbólica del ornitorrinco. Una animal que parece hecho a trozos: con piel, pico de pato, patas palmeadas y cola plana. Mitad reptil, mitad pájaro y mitad mamífero» (LUJANBIO y MONTERO, 2009).

«En el mundo del flamenco [confiesa Niño de Elche] sí me hicieron sentir que era raro. Por eso empecé a juntarme con gente más rara que yo, así que no me sentía tan especial».⁹⁴ Esa gente rara de la que habla Francismo Contreras es, por ejemplo, Pedro G. Romero, la factoría Bulos y Tanguerías, Israel Galván, Juan Carlos Lériada, entre muchos otros. Y es que la segunda vez que Niño de Elche fue a vivir a Sevilla, a mamar en la supuesta cuna del flamenco, de repente, empezó a conocer a toda esta gente totalmente iconoclasta con

91. Entrevista adjunta realizada a la cantaora Alicia Acuña por Laurita Siles en el USB.

92. Entrevista a Jiménez, Rafael «Falo» de CLARAMONTE, Jordi: «*Del flamenco como arte modal*», cit., p. 467.

93. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB.

94. CONTRERAS MOLINA, FRANCISCO, Niño de Elche en GÓMEZ CASCALES, Agustín (2016): Tengo mi parte de mamarracha, *Shangay* [edición digital]. Recuperado de: <<http://shangay.com/ni%C3%B1o-de-elche-%E2%80%9Ctengo-mi-parte-de-mamarracha%E2%80%9D>>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2016.

el proceso que había tenido anteriormente en el ámbito de lo flamenco. De hecho, para comprender el trabajo que, a día de hoy, realiza el Niño de Elche —según sus palabras—, no se puede entender sin su contexto.⁹⁵ Entendiendo a todas estas personas como una «bolsa de piedras», donde cada una de ellas simplemente por estar, genera fricciones y se va puliendo.⁹⁶

Por otro lado, la factoría Bulos afronta este conflicto que supone explicar lo que hacen, a partir de las conexiones generadas desde los diferentes polos de trabajo en los que operan: el flamenco y otras prácticas artísticas. Encuentran en este enjambre, por ejemplo, la posibilidad de percibir un espectáculo propiamente del flamenco, desde la sensibilidad experimental del campo de la *performance*, del arte sonoro, etc. De la misma manera que la autora de esta investigación pudo entender la escucha de una sesión de *bertsos* en el proceso de gestación del proyecto *Mesedez, cántame un bertso*.

«¿Cuanta performatividad hay en un cante? [se pregunta Santi Barber] no tanto en el cante en sí, como en cada una de sus partes, momentos, etc.». Es decir, en la gestualidad tanto la de las manos como la de la boca, como de la expresión, como del propio cante al decir cosas. Todos estos aspectos tienen una carga de sentido que puede ser una riqueza performativa a explotar.

Ese silencio casi sacro que necesito para sentir algo y escucharlo bien [relata Santi Barber] lo he sentido en el flamenco, digamos más tradicional, y lo siento cuando tengo que escuchar una pieza experimental. Es decir, esas conexiones ya las encuentro yo ahí. Raúl y yo las hemos hablado muchas veces cuando vemos espectáculos, cuando escuchamos cosas, etc.⁹⁷

Mientras que desde otra perspectiva Andoni Egaña anota en el *film* de Asier Altuna respecto a la cuestión: ¿Cuanta performatividad hay en un *bertso*?

Cuando la moda de vocablos de origen anglosajón hizo su aparición, el término *performance* nos llamó poderosamente la atención. Debía de ser algo muy raro, muy innovador, muy... Hasta que nos dimos cuenta que no era ni más ni menos que lo que nosotros, los *bertsolaris* improvisadores, llevábamos haciendo durante años y años (EGAÑA, 2011).⁹⁸

95. G. ROMERO, Pedro (2015): *Sobre flamencos, teatreros y 'performanceros'*. Una conversación con El Niño de Elche. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/sobre-flamencos-teatreros-y-performanceros-una-conversacion-con-el-nino-de-elche>. Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2016.

96. NIÑO DE ELCHE (2016): *Encuentro Collage con Niño de Elche en Wiki Toki, Bilbo*. Recuperado de: <www.encuentroscollage.com/nintildeo-de-elche.html>. Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2016.

97. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB.

98. Andoni EGAÑA en ALTUNA, Asier (2011): *Bertsolari, viaje a través de la poesía improvisada, del silencio y del arte desnudo* [película], Txintxua Films.

En ese sentido, como se ha comentado con anterioridad, introducir en espacios del arte contemporáneo elementos que se supone que proceden de la cultura popular, como el *bertsolarismo* o el cante flamenco, supuestamente no contaminadas de las prácticas contemporáneas, funcionan como dispositivos de ruptura contra lo establecido; con el objetivo de difuminar, al fin y al cabo, esas zonas fronterizas de lo que se supone que es culto y lo que no lo es.

Entonces [cuenta Niño de Elche] ese desplazamiento entre públicos, esa necesidad mía de que se abran las orejas, para el ruido y para la cancioncilla, ese es el verdadero trabajo político de Voces del extremo. Trabajar con los prejuicios, con todo ese delirio que son los prejuicios y con los que, efectivamente, se construyen los públicos.

Además, desde el prisma de lo folklórico, acotado en un territorio concreto, añadimos un factor político intrínseco que cuestiona otras esferas variables. Por ejemplo, visualizar, por primera vez, la serie *Flamenco desexpresionao* de Irene Mala en el Centro de Arte Contemporáneo Andaluz de Sevilla, suscitó en mí la reflexión ante las diferentes lecturas que puede generar una pieza dependiendo del lugar donde se exhiba. Además del bagaje cultural y personal que cada espectador traiga de casa, los contextos de lugar de exposición cambian y, obviamente, esto provoca una diferencia. Desde mi base cultural, vivencias personales y en relación a esta investigación, que andaba elaborando, me pregunté: ¿cómo sería la lectura de *Flamenco desexpresionao* en la Sala Rekalde de Bilbao?

En la época de nuestros abuelos, por ejemplo, atreverse a hacer parodia o simplemente a hablar sobre cualquier cuestión política en público era algo que podía ocasionar desaparición forzada, censura de los medios, torturas, fusilamientos, etc. Hoy en día, en la actual Europa occidental vivimos ante una aparente libertad de expresión, pero existen ciertos temas que implican una apuesta arriesgada si son tratados, y a veces el terreno del arte resulta un lugar fértil donde expresarnos. En los últimos años, en el contexto vasco, por ejemplo, una gran cantidad de artistas han llevado algunas cuestiones de carácter político como discurso en sus trabajos y muchos de ellos han sufrido una consecuente censura o revuelo mediático.⁹⁹

99. Como el proyecto *Luz de Lemóniz*, llevado a cabo por Ibon Aranberri; el trabajo de Khuruts Begoña, titulado *5 minutos de objetividad ante una escultura verde de Bizkaia*, obra premiada y posteriormente censurada en *Ertibil 2008/Arte Gaztea*; la serie *Basque Chronicles* de Clemente Bernad para la exposición colectiva celebrada en el Guggenheim-Bilbao en el año 2007 donde el artista y el museo fueron acusados por asociaciones de víctimas del terrorismo y por parte del Partido Popular por faltar al respeto a las víctimas del terrorismo; o los polémicos episodios, de diversas muestras, donde la capitalidad Europea de la Cultura San Sebastián 2016 se ha visto envuelta en relación a la representación de ETA: (1) *Gara* (21 de octubre de 2007): Doscientos profesionales, artistas y entidades firman un manifiesto de apoyo a Bernad. Recuperado de: <<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20071021/44284/es/Doscientos/profesionales/artistas/y/entidades/firman/un/manifiesto/de/apoyo/a/Bernad/?Hizk=es>>; (2) ORMAZABAL, Mikel (18 de noviembre de 2016): San Sebastián 2016 censura obras de presos de ETA en una exposición, *El País*. Recuperado de:

Rememoro, ahora, aquella tarde en el salón de Getxoarte junto a los *bertsolaris* Pello Etxebarria, Josu Landeta e Unai Larrazabal en el momento que llegó el director de la Casa de Cultura de Getxo de aquella época y coaccionó la clausura de la acción *Bertso-Standeeo*, alegando que estaba faltando el respeto a mis compañeros, que no había pedido permiso a nadie, ni a mis propios compañeros, y que la gente que estaba oyendo a los *bertsolaris* impedía el paso de los visitantes de la feria.

Bajo una personal percepción, sobre este hecho, y con todo el respeto hacia a las personas anteriormente mencionadas, creo que las respuestas son otras. Que se escapan del ámbito de lo artístico, pero que claramente le afectan. Tal vez haya que buscarlas en la complejidad de la problemática política social que se vivían en Euskara Herria en aquel momento. Dentro de las relaciones vecinales de una pequeña comunidad como Getxo, junto con los enfrentamientos políticos e ideológicos de los entes participantes.

Por otro lado, es interesante destacar cómo el Niño de Elche o la factoría Bulos presentan sus trabajos en lugares que no son específicamente, o no principalmente, para el flamenco. Aunque no lo hacen por una decisión propia, sino porque finalmente van a donde les llaman. Estos son espacios donde se exhiben propuestas de carácter más experimental, ámbitos de arte sonoro, *performance*, etc. Consideran que estos dan cabida a sus propuestas y que ahí las respuestas suele ser bastante positivas y —según Santiago Barber— han recibido muy buen *feedback* por parte de ese público no especializado en flamenco, al que les resultan sugerentes estas iniciativas. En cambio, en ámbitos estrictamente del flamenco, por ejemplo: tablados o peñas, no han expuesto sus trabajos. Ahí el flamenco funciona desde reglas muy estrictas de cómo debe ser mostrado; piensan que no es el lugar, ya que así evitan las confrontaciones. En este sentido, ese perjuicio —según cuenta El Niño de Elche— tras sus experiencias con el proyecto Raverdial, está más en la gente que hace prácticas tildadas como no cultas, que las prácticas de la gente culta.¹⁰⁰

Cuando hablamos de que la comunidad de los verdiales odian el espectáculo que hicimos sobre los verdiales. Lo dice el presidente de la diputación, el alcalde de no sé qué, etc. Pero, la comunidad como tal, no tienen acceso a ello. En cambio, El Sonar hace que los verdiales tenga acceso a un público europeo [...] Pero, bueno a mí realmente me interesa que se difumine y que se intenten poner sobre la mesa diferentes cuestiones. Porque muchas veces se hacen estos espectáculos con contenidos del folklore para darle totalmente la importancia

<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/11/17/paisvasco/1479408364_090041.html>. Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2016; HERMOSO, Borja (13 de abril de 2016): San Sebastián 2016 analiza la violencia de ETA como «fenómeno político y cultural», *El País*. Recuperado de: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/12/actualidad/1460483614_203302.html>. Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2016.

100. CARRETERO, Ana (2016): *Niño de Elche, Hackear al flamenco. Maasài*. Recuperado de: <<http://maasaimagazine.com/nino-de-elche>>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

al folklore o al concepto de lo popular y a mí me parece que eso es un posicionamiento político, pero que a mí me aburre y me parece que es injusto para lo otro. Porque realmente tú haces esa propuesta gracias al liberalismo o a la economía que te sustenta un festival o una marca, etc. Si tienes que estar por aquella comunidad aquella no vas hacer nada, al revés te van a poner trabas. Nosotros, por ejemplo, no fuimos al Sonar diciendo que «sois unos snobs y nosotros venimos con los verdiales», para nada. Al revés, era para decirle a los verdiales, tenéis una maravilla que estáis convirtiendo en académica y en institucional y estáis siendo unos fascistas con prácticas que se suponen que son populares, que realmente no lo son, porque no son de la mayoría del pueblo, son de un sector. Siempre, este es mi escepticismo con todo eso.¹⁰¹

Por otro lado, es interesante señalar cómo, por ejemplo, el colectivo FLO6x8 toma como escenario para sus piezas sucursales de bancos y espacios políticos, sin permiso. Son espacios privados que durante unos breves minutos son apropiados desde una consciente desobediencia civil por los miembros del colectivo, donde unos bailan y cantan flamenco y otros lo graban en vídeo para después colgarlo en la *World Wide Web*. Un lugar donde la esfera de lo sucedido trasciende más allá del momento acontecido. Un ejemplo de ello puede ser la acción *Bankia, pulmones y branquias*, en la que participó Niño de Elche que a día de hoy tiene 1 277 432 de visualizaciones en Youtube.¹⁰² De tal modo que, primeramente, estarían esas acciones repentinas y efímeras heredadas del *situacionismo*,¹⁰³ que posteriormente se expanden a partir de la documentación audiovisual y su difusión masiva en la redes, entendiendo la práctica artística como acción social de cambio, actualizando el carácter político inherente del flamenco y tomando como herramientas hábiles la capacidad del arte de agitar emociones frente a la arraigada «economía de miedo» (DÍAZ-MARCOS, 2016).

Por otro lado, es interesante señalar el paralelismo presentado entre el cante flamenco y el *bertsolarismo* por Carlos Martínez Gorriarrán en su publicación dedicada a la biografía de la vida y obra del artista Jorge Oteiza. El autor expone las definiciones que Oteiza escribió sobre el cante jondo y lo que escribió poco más de una década después sobre el

101. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB; G. ROMERO, Pedro y NIÑO DE ELCHE (2015): *Sobre flamencos, teatreros y 'performanceros'. Una conversación con El Niño de Elche - PIE. FMC*. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/sobre-flamencos-teatreros-y-performanceros-una-conversacion-con-el-nino-de-elche>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2015.

102. Flo6x8: *Bankia, pulmones y branquias (bulerías)*. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=iop2b3oq1O0>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

103. La Internacional Situacionista era una agrupación de artistas e intelectuales unidos por el deseo de cambio social y convencidos de que ese cambio revolucionario podía lograrse a través de las acciones adecuadas, creando situaciones que encarnaran la acción revolucionaria dentro de la cultura. Para más información puede consultarse el texto original de Guy DEBORD (1957) en DEBORD, G. y PARDO, J. (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

bertsolarismo, para ilustrar el giro ideológico que tomó Oteiza en su vida, al pasar del españolismo a la hispanofobia.¹⁰⁴

En el cante jondo se quiebra la voz y la canción desafía el orden aparente que conoce. Está contra lo uno y contra lo otro. Contra esto y aquello. [...] Es la conquista instintiva de lo formal superior. [...] El arte jondo es el sentimiento trágico de los pueblos resuelto en sus expresiones certeras (OTEIZA, 1997, pp. 40-41).

El *bertsolarismo* lo dice todo (lo decía) o casi ya no lo entendemos. Tomamos por incoherencia (y no entendemos) lo que es profunda y difícil cohesión de su estilo-de-su-viaje-interior. Cuando queda inmóvil y se sumerge en el río de su memoria y reaparecen las cosas...; es la representación social más alta que tenemos del alma tradicional (estética y espiritualmente) en nuestro país (OTEIZA, 1963, pp. 139).

Con el tiempo, como la estela de Oteiza, esta enemistad entre lo vasco y lo andaluz, como hemos visto, se ha ido disolviendo. De hecho, hoy por hoy la relación de ambas culturas parece que está de moda¹⁰⁵ hasta el punto de que la forma de hablar castellano de los vascos resulta que también hace gracia, además de la manera de hablar de los andaluces.¹⁰⁶

104. Oteiza en Quousque Tandem ensalza a la etnia vasca, con el objetivo de desvelar los misterios prehistóricos del alma vasca y su consiguiente capacidad para la revolución estética de su época. Mientras que en uno de sus escritos anteriores titulado *El realismo inmóvil*, Oteiza —según Martínez Gorriarán— propuso algo muy similar pero cambiando el sujeto. En este libro Oteiza narra un recorrido sobre el arte español a través de los tres artistas que más le fascinaban entonces: el Greco, Goya y Picasso. Un libro que extrañamente estaba acabado en 1949, segundo año de regreso tras su viaje a Sudamérica (Bolivia, Colombia, Argentina, Chile) entre 1934-1948. Pero que el propio autor renunció a publicar hasta 1997, con las adiciones de la Fundación Oteiza, y con otro título: *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso*. En este libro, por primera vez Oteiza, a partir de lo jondo, entenderá lo meramente popular de un pueblo, como el momento de máxima creación de una cultura. A este estado Oteiza lo denominará «Disparate» en alusión a la última serie de grabados realizados por el pintor Francisco de Goya. Un resolución estética que coincide con la descrita por García Lorca sobre «el duende» en las conferencias que el poeta impartió en torno al cante jondo. Análogo también al análisis de Oteiza sobre la creación artística en relación a las costumbres populares que le llevarán a perfilar lo que denominó estilo vasco cuya génesis señalará y justificará en el megalítico crómlech pirenaico (PAVO, 2014), planteando la idea de que ambas expresiones fueran intercambiables.

105. Recordemos por ejemplo, la animación titulada *Soraya & Joxe Miel* realizada por la autora de esta investigación en 2008 o los *sketch* televisivos de *Vaya semanita*, la película *Ocho apellidos vascos* (2014), la serie *Allí abajo* (2015-2016) o el *reality show* *Tú al norte y yo al sur* (2016).

106. Uno de los mitos o mentiras más repetidas y creídas por todos (incluidos por la mayoría de los andaluces) es la ignorante creencia de que hablamos mal y, en su defecto, de que no sabemos pronunciar. Esta cuestión quizás puede explicarse debido a que la educación, el prestigio social y la cultura académica siempre han ido unidas en Andalucía a la lengua española academicista, mientras que la forma dialectal andaluza siempre se ha identificado con lo popular e iletrado. Esta imagen incierta y estereotipada ha sido reflejada en los medios de difusión así como en novelas, obras de teatro, programas de televisión, etc. Incluso hoy día, los medios de comunicación en más de una ocasión han identificado a una persona que habla andaluz

Curiosamente, en este giro ideológico de lo vasco frente a lo foráneo, es interesante rescatar las reflexiones de Andoni Egaña sobre cómo el *bertsolarismo* fue ampliando su campo de actuación y con ello el público se hizo cada vez más heterogéneo generando un nuevo *bertsolarismo* multipolar.¹⁰⁷

Basarri y Uztapide han comentado más de una vez lo sórdido que resultaba, en la época de Franco, aquel no poder decir lo que se quería. No debía de ser nada agradable. Pero es más doloroso esto de hoy en día: una duda aquí, un detalle allá, aquí el significado, allá el deseo de decir... ¡Qué felicidad cuando el otro estaba del otro lado del muro de Madrid, o era un policía de la secreta infiltrado entre el público! Y qué angustia ahora que ese otro está casi aquí mismo, que ese otro somos nosotros mismos.¹⁰⁸

Como se ha podido ver, tanto en los videos de las acciones de Flo6x8 como en la serie de videos *Flamenco despresionao* de Irene Mala, las diferentes canciones aparecen escritas en la imagen (a modo de karaoke) con el objetivo de reforzar la escucha e inteligibilidad de la letra, ya que a veces dificulta el abuso melismático que caracteriza el propio cante. Sin embargo, curiosamente, estas letras aparecen escritas —subtituladas— en andaluz, es decir, en la modalidad lingüística andaluza en la que se expresan los cataores y cantaoras.¹⁰⁹

como un gracioso o una persona de baja instrucción académica (ALVAR, 1982, pp. 56–61). Así mismo, la escasa presencia del habla andaluza en los medios periodísticos y oficiales es muy reveladora. En este sentido, existe en Andalucía todo un pequeño movimiento sociocultural independiente a lo institucional a favor de la normalización de estas hablas. Una cuestión que está en permanente discusión, ya que los intereses políticos también han influido en la forma de tratar este tema, en relación a la confrontada idea entre el regionalismo y el nacionalismo —según apunta Tomas Gutier— (ALVAR, 1975, p. 103). Estos curiosamente defienden su investigación junto con los intentos de la transcripción fonética del cante flamenco en su Historia.

107. *El correo* (24 de noviembre de 2013): Es un tópico que todos los bertsolaris seamos de la izquierda abertzale. Recuperado de: <www.elcorreo.com/vizcaya/20131124/mas-actualidad/cultura/topico-todos-bertsolaris-seamos-201311201928.html>. Fecha de consulta: 9 de mayo de 2015.

108. EGAÑA, Andoni y SARASUA, Jon (1997): Zofoak beleari, Irun, Alberdania, en: GARZIA, Joxerra: *El bertsolarismo. Realidad, tradición y futuro de la improvisación oral vasca*. Etxepare Euskal Institutua, p. 95. Recuperado de: <www.etxepare.eus/media/uploads/publicaciones/bertsolaritza.pdf>. Fecha de consulta: 20 de octubre de 2016.

109. El conocimiento y estudio de los cantes flamencos y su correspondiente intento de transcripción se inicia hacia a finales del siglo XVIII, con la recopilación realizada por Juan Antonio de Iza Zamácola, bajo el pseudónimo de Don Preciso. (ZAMÁCOLA, 1982) y su continuidad no vendrá hasta más de medio siglo después con la recopilación de cantes de Emilio Lafuente Alcántara en 1856 (LA FUENTE ALCÁNTARA, 1865). Posteriormente, destacará la *Colección de Cantes Flamencos* recogidos y anotados por Antonio Machado Álvarez, alias Demófilo; cuya edición original data de 1881. En esta publicación donde además de la recolección de coplas aparecen también una serie de notas de carácter teórico que aún continúan vigentes y un referente en la constitución de la llamada flamencología (MACHADO Y ÁLVAREZ, 1975, p. 16).

Medio año después de publicarse la *Colección de Cantes Flamencos* de Demófilo, vio la luz el estudio de Hugo Schuchardt titulado *Die Cantes flamencos* (SCHUCHARDT, 1990) en la revista científica *Zeitschrift für*

Una letra de flamenco perdería mucho al ser castellanizada [Irene Mala declaro en el encuentro que mantuvimos en Sevilla en 2013]. El flamenco, si tú lo traduces al castellano, se entiende, pero pierde su esencia. Porque yo creo que lo suyo es que se lea y se pronuncie tal cual. Si no, no tendría su gracia. Yo creo que una cosa va de la mano de la otra (IRENE MALA, 2012).

Desde otra perspectiva, la cantaora Alba Guerrero, por ejemplo, argumenta la idea de que cualquier persona podría cantar flamenco sin la necesidad de ser andaluz (GUERRERO, 2013). Como bien hacen, por ejemplo, la cantaora catalana Mayte Martín (MORA, 2008, p. 120) o el alicantino Niño de Elche. Respecto a estas ideas, Francisco Contreras —Niño de Elche— declaró en el encuentro que mantuvimos en Atenas:

Bueno, yo creo que todo esto es anecdótico, pero depende del contexto. Ahora estoy haciendo un texto en el que hay un trozo que lo he transcrito en andaluz, por ejemplo. Porque en el contexto me parece adecuado, ya que para mí son juegos literarios, que están bien. Hay gente que se los toma como un posicionamiento político. [...] Pero, sigo pensando que es eso. Y eso creo que nunca debe imponerse y si lo hace es por una cuestión de fuerza. [...] El lenguaje es siempre una imposición de poder, nunca hay una imposición popular.

Romanische Philologie (V. BAND, 1881, pp. 249-322). Schuchardt concibió su aportación al tema como una respuesta al libro de Demófilo, es decir, como la continuación de un diálogo iniciado con su amigo Machado y Álvarez durante su estancia sevillana, en la que ambos frecuentaron los ambientes flamencos. Su acercamiento al flamenco fue rigurosamente científico, donde expuso algunas indicaciones sobre fonética andaluza y un remarcado interés sobre su estudio. Por desgracia la traducción española de este documento no se produjo hasta 1990. Por lo que los coetáneos estudiosos sobre el tema y posteriores no pudieron contrastarlo hasta la fecha. Por otro lado, hay que citar que el interés del lingüista Schuchardt también recabó en Euskal Herria y su trabajo realizado sobre el euskera es una referencia en el estudio sobre la formación de esta lengua y su evolución fonética. Por otro lado, cabe otras investigaciones como la novela titulada *Clemencia* de Fernán Caballero —seudónimo de Cecilia Böhl de Faber Larrea— publicada en 1852. El glosario que cierra la obra constituye, hasta ahora el punto de partida en cuanto a la lexicografía andaluza (FERNÁN CABALLERO, 1852). Posteriormente es notoriamente importante *Vocabulario Andaluz* de Antonio Alcalá Venceslada, que fue publicada por primera vez en 1933. Esta obra que contó con el respaldo de la Real Academia de la Lengua Española y que desde su aparición ha constituido un referente indiscutible para conocer, valorar y expurgar el ingente caudal léxico de las hablas andaluzas (ALCALÁ VENCESLADA, 1980).

En la actualidad son numerosos los grupos musicales andaluces (o que cantan canciones de carácter afluamencado) que deciden publicar parcialmente o la totalidad de sus letras en una lexicografía correspondiente, es decir, en andaluz. Teniendo en cuenta que, a día de hoy, no existe una ortografía consensuada para escribir en la modalidad lingüística andaluza, a diferencia del euskera batua, por ejemplo. Por descontado, tampoco hay una academia de la modalidad lingüística andaluza. De tal modo que cada uno o cada una transcribe sus letras como buenamente crea o pueda. Una situación que puede parecer para algunos nefasta para el avance, afirmación y normalización de la lengua andaluza, pero, para otros, esta situación puede resultar positiva, a favor de la propia lengua. Ya que, tal vez, una de las causas que cristalizan la inventiva y efervescencia que caracteriza a la propia manera de hablar en Andalucía está en la carencia de normativa. Tal vez por ello, se dice que «en Andalucía se inventan palabras todos los días». ¡Claro, todo esta permitido!

Entonces, quizás si hay una guerra y Andalucía gana, bueno los andalucistas ganarán, pues tendríamos andaluz escrito en las escuelas.

De tal modo, entendemos que el espectador de estas piezas sonoras solo puede llegar a disfrutar plenamente de ellas si conoce el idioma en el que se expresan los artistas. En este sentido, recuerdo la anécdota de un amigo foráneo. Este, desde su desconocimiento e ingenuidad llegó a decir, al escuchar cantar flamenco: «¡Anda! Pero, ¿Dicen algo de verdad? Yo pensaba que no decían nada, que solo gritaban y gemían». Igualmente, entendemos que para disfrutar plenamente del *bertsolarismo* debemos de saber euskera. Ya que, como bien explica Mailalen Lujanbio: «En una sesión de *bertsos* la acción está en la palabra, no en los gestos, no en la expresión corporal, no en la acción física. La acción es representada por la palabra, y sucede en la mente de los oyentes. Es imaginaria» (LUJANBIO y MONTERO, 2009). Ahora, os pregunto: ¿Es posible disfrutar de un espectáculo donde se carece del conocimiento de los códigos expuestos para el disfrute del mismo? Personalmente, pienso que se puede disfrutar de un cante flamenco o de una sesión de *bertsos* sin conocer el idioma. La escucha de la propia lengua, la articulación de la voz, los silencios, el ambiente, la quietud, todo es digno de ser observado desde la curiosidad creativa de la escucha, como se percibe en el proceso vivencial y de creación del proyecto *Mesedez, cántame un bertso* (2008). Cuando realicé este proyecto, no sabía euskera y por tanto no entendía nada de lo que decían. Me quedaba ensimismada, disfrutando de un acto a mi parecer auténtico, sin más. Me gusta escucharlos, me relaja. Los dibujos que componen la serie reflejan horas de escucha, horas de observación, horas de disfrute, horas de interés por intentar entender. Los sonidos, como los olores, tienen una capacidad extraordinaria de movilizar los sentimientos más íntimos. El o la *bertsolari* actúan sin la ayuda de ningún instrumento musical, pero como se ha comentado antes, su *bertso* se elabora cantando. De hecho la sorpresa para muchos espectadores de *GetxoArte'08* se acentuó al descubrir que estos tres *bertsolaris*, habían sido invitados por una andaluza. Y curioso fue también que muchas de las obras comentadas por estos improvisadores eran de artistas emergentes que no hablaban euskera, como el caso de Carlos Castro. Contemplar desde una mirada foránea y sensible, atendiendo a otras cuestiones que generan la puesta en escena de estos individuos, además de prestar atención desde otra perspectiva más abstracta, tal vez desde otros códigos de escucha como pueden ser los del arte sonoro, como apunta Barber y Cantizano al explicar el proceso trabajo de la factoría Bulos.

Por otro lado, como bien enmarca el título de este capítulo: «La palabra», es uno de los puntos en común más destacables en la comparativa generada entre el cante flamenco y *bertsolarismo*, pero además hay un factor importante que hasta hace muy poco las investigaciones que se han publicado en relación a estas manifestaciones apenas lo han valorado (ALBERDI, 2015). Nos referimos al «cuerpo», que es donde reside el instrumento vocal. Este articula

un mecanismo que no se puede ver, pero que se siente, valga la redundancia, en todo el cuerpo. En síntesis, a la hora de cantar, ya sea flamenco o un *bertso*, la conciencia corporal es imprescindible, porque no cantamos solo con la garganta, sino con todo el cuerpo, que es nuestro instrumento (GUERRERO, 2013). De hecho, el profesor de antropología William Washabaught sitúa la conciencia del cuerpo como el centro del carácter político del flamenco, más allá de las palabras, de las letras (WASHABAUGHT, 2005, pp. 31-62) En este sentido, la *bertsolari* Uxue Alberdi señala:

«*Bertsolaria*» eta «gorputza» hitzak oso gutxitan jarri izan dira elkarren ondoan. Badirudi, elkarri iheska ibili izan direla, izan, banaezinak diren arren. *Bertsolaria*, ez da ahotsa, hitza eta ideiak bakarrik: gorputz oso bat da oholtza gainean. Gorputz hori jende aurrean jartzen du, bertsokidearen aldamenean paratzen, mikrofono-hankaren atzean babesten. Baina orain arte bertsolaritzari buruz argitaratu diren ikerketetan apenas begiratu zaion gorputzari: bertsolariak buru hiztunak bailiran behatu dira, eta bertso-jardunaz aipatu diren ezaugarririk gehientsuenak lepotik gora kokatu dira: inteligentzia, arrazoiketakako gaitasuna, memoria, dialektikarako trebetasuna... (ALBERDI, 2015).¹¹⁰

Desde esta perspectiva observamos las diferentes puestas en escena entre un *bertsolari* y un cantaor flamenco. El o la *bertsolari* son austeros en movimientos, su quietud frente al micrófono, con las manos hieráticas o entrelazadas; bajo una mirada perdida en la concentración del discurso interno. «Esta estaticidad [según Alberdi] ayuda al *bertsolari* a que se focalice la atención de la audiencia en la palabra» (ALBERDI, 2015). Respecto a este hecho, el *bertsolari* y sociólogo Jon Sarasua recuerda que alguien le dijo: «¿Sabéis por qué cantáis, sin música, sin moveros? Porque no la necesitáis.» Ya que gran parte de la acción del *bertso* está en la palabra.¹¹¹ Mientras que el cantaor o cantaora crispa sus manos abriendo el pecho, cierra los ojos, contrae el rostro, aprieta los dientes de rabia. «Incluso hay momentos en el que esos arranques de voz parecen elevar el cuerpo» (G. ROMERO, 2015). «Todas estas muecas al cantar flamenco no son gratuitas sino que responden a una necesidad técnica del sonido» (GUERRERO, 2013). De tal modo que observamos que escénicamente y como concepto artístico el *bertsolarismo* frente al cante flamenco no tiene nada que ver: «Los cuerpos son

110. Traducción propia: Las palabras «*bertsolari*» y «cuerpo» pocas veces se ponen juntas, parece ser que han estado escapado una de la otra, aunque son inseparables. El o la *bertsolari* no es la voz, la palabra y las ideas solo; es un cuerpo entero encima del escenario. Ese cuerpo se muestra delante de la gente, al lado de lo compañeros de *bertsolarismo*, refugiándose tras el pie del micrófono. Pero hasta ahora todas las investigaciones que se han publicado en relación al *bertsolarismo* apenas han mirado al cuerpo. Solo se ha analizado al o a la *bertsolari* como si fuera una cabeza hablante y la mayoría de características que se han comentado en este tipo de estudios se han colocado por encima del cuello, en la cabeza: la inteligencia, la capacidad de memoria y la capacidad de dialéctica.

111. *La tradición oral (II): improvisando la vida en verso por todo el mundo*. Recuperada de: <<http://unaantropologiaenlaluna.blogspot.com.es/2013/04/la-tradicion-oral-ii-improvisando-la.html>>. Fecha de consulta: 22 de mayo de 2015.

otros, la intención energética es otra, la forma de comunicarse es otra; es otra cosa» (NIÑO DE ELCHE, 2016).¹¹²

Antonio Carrillo, en su libro titulado *El cante flamenco como expresión y liberación*, dice sobre esto: «Podría incluso faltar la palabra; pero nunca el gesto, porque gracias al gesto, el que canta se siente ser él mismo y se siente entregado a los demás.» (CARRILLO, 1978, pp. 75-79). En este aspecto, recordamos el proyecto *Flamenco desexpresionao*, donde Irene Mala es consciente del valor añadido del gesto en el cante y por ello camufla su rostro para acentuar la atención de la palabra frente al gesto.

Un cantaor a parte de con la voz, expresa mucho con su cara. Cantando se pone uno muy feo, eso es innegable. Entonces, se produce un choque al esconder a la persona, quedando algo muy frío. Y quizás, buscaba eso, un poco, el separar el flamenco más puro, el flamenco más tradicional, de lo que son estos videos. Quería jugar un poco con ello y centrar la atención no en mi cara, sino en lo que quería expresar con las palabras (MALA, 2012).¹¹³

De este modo, Irene Mala argumenta el uso de personajes que no tienen nada que ver con el flamenco con el objetivo de descontextualizar lo establecido, camuflando su rostro con otra identidad, para acentuar o dar la vuelta a lo que dicen sus palabras.

Niño de Elche exclama que «el cantaor flamenco se encuentra en el cuerpo, no en la voz». ¹¹⁴ De hecho, exclama que para poder hacer flamenco no es necesario conocer en profundidad la estructura de lo flamenco, sus palos, etc. Incluso afirma que se puede encontrar el halo de lo flamenco en otros géneros musicales, manifestaciones artísticas, etc. Bajo este discurso presentó su práctica como «cante primitivo», a partir de una cita de David Pielfort: «cuando olvide el lenguaje, podrá ser realmente libre». Para ello, el artista ha recabado en las grabaciones de cantaores y cantaores «clásicas» como Manuel Agujetas o la Perrata, y los ha visualizado sin audio, para analizar, al detalle, los rostros de los cantaores y cantaores, sus gestos, etc., con el objetivo de entender dónde está esa «voz común». ¹¹⁵

112. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016. Adjunta en el USB.

113. Entrevista adjunta realizada a Irene Mala por Laurita Siles. Adjunta en USB.

114. NIÑO DE ELCHE (2016): Encuentro con el Niño de Elche. La voz # comun. Coetani, *Festival de flamenco experimental*, Atenas. Recuperado de: <www.coetani.com/workshops.html>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

115. Niño de Elche durante el Encuentro Collage celebrado en Bilbao, mostró diversos ejemplos para ilustrar su discurso sobre la actitud flamenca. Entre estos videos estaba esta grabación del cantaor Manuel Agujetas. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=SqKncnrfCqE>. Fecha e consulta: 13 de diciembre de 2015.

Desde esta perspectiva de trabajo, por ejemplo, el artista Beñat Krolem presentó, recientemente, la serie de *performances Oholza*, un conjunto de estructuras de construcción, móviles y articulables, que ofrecieron a los *bertsolaris* invitados un marco dinámico para realizar su actuación en contraposición al escenario estático en el que habitualmente desarrollan su actividad. «El artista proyecta, diseña y monta las estructuras de forma paralela a la actuación. Constituye, en definitiva, un estudio del proceso del *bertso*, de las relaciones y de la actitud corporal de los *bertsolaris*». ¹¹⁶

Mientras, la factoría Bulos apuesta y pone en valor al arte flamenco como una práctica en proceso, donde los elementos que le son propios no limitan, sino que propician relaciones híbridas. «Digamos que sería como el flamenco en construcción, no trabajando el flamenco sobre lo que ya se sabe que funciona o sobre lo que ya se sabe que se ha hecho. Sino, ver que más se puede seguir haciendo». ¹¹⁷

En el año 2009, Mailen Lujanbio y Judith Montero presentaron en *Zehar* (Revista de Arteleku-ko aldizkaria) un texto revelador titulado *Despojándose del corsé en público. Ornitorkinkus: bertsolarismo y musica experimental* (LUJANBIO y MONTERO, 2009). Ambas creadoras apuntaron, a modo de cuaderno de ideas, las diferentes cuestiones que investigaban en la puesta escena del proyecto *Ornitorkinkus*: el modo de entender el espectáculo y el lugar para el mismo, el modo de entender la música, el modo de entender el *bertsolarismo*, el modo de ser mujer, etc. De este modo, uno de los propósitos de investigación de este proyecto ha estado en la deconstrucción de la «acción aprendida» (BUTLER, 1990). El despojo de un corsé que oprime el pecho de la *bertsolari* mujer a la que no dejan ser femenina en escena, ya que los *bertsos* comúnmente se han construido en la forma hegemónica de la virilidad (ALBERDI, 2015). Del mismo modo que ocurrió en el ámbito del cante flamenco: «prueba de ese machismo es que no se ha dejado cantar a las mujeres durante mucho tiempo, como es el caso de la Tía la Periñaca, que no pudo cantar hasta que se quedó viuda, o María la Perrata, la madre de El Lebrijano, a la que también se impedía cantar en público, pese a que en el ámbito privado cantaban estupendamente» (BUENDÍA, en DONAIRE, 2007; GARCÍA MATOS, 2010).

El *bertsolarismo* ha sido un campo de hombres, *Gizonkera batua* (hombruna unificada, forma de hombre). De tal modo que la mayoría de *bertsolaris* pioneras tomaron como estrategia

116. Civivox Condestable acoge una *performance* de Beñat Krolem en torno al *bertsolarismo*. Noticias de Navarra, 7 de noviembre de 2016. Recuperado de: <www.noticiasdenavarra.com/2016/11/07/vecinos/pamplona/civivox-condestable-acoge-una-performance-de-benat-krolem-en-torno-al-bertsolarismo>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016

117. BARBER, 2013. Entrevista adjunta realizada a Santi Barber por Laurita Siles. Adjunta en USB.

una actitud *plazagizon*¹¹⁸ hacia la masculinidad, a modo de *drag king* (Kristina Mardaras, Arantzazu Loidi, Maialen Lujanbio, Estitxu Eizagirrek, etc.). Esta estrategia lógica de eliminar el cuerpo transgresor (femenino) disfrazándose de hombre para abrirse paso se ha repetido en muchas mujeres a lo largo de la historia en otras prácticas artísticas, deportivas, en otros oficios, etc.

Bertso-eskoletan neska dezente genbiltzan arren, ezaugarri jakin batzuk genituenok egin genuen aurrera», aitortu izan du Maialen Lujanbiok, «ez dakit kasualitatea den ala bestela posible ote zen». Ezaugarri horiek gorputz eta ahots sendoa, kontudentzia, erantzun azkarra, lotsagabekeria, pieza batekotasuna... ziren. Nago, 2000. urtearen aurretik plazara atera ziren emakume bertsolari askok, plazan iraun zuten gehienek, balore horiekin egin zutela bidea, huraxe baitzen plazan hobesten zen presentzia-modua. Entzuleen juzkua ere halakoxea zen: «honek bai, honek balio dik: bi potro dizkik». Potroek ematen zuten plazarako bermea, ez aluak edo bularrek. Beraz, aurretiaz aipaturiko balore eta ezaugarriak potroekin, maskulinitatearekin lotzen ziren.¹¹⁹ (ALBERDI, 2015).

Sin embargo, ahora, hoy en día, la realidad del *bertsolarismo* es otra.¹²⁰ La imagen de todo ese cambio de empoderamiento femenino se pudo visualizar en 2009 cuando Maialen Lujanbio ganó el campeonato de *bertsolarismo* de Euskal Herria. Aunque realmente las mujeres siguen siendo una minoría, cada vez se ven más mujeres *bertsolaris* y curiosamente las nuevas generaciones de improvisadoras no sienten la necesidad de disimular las marcas de la feminidad, o al menos no en la misma medida que sus predecesoras.¹²¹ De hecho, es más, algunas *bertsolaris* han declarado que en muchas ocasiones para cantar en una sesión

118. Según el diccionario Elhuyar «*plazagizon*» es definido como: hombre brillante/desenvuelto, que no se achica ante el público pilotariak, bertsolariak... *plazagizonak* dira: los jugadores de pelota, los *bertsolaris*... son hombres habituados a actuar en público. Recuperado de: <http://hiztegiak.elhuyar.eus/eu_es/plazagizon>. Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2016

119. Traducción propia: Tal y como ha admitido Maialen Lujanbio, «aunque en la escuela de *bertsolarismo* estábamos bastantes mujeres, tan solo seguíamos adelante las que teníamos unas características muy concretas». Según la *bertsolari*, «no se si se trata de una coincidencia o si también de otra forma hubiera sido posible». Las características eran las siguientes: un cuerpo y una voz fuerte, contundencia, respuesta rápida, irreverencia, espontaneidad... Creo que la mayoría de las mujeres que salieron a la plaza a partir del año 2000 han conseguido mantenerse en la plaza gracias a esos valores, puesto que esa era la presencia que se esperaba por parte de las mujeres *bertsolaris*. El juicio del público era el siguiente: «esta sí, esta sí que vale: tiene dos cojones». Los cojones daban la garantía para seguir participando en la plaza, no los coños o las tetas. Por lo tanto, los valores y características anteriormente mencionados se relacionaban con los cojones, es decir, con la masculinidad.

120. *EITB* (2012): El maestro Lopategi pondrá la txapela al ganador. Recuperado de: <www.eitb.eus/es/cultura/detalle/1001479/final-campeonato-bertsolaris-bizkaia-2012>. Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2016.

121. *EITB* (2016): El empoderamiento de las mujeres desde el *bertsolarismo*. Recuperado de: <www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/detalle/4384332/estudio-emakunde-mujeres-bertsolaris>. Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2016.

de *bertsos* han feminizado su cuerpo. En este sentido, Uxue Alberdi advierte que si en la anterior generación de mujeres *bertsolaris* habían tenido como estrategia corpórea el *drag king* o *gizonkera batua*, las *bertsolaris* de esta nueva generación han tomado la actitud de *bertsolari panpinak* (muñecas bonitas *bertsolaris*).¹²² De este modo, las mujeres *bertsolaris* de hoy se enfrentan a la dicotomía de género: *papinak* /*plazagizon*. En este sentido, la *bertsolari* Estitxu Eizagirrek proclamó públicamente la necesidad de un nuevo código de comunicación que llamó *emakumera batua* (feminidad unificada, forma de mujer). Por otro lado, curiosamente, no he encontrado ningún estudio o reflexión sobre la existencia de *bertsolaris* hombres con actitud *papinak*, lo que no quiere decir que no los haya podido haber.

Desde el ámbito de lo flamenco la investigadora y escritora independiente Alicia Navarro, desde los recientes análisis llevados a cabo, advierte a partir del término *Flamecamp* una lectura sobre «relaciones estéticas y tensiones biopolíticas producidas entre flamenco, contracultura, prácticas *queer* y *trans*. Individuos que por su identidad sexual, género o raza, se vieron marginados a los fondos de una subcultura lumpen de fiestas [...]».¹²³

Podemos afirmar entonces [según apunta Alicia Navarro] que la identidad en el flamenco es sin duda un lugar de acción política. Un lugar donde las identificaciones estratégicas y negativas como «bolleras» o «maricones» se convierte en lugares de resistencia a la norma, es decir, lugares comunes de lucha insertos en una identidad nacida del hampa que siempre desconfía del poder —sea este soberano, nacional o universal— y a los que se les unen todo un elenco de sujetos pertenecientes al margen que vieron en dicho mundo el hogar perfecto para desarrollar la búsqueda individual de su identidad, de su «verdad» de sujetos, mediante las claves y técnicas de mascarada que regían este arte y cultura popular (NAVARRO, 2013).

Seres autodefinidos como raros: *bollos*, maricones, travestidos, *queer*, *cipple*, *trans* y *cipple-queer*. Recordemos a Ocaña, Mayte Martín o *aquellxs* que bailaron en el cabaret La Criolla de Barcelona. En este sentido, Niño de Elche declara que la teoría *queer* le ha ayudado mucho a entender que cuando uno comprende la libre relación entre los seres entiende que las fronteras son una construcción, que no van más allá y por tanto es absurdo utilizar etiquetas, ya que nunca son fieles a la acción. De tal modo que rehúye de quienes definen su música a partir de palabras que encierran clichés y tampoco las quiere para que se le defina en función de su

122. Las «bertsolari panpinak» son definidas por Uxue Alberdi, «como mujeres correctas; seductoras, pero no putas; contenta, pero no tontas; contundente, pero no borde; graciosa, pero no frívola». Según el diccionario Elhuyar, «panpina» se define como: 1 iz. [*jostailua*] muñeco, muñeca, pepona. *Nire urtebetetze-egumean panpina bat opari egingo al didazu?:* ¿el día de mi cumpleaños me regalarás una muñeca? 2 iz./izond. [emakume polita] muñeca. *Donibaneko panpinak*: las muñecas de Donibane. *Emakume panpina*: una mujer muñeca.

123. NAVARRO, Alicia (2014): *Oh La Criolla! Sitio flamenco, lumpen y canalla*. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/oh-la-criolla-sitio-flamenco-lumpen-y-canalla>. Fecha de consulta: 18 de diciembre de 2016.

sexualidad.¹²⁴ Como cantó Maialen en Ornitorrinkus: «Baldin eta sailka ezina, orduan, 'sailkaezin' bezala sailkatua»¹²⁵ (LUJANBIO Y MONTERO, 2009). Igualmente, algo de todo esto se pudo ver materializado en *En el Nombre de* (2016), en el festival Sónar en Barcelona. El Niño de Elche mediante su voz se apoyó en cantes anónimos y textos del poeta Ignacio Miranda y Paul B. Preciado, filósofo *queer* y activista: «El miedo como zona protegida por el miedo».¹²⁶

De este modo, lo interesante aquí, en relación a las prácticas contemporáneas, generadas en los últimos años y anteriormente comentadas, se encuentra en el redescubrimiento que hacen estas del cuerpo como herramienta para cantar. Ya que al cantar emitimos comunicación verbal y no verbal. La comunicación verbal es la que expresamos mediante las palabras; mientras que la comunicación no verbal abarca las características de la voz y los gestos corporales, ya que el propio cuerpo es nuestro instrumento. Se establecen desde la praxis corporal otros horizontes que irrumpen en lo establecido, transformando a su vez el espacio de acción política y sexual de cuerpo. Del tal modo, vemos como algunos de estos artistas se han apoyado en las teorías *queer* para construir su discurso en escena (BUTLER, 1990; PRECIADO, 2011).

La teoría *queer* entiende el género como una *performance*, es decir, como una forma de construcción de la identidad a partir de la repetición del comportamiento corporalizado. En este sentido, Richard Schechner sostiene que «algo es una *performance* cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen lo que es» (SCHECHNER, 2000). A partir de ello, estos trabajos anteriormente comentados, de manera consciente o no, operan en la revisión de los roles establecidos en las prácticas populares, de carácter folklórico, como son el *bertsolarismo* o el cante flamenco, cuestionando otras formas desde la esfera del arte y sin quedarse en una mera fusión junto a otro género o práctica, sino que van más allá. Como experimenta Maialen Lujanbio con el *bertso*, llevándolo hacia la poesía concreta; la deconstrucción del compás de *La Bicicletera* de Bulos o el juego escénico del cuerpo y la mudez del cante de El Niño de Elche. Atendiendo a vislumbrar en este recorrido que ambas tradiciones no son tanto una herencia anterior, sino algo que se fabrica de forma continuada en el presente. En definitiva, esta apreciación resulta cercana a la manera de crear desde necesidad más allá de la estética. Una actitud anárquica que caracteriza, en cierto modo, lo popular de ir haciendo por unas necesidades comunes, sin pensar en qué cajón van catalogadas.

124. GÓMEZ CASALES, Agustín (2016): Niño de Elche: «Tengo mi parte de mamarracha», *Shangay*. Recuperado de: <<http://shangay.com/ni%C3%B1o-de-elche-%E2%80%9Ctengo-mi-parte-de-mamarracha%E2%80%9D/pagina/0/1>>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

125. Traducción: Lo que no se puede clasificar, entonces, clasifícalo como inclasificable.

126. «El miedo como zona protegida por el miedo», dice Ignacio Miranda en un poema titulado *Procesos de inversión (líneas de orden)*. CORTIÑAS, Gabriel: *MAD EZE EZE MAD. Una antología de la poesía española actual*, p. 10. Recuperado de: <<https://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2011/10/mad-eze-eze-mad-una-antologia-de-poesia-espanhola-actual.pdf>>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.

VIENTO



5. VIENTO

5.1. Introducción

*Las palabras se las lleva el viento*¹

Hay días, como hoy, que el viento hace lo suyo arañando los cristales y al pasar por la pequeña ranura de la ventana canta un silbido. Puedes imaginar ahora ese sonido... El viento suena y hace sonar todo aquello que envuelve a su paso. El viento es el movimiento del aire en la atmósfera, originado por la diferentes densidades de masa del aire que se encuentran a distintas temperaturas, y según la fuerza que lleve y la dirección desde la que sopla ha recibido diferentes denominaciones: ráfagas, brisa, temporal, galerna, tormenta, huracán, tifón, etc.

El viento se dibuja en el paisaje; puede dar forma al relieve, como las ondas que se trazan en las dunas de los desiertos. También, esparce las semillas de determinadas plantas, y hace posible la supervivencia y dispersión de las especies vegetales, pero el viento no es siempre bueno. El viento puede ser perjudicial: cuando los vientos son fuertes, pueden ocasionar devastadoras situaciones en los árboles o en las estructuras creadas. El viento, como todo fenómeno meteorológico, incide en la vida de las personas; un simple ejemplo: el viento nos despeina. Además, dicen que el viento fuerte provoca efectos mucho más nocivos, que pueden llegar a alterar, además de nuestro estado físico, nuestro estado psíquico. Algunos le atribuyen ser el causante de dolores de cabeza, locura y se dice, incluso, que en los lugares donde hace mucho viento el aumento del número de suicidios es considerable. El llamado viento loco o *sorginaxie* (viento de las brujas) aparece en todo el mundo denominado de diferente manera. El *sirocco* en Italia, *mistral* en Francia, puelche en Chile, santa ana en California, *foenh* en Alemania, *chinook* en Canadá, etc. (BARANDIARAN, 1973, pp. 29-32). En Euskal Herria existen refranes que hacen referencia a este fenómeno: «Hego haize, zoro haize», que significa «viento sur, viento loco (o de locos)».²

El viento ha contado con un importante protagonismo en todas las civilizaciones. Desde tiempos remotos, el ser humano se ha apasionado por comprender y controlar el mundo que le rodea, y mucho antes de darle un sentido científico al viento, se interpretó desde la

1. Refrán popular, recogido por Gotzon Garate. Recuperado de: <www.ametza.com/bbk/htdocs/garatec.htm>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2014.

2. Refrán popular, recogido por Gotzon Garate. Recuperado de: <www.ametza.com/bbk/htdocs/garatec.htm>. Fecha de consulta: 2 de junio de 2014.



Figura 1: Fotografía de la *videoperformance Annafar* realizada junto a Mohamed Yettoun. Este trabajo forma parte de la serie *Haizea Badator!* Fotografía: Mario Gutierréz Cru. Laurita Siles, Tetuán, 2009

mitología, atribuyéndole cualidades divinas y apariencias humanas. Los griegos, por ejemplo, llamaron Anemoi a los dioses del viento, que se correspondían con los puntos cardinales desde los que venían, y estaban relacionados con las distintas estaciones y estados meteorológicos. Entendían el viento, junto con la tierra, el fuego y el agua, como uno de los cuatro elementos básicos que forman el cosmos. Posteriormente, se descubrió que este fenómeno se genera en las calmas ecuatoriales, una zona que comprende una estrecha franja donde la intensa energía del sol calienta el aire, que asciende arrastrando los vientos del norte y del sur, que recorrerán todo el planeta.

El viento, también, ha proporcionado una fuente de energía para el trabajo mecánico como en los molinos de viento, la electricidad generada por la energía eólica, etc. El viento nos mueve, nos transporta. La idea de volar se encuentra en el deseo de la humanidad desde hace miles de años. Mitos como el de Ícaro son testimonio de ello. De ahí surgió la necesidad de construir una máquina que permitiera al ser humano sostenerse en el aire. Partiendo del vuelo de los pájaros se dieron tímidos intentos, pero no fue hasta principios del siglo xx cuando se produjeron los primeros vuelos con éxito. Asimismo, hoy día, volar forma parte del ocio; como el volar de una cometa, los globos aerostáticos, el *windsurf*, el *kitesurf* o el parapente. Las experiencias que estos artilugios proporcionan nos acercan a la aventura. El viento, en definitiva, es, a veces, gentil y cómplice; otras, adverso y enemigo, pero siempre caprichoso. «Adonde me lleve el viento» han exclamado muchos con atrevimiento, como expresión de libertad.

En relación con todo lo expuesto, recuerdo una de las intervenciones visitadas en la *Documenta (13)*³ titulada *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, del artista británico Ryan Gander. Un trabajo sutil e inmaterial, creado a partir de un viento artificial, frío y suave que literalmente circulaba por unas salas vacías. La comisaria Carolyn Christov-Bakargiev lo describió como «el cerebro», en relación al conjunto de la *Documenta (13)*, y añadió que funcionaba «como un verdadero soplo de aire fresco en el arte» (CASTRO, 2012).

Tras esta breve introducción de ideas, continúo ahora con el rasgo que me atañe de este fenómeno, que sucede cuando el viento se hace música. El sonido vuela en él, se transporta. Más específicamente, mi interés en este apartado se centra en trabajos artísticos que usan instrumentos musicales que necesitan el aire para sonar; estos son los pertenecientes a la familia «de viento», llamados también aerófonos, ya que producen el sonido mediante la vibración del aire en su interior. El conocimiento del funcionamiento del aparato respiratorio, aplicado a la interpretación musical de los instrumentos de viento es de gran importancia para los músicos, ya que es el mecanismo encargado de proporcionar el almacenamiento del aire y su posterior expulsión. El tipo de vibración que se emite está

3. *Documenta (13)*. Recuperado de: <<http://d13.documenta.de>>. Fecha de consulta: 27 de abril de 2013.



Figura 2: Una malagueña nacida en Sestao tocando las castañuelas y una vasca nacida en Málaga con tocado el Hulusi en China (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 × 70 cm. Un proyecto de la Dinastía Trini. Pekín, 2009

condicionada por la manera de insuflar el aire en el instrumento y, por otro lado, la longitud del instrumento determina la altura que posee su sonido. Así que, normalmente, cuanto más corto sea el instrumento más agudo será el sonido y, por el contrario, cuanto más largo sea más grave sonará.

En el mundo existe una gran cantidad de instrumentos; para la clasificación de los aerófonos se ha tenido en cuenta, por un lado, el material con el que están contruidos y, por otro, el tipo de boquilla, es decir, la parte del instrumento donde se produce la alteración de la presión del aire contenida en el tubo. De esta forma, se han establecido dos grandes grupos: los instrumentos de madera y los de metal; dentro de cada uno de estos dos grupos, se han clasificado los instrumentos por familias y según la boquilla que tengan. Dentro de estas se han dividido en dos grandes grupos: verticales y traveseras.

En la clasificación de los instrumentos de madera están, por un lado, los aerófonos del bisel —así llamados porque la embocadura presenta un corte en forma de uve—, que producen el sonido al chocar el aire en un corte oblicuo practicado en el instrumento, por ejemplo: la flauta dulce, la flauta travesera o el *txistu*. Por otro lado, están los aerófonos de lengüeta, que producen el sonido por la vibración de una caña, en la embocadura, llamada lengüeta, por ejemplo: el clarinete, el oboe o el fagot.

Pertencen a los instrumentos de metal aquellos cuya embocadura tiene forma de copa, por ejemplo: la trompa, la trompeta, la tuba o el trombón. Por último, también se consideran instrumentos de viento los órganos de tubo, que ponen el aire en movimiento por acción mecánica o mediante fuelle o lengüeta libre, como el acordeón o la armónica, respectivamente.

Como he comentado anteriormente, la música es un arte que vuela con el viento y no deja restos físicos. Paradójicamente, los instrumentos musicales más antiguos conocidos son aerófonos: silbatos y flautas realizados en hueso, como la flauta de hueso de ave con tres agujeros, encontrada a principios del siglo XX en la cueva de Isturitz en Euskal Herria. Esta es la primera referencia musical del pueblo vasco y un referente mundial en los anales de la musicología universal. Su antigüedad exacta se desconoce, aunque se le atribuye una edad de más de treinta mil años. Otro importante hallazgo, posterior, tuvo lugar en el año 2009, en el sur de Alemania: durante una excavación en la cueva Hohlen Fels, fue encontrada una flauta a la que se le atribuyen unos treinta y cinco mil años de antigüedad, y fue considerada entonces el instrumento musical más antiguo encontrado de la humanidad. El material del que está contruida esta flauta se trata de un hueso un buitre leonado, una de las especies vivas más arcaicas del planeta, y que hoy día está en peligro de extinción.



Figura 3: Imagen de la videoinstalación de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla *Raptor's Rapture*. Kassel, 2012

En la *Documenta (13)* las artistas Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla presentaron una pieza inspirada en este milenario instrumento titulada *Raptor's Rapture*. Es un controvertido trabajo que genera reflexiones sobre la dominación y la corrupta conducta que ejercen los seres humanos sobre el prójimo y sobre el resto de especies; abarca desde los anales de la humanidad hasta la actual crisis ecológica. Se trata de una videoinstalación, emplazada en uno de los búnkeres que ofrecieron protección ante los bombardeos aéreos angloamericanos sobre la ciudad de Kassel durante la II Guerra Mundial. En la pantalla aparecía Bernardette Käfer, una flautista especializada en música prehistórica, tocando este antiquísimo instrumento. Lo curioso es que la intérprete comparte escenario con un buitre.

Lo rocambolesco o poético de esta pieza está en los anales de este instrumento de viento que fue construido a partir de los atávicos huesos de esta ave. Es decir, la flauta originaria fue elaborada a partir del hueso de un ave de esta misma especie. En el video podemos ver cómo el ave torna su cabeza hacia el sonido del instrumento como si poseyera propiedades anacrónicas en la experiencia de su escucha, despertando ancestros del pasado. El espacio subterráneo de exhibición refuerza, en cierta manera, esta idea de viaje en el tiempo, como una vuelta a la caverna. Sin embargo, este lugar no es una cueva, sino una fortificación subterránea para defensa de los ataques humanos.



Figura 4: Representaciones de instrumentos de viento en la historia del arte

Al igual que Allora y Calzadilla, a lo largo de la historia muchos otros artistas han representado en sus obras instrumento de viento. Desde los restos encontrados en las arqueología de la civilización etrusca, como en la iconografía de la mitología griega en las representaciones de Marsias. Entre muchos ejemplos, destacan los cuadros de José de Ribera y Tiziano. También, en obras más contemporáneas y actuales he encontrado representaciones de aerófonos; desde el impresionismo de Édouard Manet y su obra del joven flautista, hasta Paul Gauguin y su cuadro titulado *Arearea* o Pablo Picasso y su *Flauta de Pan*. También hay ejemplos más coetáneos y cercanos como la banda sonora para la película de animación titulada *Berbaoc* realizada por Xabier Erkizia en homenaje al fallecido músico y *txistulari* Santiago Origoien. También, los trabajos de Erkizia junto a Gaizka Sarasola, titulados bajo el nombre de *Ixuriak*, que confluyen entre los instrumentos y melodías tradicionales vascas y técnicas digitales. Se encuentran también algunos de los trabajos del compositor, constructor de instrumentos y músico donostiarra Alex Mendizabal o el proyecto *Vexations* de Zuhar Iruretagoiena, que se crea a partir de la reinterpretación de una partitura del compositor Eric Satie interpretada por un saxofonista.

A continuación, expongo una selección de cinco trabajos personales, realizados en diferentes localizaciones, entre los años 2008 y 2009. El eje vertebrador entre estas diferentes piezas se encuentra en la utilización de instrumentos de viento para su ejecución; enmarcados todos ellos bajo un proyecto común titulado *Haizea badator! (Viene el viento)*, que a continuación explicaré más detenidamente.



Figura 5: Serie de fotografías Hu Lu Si (nº3). Este trabajo forma parte de la serie *Haizea Badator!* Laurita Siles, Pekín, 2009

5.2. Haizea Badator!



Figura 6: Fragmentos de los diferentes trabajos que componen la serie *Haizea badator!*

Para comenzar voy hablar de cuatro trabajos que han sido fruto de la producción generada durante el disfrute de dos diferentes residencias artísticas en el año 2009: una en Pekín (China) y otra en Tetuán (Marruecos). Se toma el sonido como punto de partida para la creación de diversas piezas audiovisuales. Desde la antigüedad, la música es una de las artes con mayor influencia en la sociedad, quizás debido a su carácter universal que la hace más accesible. Por ello, desde mi manera de trabajar, es una herramienta de validez para el acercamiento hacia una cultura ajena, a través del intercambio sonoro. De tal modo que en ambas aventuras partí con una idea común para trabajar —*Haizea badator! (Viene el viento)*— y armada con un peculiar equipaje: flautas, trajes regionales, cámara de video y ordenador portátil. Entiendo la practica artística y el acto de viajar como parte fundamental en la investigación, ya que en los lugares que visité adquirí otros instrumentos de viento propios de esos otros lugares para realizar una serie de trabajos donde destaca la fusión de estos elementos aparentemente inconexos geográfica y culturalmente, pero que, al unirse, funcionan creando una nueva realidad y sirven para indagar en la función del folklore como rasgo distintivo y fusión en el escenario de la multiculturalidad.

Los dos tipos de flauta protagonistas en estos trabajos son de origen pastoril, flautas de bisel. Por un lado, el *txistu* de origen vasco y, por otro, la gaita rociera, natural de Andalucía. Estos aerófonos se caracterizan porque se tocan con una mano, normalmente la derecha, y con la izquierda se acompaña la percusión de un tambor. De esta manera, un solo instrumentista toca al mismo tiempo melodía y acompañamiento, lo que se ha llamado tradicionalmente «orquesta de un solo hombre».



Figura 7: Morisca por un día tocando la gaita rociera (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 x 70 cm. Laurita Siles, Teuán, 2009



Figura 8: *China txistulari en Marbella* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 × 70 cm. Laurita Siles, Pekín, 2009

根 - OIN - PIE

Gaita rociera, txistu y dizi

Videocreación / 1:30 min / Laurita Siles / Pekín / 2009



Figura 9: Fotograma del video 根- OIN - PIE. China, 2009

根 - OIN - PIE es una pieza de video de un minuto y medio de duración, fruto de la producción realizada en el *MA Studio* de Judas Arrieta en Pekín. El proyecto con el que fui seleccionada se titulaba: *Pekín, haizea badator: txistu, dizi y flauta rociera (Pekín, viene el viento: txistu, dizi y flauta rociera)*. Como comenté anteriormente, en mi equipaje no podían faltar mi *txistu* y mi gaita rociera; y allí me compré un *dizi*, una flauta transversal de bambú, uno de los tipos de flauta más antiguos de China.

Uno de esos días en Pekín, cerca de el templo Yonghe Gong, encontré una pequeña tienda de ropa de segunda mano. Al poco tiempo de fisgonear entre las montañas de harapos, hallé unas botas terminadas en punta de estilo tradicional chino. Las suelas de estas botas antiguamente estaban formadas por 32 capas de tela, por lo que son conocidas desde entonces como los «zapatos de mil capas». Así que volví al *MA Studio* con una nueva herramienta de trabajo: unas botas de mil capas, acabadas en punta.

Así surgió la idea de crear este video: 根- OIN - PIE. En este trabajo los pies son los protagonistas, como refleja su título (la palabra «pies» escrita en tres idiomas: chino, euskera y castellano). Estos aparecen saltando veintidós veces diferentes, pero lo que llama la atención de estos impulsos son los zapatos que visto, ya que van cambiando en cada brinco. Alarcas vascas, alpargatas de verdiales y zapatos de mil capas chinos. Estos aparecen y desaparecen, a golpe de salto, y en cada salto el calzado cambia.

El sonido es una de las partes importantes en este trabajo, ya que cada calzado se acompaña con el aerófono correspondiente a su lugar de origen. La *albarca*, con el sonido del *txistu*; la alpargata de bailar verdiales, con el sonido de la gaita rociera y las zapatillas chinas, con el sonido del *dizi*. Se trabaja metódicamente el estéreo del sonido, ya que la mayoría de las veces mi pie izquierdo calza diferente zapatilla que el derecho, y viceversa. Así, podemos escuchar una flauta u otra, derecha o izquierda, dependiendo del calzado que aparezca a un lado o a otro.

El sonido fue creado con estos tres aerófonos desde la improvisación. Primeramente, edité el contenido visual y, posteriormente, visualicé el trabajo tres veces diferentes, a la par que grababa una improvisación sonora teatralizada con cada una de las tres flautas; como si cada zapatilla pretendiera decir algo en relación con su movimiento. De esta manera, una vez grabadas las tres pistas de audio, las coloqué una sobre otra, para trabajar finalmente el factor estereofónico. Finalmente, mis pies aparecen desnudos y en silencio. Al terminar esta pieza escribí unas líneas como sinopsis:

Y de repente algo tan pequeño como uno de mis pies se convierte en una montaña inalcanzable... Llegar a la cima puede ser tarea difícil, tal vez sea parecido a un autopsicoanálisis. Buscar origen, tal vez ayude en el camino... ¿Qué zapatos me pongo? Comenzaré descalzando mis pies en suelo firme y pavimentado. Y lo que *Haizea* diga (SILES, 2014, p. 41).

En este caso, tal vez me remito a mis raíces, a mi lugar de origen, que es Marbella. Sí, esa ciudad costera que se comió el ladrillo. Durante mi adolescencia, año tras año, el cemento fue lapidando los espacios naturales de las zonas costeras andaluzas, y Marbella es uno de los lugares más perjudicados.

Los pies han sido un elemento utilizado repetidas veces en gran cantidad de mis trabajos. El subconsciente creativo evoca preguntas sobre por qué hacemos lo que hacemos. Sorprendentemente, el tiempo y la reflexión dan respuestas. Los pies son el punto inicial de contacto con el suelo y desempeñan un papel fundamental en el movimiento humano, ya que actúan como base de apoyo y palanca de locomoción.



Figura 10: Fotograma del video 根 - OIN - PIE. Pekín, 2009

El primer emperador bailando sevillanas al txistu

Txistu, castañuelas y gong

Animación / 1:00 min / Laurita Siles / Pekín / 2009



Figura 11: Fotogramas de la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu*. Pekín, 2009

Se trata de una animación realizada a partir de las tradicionales marionetas de sombras chinescas, bailando unas sevillanas interpretadas al *txistu*, junto al acompañamiento de la percusión de unas castañuelas y un gong chino. La proyección final se presenta a modo de instalación en el interior de una pequeña edificación, que recuerda a las casas de muñecas. Esta construcción singular ofrece una ornamentación oriental, simulando una de las dependencias tradicionales de China de fachada rojiza, con tejado curvo. Los espectadores, llamados por la curiosidad sonora, tienen que introducir su mirada en el interior de la pequeña vivienda, para poder visualizar esta animación en un pantalla de 8,5 pulgadas.

Las sombras chinescas fueron muy populares en el pasado de China. Según su lugar de procedencia, variaban los materiales usados para confeccionar las marionetas. Usualmente eran siluetas de cuero que podían preservarse por largo tiempo, y hoy día se han convertido en piezas de coleccionista. Una tarde paseando por Pekín en una pequeña tienda de antigüedades, encontré un par de ellas, con las que posteriormente realicé este trabajo.

Sin embargo, en este video, las marionetas no proyectan sus sombras, sino que son animadas sobre una mesa de luz. El proceso de capturar tuvo diferentes fases. En primer lugar, me grabé bailando sevillanas para analizar cada movimiento del baile registrado y, posteriormente, a partir de estos bailes, animé el movimiento de las marionetas sobre una mesa de luz, reflejando el baile con una coordinación completa de pies, manos y brazos.

En relación con este trabajo, creo indispensable citar otros trabajos audiovisuales de artistas coetáneos que han usado las sevillanas. Primeramente, un obra temprana de Pedro G. Romero titulada *Sevillanas solteras I, II, III y IV*, realizada en 1993. En ella el artista, al son

de las cuatro sevillanas, aparece cabizbajo en escena dando vueltas como una peonza, vestido con un traje blanco con lunares rojos; como los derviches giradores que giran sobre sí mismos y en ese rodar rítmico buscan entrar en unión con el «Todo», olvidándose de sí mismos. Sin embargo, Pedro G., al final de cada una de las sevillanas, se tambalea y cae al suelo, patas arribas. El artista residente en Sevilla, tal vez, quisiera así olvidarse de todo lo que le rodea en abril, a partir de una *videoperformance* sarcástica sobre la teatralizada desmesura de la Feria (ROMERO, 1993).

Por otro lado, la artista nipona afincada en Madrid, Kaoru Katayama, presenta una instalación multimedia titulada *Style up sevillanas*, realizada en 2008. El título de esta pieza remite al eslogan publicitario de unas clases de sevillanas en Japón, donde este anglicismo significa en este caso «estilizar el cuerpo» (RÍOS, 2008). Curiosamente, esta pieza presenta una asombrosa similitud con *El primer emperador bailando sevillanas al txistu*, ya que el video se proyecta en una caseta típica de la Feria de Abril de Sevilla a escala reducida. En su interior un pequeño monitor emite la imagen de una pareja de mujeres japonesas practicando pasos de sevillanas en una academia junto a un original sonido compuesto de palmas y una voz en japonés. Con ello se conectan dos mundos: el de la danza de origen andaluz y el de la disciplina japonesa.

Las sevillanas se consideran el arquetipo de la canción folklórica aflamencada, más popular y más bailada en el Estado español y fuera de él. Esta popularidad tal vez sea consecuencia de que esta es una de las formas musicales de origen andaluz que más ha evolucionado. Al comenzar la década de los sesenta con la revolución discográfica y la posterior decadencia de la tonadilla de posguerra, se abrieron nuevos horizontes, ya que, desde entonces, cada año surgen nuevas voces, nacen nuevos temas, nuevas métricas, etc. (MONTES, 2015). La pieza de Katayama expone, en este sentido, la evidente popularidad del baile de sevillanas a nivel mundial, y su consecuente nueva instrumentalización en otras culturas. Esto se debe a que las sevillanas suelen ser la pieza de cabecera en el aprendizaje de todos aquellos que se acercan al mundo del flamenco y existen innumerables academias de baile por todo el mundo.

Este peculiar y conocido baile consta de cuatro partes, pero en la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* se baila solamente la primera de las cuatro sevillanas. Además, existen diferentes variantes de sevillanas, pueden ser rápidas o lentas y destacan las boleras, marineras, camperas, etc., entre muchas otras. Para este proyecto escogí una sevillana rociera rápida. Se titula *Me casé con un enano*. Aunque su letra no esté presente, cabe

mencionar que es realmente sarcástica y divertida.⁴ Normalmente, la música que acompaña este tipo de sevillanas surge de la gaita rociera y el tamboril, ya que, evidentemente, el movimiento de las romerías requiere el caminar del intérprete, entre otras cosas. No obstante, para este singular proyecto, como indica su título, la melodía fue interpretada por el *txistu* de origen vasco, junto con el acompañamiento percutido de unas castañuelas y un gong chino, lo que crea una particular melodía jocosa llena de exotismo.



Figura 12: Pequeña instalación para la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* realizada con acrílicos sobre madera y cartón. Telas y reproductor de dvd. Pekín, 2009

4. Me casé con un enano / salerito, pa jartarme de reír. / Olé ahí ese tío que va ahí, olé ahí. / Le puse la cama en alto. / Olé salerito y olé. / Le puse la cama en alto, salerito. / Y no se podía subir. / Y eso sí que fue de veras / que al bajarse de la cama, / olé salerito y olé, / que al bajarse de la cama, salerito / se cayó en la escupidera.

Euskaldun bat, Malagan jaioa mendira igo da (Una vasca nacida en Málaga sube al monte)

Txistu

Videoperformance / 3:51 min / Laurita Siles / Pekín, 2009

Esta *videoperformance* no fue realizada con intención de hacer obra artística. La idea surgió gracias a Juanma Pérez Castrillo, mi profesor de *txistu* de la Escuela de Música Andrés Isasi de Getxo, donde, por aquel entonces, recibía clases de *txistu* y *txalaparta*. Juanma, al conocer la noticia de la concesión de mi beca a China, se sintió contento por mí, pero a la vez triste de perder la continuidad del trabajo realizado en mi aprendizaje, ya que iba a faltar a mis clases de *txistu* dos meses y medio. El último día de clase, antes de partir, me dijo: «Vale, vale...Vete, pero me tienes que tocar en la Gran Muralla *Ikusi Mendizaleak*». Y así fue.

Cabe citar que, esta canción, aunque su letra no está presente en la acción, es una marcha popular vasca, relacionada con movimientos nacionalistas, y al escuchar su melodía o cantarla, incluso hoy en día, en las fiestas, tabernas y verbenas de Euskal Herria, se respira una actitud de pertenencia, aunque pueda resultar desbordada por la moda y la comercialización de los nuevos tiempos. Suena y se canta en las diferentes fiestas, bares y tabernas. Muchos grupos de música joven han realizado versiones, por ejemplo Ken Zazpi. Es una canción que dice así:



13: Fotograma de la *videoperformance* *Euskaldun bat, Malagan jaioa mendira igo da*.
Laurita Siles, Pekín, 2009

Ikusi mendizaleak
Ikusi mendizaleak
baso eta zelaiak,
mendi tontor gainera
igon behar dogu.
Ez nekeak, ezta bide txarrak
gora, gora Euskalerrria.
Gu euskaldunak gara
Euskalerrrikoak.
Hemen mendi tontorrean
euskal lurren artean
begiak zabaldurik
bihotza erreta.
Hain ederra, hain polita da ta,
gora, gora Euskalerrria.
Gu euskaldunak gara
*Euskalerrrikoak.*⁵

Nuestra primera gran excursión en el lejano Oriente tuvo como destino la Gran Muralla china, tomando la opción al estilo más turístico. Diferentes agencias de viajes de Pekín ofrecen por unos 150 yuanes (16 euros) una visita a las tumbas Ming y a la Muralla china. A pesar de ser una excursión de un día, el tiempo para las visitas es muy breve y la sensación al visitar la Muralla es cuanto menos curiosa para el visitante que pretende encontrarse con un lugar ancestral. Es difícil conseguir una foto aislada del resto de turistas y, para más inri, sobre los montes cercanos hay colocadas letras al «estilo Hollywood» con el lema de las Olimpiadas 2008: *One world, one dream* (Un mundo, un sueño). La ciudad de Pekín trató de transformarse para este evento internacional; fue sometida a un lavado de imagen con el objetivo de conseguir una fachada más occidental para causar buena impresión a sus visitantes.

La Gran Muralla china es una antigua fortificación construida entre el siglo v a. C. y el siglo xvi, para proteger la frontera norte del Imperio chino. Sin contar sus ramificaciones y construcciones secundarias, esta gran muralla alcanzó más de veinte mil kilómetros, desde la frontera con Corea hasta el desierto de Gobi, aunque a día de hoy solo se conserva un treinta por ciento de ella.

5. Traducción: Mirad montañeros / los bosques y prados, / tenemos que subir / a la cima del monte. / No cansancio, no malos caminos, / arriba, arriba el País Vasco. / Somos vascos del País Vasco. / Aquí en la cima del monte / entre tierras vascas, / con los ojos abiertos / el corazón quemado. / Y es tan hermoso, tan bonito, / arriba, arriba el País Vasco. / Somos vascos / del País Vasco.

Aquella mañana, mi compañera de viaje y artista, Edurne González Ibáñez, y yo, cargadas con trípode, cámara y *txistu*, llegamos a la estación de autobuses de Pekín junto a una gran bocanada de turistas, la mayoría de origen chino. Allí tomamos el autobús turístico con destino a la Gran Muralla. El trayecto fue bastante particular: un guía iba explicando (en chino) lo que podíamos ir encontrándonos a un lado y otro del paisaje durante todo el recorrido. Antes de llegar, como pude, en el interior del autobús, cambié mi vestimenta ocasional con el objetivo de acometer lo prometido: interpretar la melodía *Ikusi Mendizaleak* en la Gran Muralla china.

El resultado fue un video de un plano fijo, donde divisamos en el encuadre una gran parte de la muralla y, a lo lejos, paulatinamente voy acercándome con paso firme y decidido tocando esta melodía al *txistu*. Al final del recorrido, me detengo justo delante de la cámara para decir en voz alta y con asombro: «*Mendia gora!, media gora!, baina beitu non gaude? (¡Monte arriba!, ¡monte arriba!, pero mira, ¿dónde estamos?)*». El título de este video —*Euskaldun bat, malagan jaioa mendira igo da, (Una vasca nacida en Málaga sube al monte)*— ofrece pistas para la interpretación de este trabajo sobre la parodia y la deslocalización de elementos identitarios.

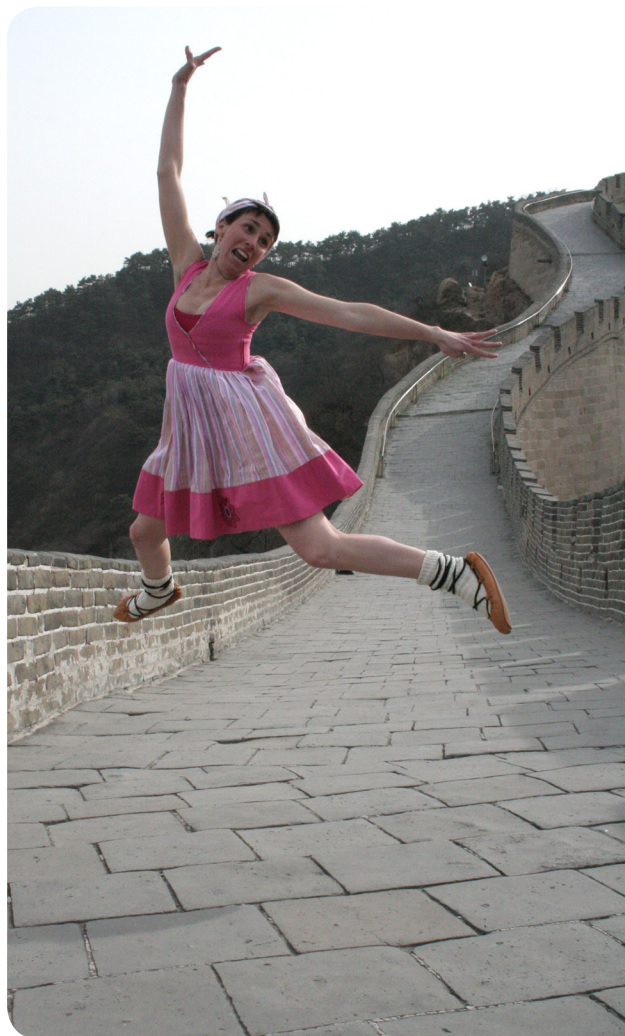


Figura 14: Fotografía realizada durante la grabación de *Euskaldun bat, malagan jaioa mendira igo da*. Laurita Siles, Pekín, 2009.

Egun da Santi Mamiñe - Karaoke

Gaita rociera

Videoperformance / 5:49 min / Laurita Siles / Tetuán / 2009



Figura 15: *Jiablia por un día* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Con la colaboración de Beatriz Marcos y Mario Gutiérrez. Tetuán, 2009

Meses después de mi estancia en China, fui invitada a participar en *Saout Meeting*, un encuentro dedicado al arte sonoro e interactivo organizado por la plataforma *In-Sonora* en Tetuán (Marruecos), con la premisa de realizar un proyecto específico para dicho encuentro. La propuesta que presenté se titulaba: *Tetuán, haizea badator! Nay, dizi, txistu y flauta rociera* (*Tetuán, ¡viene el viento! Nay, dizi, txistu y flauta rociera*). De este modo daba continuidad al proyecto realizado en China, pocos meses antes.

Durante aquellos días pasados en Marruecos, nos adentramos por la medina de Tetuán, bajo el atuendo de *jiablia*, campesina de la montaña del norte de Marruecos, con la colaboración de Beatriz Marcos y Mario Gutiérrez Cru, coordinadores de *In-Sonora*, con la idea de ser, otra vez, «de otro lugar por un día». Este enunciado hace referencia a una serie de fotografías que meses antes había realizado en Pekín. En ella la cámara fotográfica me

permitía realizar una *performance* instantánea en cada disparo. Inmersa en un juego lleno de acción creativa, interiorizando los diferentes atuendos tradicionales propios de una cultura ajena, como igualmente queda ilustrado en las portadas de la presente investigación. En esta serie fotografías se evidencia la posibilidad de un trasplante cultural, desde el juego de la experiencia creativa.

En la medina de Tetuán nos fotografiamos con la gente, junto a los puestos de alimentos del zoco, con instrumentos musicales, etc. Risas y piropos recibíamos a nuestro paso. En el transcurso de este recorrido, tuvimos una grata sorpresa al encontramos con un pequeño rincón de músicos de la zona. Les pedimos amablemente hacernos una foto con ellos y de allí pasamos a cantar, bailar y hacer música durante un largo rato. Afortunadamente, llevaba en mi bolso mi gaita rociera, pero lo curioso es que con ella sabía tocar más canciones de origen vasco que andaluzas, ya que tocar una gaita rociera es realmente similar al *txistu* y por aquel entonces, como comenté anteriormente, recibía clases de *txistu* en Getxo. De tal manera que aquella mañana en la medina de Tetuán sonaron populares canciones vascas como: *Andre Madalen*, *Beti Alai*, *Erromeria*, *Elgeta* o *Buamiak*. Mientras tanto, Mario Gutiérrez Cru grababa lo acontecido.

Una de las canciones que interpreté junto al acompañamiento de la percusión de estos músicos tetuanís fue *Egun da Santi mamiñe*. La letra de esta canción pertenece a un poema de Gabriel Aresti, escrito en 1964, en pro del euskera. Años más tarde, en 1966, Mikel Laboa la incluyó en su segundo *single*. Fue a partir de ahí cuando esta canción alcanzó su fama, y pasó a engrosar el cancionero popular vasco. Al visualizar este documento surgió la idea de realizar este video karaoke en tres idiomas: euskera, árabe y castellano, a partir de un fragmento de esta canción que dice así:

Egun da Santi Mamiña
Egun da Santi Mamiña
benetan egun samiña.
Goiko zeruan gorde dezala
luzaro neure arima
Esaten dizut egia
hau ez da usategia;
erroi artean izan nitzaden
benetan ausategia.
Egun da Santi Mamiña...
Itsas aldean izarra,
hari begira lizarra;
euskara salbo ikusi arte



Figura 16: Fotografía del video *Karaoke Egun da Santi Mamiñe*. Fotografía: Mario Gutiérrez Cru. Laurita Siles, Tetuán, 2009

*ez dut kenduko bizarra.
Egun da Santi Mamiña.⁶*

Al final de la proyección hay un giro de cámara, que muestra una cantidad de gente, transeúntes, entre ellos niños, que sonríen observando el festín con entusiasmo y aplausos. Esta misma escena se repetirá tres veces, cambiando los subtítulos en los tres idiomas, en el siguiente orden: euskera, árabe y castellano. Aunque el proceso de creación no fue metódico ni pensado, el resultado denota un humor exorbitante.

5.3. Conclusiones del capítulo. Viaje y sonido: la tamborilera del siglo XXI

El factor del viaje ha dado forma y fondo a gran parte de la producción artística intrínseca de esta investigación y ha ampliado las perspectivas, porque al viajar te das cuenta de que no hay una única forma de ver y hacer las cosas y descubres y experimentas cosas nuevas; disfrutas de la vida de forma distinta a la que estabas habituada y todas esas novedades, tal vez, sean la causa de que tras un viaje una vuelve distinta, con una visión más amplia del mundo y de las cosas que forman la vida. Reconoces que el contacto con otras culturas y la influencia recíproca entre culturas son el motor de cambio tanto personal como social y cultural y la esencia del desarrollo de gran parte de los productos culturales.

Además, la historia de las flautas de tamboril está íntimamente relacionada con el acto de caminar y de viajar. En este sentido, cabe mencionar que no se sabe con certeza de qué lugar es originaria la figura del tamborilero, y es que la Europa medieval era un espectáculo de viajeros, peregrinos, nómadas, vagabundos y juglares. De hecho, existe un gran número de ejemplos de este tipo de aerófonos en toda Europa: el *galubet et tambourin* en la región de la Provenza, *pipe and tabor* en Inglaterra, la *suegala* en Holanda, el chiflo y salterio en Aragón, el *flabiol y el tamboret* en Cataluña, la *gaita rociera* en Andalucía, el *txistu* en Euskal Herria, etc. (FREGNANI-MARTINS, 1997).

En la península ibérica muchas rutas peregrinas destacaron como lugares de intercambio de información: canciones, melodías, innovaciones técnicas, etc. En este sentido, hay que tener presente el Camino de Santiago, la Vía de la Plata y la Romería del Rocío, con las

6. Traducción: Hoy es Santimamiñe / de veras un día amargo. / Que guarde en el cielo / por largo tiempo mi alma. / Te digo la verdad / esto no es un palomar; / entre los cuervos fui / de veras demasiado valiente. / Hoy es Santimamiñe... / La estrella por el lado del mar, / mirándola esta el fresno; / hasta que no vea el euskera a salvo / no me voy a afeitar la barba. / Hoy es Santimamiñe...

que quedan resaltadas, tal vez, las arterias que dieron vida al conjunto de flauta y tambor en la península ibérica. Fue entonces cuando el paso del tiempo asentaría estas figuras en aquellas culturas que le dieron cobijo y lo trasladaron a su espíritu, forjando una nueva naturaleza y personalidad que se establecería como autóctona a través de generaciones, como la figura del *txistulari* en Euskal Herria y el tamborilero en algunas zonas de Andalucía, especialmente en los lugares por donde transita la Romería del Rocío.

Antes de profundizar en el análisis de los trabajos anteriormente expuestos, que conforman parte importante de la serie *Haizea Badator!*, veo necesario anotar algunos apuntes sobre el desarrollo diferencial del sonido de estos dos aerófonos, así como el lugar que ocupan la figura del *txistulari* y la del tamborilero en el imaginario cultural al que pertenecen.

Los tamborileros, normalmente, tocan en función de la danza, con cambios constantes de ritmo, interrupciones, llamadas, repeticiones, ajustes, etc. Las notas las obtienen dándole mayor o menor intensidad al aire que se sopla. A menudo, tanto la afinación como las medidas de la mayoría de estas flautas son solo aproximadas. Este hecho ha impedido que este tipo de flautas pudieran integrarse en formaciones musicales, más amplias, y que su uso quedase restringido casi siempre al ámbito rural y folklórico, como ocurre con la gaita rociera. Sin duda alguna, el *txistu* seguía esa misma trayectoria, pero a partir del siglo XVIII sucederán diferentes hechos destacables que darán un giro en la historia de este singular instrumento. Primeramente, un grupo de *txistularis* redimensionó el instrumento, con el objetivo de conseguir emitir una gama de dos octavas correctamente afinadas. Esta evolución del instrumento dio lugar a toda una familia de *txistus*, lo que les permitió la escritura polifónica a varias voces.

Otra desavenencia del *txistu* frente a la gaita rociera se encuentra en la posibilidad de estudiarlo en las escuelas de música y conservatorios, aunque, debido a este hecho, actualmente se le achaca su pérdida de actuación en las calles, cuando, paradójicamente, es un instrumento forjado en espacios públicos y abiertos. Algunos *txistularis* académicos, hoy día, tienden a rehuirlos, acostumbrados al aula o al auditorio. Respecto a esto, el investigador y *txistulari* Mikel Aranburu comentó en una conferencia sobre los orígenes del instrumento: «Ahora podemos escuchar obras barrocas, pero si le pides a algún *txistulari* que está estudiando que te toque un fandango, no te sabe llevar el ritmo. Les cuesta» (ARANBURU, 2012). Hoy en día, sin embargo, también podemos encontrar *txistularis* que continúan una tradición musical que ha ido pasando de generación en generación. Se puede decir entonces que en el uso del *txistu*, actualmente, conviven dos variantes. Por un lado, nos encontramos con los *txistularis* tradicionales y, por otro lado, en las ciudades, las agrupaciones de *txistularis* que ejecutan música compuesta para *txistu*. Por supuesto, ha existido influencia mutua, pero la división, a grandes rasgos, todavía existe (ARANBURU, 2008).

Por otro lado, merece mención aparte el caso de la región de Zuberoa, donde se ha conservado una variante del *txistu*: la *txirula*, de menor tamaño y con embocadura de madera o hueso. Esta, normalmente, se toca junto a la percusión de un salterio de seis cuerdas, llamado también *ttun-ttun*.

En el siglo XIX la moda urbana renunció al *txistu* como instrumento para el baile y lo ubicó en el limbo cordial del folklore; de ahí, fue redimido por el nacionalismo vasco, y adquirió su esplendor al convertirse en símbolo étnico e identitario del pueblo vasco a través de las fiestas *euskaras*.⁷

Y no hay fiesta religiosa ni cívica, local o familiar, ni acontecimiento alguno en las fechas memorables, en las bodas y bautizos, en la llegada de reyes, autoridades locales, párrocos etc., en la que falte el *txistulari* con su *txistu* y tamboril, ni bando, ni proclamación, ni alegría de la villa o caserío que no sean acompañados de la presencia de ese nuncio del júbilo público. En todo el territorio vasco que alcanzó hasta Iacca (la baska Jaca), se sostiene ese funcionario público, sin el cual no se concibe la alegría popular y no está extinguido el recuerdo de sus funciones.⁸

Aunque en la actualidad este encasillado político de lo sonoro se disuelve en una audiencia de todo tipo de públicos, ideologías y sensibilidades. Es interesante, sin embargo, remarcar cómo el *txistu* puso banda sonora al nacionalismo vasco y cómo posteriormente, a partir de 1975 —con la división dentro del movimiento político vasco— cada bando buscó sus simbologías y estéticas en los que reconocerse: la *txalaparta* sonaría para la izquierda abertzale y el *txistu* vislumbraría la imagen sonora del Partido Nacionalista Vasco desde el acomodo social y, por supuesto, institucional (ESCRIBANO, 2012, p. 1-9; SÁNCHEZ K, 2005). Esto se debe a que la profesionalización del *txistulari* viene hoy dada, en exclusiva, por su carácter funcionario, bien como profesor de conservatorio, de escuelas de música o como músico municipal, dotándolo de una faceta protocolaria que vincula, de alguna forma, al *txistu* con la alta cultura, una relación que no tiene ningún otro instrumento tradicional vasco. De hecho, los expertos dicen que en la actualidad el *txistu* ha llegado al más alto nivel. Destaca en su recorrido la creación en 1927 de la Asociación de Txistularis, con un paréntesis durante la dictadura de Franco. Organizan ciclos de conferencias, cursillos, publicaciones con una ingente cantidad de artículos, estudios, partituras, etc. (ARANBURU, 2008).

7. La Diputación Foral de Guipúzcoa instituyó a partir de 1896 las llamadas Fiestas Euskaras. En ellas se organizaban, como eje central del programa, concursos agrícolas y ganaderos. Las ferias se complementaban con certámenes literarios, bailes y deportes autóctonos, en una exaltación de las costumbres y el folklore vascos.

8. OLAZARÁN, P. (1933). Los Txistularis. Origen, su Pasado y su Presente, *Boletín De la Comisión de Monumentos. Históricos y Artísticos de Navarra*. Recuperado de: <www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1934235241.pdf>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2016

Otra suerte, bien distinta, correrá la gaita rociera, también llamada flauta rociera o pito rociero, ya que, dicen, este instrumento ha sobrevivido gracias a la romería que le da su nombre, la Romería del Rocío, donde este instrumento ha ido ganando posiciones. Por tanto, a diferencia de *txistu*, la gaita rociera no ha funcionado desde lo político como representación característica del pueblo andaluz, sino que solo ha sido y es característica de una fiesta anual y de una zona concreta, compuesta por las comarcas del Andévalo y del Condado (Huelva) y el Aljarafe (Sevilla), aunque podemos escucharla de forma esporádica en algún coro rociero de cualquier lugar de Andalucía o fuera de ella, al igual que el *txistu* puede sonar en la Euskal Etxea (Casa Vasca) de Nevada, Vancouver o Santiago de Chile.

En la actualidad, existe un número muy escaso de intérpretes de gaita rociera, si lo comparamos con el *txistu*, aunque va en aumento, y la mayoría de las veces son ellos los encargados de la transmisión, construcción y fabricación del instrumento. Este es el caso de Carlos Martínez, autor del único libro encontrado en relación a este instrumento, que lleva como título: *Método de flauta rociera* (MARTÍNEZ, Carlos, 2004) Por otro lado, no hay ningún conservatorio de música que imparta clases de gaita rociera y hasta hace muy poco su aprendizaje solo era posible por la transmisión cercana del bagaje de otro gaitero. Hoy día son conocidos los tamborileros de Villamanrique de la Condesa (Sevilla), donde existe una escuela para enseñar a los más jóvenes. También existe escuela en Almonte (Huelva). Además, a diferencia del *txistu*, la evolución formal de la gaita rociera poco ha cambiado en el tiempo. El interior de la gaita rociera es mucho más estrecha y como particularidad produce un sonido más agudo, así como su tamboril, que es de diámetro más ancho que el vasco. Asimismo, el uso de la gaita rociera en la actualidad está casi exclusivamente ligado a festividades de carácter religioso como pueden ser romerías, cruces de mayo o fiestas patronales (ARANBURU, 2008, pp. 77-79).

Podemos ver una gran diferencia en el acontecer de estos dos aerófonos, pero también existen nexos en común, como el hecho de que sus intérpretes generalmente siempre han sido masculinos. En Euskal Herria, hay que esperar al siglo XX para ver mujeres tocando el *txistu*. Destaca en la actualidad que esta situación se ha invertido, de modo que, en las escuelas de música, muchas son las profesoras y alumnas *txistularis*. En cambio, en Andalucía, todavía es difícil de encontrar a mujeres tocando la gaita rociera, por decir que en la búsqueda efectuada no he encontrado tan solo una referencia. Tal vez esto se deba a que hacer sonar aerófonos en muchas culturas puede tener una interpretación sexual, es decir, en relación a la imagen del contacto de la boca del intérprete con el instrumento. En este sentido, se encuentran referencias en la cultura tradicional sobre este instrumento, en ilustraciones, refranes, coplillas, etc. Como muestra de ello incluyo un ejemplo extraído del libro de Alberto Jambrina y J. Ramón Cid que habla por sí mismo (JAMBRINA y CID, 1989):

La mujer del tamborilero
tiene muy buen fortuna.
Ya que toca las dos gaitas
en lo que las demás tocan una.⁹

Incluso en la actualidad, para algunas civilizaciones, que las mujeres toquen ciertos aerófonos puede parecer una actitud de excitación, incitación o adulterio. La flauta, debido a su forma, ha sido vinculada en todo el mundo con ideas fálicas y, como tal, por asociación a nociones de fertilidad, vida y resurrección y, por ende, también a la muerte. Como es el caso del diyeridú australiano, que tradicionalmente se considera un instrumento ceremonial de uso exclusivo del hombre, ya que ciertas comunidades creen que el hecho de que una mujer lo haga sonar puede provocar la pérdida de su fertilidad. No hace mucho, en 2008, la actriz australiana Nicole Kidman fue noticia de prensa al soplar el diyeridú en un programa de televisión; lo que ocasionó la ofensa de los aborígenes australianos.¹⁰

En Euskal Herria encontramos reseñas similares en el siglo xvii. En el tribunal contra las brujas llevado por la Santa Inquisición en Hondarribia en 1611, en la declaración efectuada por un acusador, se manifiesta «que vio a Inesa Gaxengoa tocar el tamboril».¹¹ Bajo esta denuncia sin aclaraciones, no sabemos a ciencia cierta por qué utilizó ese motivo en su contra: bien porque a las mujeres les estaba prohibido tocar el *txistu*, bien porque tocar el *txistu* ya era un pecado en sí mismo, bien por ambos motivos a la vez (ARANBURU, 2008, pp. 225-226). En relación a la gaita rociera, en este sentido, podemos nombrar la variante en su denominación como pito rociero, en relación al órgano sexual masculino y también en Euskal Herria, el apelativo *txistua*. La expresión *txistua jo*, además de significar tocar el *txistu*, se usa normalmente para aludir a la masturbación masculina, al igual que otras como *kanpaiak jo* (tocar la campana) o *adarra jo* (tocar el cuerno). Por otra parte, el tambor ha sido asociado, por su forma circular, con elementos relacionados con lo femenino: la tierra, la luna, la leche, etc. En euskera, por ejemplo, *panderoa* —al igual que *fundagoa*— hacen referencia al órgano sexual femenino; y *larrua jo*, que quiere decir literalmente «golpear la piel», es la expresión coloquial más corriente para designar el acto sexual. De hecho, las expresiones *danborra jo* (tocar el tambor) y *panderoa jo* (tocar el pandero) tienen el mismo

9. CID CEBRIAN, Jose Ramón (1984): La vida y el habla en la gaita y el tamboril Salmantino. *Revista de Folklore*, 38 [en línea]. Recuperado de: <www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=338>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2017.

10. EFE: Nicole Kidman ofende a los aborígenes australianos por tocar el didgeridoo, *20 minutos*, 16 de diciembre de 2008 [en línea]. Recuperado de: <<http://www.20minutos.es/noticia/437037/0/nicole/kidman/aborigenes/>>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2013.

11. GOBIERNO VASCO: «Descripción de los instrumentos de música, historia e información general» [en línea]. Recuperado de: <http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-715/es/contenidos/informacion/euskalmusikatresnak/es_1384/musica03_c.html>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2013

significado. De este modo, el tamborilero abarcaría ambos conceptos del ser humano al tocar flauta y tamboril.¹²

El papel de la mujer en la historia de la música era, hasta tiempos recientes, una historia no escuchada. Las instrumentistas y las compositoras no aparecían en los libros de historia, ni sus obras se tocaban en los conciertos. Aunque no por ello de menor importancia, las mujeres músicas llevaban a cabo un cometido oculto en el interior sus hogares o en los claustros religiosos donde nadie las viese ni las escuchara y, además, debido al papel social tan restringido que desempeñaba el sexo femenino, debían firmar sus composiciones musicales con seudónimos masculinos. En este sentido, como bien señalan la *bertsolari* Mailaen Lujanbio y la saxofonista Judith Montero en su artículo «Despojándose de corsé en público»: «La mujer no está habituada a ser el centro, mucho menos a ser el alma o protagonista de la fiesta. La fiesta y la mujer, como el humor y la mujer, son temas delicados todavía a día de hoy. Temas de estudiar» (LUJANBIO y MONTERO, 2009). De tal modo que los trabajos como *Euskaldun bat Malagan jaioa mendira igo da* o *Egun da Santi Mamiñe - Karaoke*, donde el cuerpo de mujer se presenta frente a la cámara tocando el *txistu* y la gaita rociera respectivamente, evidencian una relectura de estos roles sonoros establecidos, dotando de sonido y cuerpo femenino a ese silencio con mucho humor.

Por otro lado, otro hecho remarcable en relación a la cuestión de género en la pieza *Euskaldun bat Malagan jaioa Mendira igo da*, se encuentra en la indumentaria que se presenta. Se trata de un vestido que encargué a medida en el año 2008, con motivo de la boda de un amigo en Berango (Bizkaia). El diseño de este vestido lo dibujé poco después de leer el libro *La España que bailó con Franco* de Estrella Casero (CASERO, 2000). Esta publicación trata sobre el uso, la manipulación y las funciones que aportó la Sección Femenina de la Falange española a la cultura popular de los diferentes pueblos que conforman el Estado español. Se narra la modificación e incluso la invención de los trajes regionales durante el régimen franquista, lo que provocó posteriormente una mixtificación de la indumentaria tradicional, ya que muchas de las prendas debieron acomodarse a las funciones específicas a que se destinaban, como el baile. Además de los cambios que tenían que ver con la compostura conveniente, que era obligatoria para las mujeres que vivieron el franquismo, descartando ajustes excesivos a la figura y escotes. Así que decidí diseñar un vestido que claramente no hubiese sido aceptado por la Sección Femenina: un vestido con escote y falda corta, como denuncia a la censura e instrumentalización del cuerpo de la mujer y de la cultura, al igual que en la serie de fotografías *De otro lugar por un día*, anteriormente comentada. En ellas se muestra que los trajes tienen la capacidad de marcar un territorio, una época, una condición social, etc. Desde la antigüedad los seres humanos aparecemos vestidos; el traje

12. SÁNCHEZ, Juanma: El Txistu [en línea]. Recuperado de: <www.tamborileros.com/flauta.htm>. Fecha de consulta: 18 de mayo de 2015.

constituye un rasgo particular de nuestra especie. Nos hemos ido adaptando a los diferentes climas, cubriéndonos con ropas, y nos hemos diferenciado de los otros seres humanos por las formas y cualidades de estos mismos trajes. Incluso dentro de una misma cultura, hombres, mujeres, niños, ricos, reyes y pobres se han singularizado por las particularidades de su vestimenta; son una herramienta para hablar de la construcción del imaginario cultural de un lugar, es decir, de la diferencia hacia «el otro». Sin embargo, qué ocurre cuando ese «otro» se fusiona, se mezcla con «otra» cultura o con la de uno mismo, como ocurre en la animación titulada *El primer emperador bailando sevillanas al txistu*. Pues en ella se muestran reunidos elementos tradicionalmente considerados característicos de distintas regiones del mundo: sombras chinas, una construcción tradicional china, una canción popular andaluza, el sonido del *txistu* vasco, etc. Teniendo en cuenta que todos estos elementos, no obstante, no se muestran, desde un punto de vista morfológico, idénticos al producto estrictamente tradicional, sino que han sufrido una cierta metamorfosis. Un mecanismo por el que renuevan, en cierta medida, los imaginarios, generando nuevas formas de convivencia, mediante la intromisión de lo folklórico en un espacio y un tiempo diferentes a los de su origen. Chinos, vascos y andaluces se ríen al observar esta pieza. El humor de este trabajo se encuentra en la unión de elementos de procedencia cultural dispersa, formando una escenografía irreal o, tal vez hoy, real: un baile de sevillanas llevado a cabo por figuras con trajes ceremoniales asiáticos, un trabajo irónico y atrevido.

Grandes carcajadas también se oyeron en el Instituto Francés de Tetuán, el último día del festival *Saout Meeting-In-Sonora*, donde se proyectó el video *Egun da Santi Mamiñe - Karaoke*. Entre risas, el público asistente cantaba en los diferentes idiomas escritos: euskera, árabe y castellano. Fue un momento mágico, alegre y festivo. A la par, todos aplaudían al compás de la letra, al son de mi gaita rociera. Mi reflexión ante lo acontecido surgió posteriormente, cuando varios espectadores, aquella misma noche, acudieron a preguntar sobre el significado de la obra: si había alguna intención política en el video y sobre la relación personal que mantenía con Euskal Herria, ya que el poema de Gabriel Aresti, *Egun da Santimamiña*, refleja la lucha a favor del euskera, una conflagración envuelta en censura, sufrimiento y ocultamiento, causada bajo el intento de genocidio lingüístico de esta lengua ancestral durante el franquismo. En relación a esta canción encontramos una declaración de Mikel Laboa en una entrevista realizada para *Euskonews*:

Con la censura nos prohibían cantar, y también con las letras de las canciones tuvimos enormes problemas. Yo grabé los discos en el País Vasco continental. Aquí no teníamos la posibilidad de cantar a Bertold Brecht o introducir canciones como *Egun da Santi Mamiñe*; por eso, íbamos a grabar discos a la editorial Goiztiri, de Baiona. Allí grabé mi primer disco vasco, en 1964.¹³



Figura 17: Tres espectadores observando la pieza *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* en la inauguración de la exposición *Folk feelings and Underground explorations de la Dinastía Trini* en el MA Studio. Pekín, 2009

Cabe destacar que esta canción alcanzó la fama a partir de su inclusión en el disco de Mikel Laboa, gracias a lo que se convirtió en un clásico del cancionero popular vasco. *Euskara salbo ikusi arte ez dut kenduko bizarra* (*Hasta que no vea el euskera a salvo no me voy a afeitarme la barba*) es un poema activista lleno de sarcasmo, junto a una melodía que le otorga un toque jovial y festivo al conflicto, tal vez la alegría necesaria para superar cualquier adversidad, como la represión y la censura.

El humor llena nuestra vida; con él nuestros problemas parecen más pequeños. Por ello, opino que el humor requiere un sitio importante y el terreno del arte es propio para este regocijo. Todos estos trabajos se valen de la parodia, la deslocalización de elementos identitarios llevados al extremo del surrealismo. Por ejemplo, es difícil no soltar una carcajada

13. YABEN, Oskia: Los seres humanos somos muy problemáticos [entrevista a Mikel Laboa], *Euskonews & media* [en línea]. Recuperado de: <<http://www.euskonews.com/0029zbn/elkar2901es.html>>. Fecha de consulta: 23 de abril de 2015.

al visualizar *Euskaldu bat Malagan jaioa mendiara igo da* (*Una vasca nacida en Málaga sube al monte*), incluso sin reconocer los códigos culturales de los diferentes elementos representados, ya que no soy una gran música, y tropiezo en la interpretación de la melodía de forma descarada y sin pudor. Esto, aunque, realmente, la gran dosis de humor de esta pieza se presenta en la recreación cómica de la idea de haber nacido en Málaga, pero sentirme vasca (y es que se suele decir que los de Bilbao y los vascos en general son algo toscos y, como tal, pueden con todo, incluso decidir dónde nacen). El hecho de subir al monte tocando el *txistu* y aparecer en la Gran Muralla china —como decía el lema de las Olimpiadas de Pekín 2008, *One world, one dream* (Un mundo, un sueño)— caricaturiza la idiosincrasia vasca, sobre el tópico de la actitud bárbara y bruta ante los ejercicios físicos.

La multiculturalidad genera risas. En la actualidad se vive una situación compleja mediante la que se constata que el movimiento generado por la globalización viene acompañado de una exacerbación de las identidades particulares que, a la vez, no dejan de mezclarse ente ellas. Esta multiplicidad de desplazamientos culturales de la sociedad contemporánea, propicia que se mezcle el original con la copia, el pasado con el presente y lo popular con lo elitista. De tal modo que el mundo en el que vivimos hoy día nos ofrece recursos para la construcción de la imagen de uno mismo, en relación a una imagen del mundo, estableciendo límites o puentes simbólicos en relación con «los otros» y con los propios; con la posibilidad de exponer este montaje a disposición de audiencias diferentes, generando una infinidad de nuevas lecturas y reflejos de nuevas realidades (VILLARREAL, 2006). De hecho, esta serie de obras fue originada gracias a estas becas de movilidad artística en Pekín y Tetuán, bajo mi pequeño bagaje musical del lugar donde me crié, Andalucía, y del lugar donde resido, Euskal Herria.

La movilidad internacional no es algo nuevo para los artistas, pues viajar ha sido fundamental para la búsqueda de expresiones creativas durante siglos. Los artistas han estado entre las personas que se han visto obligadas a la movilidad por las guerras, unas condiciones económicas adversas y la opresión; como Mikel Laboa, que tuvo que ir a Bayona para grabar *Egun da Santi Mamiñe*. Por otro lado, en la actualidad, cada vez son más los artistas a los que se invita a visitar lugares totalmente desconocidos para, a continuación, pedirles que realicen una obra relacionada con ese lugar en un plazo de tiempo muy breve. Esto se debe a que la financiación del arte suele estar relacionada con encargos públicos, bienales y acontecimientos artísticos, becas de movilidad o residencias artísticas en el extranjero. En este sentido, la movilidad internacional se utiliza como una herramienta estratégica en las relaciones internacionales, la diplomacia cultural y los programas de desarrollo.

Estos factores, entre otros, han reemplazado a la imagen histórica basada en el trabajo de estudio; ahora, el artista vaga en torno a un lugar totalmente ajeno con el objetivo de extraer

la inspiración en la construcción de su propio camino personal, adaptando las influencias culturales externas a sus propios valores culturales, y demostrando, así, la capacidad para absorber determinados elementos. Esta cualidad se ha convertido en una de las características del artista contemporáneo, apuntando a pensar al artista como nómada, vagabundo, etnógrafo o turista. Como remite la pieza titulada 根 - OIN - PIE, comentada anteriormente, los pies son la parte del cuerpo que nos une a la tierra y, a la vez, son ellos los que nos permiten el movimiento. Una idea que traza el recorrido expuesto en esta investigación mediante los enfrentamientos binarios entre lo popular y lo culto, lo rural y lo urbano, lo primitivo y lo civilizado, lo comunitario y lo individual, lo iletrado y lo ilustrado, lo local y lo global, etc., dando así testimonio de cómo las tradiciones culturales, que alguna vez fueron parte integral de la disciplina del folklore, son hoy día uno de los referentes fundamentales del arte contemporáneo.

Finalmente, presento un trabajo titulado *Maita nazazu samurki, yo también lo haré...* Una *videoperformance* creada a partir de vivencias personales, donde se aglutinan desde lo más íntimo muchas de las cuestiones expuestas en esta investigación. «Un ejemplo de cómo las narraciones nacionales, globales o colectivas, se hacen especialmente accesibles a través de la propia historia personal y la experimentación creativa». (LIPPARD, 2011, p. 52 en AA. vv., 2011).

5.4. Maita nazazu samurki, yo también lo haré...

Txistu

Videoperformance / 3:51 min / Laurita Siles / Crómlech de Oianleku (Oiartzun) / 2008

Videoperformance realizada el 26 de enero de 2008. Una malagueña vestida con su traje de verdiales, en el centro de un crómlech, interpreta al *txistu* la conocidísima balada *Love me tender*.

Un crómlech es un monumento megalítico formado por piedras o menhires clavados en el suelo y, normalmente, adoptan una forma circular o elíptica, cercando un terreno. Este tipo de crómlech se denomina «pirenaico», y se extiende por el sur, desde Guipúzcoa y Navarra hasta Huesca y Lérida. El crómlech pirenaico se asocia con la Edad de Hierro y por las exploraciones llevadas a cabo se conoce que tenía una función funeraria, de sepultura

colectiva; eran cementerios donde enterraban las cenizas después de incinerar los cadáveres en otro lugar fuera del crómlech.

En la celebre publicación *Quosque Tandem...!* Jorge Oteiza realizó interpretaciones acerca del crómlech pirenaico. Para Oteiza, la funcionalidad del crómlech estaba en lo espiritual y mágico. Desde un punto de vista estético, Oteiza trataba el espacio vacío creado por las piedras: hueco desnudo, nada trascendente, por medio del cual alcanzar el «Todo». Es decir, entendía el vacío del crómlech como una solución estética a la angustia existencial.

El artista recibe por el crómlech su verdadero ser social. Se piensa a sí mismo. La angustia vertical que origina el arte se viene al suelo y el temor excesivo del hombre hacia fuera o hacia arriba se transforma en un reconocimiento horizontal en los demás. La inseguridad existencial concluye, concluye el arte, y la existencia con privilegios para la invención del artista ya no se justifica. Volvemos a vivir este momento excepcional con el arte contemporáneo. El lugar que tiene que dejar vacío el artista es el lugar de la nueva fe colectiva [...] El artista no se justifica cuando todo el arte nuevo está ya en la calle. Hoy la tarea, en este trayecto, no es estética sino vital. (OTEIZA, 1963)

Para Oteiza, los crómlech cumplen una función trascendental. Donde el vasco desocupó el monumento megalítico para crear la «Nada», donde solo él tenía acceso. Sobre estas ideas, es interesante citar a César San Juan Guillén en su artículo «El vacío y los vascos: interpretación estética y psicodinámica» (SAN JUAN GUILLÉN, 1992):

El útero es el camino por el que el hombre pasa de la nada a la existencia; de la existencia a la nada la ruta es la misma. Camino quizás resuelto estéticamente hace 4000 años por el vasco con el crómlech, su estatua vacía.

En esta *videoperformance*, aparezco en el centro de un crómlech, vestida con mi traje para bailar verdiales, un particular fandango de origen campesino y naturaleza sociomusical ancestral de determinados puntos geográficos en la provincia de Málaga. Aparezco tocando el *txistu* durante tres minutos, ocupando ese vacío. Como es sabido, el *txistu* es una flauta de bisel, de tres agujeros, tradicional de Euskal Herria que normalmente se acompaña de un tamboril. En este caso, en la otra mano porto unas castañuelas, características en los bailes de verdiales, aunque estas suenan solo al final del video. El sonido está compuesto por la grabación de la canción original cantada por Elvis Presley, junto a mi humilde interpretación de la melodía al *txistu*.

La melodía de esta canción fue compuesta por George R. Poulton, mientras que la letra original era otra, escrita por W.W. Fosdick. Esta canción sentimental, titulada originalmente

Aura Lee, fue cantada durante la guerra civil americana, en 1861, y tras la guerra se convirtió en una canción muy popular. Años más tarde, Elvis Presley y Vera Matson compusieron la nueva letra, bajo el título *Love Me Tender*. Sorprendentemente, en 1956, poco antes del lanzamiento del *single*, fue disco de oro, antes incluso de salir a la venta para el público. Esta letra dice así:

Love me tender

*Love me tender, Love me sweet,
Never let me go.
You have made my life complete,
And I love you so.
Love me tender, Love me true,
All my dreams fulfilled.
For my darlin I love you, and I always will.
Love me tender, Love me long,
Take me to your heart.
For its there that I belong,
And well never part.
Love me tender, Love me dear,
Tell me you are mine.
Ill be yours through all the years,
Till the end of time.
(When at last my dreams come true
Darling this I know Happiness will follow you
Everywhere you go).¹⁴*

En el año 2007, después de siete años viajando por el mundo, volví a mi pueblo natal, a Marbella, con intención de quedarme, pero duré poco tiempo. El mes de junio de aquel año vine a Euskal Herria, a pasar el verano trabajando de frutera. Poco después decidí quedarme a vivir en Algorta para comenzar los cursos de doctorado, que más tarde desembocarían en esta investigación. Entonces, encontré una casa de alquiler y a mediados de octubre volé a Marbella para visitar a la familia y hacer la mudanza. Entonces, ocurrió un episodio arduo en Algorta: detuvieron a siete jóvenes algorteros acusados de terrorismo callejero, *kale borroka* y de apoyo a ETA. Supe de esta noticia en Marbella, a la hora de comer,

14. Traducción: Ámame tiernamente, / ámame dulcemente, / nunca me dejes ir. / Has completado mi vida, / y te amo tanto... / Ámame tiernamente, / ámame por mucho, / llévame a tu corazón / pues es ahí donde pertenezco / y nunca me marcharé. / Ámame tiernamente, ámame de verdad. / Mis sueños están realizados / pues, mi amor, te amo, / y siempre lo haré. / Ámame con ternura, / ámame con dulzura. / Dime que eres mía, / pues yo lo seré por todos los años / hasta el fin de los tiempos. / (Cuando al fin mis sueños se hagan realidad / amor, esto sé, que la felicidad te seguirá / adonde quiera que vayas).

por televisión, junto a mis padres. Mi cuerpo se quedó inmóvil al escuchar el nombre de uno de los detenidos: era mi amigo.

Días más tarde, volví a Algorta; respecto a lo ocurrido, abrace a mis amigos; había muchas cosas que no entendía, otras me daban miedo, mucho miedo. Me sentía perdida, ignorante e impotente. Mientras tanto iba a clase, trabajaba de camarera los fines de semana y escribía a mi amigo en prisión; bueno, al principio no sabía qué decir, así que le mandaba dibujos. Esta correspondencia creó un vínculo especial lleno de tolerancia y amistad. Por aquel entonces, Concha Elorza, profesora de los cursos de doctorado, nos planteó hacer una pieza a partir de la canción *Love Me Tender*. Fue entonces cuando investigué sobre el origen de la melodía. Posteriormente desarrollé todo un cúmulo de ideas, que confluyeron en este video. El título de esta pieza remite a sus objetivos; *Maita nazazu samurki* (en euskera: «love me tender», traducido como «ámame tiernamente»): *yo también lo haré*.

Este trabajo es una declaración de amor. ¿A quién va dirigida? (...) Una malagueña en el centro de un crómlech, ocupando el vacío metafísico de los vascos e interpretando al *txistu* una melodía de guerra con letra de amor. En su día escribí una sinopsis donde intenté explicarlo:

Esto es una declaración para calmar mi anhelo, al deseo imaginario que he recreado en tu imagen. Sin esperar nada de ti, solo así veo posible llenar mi vacío con otra cosa... Y dejar de dar vueltas en el dolor que me causa el pensar decirte esto y escuchar silencio como respuesta (SILES, 2008, pp. 50-51, en FERNÁNDEZ, 2008b).

Durante toda la acción presento una postura concentrada sin despegar ojo de la partitura sujeta en el instrumento, pero mi mirada no sigue la notación musical de esta melodía, ya que el papel que se sostiene realmente es la primera carta que me escribió mi amigo desde la cárcel. Este respondió a mis dibujos con otro dibujo: la ventana de su celda. *Maita nazazu samurki, yo también lo haré...* Es una declaración de amor platónico. Es un ideal «inabrazable», inalcanzable. Un sentimiento muy dulce: *Love me tender, Love me sweet* (ámame tiernamente, ámame dulcemente). Hay un instante en el video en el que la malagueña aparece en el intento gracioso de bailar verdiales, como ese sentimiento que te hace sentir en las nubes, que hace feliz solo por pensarlo. Esto es lo difícil: sentir esta emoción por algo cuando sabes que no puede llegar a darse. Sin embargo, esa malagueña se introduce en el vacío de un crómlech pirenaico vasco, con intención de rellenar su vacío personal, su carencia. Para decir con música de guerra y canto de amor que prefiere vivir con esa ilusión por momentos, ya que siempre existe una tendencia a no querer hacer realidad lo imaginado por miedo a que no encaje luego con lo real. Una forma de buscar lo ideal, sin pasarlo por la realidad. Una necesidad constante de imaginar la ansiada Paz.

Figura 18: Documentación fotográfica del proceso de grabación del video *Maitana nazazu samurki, yo también lo haré...* Fotografía: Ohiana Aranburu Balerdi. Gipuzkoa, 2008





6. Conclusiones

6.1. Preámbulo conclusivo

Las páginas de esta tesis comienzan a agotarse. ¡He soñado tantas veces con este momento! Durante todo este largo proceso había ocasiones en las que pensaba que viviríamos juntas para siempre: la tesis y yo. Siempre juntas por el mero hecho de no estar solas. Alejada de una metodología resolutiva en sus inicios, esta investigación ha funcionado como un espacio donde poder justificar el tiempo invertido en una terca soledad necesaria para digerir, desde la experimentación y reflexión creativa, lo que pasaba a mi alrededor.

Cuando una historia atormentada parece no terminar, la imaginación se convierte en virtud y a la vez en la dolencia. *Maitemindu* (enamorarse, dolerse de amor). Soraya & Joxe Miel. Hay cosas de las que no podemos olvidarnos. Rechazamos la pastilla para dejar de sentir para siempre. Los capítulos no se agotan cuando sus protagonistas entran en acción. Queridos amigos, tras los (animados) amores y desamores de Soraya en China, *Los dilemas de Soraya ¿Sun Wukong o Joxe Miel?* (2009) y en Canadá, *Soraya met her new boyfriend — Hiawatha — in the woods!!!* (2010), reflejados, respectivamente, en los capítulos dos y tres de esta serie, *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel* volvieron a sus pantallas en un momento crucial, a comienzos de enero del año 2013.¹ Por aquel entonces, este libro comenzaba a estructurarse, pero el tiempo parecía agotado después de haber culminado mi periodo como personal docente investigador de la UPV-EHU, junto a la ayuda del Gobierno vasco para la realización de esta investigación. Fue entonces cuando, en el capítulo cuarto, Soraya al compás de la canción *Lola*, del emblemático grupo de rock radical vasco Cicatriz, se quita la mantilla.

Ella bebe pá olvidar a esta puta sociedad. Lola, ¿por qué estas sola?

La gente le critica porque bebe, porque grita, pero a ella le da igual.²

Según marca la tradición, la mantilla blanca, solo la visten las solteras. (...)

1. Las aventuras de Soraya & Joxe Miel. Invito a la visualización de esta serie de trabajos adjuntos en el usb y también disponibles en el siguiente enlace: <<http://sorayaetajoxemiel.blogspot.com.es>>. Fecha de consulta: 23 de marzo de 2017.

2. Cicatriz: *Lola*, 1991. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=txuSK4MxQCY>. Fecha de consulta: 8 de abril de 2017.

Figura 1: Fotograma de la animación *Soraya se quita la mantila. Man Ray tuvo la culpa. Laurita Siles. Algorta, 2013*





Soraya no lo sabe, pero en 1926, cerca de Biarritz, Man Ray rodó una película titulada *Emak Bakia*, una expresión que en euskera quiere decir «Déjame en paz» (pieza adjunta en el dispositivo USB o bajo el enlace expuesto en la siguiente nota al pie).³

6.2. Revisión final

En esta tesis me propuse abordar obras, tanto propias como de otros autores contemporáneos, que hacen uso de los elementos sonoros procedentes del folklore de un lugar, dotando así de un nuevo uso al patrimonio intangible que incondicionalmente siempre está vinculado a un ámbito geográfico concreto, en este caso Andalucía y Euskal Herria.

La gran dificultad, el mayor de los desplazamientos, ha sido, no obstante, proyectar estas ideas, así como las vivencias a ellas asociadas, dentro de un discurso teórico, comenzando con la delimitación del concepto folklore. A simple vista, todas entendíamos qué era el folklore, pero fue cuando comenzamos a escribir sobre su resignificación en la práctica artística contemporánea cuando comenzó a dibujarse el problema, o al menos la controversia, de tal modo que, en los fundamentos de estudio para esta investigación, se optó por realizar una revisión teórica crítica sobre este concepto.

«Folklore» fue una palabra inventada en el contexto sociocultural de las clases altas a mediados del siglo XIX en Occidente. Se refería al conjunto de costumbres, creencias, artesanías, música, cantes y bailes, en fin, los «modos de hacer» con los que una comunidad étnica se sentía identificada; los vestigios de un pasado necesario para construir el sentimiento de pertenencia a una comunidad. El folklore otorgaba a lo político una base ancestral donde enmarcarse en el futuro, además de un territorio, dentro de un contexto histórico y cultural. En este sentido, no es sorprendente que los nacionalismos hayan surgido preñados de este esencialismo cultural común. De hecho, el sentimiento nacionalista ha sido una de las fuerzas que más ha impulsado el nacimiento y el consecuente desarrollo de la folklórica (PRAT FERRER, 2006 y 2008).

Sin embargo, la definición de lo «propio» siempre genera una diferencia respecto a los «otros», a lo «ajeno». En este sentido, el patrimonio cultural de esos otros no era considerado como tal en los primeros usos restrictivos o etnocéntricos y excluyentes del concepto de folklore. Más bien recibía la denominación de «arte primitivo», de suerte que era «enajenado» del universo de lo cultural como un ámbito de reconocimiento mutuo. Con el paso

3. Capítulo núm. 4 de *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*: «Soraya se quita la mantilla. Man Ray tuvo la culpa», Laurita Siles, Algorta, 2012-2013. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=fY2Qp_9vteE>. Fecha de consulta: 8 de abril de 2017.

del tiempo, esta definición fue cambiando. A medida que desaparecía la imagen del hombre «culto» [sic] que mira hacia los que están por debajo, a ese ámbito que podemos denominar de lo «subalterno», se pasa a hablar en términos aparentemente más neutros de «memoria colectiva» o de la «herencia cultural» de los diferentes lugares del mundo que habitamos.

Desde estos nuevos parámetros, esta investigación ha tratado de hacer uso del término *folklore* desde una perspectiva elástica y móvil, sujeto a una (re)construcción permanente (PRICE, 1993). A partir de los estudios realizados por Luis Díaz G. Viana, Josep Martí i Pérez, Nestor García Canclini, Tzevetan Todorov, entre tantos otros autores consultados, hemos percibido que la reinterpretación o apropiación de un ente folklórico en las sociedades contemporáneas abarca una gran cantidad de factores que manipulan de forma consciente o inconsciente el legado tradicional, cambiando la funcionalidad de este (Díaz G. Viana, 2003; García Canclini, 2002; Martí i Pérez, 1996). En consonancia con estos nuevos usos más reflexivos de la tradición, a mediados del siglo xx será acuñado un nuevo término: el «folklore» deviene en «folklorismo». Así, en un periodo como el actual, caracterizado por fronteras que se disuelven, que se hacen líquidas, en un vaivén híbrido y mestizo, el folklorismo, en muchos casos, cumple la función de combatir o cuanto menos contrarrestar la homogeneización cultural producto de la globalización.

El folklore renace así como respuesta a la amenaza de la desaparición del legado cultural que impone la industrialización en el marco de un nuevo modelo de sociedad marcada por la cultura urbana. Paradójicamente, hará uso para su supervivencia de los instrumentos que esa misma industrialización pone a su servicio. En suma, entendemos que todo ente de carácter folklórico (folklore-folklorismo) ha funcionado como herramienta para hablar de identidad y este es el aspecto que más nos ha interesado en relación con las manifestaciones del arte contemporáneo.

Plantear un acercamiento de carácter comparativo, el cual se enraíza en mi doble desplazamiento geográfico/identitario entre lo vasco y andaluz, ha sido de gran utilidad de cara a estudiar el imaginario folklórico contemporáneo. Para ello, he echado mano de una muestra construida a base de ocho elementos sonoros, organizados por parejas, dependiendo de su origen vasco o andaluz: el *irrintzi* y el grito flamenco —quejío, jipío, ayeo—; la *txalaparta* y las castañuelas; el *bertsolarismo* y el cante flamenco; el *txistu* y la gaita rociara—. Esta elección ha supuesto la creación de una matriz de contenidos, a partir de una heterogénea selección de propuestas artísticas, estructuradas en cuatro capítulos: GRITO, GOLPE, PALABRA y VIENTO. Ello ha permitido, finalmente, pensar la diferencia y la especificidad local, prestando atención al mismo tiempo a las actualizaciones, resignificaciones o recreaciones de lo folklórico realizadas en las obras analizadas.

A lo largo de esta tesis hemos podido comprobar que el desarrollo y adecuación de cada uno de estos elementos sonoros seleccionados ha atravesado itinerarios complejos, en los que la intertextualidad ha tomado una posición decisiva sobre los diferentes significados, simbologías y usos que se les ha otorgado a cada uno de ellos. Se ha analizado, por ejemplo, a partir del cante flamenco y la castañuela, el potencial del imaginario andaluz como metonimización de lo español, esto es, del «valor universal español de lo andaluz». En el extremo contrario se encuentra el caso vasco, donde el constructo cultural articulado en torno al *irrintzi*, la *txalaparta*, el *bertsolarismo* y el *txistu* contribuyen a articular una cultura, una historia y una identidad diferenciadas respecto a las del Estado español. En este sentido, se ha señalado cómo, si bien el cante flamenco —junto a las expresiones sonoras del jipío, el quejío y el ayeo— arrastra una fuerte connotación de lo primitivo, de la queja ante la barbarie, también conforma un imaginario perenne enraizado junto a la identidad nacional española, en contraposición al emblemático *irrintzi* vasco que, además de funcionar como un elemento espontáneo y festivo, ha recreado en su acto una expresión rebelde o resistente en relación al ansia de libertad del pueblo vasco. Hemos observado asimismo cómo los usos o los «modos de hacer» asociados a la castañuela, la *txalaparta*, el *bertsolarismo* y el *txistu* se engendraron bajo el manto de acontecimientos históricos, políticos y sociales que interfirieron en una apropiación simbólica e identitaria desde polaridades divergentes. La castañuela desarrolló su esplendor en el siglo XVIII, junto a la gestación de la Escuela Bolera, que representaba el arte español de la época, evolucionando posteriormente hasta configurarse como un «fetiché», en toda regla, por no decir un *souvenir*, de la marca de lo español. El *txistu*, por su parte, puso banda sonora al nacionalismo vasco, decantándose posteriormente, a partir de 1975, con la división dentro del movimiento político vasco, hacia uno de sus bandos, como representación o identidad sonora del Partido Nacionalista Vasco (PNV) y de su pulsión institucionalizadora (SÁNCHEZ, 2005), al contrario que la *txalaparta* y el *bertsolarismo*, que resurgirán en la esfera pública, bajarán literalmente del monte a la ciudad, en un momento en que «lo vasco» estaba prohibido, cobrando un gran protagonismo en el contexto de la lucha por el reconocimiento de una cultura vasca diferenciada. En este contexto, las dos manifestaciones folklóricas aludidas son absorbidas, en gran parte, por el movimiento independentista vasco asociado a la denominada izquierda *abertzale* (ESCRIBANO, 2012; BELTRÁN, 2009, pp. 130–133).

En este mismo sentido de los procesos de reinterpretación contemporánea de lo folklórico, hemos podido observar desde el análisis cultural de obras ajenas y desde la práctica artística propia cómo el uso de elementos folklóricos desde el arte genera nuevos discursos en torno a los imaginarios establecidos. Por citar un caso significativo, pudimos ver en el capítulo GRITO, cómo Itziar Okariz se apropia de la práctica tradicional del *irrintzi* con el objetivo de descontextualizarlo, esto es, con el objeto de resignificarlo, desde una práctica política de deconstrucción de género (y, de paso, de los géneros), a partir de la experimentación

acústica. De muy diferente forma, Pilar Albarracín, en su performance *Prohibido el cante*, emplea el grito para transgredir los discursos de la construcción de la identidad andaluza. Pero al analizar estos trabajos visualizamos que, aunque a primera vista sus propósitos parezcan dispares, coinciden en la necesidad de una nueva lectura de los elementos culturales, de modo que el arte se postula como un espacio redimido y fértil para la acción no solo plástica o estética, sino política y social.

Habida cuenta de la significativa presencia de mujeres en la muestra que hemos analizado, es todo menos casual que a lo largo de este estudio, de manera transversal, hayamos incluido una reflexión en torno a la perspectiva de género. Aunque actualmente estos roles pasan a ser mayormente intercambiables, en el ámbito tradicional hombres y mujeres han desarrollado papeles distintos en relación con las manifestaciones culturales y folklóricas, por ejemplo: hemos observado en el caso de la *txalaparta* o el *bertsolarismo*, que tradicionalmente ha sido «cosa de hombres», al tiempo que se daba, en el otro extremo, una «feminización» de las castañuelas. O en relación a la práctica inexistencia, hasta fechas bien recientes, de mujeres intérpretes de *txistu* y gaita rociera, que resuena con una interpretación sexual de los aerófonos ligada a la imagen fálica del contacto de la boca con el instrumento.

En definitiva, todas estas reflexiones en torno a las transformaciones de lo folklórico se despliegan, necesariamente, no tanto a partir del análisis del ente folklórico en sí mismo, sino a partir de su reinterpretación en el ámbito del arte contemporáneo, donde se observa un propósito deliberado, reflexivo incluso, de desestabilizar la asignación de, por ejemplo, los roles establecidos según el género. En este sentido, es interesante recalcar aquí el redescubrimiento del cuerpo como herramienta para cantar (caja de resonancia) hacen, apoyándose en las teoría *queer*, desde posiciones y prácticas culturales diversas, tanto Maialen Lujanbio como el Niño de Elche. En este mismo sentido, desde la práctica artística de la autora de esta tesis, tenemos el ejemplo de la *Txalamobil* (y algunas de sus variantes), que se podría entender como un dispositivo de empoderamiento de una perspectiva feminista que es cada vez más consciente, parafraseando a Judith Butler, de la importancia de los cuerpos, así como la de los *arte-factos*, que operan muchas veces, al modo en que lo hace la *Txalamobil*, como sus prótesis necesarias.

En el transcurso de esta investigación tuve la oportunidad de reunirme con algunos de los autores de las obras que presento. Tras estas conversaciones y en relación a la doble localización del estudio, pude vislumbrar aspectos claramente diferenciales. Hay que decir que la gran mayoría de artistas de origen andaluz analizados en esta tesis o que han trabajado a partir de entes sonoros ubicados originalmente en esta cultura, no identifica su práctica con el concepto folklore, a diferencia de una plena aceptación desde el ámbito de lo vasco. Gran parte de este particular rechazo se debe a que todos estos artistas trabajan a partir del género

flamenco y entienden que hay una diferencia sustancial, a la par de confusa, entre ambos términos (folklore/flamenco). Destacamos a continuación algunos de los testimonios más significativos que apuntan en este sentido:

Cuando me llamaste y me dijiste que el proyecto en el que estabas inmersa era sobre folklore y arte contemporáneo [relata Santi Barber] estaba con Raúl Cantizano, al día siguiente, comentándole tu visita, nos preguntábamos si para nosotros el flamenco era folklore, o qué tiene el flamenco de folklore y qué no. A mí personalmente me resulta complicado ver el flamenco como un folklore. Sí que tiene raíces del folklore y nació como folklore, pero no vemos que el flamenco sea únicamente un folklore. El flamenco como práctica artística ha ido tomando de diversos lados, ha ido creciendo, ha ido adquiriendo unas connotaciones que le han alejado del folklore y ha sido su salvación.⁴

Si parto de la familia de los fandangos [reflexiona Alicia Acuña] cada provincia prácticamente tiene su fandango. Aunque cuando escuchamos fandango pensamos que tiene que ser fandango de Huelva, pero realmente la malagueña, el taranto, los fandango avandolaos, el verdial, la rondeña, etc. son fandangos también. Eso viene todo de Málaga y no dejan de ser de Málaga. Y el verdial —por ejemplo— es folklore de Málaga; sin embargo, también está clasificada como un palo del flamenco. Entonces, ¿dónde deja de ser folklore y empieza a ser flamenco? O al revés.⁵

Lo interesante para mí [cuenta Niño de Elche] es no descubrir cuánto porcentaje tiene el flamenco de folklore, porque es imposible. [...] El flamenco tiene esas actitudes populares, esas formas de acercamiento al cante, a lo que suponía el cantar, el tocar o el bailar, de eso el flamenco ha bebido mucho del folklore. Ya no solamente, como música o como expresión artística, sino como lo que genera una expresión artística en un contexto. Eso para mí es lo que el flamenco ha recogido en su momento. [...] Ahora es más difícil encontrar la diferenciación entre ambas porque incluso las entidades que trabajan desde el folklore se han vuelto igual de academicistas que el flamenco. Entonces, todo ese concepto de lo popular entendido como anárquico del aprendizaje. Pues, cada vez... No existe.⁶

Desde una perspectiva analítica (*etic*), he de aclarar que en ningún momento se ha pretendido violentar los significados de las propuestas artísticas aquí examinadas hacia una interpretación mediada por el concepto de folklore. Si he decidido abordar el término

4. Entrevista realizada por Laurita Siles a Santi Barber, Sevilla, 2012, adjunta en el dispositivo USB y también disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JL7QHRhrqYc&t=745s>>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017.

5. Entrevista realizada por Laurita Siles a Alicia Acuña, Sevilla, 2012, adjunta en el dispositivo USB.

6. Entrevista realizada a Niño de Elche por Laurita Siles, 2016, adjunta en el dispositivo USB y también disponible en <www.youtube.com/watch?v=UT7b8U8rZEU>. Fecha de consulta: 8 de abril de 2017.

folklore es en referencia al sentido que los artistas analizados atribuyen a este concepto, es decir, con el ánimo de apreciar en él un razonado potencial de discusión o controversia en función de la praxis e investigación artística contemporánea. En definitiva, se ha asumido el concepto folklore casi como un significante vacío (o en permanente desplazamiento semántico), como un espacio útil para la producción de significados, prácticas creativas y resistencias; como indicador de procesos complejos en los que se dan flujos en direcciones múltiples entre lo alto y lo bajo, lo moderno y lo tradicional, lo local y lo global, lo oficial y lo extraoficial, etc. Esta opción analítica la entendemos sobre todo como un lugar que es a un tiempo resistencia vital y reflexión crítica desde la praxis y la investigación artística contemporánea. En este sentido, resulta paradigmático el trabajo desarrollado por el Niño de Elche junto al colectivo FLO6x8, donde arte y reflexión se entreveran de manera que se vuelven codependientes.

En el transcurso de esta tesis, hemos percibido una diversidad de acogidas y lecturas de las obras analizadas dependiendo del lugar de exhibición y del bagaje cultural de cada espectador. Se ha observado, por ejemplo, una muy distinta predisposición entre la gente que va a ver una sesión de *bertsolarismo* o de cante jondo al Museo Reina Sofía, al festival Sónar de Barcelona, a un tablao flamenco o a Getxoarte. La mayoría de piezas analizadas se han desarrollado en lugares no específicamente, o no principalmente, destinados para las manifestaciones folklóricas. De tal modo, podemos apreciar como estos artistas reformulan estos signos de carácter popular desde la prerrogativa social del arte, en el contexto de museos, galerías y festivales de arte experimental amparados por cierta «economía institucional del arte». En este mismo sentido disruptor, resulta sugerente apuntar un uso específico del término *performance*, como aparecía en las reflexiones de creadores como Santi Barber y Andoni Egaña en referencia a cuánta carga de performatividad hay en un cante, o en una sesión de *bertsolarismo*, evidenciando que la respuesta depende en gran medida de la predisposición del público. En el capítulo GOLPE, por ejemplo, a partir de los trabajos que engloban la serie *Txala da* y las acciones sobre *Las castañuelas que predicen el futuro*, asumimos desde la propia experimentación creativa cómo el público adopta una posición distinta a la del pasivo receptor, mostrando una actitud activa y participativa. Esta adecuación estimulante generada a partir de la implicación ciudadana, puede encontrar su semejanza en la manera de operar que podemos experimentar a la hora de formar parte de un folklore vivo. Por tanto, el folklore es eminentemente la accesibilidad con la que se lo asocia en el imaginario social, un dispositivo que si no lo propicia por sí mismo, sí hace más plausible la idea de la implicación del público en el hecho creativo. No referimos a la a la visibilidad del folklorismo como «vivencia de una vivencia» (DÍAZ VIANA, 2013, p. 119; MARTÍ I PÉREZ, 1996). A partir de los dispositivos creados desde la reformulación de un elemento tradicional —*Txalamobil*, *Txalabilbote*, *Txalasing* o *Las castañuelas para predecir un futuro mejor*—, que funcionan como potentes mediadores culturales y sociales, emerge una nueva forma de

producir folklore y por consecuencia una nueva folklorística. En este sentido, debo destacar otro proyecto desarrollado durante este periodo de investigación, aunque no presente en este libro. Me refiero a la *Putxeramobil*.⁷ Esta idea fue recibida con gran aceptación por los ciudadanos que participaron en el evento. De hecho, su acogida superó todas las expectativas, hasta el punto de que fue adoptada al año siguiente, a partir de 2014, por la comunidad de Zalla como una nueva tradición (HOBBSAWM y RANGER 1983) (Este proyecto forma parte de la documentación audiovisual adjunta en la carpeta «miscelánea» del dispositivo USB o bajo el enlace expuesto en la siguiente nota al pie).⁸

Otro de los aspectos reseñables de esta investigación es el factor del desplazamiento —del viaje—, que ha dado forma y fondo a gran parte de la producción artística desarrollada. Esta es una tesis pensada desde y para el movimiento. Desde la experimentación creadora hemos presentando la reunión de elementos atávicos de distintos lugares del mundo. De este modo hemos percibido cómo la intromisión de lo folklórico en un espacio y un tiempo diferentes a los de su origen estimula un mecanismo de renovación sobre los imaginarios, ocasionando nuevas formas de convivencia. En este sentido hemos observado que esta deslocalización de los elementos identitarios genera un efecto paródico que tiene que ver con la risa subversiva de la que habla Judith Butler (BUTLER, 1990, pp. 173-179). Hablamos de un folklore nómada, en permanente desplazamiento, que desestabiliza no solo los originales, esas manifestaciones culturales sobre las que se asientan las identidades locales, sino la idea misma de original, demostrando, a una vez, el carácter transcultural y socialmente inclusivo del humor. Por ejemplo: es difícil no soltar una carcajada al visualizar *Euskaldun bat Malagan jaioa mendira igo da (Una vasca nacida en Málaga sube al monte)*, *Egun da Santi Mamiñe-Karaoke (El primer emperador bailando sevillanas al txistu)* o la documentación audiovisual recabada sobre la acción *Txalamobil Madrilen*. Desde este mismo engranaje

7. La Putxeramobil es una putxera sobre una bicicleta. La idea de este singular velocípedo surgió a raíz de conocer a Joseba Edesa y Mikel, en enero de 2013; ambos, por aquel entonces, vivían en el apeadero de la estación de tren de la Feve Arla-Berrón. La putxera es un icono gastronómico y festivo principalmente de la zona Enkarterri; un utensilio fruto de la sabiduría popular, procedente del trayecto ferroviario de Bilbao-La Robla (León), y la estación Arla-Berrón forma parte de este trayecto. La putxera surgió sobre el siglo XIX, a raíz del ingenio de los maquinistas que idearon una particular olla para cocinar que obtenía la fuente de calor del carbón del tren que se almacenaba en la parte baja del utensilio, confiriéndole un toque succulento al tradicional cocido de alubias; de esta manera conseguían comer un plato caliente en los crudos inviernos que vivieron. Hoy en día la putxera está presente en las fiestas populares de la zona, pero el proceso de su elaboración ya no es móvil. La Putxeramobil nació con el objetivo de devolver el movimiento al proceso de preparación y cocción de las alubias; a partir de la simple y ecológica tracción humana del pedaleo de una bicicleta. Así que, una vez construida la Putxeramobil, decidimos sacarla a la calle. Para ello, realizamos tres diferentes acciones participativas en las localidades de Zalla, Balmaseda y Bilbao, lugares por donde transita, a día de hoy, el emblemático tren de la Robla.

8. Video anuncio de la Putxeramobil. Recuperado de: <<https://vimeo.com/74750869>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016. Video resumen de la Putxeramobil el Día de Gangas. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=WU556zgBBRQ>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016.

se despliegan *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*, utilizando recursos como la ironía o la parodia a partir de los tópicos creados desde lo identitario. En este sentido, el humor nos ayuda a poner sobre la mesa temas trascendentales y hacerles frente con una actitud más desinhibida, menos dramática. Es interesante, en este mismo orden de cosas, remarcar la capacidad sanadora del hacer, tanto desde la praxis artística como a partir de expresiones de carácter folklórico. Ambos mecanismos funcionan como una vía de comunicación hacia la expresión de sentimientos o conflictos difíciles de hablar, como expresa la copla: «El cante no es alegría, el cante es decir las penas que se llevan escondías». O como se sigue de las anotaciones de María Escribano sobre el percutir de la *txalaparta*, cuando manifiesta que «esta te ayuda en este proceso, porque te pone más en contacto con esa parte que necesita salir a la luz» o como en el caso de Josu Goiri, que centra su discurso sobre la *txalaparta* desde la concepción de la curación espiritual, afirmando que «el toque de esta ha ayudado al flujo de energía necesaria para alcanzar el escenario actual», llegando incluso a explicar el cese de la actividad armada de ETA en 2011 como una causa natural generada como resultado de «tanto tocar la *txalaparta*». Resulta francamente trascendental y significativo estar escribiendo las últimas páginas de esta investigación, hoy sábado 8 de abril de 2017, mientras en Bayona se presencia un momento histórico: «El Día del Desarme». Como expresé en el preámbulo de este apartado final, ahora entiendo que esta investigación ha funcionado como un espacio catalizador en torno a lo que pasaba a mi alrededor, utilizando la experimentación artística y su correspondiente reflexión como herramientas.

Llegados a este punto, solo cabe decir que la creación como investigación (y la investigación como creación, que no es lo mismo, pero es igual) supone un recorrido que no finaliza, ya que el trabajo de la artista no debe concluir, sino que tiene su prolongación casi «natural» como «forma de vida», como una manera de entender y de actuar ante la vida. Así pues, antes de pasar a dar breve cuenta de los desplazamientos que se vislumbran en el futuro, de los posibles desarrollos futuros de lo hasta aquí trabajado, tiene sentido presentar el quinto y último capítulo creado hasta la fecha de *Las Aventuras de Soraya & Jose Miel*, titulado *Soraya y el ballenero vasco al sur de Islandia* (2014). A continuación, la sinopsis:

Soraya aparece desnuda. A lo lejos se escucha el canto de una ballena. Ha sido arrastrada desde los acantilados de la Galea hasta orillas de Vik, una playa de arena negra, al sur de Islandia. Su cuerpo está muy frío, casi no respira. Entonces, la ballena canta más fuerte, llegando a los oídos de un ballenero vasco...

Figura 2: Fotograma de la animación «Soraya y el ballenero vasco a sur de Islandia». Laurita Siles, Islandia, 2014





El ballenero vasco:

—Zer moduz Geysir?⁹

Soraya:

—Orain oso ondo Gullfoss.¹⁰

(Pieza adjunta en el dispositivo USB o bajo el enlace expuesto en el siguiente pie de nota).¹¹

Como hemos podido comprobar, curiosamente, esta es la primera vez que aparece un personaje de carne y hueso en *Las aventuras de Soraya y Joxe Miel*. El ballenero vasco que rescata a Soraya es Joseba Edesa, mi compañero de vida, desde principios de 2013. Desde entonces, dejamos de pensar y trabajar en singular.

6.3. Trabajo futuro

Poco a poco, Joseba y yo, juntos, hemos ido gestando un humilde sueño común: la intención de dejar la ciudad y vivir en el campo. En estos momentos tenemos entre manos (habría que decir, mejor, entre pies) un gran proyecto en desarrollo: *Mutur Beltz*.

Este proyecto nace a partir del origen pastoril de la familia de Joseba, contagiado del afán común por el mundo ovino, tomando como punto de partida las ovejas carranzanas de cara negra. Esta raza debe su nombre a la comarca de Carranza, en Bizkaia. Joseba es de allí. A este tipo de ovejas se les llama *Mutur Beltz* (cara negra), porque su piel es de color negro, aunque su lana pueda ser blanca. Este tipo de oveja autóctona está catalogada como una raza en peligro de extinción.

9. Zer moduz Geysir? en euskera quiere decir: ¿Qué tal estas Geysir? El apelativo Geysir con el que el ballenero vasco se dirige a Soraya, hace referencia a uno de los ejemplos más impresionantes de este fenómeno geológico que curiosamente le ha dado nombre. La zona de Geysir es una de las más conocidas de Islandia donde se puede contemplar de cerca esta fuente natural que emite periódicamente una columna de agua caliente y vapor al aire.

10. Orain, Oso ondo Gullfoss, en euskera quiere decir: Ahora muy bien Gullfoss. El apodo Gullfoss, con el que Soraya se dirige al ballenero vasco, hace referencia a una catarata situada en el cañón del río Hvitá en el sureste de Islandia. Por otro lado, la cacofonía de la palabra —Gullfoss— en castellano nos remite a adjetivo «golfó».

11. Capítulo quinto de *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*: «Soraya y el ballenero vasco a sur de Islandia». Laurita Siles, Islandia, 2014. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=fY2Qp_9vteE>. Fecha de consulta: <https://vimeo.com/96595555>.

Un día le dije a Joseba que quería aprender a ordeñar las ovejas de su aita y semanas más tarde comencé mi primera clase... Tras el frecuente contacto con las ovejas, junto a las conversaciones mantenidas sobre la problemática de la lana, que a día de hoy se trata como un residuo, surgió un interés por conocer su proceso de trabajo. Entonces, ocurrió un hecho sincrónico no esperado: durante la primavera del año 2014, viajé a Islandia con una beca de residencia artística en Gullkistan, una granja creativa situada en un pequeño pueblo llamado Laugarvatn, gracias a una beca de Creación Artística de la Diputación Foral de Bizkaia para concluir el proyecto *helARTE es morirse de frío*¹². Y todo cobró sentido. Cuál no sería mi grata sorpresa que una rueca de hilar me esperaba en el estudio. Alda Sigurðardóttir, la directora de la residencia de arte, me enseñó a hilar.

En las últimas dos semanas, Joseba vino a visitarme a Islandia y juntos —en este viaje— comenzamos esta investigación sobre el trabajo de la lana. Visitamos pequeñas cooperativas de mujeres islandesas donde trabajan la lana, nos enseñaron a lavar, cardar, hilar con huso, etc. —he de indicar que es en este contexto donde se filma el quinto capítulo de *Las aventuras de Soraya & Joxe Miel*—. Tras estos conocimientos adquiridos, al volver a Euskal Herria tuvimos la gran satisfacción de hacer el primer ovillo de lana a partir del vellón de las ovejas de cara negra del aita de Joseba y a partir de ahí, poco a poco, emprendimos este proyecto de vida.

Curiosamente, todo este trabajo de investigación y sensibilización desarrollado desde *Mutur Beltz* acontecía como un proceso paralelo y en cierto modo tangente a la redacción de esta tesis. Pero, según hemos ido avanzando, nos hemos dado cuenta de que están íntimamente relacionados, ya que todas estas tareas nos han permitido reflexionar sobre el cambio de paradigma en las relaciones entre arte y artesanía, lo culto y lo popular, lo rural y lo urbano, etc. Oposiciones binarias enfrentadas donde estos oficios artesanos —en este caso, del trabajo de la lana— se nutren del privilegio social del arte, entendiendo este como un lugar de resistencia vital y reflexión.

Llegados a este punto, nos preguntamos de qué manera hemos abordado el ente folklórico en los diferentes proyectos artísticos, personales, analizados en el transcurso de esta investigación, —*Txala da, The castanets that predict the future; Mesedez, cántame un bertso; Euskaldun bat Malagan jaioa mendira igo da; Egun da Santi Mamiñe-Karaoke; El primer emperador bailando sevillanas al txistu y Maitana Nazazu Samurki, Yo también lo haré...*—. En cada una de estas piezas nuestro uso del elemento sonoro procedente del folklore ha estado dirigido

12. Para saber más sobre el trabajo *helARTE es morirse de frío*, véase el blog <<http://helartees-morirsede-frio.blogspot.com.es>>. También la página web personal de la autora: <<http://folklorenomada.com/section/430702-helARTE-es-morirse-de-frío.html>>. Fecha de consulta: 8 de marzo de 2017. También ha sido comentado en las conclusiones del capítulo GRITO.



Figura 3: Familia Mutur Beltz. Karrantza, 2015



exclusivamente a mis propias necesidades artísticas, sin intención de contribuir en ningún momento al contexto sociocultural del que forman parte. En cambio, en esta nueva aventura —*Mutur Beltz*— en torno al mundo ovino, afrontamos su ejecución desde una perspectiva más amplia, con el propósito de contribuir de lleno al hábitat al que pertenecen y les otorga sentido en el sentido moral del término «economía», *oikos nomos*, la «norma que rige la casa». Comenzando por tomar la decisión de desplazarnos a su entorno, a Karrantza, este proyecto persigue una declinación literal del término *land-art* (una suerte de «arte de campo»): uno de sus objetivos principales es revalorizar la lana, que en la actualidad se tira, como materia prima, así como la recuperación de manera sostenible de oficio en desuso, como el hilado, el cardado, el fieltrado, etc.

En definitiva, podemos decir que nuestro siguiente desplazamiento, ese paso a la vida que es *Mutur Beltz*, surge a partir de parámetros forjados durante el proceso de investigación que aquí concluye, y que eclosiona en tres conceptos: preservar, crear y participar, bajo una actitud saludable y creativa ante la vida, un modo de hacer y de vivir, repensando nuevos modelos de caserío desde la experiencia creativa; trabajando desde el arte un proyecto agroecológico; experimentando con nuevos modelos de vida desde la práctica artística basados en la autonomía y la autogestión; mostrando una preocupación por el uso de los recursos energéticos y los hábitos de consumo; reflexionando sobre las relaciones entre los seres humanos, la naturaleza y la biodiversidad. En definitiva, actuando siempre desde la filosofía del bien común.

Para ello, desde la práctica artística testada en esta investigación hemos creamos cuatro vías de investigación, que son a su vez cuatro ARTE-factos:

1. Construcción de dispositivos para trabajar la lana

Hemos creado tres objetos-esculturas: una *BiziKarder* (una bicicleta cardadora de lana), una *BiziRueka* (una rueda de hilar sobre un bicicleta) y un *BiziFeltro*, artilugio fieltrador adaptado a una bicicleta, dando así continuidad a trabajos anteriores, realizados en torno al acto de pedalear, como son: *Txalamobil*, *Txalabilbote* o *PutxeraMobil*.

2. Documental *Mutur Beltz*

Paralelamente a este proceso, realizamos un recorrido por alguno de los caseríos de los pastores y pastoras que mantienen la raza de ovejas carranzana de cara negra; así como el encuentro de mujeres conocedoras del proceso de hilado tradicional del valle; para aprender y conocer sus labores respectivamente y poder acercar parte de ellas, mediante un documento videográfico.¹³

13. Documental *Mutur Beltz*. Recuperado de: <http://karrantzakomuturbeltz.blogspot.com.es/p/investigacion.html>>. Fecha de consulta: 4 de abril de 2017.

3. Sensibilización desde la acción creativa

Hemos realizado un gran número de acciones presentadas en espacios relacionados tanto con el mundo del arte como de la ganadería o de la artesanía, bajo la idea de *performances agroecológicas*. Con estos mismos objetivos, en el año 2016 nos reunimos con los ganaderos de la Asociación Vasca para la Defensa y Protección de la Crianza de Ganado Ovino, AVASCANE, con el objeto de recuperar una feria de ganado en torno a la oveja carranzana cara negra, que años atrás venía celebrándose. Queremos contribuir así a una programación singular donde el arte y la ganadería conviven anualmente durante una jornada festiva.¹⁴

4. Experimentación con la propia materia prima: la lana

Repensando los usos de la *txapela* en Euskal Herria, creamos una serie limitada de cincuenta *Txapelas Mutur Beltz* (boinas de lana de oveja carranzana de cara negra). Es en este proceso de experimentación donde surge un trabajo singular, con el que quiero cerrar este recorrido a modo de *happy end autoparódico*, la pieza *Txapelmuxu*, una *txapela* para dos cabezas, que induce al beso. Respondiendo a aquella canción de la banda de punk Lendakaris muertos, 2004.¹⁵ Querido lector, si a día de hoy piensas que en Euskadi no se folla..., ¡cómprate una *Txapelmuxu*!

14. Para más información sobre este evento y el proyecto *Mutur Beltz*, véase: <<http://karrantzakomuturbeltz.blogspot.com.es>>. Fecha de consulta: 12 de abril de 2017.

15. Lendakaris Muertos-*El problema vasco*, 2004. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=TBfAPTtFe8E>>. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2017.



Figura 4: *Txapel muxu...* *En Euskadi sí se folla*. Lana de oveja cara negra carranzana, esquilada y lavada a mano, cardada con la *Bizikarder* y fieltada a mano con jabón artesanal. Mutur Beltz. Karrantza, 2015

Bibliografía

- AA. VV. (2004). *Pilar Albarracín* [catálogo de la exposición: Pilar Albarracín], Reales Atarazanas de Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Obra Social Caja de San Fernando.
- AA. VV. (2005). *Música oral del Sur*: revista internacional [actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales»]. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- AA. VV. (2011). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- AA. VV. (2008a). *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- AA. VV. (2008b). *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 26: *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza).
- AHEDO GURRUTXAGA, IGOR (2004). *Celebraciones festivas en Iparralde: del folklore a la reivindicación política*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. Recuperado de: <www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/26/26803819.pdf>. Fecha de consulta: 29 de febrero de 2016.
- AIX GARCÍA, FRANCISCO (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- ALBARRACÍN, PILAR (2006). Entrevista de la artista en Metrópolis, programa a la carta de TVE. Recuperado de: <www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/275486>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2016.
- (2009). Intervención pública de la artista con motivo del Seminario «El arte como vehículo de significados sociales: las imágenes de género», organizado por el Centro de Estudios Andaluces, Sevilla. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=k10kcZjU0J8&list=LLtJ3i5xf4zif-Kpd8AE-mzA&feature=mh_lolz>. Fecha de consulta: 4 de junio de 2012.

- (2012a). Entrevista a Pilar Albarracín realizada por Laurita Siles. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=QJDM8sBaso4>>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016.
- (2012b). Rencontre avec Pilar Albarracín [Entrevista a Pilar Albarracín realizada por Jérôme Chibrac. Département Landes]. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=dI8V3-wtJD0>>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016.
- ALBERDI, Uxue (2015). Bertsolaritza eta gorputza. *Pikara Magazine*. Recuperado de: <www.pikaramagazine.com/2015/02/bertsolaritza-eta-gorputza>. Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2016.
- ALCALÁ VENCESLADA, Antonio (1980). *Vocabulario andaluz. (1933-51)*. Madrid: Gredos.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (coord.) (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense; Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ALTUNA, Asier (2011). *Bertsolari, viaje a través de la poesía improvisada, del silencio y del arte desnudo* [película], Txintxua Films.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1982). Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas. *NRFH*, xv, 51-60.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1975). *Teoría lingüística de las regiones*. Barcelona: Planeta.
- AMAR, Víctor (2006). *Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Recuperado de: <[www.redalyc.org/Recuperado de:/168/16801505/](http://www.redalyc.org/Recuperado%2Fde%2F168%2F16801505/)>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.
- ANSORENA MIRANDA, José Luis: Nuestros zortzikos. Oarso'10. Recuperado de: <www.errenteria.net/es/ficheros/40_8700es.pdf>. Fecha de consulta: 28 de junio de 2012.
- ARAKISTAIN, Xavier y Lourdes MÉNDEZ (2008). Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica. En Georges Didi-Huberman, Pilar Albarracín, Collectif: *Pilar Albarracín. Mortal cadencia* [catálogo] (pp. 88-91). Lyon: Fage Editions.
- ARANBURU, Mikel (2008). *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*. Pamplona-Iruña: Pamiela etxea.

- AIX GRACIA, FRANCISCO (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- AUGÉ, MARC (2009). *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa.
- AZKUE ANTZIA, KOLDO (2006). *Irrintzi, Grito De Libertad - 1. Hasta Marzo 1937*. S. l.: Koldo Azkue Antzia.
- BARANDIARAN, JOSÉ MIGUEL DE (1973). Sorguin, Belaguile, Brujas. Materiales y Cuestionarios. Eusko-Folklore. *Munibe*, año xxv, 1, 29-32. Recuperado de: <www.aranzadi-zientziak.org/fileadmin/docs/Munibe/1973029032.pdf>. Fecha de consulta: 27 de mayo de 2014.
- BARBER, SANTI. (2011) Archivo inacabado compuesto por proyectos colectivos en los que he estado involucrado: Vaconbacon. Cantar las fuerzas. Recuperado de: <www.santibarber.net/vaconbacon-cantar-las-fuerzas>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016.
- BARENBLIT, FERRAN (2011). Diccionario Razonado. En *Aernout Mik* [catálogo]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- BELTRÁN ARGÑENA, JUAN MARI (productor, guionista, director). (1985). *Euskal Herriko soinu tresnak* (documental). Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=s9X0WxCJx6c>>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2016.
- (1988). Txalaparta. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 20(52), 419-440. Recuperado de: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144749>>. Fecha de consulta: 2 de mayo de 2015
- (2004). *La txalaparta, antecedentes y variantes. De los ritmos de trabajo a la música*. Oiartzun: Herri musikaren txokoa.
- (2009). *Txalaparta* (trad. Xabier Andonegi Santamaria). Donostia-San Sebastián: Nerea.
- (2012). Txalaparta. Aunamendi Entziklopedia. Recuperado de: <www.euskomedia.org/aunamendi/132599>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2016.

- BENJAMIN, Walter (2008). *Obras*, libro I, vol. 2: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo; sobre el concepto de historia*. Madrid: Abada.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española* (trad. Lourdes Bassols). Barcelona: Global Rythm Press.
- BISCHOFF, Ulrich (2000). *Edvard Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*. Colonia: Taschen.
- BOWRA, Cécil Maurice (1962). *Poesía y canto primitivo* (trad. Carlos Agustín). Barcelona: Antoni Bosch.
- BUHIGAS HIMÉNEZ, Rafael (2016). ¿Buenos o malos? ¡Persigamos al gitano pero usemos su riqueza! La utilización del flamenco durante la Dictadura franquista. *Khrono, historia como nunca te la enseñaron* [en línea]. Recuperado de: <<http://khronos.es/?p=1047>>. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016.
- BUTLER, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001.
- (2001). Encuentros transformadores. En E. Beck-Gernsheim, J. Butler y L. Puigvert (eds.): *Mujeres y transformaciones sociales* (pp. 77-91). Barcelona, El Roure.
- BURKE, Peter. (2010). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza (obra original publicada en 1978).
- CALVO, Pedro y José Manuel GAMBOA. (1994). *Historia-guía del nuevo flamenco* (ed. Antonio de Miguel). Madrid: Ediciones Guía de Música.
- CAMERON, Dan (ed.) (1994). *Cocido y crudo* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CARVALHO NETO, Paulo de (1973). *El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. Mexico, D. F.: Siglo Veintiuno. (Colección Mínima, 64).
- (s. f.). Clasificación del folklore. Universidad Nacional de Trujillo. Turismo y folklore. Recuperado de: <www.scribd.com/doc/178936597/Clasificacion-Del-Folklore-Segun-Paulo-de-Carvalho-Neto#>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2016.

- CARANDELL, Andreu (2002). *Emma Maleras. Les castanyoles: la grandesa d'un instrument petit*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- CARRETERO, Ana (2016). Niño de Elche, Hackear al flamenco. *Maasâi* [en línea]. Recuperado de: <<http://maasaimagazine.com/nino-de-elche>>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2016.
- CARRILLO ALONSO, Antonio (1978). *El Cante como expresión y liberación*. Almería: Cajal.
- CASENAVE, Jean (1997). L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection. *Lapurдум*, 2, 109-120. Recuperado de: <<http://lapurdum.revues.org/1802>>. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2012.
- CASERO, Estrella (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- CASTILLA, Amelia (22 de diciembre de 2007). El legado del ritmo. *El País*. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/2007/12/22/babelia/1198283952_850215.html>. Fecha de consulta: 26 de mayo de 2015.
- CAVIA NAYA, Victoria (2013). *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*. Valencia: Mahali Ediciones.
- CELDRÁN, Helena (2011). Francis Bacon, el pintor de la carne y el chillido [entrada de blog]. Recuperado de: <<http://blogs.20minutos.es/trados/2011/10/05/>>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016.
- CLIFFORD, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (trad. Carlos Reynoso). Barcelona: Gedisa.
- COS, Joaquín (31 de marzo de 2014). Quejíos (carta al director). *El País*. Recuperado de: <http://elpais.com/elpais/2014/03/30/opinion/1396192926_174811.html>. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2014.
- COULON, Christian (coord.) (2000). *Cocinas del mundo, la política en la mesa*. Madrid: Fundamentos.

CUBILLO, Igor (17 de mayo de 2004). La 'txalaparta' de hielo. *El País*. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/2004/05/17/paisvasco/1084822814_850215.html>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2016.

DEBORD, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo* (trad. J. L. Pardo). Valencia: Pre-Textos.

Martirio, Ernesto de (2008). *El folklore progresivo y otros ensayos* (trad. Carles Feixa). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universitat Autònoma de Barcelona. (Colección ContraTextos).

DÍAZ, Joaquín (1994). *La castañuela tradicional*. Valladolid: Castilla Ediciones. (Colección Nueva Castilla, 19).

DÍAZ-MARCOS, Ana María (2016). Guerrilla flamenca contra el capitalismo: performance, espacio y política en las 'acciones' de FLO6x8. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 30, artículo 2. Recuperado de: <<http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol30/iss30/2>>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016.

DÍAZ G.VIANA, Luis (2003). *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.

— (2005). Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura. *Revista OCNOS*, 1, 35-42.

— (2007). Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: Folklore, literatura y oralidad. *Signa*, 16, 17-33.

— (2013). *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

DONAIRE, Gines (21 de abril de 2007). El machismo del cante jondo. El profesor José Luis Buendía investiga el maltrato a la mujer en las letras del flamenco. *El País*. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/2007/04/21/andalucia/1177107742_850215.html>. Fecha de consulta: 26 de enero de 2017.

DORRA, Raúl (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.

- DOXANDABARATZ, Beñat (2003). Los bertsolaris somos un modelo a seguir de entendimiento entre generaciones. Recuperado de: <www.euskonews.com/0194zkb/elkar19401es>. Fecha de consulta: 3 de octubre de 2016.
- DUPEY, Ana María (1996). Folklore, Identidad local y globalización. En I Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y V Jornadas Nacionales de Folklore. *Revista Identidades*, 33-44.
- ELORRIAGA, Gerardo (2008). De convivencias. Getxoarte'08. Suplemento GPS. *El Correo*.
- Erostarbe, Gorka (19 de junio de 2013). Bihar irekiko da 'Aldiriak', Xabier Erkizia eta Maialen Lujanbiorekin. *Berria*. Recuperado de: <www.berria.eus/paperekoa/1517/031/002/2013-06-19/bihar_irekiko_da_aldiriak_xabier_erkizia_eta_maialen_lujanbiorekin.htm>. Fecha de consulta: 7 de octubre de 2016.
- ESTEBAN, Iñaki (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Madrid: Anagrama.
- ESCRIBANO DEL MORAL, María (2012). Rhythms of Struggle. Recovery, Revival and Re-Creation of Txalaparta in the Basque Country. Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick. Recuperado de: <<https://ulir.ul.ie/handle/10344/2468>>. Fecha de consulta: 19 de julio de 2016.
- (2016). Entrevista a María Escribano realizada por Laurita Siles. (Adjunta en USB).
- EGAÑA, Iñaki. (2009). Mil nuevas noticias insólitas del país de los vascos. Tafalla: Txaparta.
- FERNÁN CABALLERO, Clemencia (1852). *Novela de costumbres*. Madrid: C. González.
- FERNÁNDEZ, Alicia (2008). A grito pelado. *ABC. Cultural* (Madrid). Recuperado de: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/08/30/030>>. Recuperado de: >. Fecha de consulta: 4 de junio de 2015.
- FERNÁNDEZ DE ROJAS, Juan (1792). *Con el pseudónimo Francisco Agustín Florencio: Crotología o Ciencia de las castañuelas*. Valencia: Imprenta del Diario [de Valencia]. (Edición disponible en Biblioteca Virtual Universal, 2003. Recuperado de: <www.biblioteca.org.ar/libros/92589.pdf>. Fecha de consulta: 10 de mayo de 2016).

- FREGNANI-MARTINS, Marcos (1997). Reliquia de una cultura musical europea. *Txistulari* 172 [en línea]. Recuperado de: <www.txistulari.com/contenidos/musikologia/fregnani.htm>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2016.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- (2014) El impulso de archivo. Recuperado de: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2017.
- FORD, R. (2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa* (trad. Jesús Pardo). Madrid: Turner.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós (Estado y Sociedad, 87).
- (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. 6.ª ed. México: Grijalbo Mondadori.
- G. ROMERO, Pedro (1993). Máquina P. H. Sevillanas solteras I y II. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UjBC0kslb3w>>. Fecha de consulta: 24 de julio de 2014.
- (1993). Máquina P. H. Sevillanas solteras III y IV. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMqQD2qTRpI>>. Fecha de consulta: 24 de julio de 2014.
- (2000). *F. E., el fantasma y el esqueleto*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Araba.
- (2015). Sobre flamencos, teatreros y ‘performanceros’. Una conversación con El Niño de Elche. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/sobre-flamencos-teatreros-y-performanceros-una-conversacion-con-el-nino-de-elche>. Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2016.
- y Patricia Molins (2008). *La Noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GAMBRA URIZ, Anai (2008). *Relación entre la frecuencia fundamental propia de una tabla de Iroko (Chlorophora excelsa) y sus dimensiones: Aplicación a la txalaparta* [tesis de pregrado no publicada]. Escola Tècnica Superior d’Enginyeria Agrària, Universidad

- de Lleida, Lleida. Recuperado de: <<http://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/45893/gambra.pdf?sequence=1>>. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.
- GAMBOA, José Manuel (2011). *Una historia del flamenco*. 2.^a ed. Madrid: Espasa.
- Garzia, Joxerra: Historia del bertsolarismo improvisado: una propuesta. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: <www.basqueliterature.com/es/basque/historia/ahozkoa/bertso>. Fecha de consulta: 13 de mayo de 2015.
- ; Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia-San Sebastián: Bertsolari Liburuak.
- GARCÍA MATOS, Carmen (2010). *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- GAUTIER, Théophile y Enrique de Mesa y Rosales. (1920). *Viaje por España*. Madrid: Calpe.
- GANIVET, Ángel y UNAMUNO, Miguel de (1898). El porvenir de España. Cuatro cartas abiertas, publicadas en *El Defensor* de Granada en 1898. Recuperado de: <www.ensayistas.org/antologia/XIXE/ganivet/ganivet4.htm>. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2015.
- GIDDENS, Anthony (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas* (trad. Pedro Cifuentes). Madrid: Taurus.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1927). *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. Madrid: Caro Raggio.
- GEERTZ, Clifford (1995). *La interpretación de las culturas* (trad. Alberto L. Bixio). Barcelona: Gedisa.
- GOIRI, Josu (1996). *Txalaparta. Txakun, los sonidos del corazón* (trad. Teresa Lázaro). Arrigorriaga : Josu Goiri Iturrizar.
- GOLVANO, Fernando (ed.) (2009). *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta* [catálogo de exposición]. Bilbao: Sala Rekalde.
- (2004). *Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972-1982* [catálogo de exposición]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia.

- GONZÁLEZ, Ángel; Pedro G. ROMERO, Jo LABANYI, Miguel Ángel GARCÍA, Jody BLAKE, Georges DIDI-HUBERMAN (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- GUASHC, Ana María (1985). *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Akal.
- GUERRERO, Juliana (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina. *RUNA*, 35(2).
- GUERRERO, Alba (2013). La técnica vocal en el cante flamenco [texto de la intervención de Alba Guerrero en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, PIE.FMC, organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento]. Recuperado de: <<http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0102.pdf>>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro (1999). *Noticia histórica del folklore*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia; Unicaja; Fundación Machado.
- GUTIER, Tomás (2010). *La lengua andaluza, apuntes para su gramática y diccionario*. Córdoba: Almuzara.
- GRACIÁN, Baltasar (1951-57). El Criticón. En, Jesus G. Maestro: *Contra las musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa (2014).
- HABIB EL FAKIH, Yamily (2015). *Genealogía del giro etnográfico en los discursos curatoriales contemporáneos (1989-2013)*. Universitat de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Trabajo de final del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/63003/1/TFM_Habib_2015.pdf>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017.
- HERRERO, Germán (1991). *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada: Don Quijote.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2012). *El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

- HOBBSAWM, ERIC y Terence RANGER (eds.) (1983). *La invención de la tradición. Traducción castellana de Ornar Rodríguez*. Barcelona: Crítica. Recuperado de: <https://rfdvcatedra.files.wordpress.com/2013/08/hobsbawm-la-invencion-de-la-tradicion.pdf>>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2016.
- HURTADO MENDIETA, Enrique (2015a). *La txalaparta digital: Un análisis de la txalaparta a través del desarrollo del software* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/17307>>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2016.
- (2015b). Txalaparta y vanguardia, ruido y música. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(2), 58-68.
- IGLESIA y GONZÁLES DE PEREDO, Juan Fernando de la; Martín Rodríguez Caeiro; Sara Fuentes Cid.(2008). *Notas para una investigación artística* [Actas de las Jornadas «La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y modelos (2007-2015)»]. Vigo: Universidad de Vigo.
- IGLESIAS, Gervasio (2003). UNDERGROUND. La ciudad del arco iris [vídeo]. Recuperado de: <<https://vimeo.com/112894027>>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2015.
- INFANTE, Blas (1992). *Ideal andaluz*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- IZAGIRRE OLAIZOLA, Ander (2005). *Los sótanos del mundo*. Bilbao: Elea Argitaletxea.
- JAMBRINA LEAL, Alberto y CID CEBRIÁN, José Ramón (1989). *La gaita y el tamboril*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- KAMIO, Ariane (2009). Itziar Okariz muestra la expresión artística a través de sí misma. Recuperado de: <www.gara.net/paperezkoa/20090119/117158/es/Itziar-Okariz-muestra-expresion-artistica-traves-si-misma>. Fecha de consulta: 4 de junio de 2012.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio (1865). *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliére.
- LÍA BANG, Claudia (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y arte. Creatividad y Sociedad*, 20, 1-25.

- LÓPEZ PASTOR, Ana T. (1991). Sobre el sentido y uso del Folklore. *Revista de Folklore*, 11(126), 210-212.
- LOTI, Pierre (1896). *Ramuntxo* (trad. Manuel de Montoliu). Navarra: Ttarttalo Estudios.
- LUJANBIO, Maialen y Judith MONTERO (2009). Despojándose del corsé en público. Orniturrikus: bertsolarismo y música experimental. *Revista Zehar de Arteleku*, 65.
- MACHADO Y ÁLVAREZ DEMÓFILO, Antonio (1975). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Demófilo.
- MACY, Sue (2011). *Wheels of Change: How Women Rode the Bicycle to Freedom (With a Few Flat Tires Along the Way)*. Margate (Florida): National Geographic.
- MAIRENA, Antonio. (1976). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MALERAS, Emma (1983). *Método para castañuelas. Parte teórica*. Barcelona: Casa editorial de música Boileau. (Edición Ibérica, 259).
- MANTEROLA ISPIZUA, Ismael (2017). *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*. Donostia-San Sebastián: Argitaletxea Edo.
- MANTEROLA, Pedro (1991). *La escultura vasca, una cuestión de límites, Escultores vascos: Oteiza, Basteretxea, Ugarte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- MARCOS, Jesús Miguel. (2011). El disco que rompió el flamenco. *Público*. Recuperado de: <www.publico.es/culturas/disco-rompio-flamenco.html>. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2016.
- MARTÍNEZ, Carlos (2004). *El tamborilero, método de la flauta rociera*. 2.^a ed. revisada. Sevilla: Gráficas Tebas.
- MARTÍNEZ, Rosa (2003). Pilar Albarracín. Altadis. París. Recuperado de: <www.rosamartinez.com/t_albarracin.htm>. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2017
- (2010). Pilar Albarracín. Una y mil mujeres. Recuperado de: <http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_albarracin.htm>. Fecha de consulta: 11 de junio de 2012.

- MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, Iñaki (23 de mayo de 2014). Ocho (apellidos vascos) y medio. *El Estado Mental* [en línea]. Recuperado de: <<https://elestadomental.com/diario/ocho-apellidos-vascos-y-medio>>. Fecha de consulta: 11 de abril de 2017.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- McEVILLEY, Thomas (2007). *De la ruptura al «cul de sac». Arte en la segunda mitad del siglo XX* (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal (Arte contemporáneo).
- MOLINA, Margot (15 de octubre de 2006). El cante flamenco se estudiará en los conservatorios españoles desde 2007. *El País*. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/2006/10/15/andalucia/1160864535_850215.html>. Fecha de consulta: 13 de mayo de 2015.
- MOLINA, Ricardo y Antonio MAIRENA (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. 3.^a ed. Sevilla: Librería Al-Andalus.
- MONTES, David (2015). El origen de las sevillanas [video]. Recuperado de: <www.masjez.com/noticia/fcdfb/el-origen-sevillanas>. Fecha de consulta: 1 de julio de 2015.
- MORA, Miguel (2008). *La voz de los flamencos: retratos y autoretratos*. Madrid: Siruela.
- MORAZA, Juan Luis (2007). Aporías de la investigación en arte. Notas sobre el Saber. En: *Notas para una investigación artística. Actas de las Jornadas «La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos 2007-2015»*. Pontevedra.
- MORENO NAVARRO, Isidoro (2008). *La identidad cultural de Andalucía*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2008). *El nacionalismo lingüístico*. Barcelona: Península.
- MUELAS HERRAIZ, Martín y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (2005). *Leer y entender la poesía: poesía popular*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. (Colección Humanidades).
- NAVARRO, Alicia (2013). Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca [texto de la intervención de Alicia Navarro en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro

- incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento]. Recuperado de: <www.pieflamenco.com/cuerpo-feminista-cuerpos-fragmentados-y-cuerpos-adheridos-en-la-estetica-flamenca>. Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2016.
- NOEL, Eugenio (2007). *Republica y antiflamenquismo*. Sevilla: Extramuros (obra original publicada en 1912).
- OKARRIZ, Itziar (2012a). Entrevista a Itziar Okariz realizada por Laurita Siles. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=7QaxYMDwBRk>>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016.
- (2012b). Soy una ciudadana feminista, no una artista feminista. *El Correo Digital*. Recuperado de: <<http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/artes-plasticas/582871/soy-una-ciudadana-feminista-no-una-artista-feminista>>. Recuperado de: >. Fecha de consulta: 26 de junio de 2012.
- OKARIZ, Itziar (2004). El cerebro es un músculo = Garuna muskulu bat da. En *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 54, 11-19.
- (2015). Entrevista a Itziar Okariz realizada por Miguel Ángel García. Recuperado de: <www.zawp.org/entrevista-a-itziar-okariz/>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016.
- ORMAZABAL, Mikel (5 de marzo de 2014). Los bertsolaris rechazaron actuar en el bar de Recarte por el 'clima enrarecido'. *El País*. Recuperado de: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/04/paisvasco/1393961418_419439>. Fecha de consulta: 9 de mayo de 2015.
- ORTIZ NUEVO, Jose Luis (2010). *Alegato contra la pureza*. Madrid: Ediciones Barataria.
- ORTIZ, Carmen (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28(3), artículo 01.
- OTEIZA, Jorge (1963). *Quousque Tandem... ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Donostia-San Sebastián: Auñamendi.
- (1997). *Goya mañana. El realismo inmovil. El Greco, Goya y Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza-Museo Fundazioa.

- PAVO CUADRADO, David. (2014). La materia abstracta configurada en la estatua como común y popular. Una reflexión desde Jorge Oteiza. *AusArt Journal for Research in Art*, 32, 198-211. Recuperado de: <www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/14021/12421>. Fecha de consulta: 21 de mayo de 2015.
- PÉREZ ARROYO, Rafael (2012). *Práctica artística como investigación*. Madrid: Alpuerto.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo (2004). Performatividad y subversión de la identidad: A propósito de la obra de Judith Butler. *Revista Laguna*, 14, 147-164. Recuperado de: <<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/14%20-%202004/08%20%28Pablo%20P%C3%A9rez%20Navarro%29.pdf>>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2016.
- PITT RIVERS, Julián (2002). Traje de luces. Traje de lunares. *Revista de Estudios Taurinos*, 14-15, 133-156.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos A. (2011). *El baile en Castilla y León. La rueda como formación habitual para el baile*. *Archivo de la Tradición Oral*. Fundación Joaquín Díaz. Recuperado de: <www.euskomedia.org/PDFAnlt//jentil/14/14111145.pdf>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2016.
- PRAT FERRER, Juan José(2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, 2, 229-248.
- (2008). *Bajo el árbol de paraíso: Historia de los estudios sobre el folklore y sus paradigmas*. Madrid: CSIC; IE Universidad.
- PRAT, Joan. (1999). Folklore, cultura popular y patrimonio. *Arxius de Sociologia*, 3, 87-109.
- PRECIADO, Beatriz (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- PRICE, Sally (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. México: Siglo Veintiuno.
- (2005). ¿Son los antropólogos ciegos al arte? *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 31: *Etnografies contemporànies de l'amèrica indígena*. Recuperado de: <www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/109905>. Fecha de consulta: 26 de febrero de 2017.

- PRIETO, David (23 de noviembre de 2016). Batalla por el folclore. *El Estado Mental* [en línea]. Recuperado de: <<https://elestadomental.com/diario/batalla-por-el-folclore>>. Fecha de consulta 12 de abril de 2017.
- REMENTERÍA ARRUZA, Daniel (2006). Algunos conceptos teóricos para el análisis performativo de un rito secularizado. *Zainak*, 28, 105-123. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/profile/Daniel_Arruza/publication/29823573_Algunos_conceptos_teoricos_para_el_analisis_performativo_de_un_rito_secularizado/links/54460a480cf22b3c14ddf6f2.pdf>. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2017.
- RIBALTA, Jorge (2012). *Laoconte Salvaje. Representaciones flamencas contemporáneas (una conversación entre Pedro G. Romero, Gerhard Steingress y Jorge Ribalta)*. Cáceres: Periférica. (Pequeños tratados, 13).
- RÍO CABRERA, Juan Antonio (1999). La metafolclore idea: el sistema de los géneros más allá de la polaridad etic/emic. *Revista de Investigaciones folclóricas*, 14, 56-64.
- RÍOS RUIZ, Manuel (30 de mayo de 2008). Las sevillanas en el Libro Guinness de los Récord 30 de mayo de 2008. *Diario de Jerez*. Recuperado de: <www.diariodejerez.es/article/opinion/142277/las/sevillanas/libro/guinness/los/record.html>. Fecha de consulta: 1 de julio de 2014.
- RODRIGO, Antonina (1990). En el centenario de Antonia Mercé, La Argentina. *Cuadernos hispanoamericanos*, 484, 7-28. Recuperado de: <www.cervantesvirtual.com/obra/...103/d83fa011-210a-4dbe-bfae-ad9c5059a6c8.pdf>. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2016.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (1999). El folclore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía. *Revista de Folklore*, 225, 75-80. Recuperado de: <www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1812>. Fecha de consulta: 1 de abril de 2017.
- ROMERO SOLIS, Pedro (2004). El fulgor. En *Pilar Albarracín* [catálogo]. Sevilla: Reales Atarazanas de Sevilla; Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Obra Social Caja de San Fernando.
- RUBIO POBES, Coro (2000). La imagen de los vascos en los viajeros europeos del siglo XIX. Oihenart. *Cuadernos de Lengua y Literatura*, 18, 95-125.

- RUIZ, María Jesús; José Manuel FRAILE GIL y Susana WEICH-SHAHAK. (2008). *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación.
- RUIZ-RIVAS, Tomás (2006). Teoría del desplazamiento. Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 24, 133-146. Recuperado de: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_24/24_Ruiz-Rivas.pdf>. Fecha de consulta: 28 de febrero de 2017.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos (2005). Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis, Tafalla (Navarra): Altafaylla.
- SAN JUAN GILLÉN, César (1992). El vacío y los vascos: interpretación estética y psicodinámica. *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 40, t. XXXVII, 2, 383-392. Recuperado de: <<http://hedatuz.euskomedia.org/910/1/37383392.pdf>>. Fecha de consulta: 23 de abril de 2015.
- SCHECHNER, Richard (2000). *PERFORMANCE: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas UBA. Recuperado de: <www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/QUESONLOSESTUDIOSDEPERFORMANCE.pdf>. Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2016.
- SCHUCHARDT, Hugo (1990). *Die Cantes Flamencos*. Sevilla: Fundación Machado.
- SERRÁN-PAGÁN, Ginés y Antoni MUNTADAS (1981). *Pamplona-Grazalema. De la plaza pública a la plaza de toros*. Barcelona: Instituto de Estudios Norteamericanos.
- SILES, Laurita (2003). *Instantes* [catálogo de la 1.ª exposición colectiva de Menosuno, realizada en el Centro Cultural Carmen Conde de Majadahonda]. Recuperado de: <https://issuu.com/espaciomenosuno/docs/catalogo_instantes>. Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016.
- (2008). Maitana Nazazu samurki... Yo también lo haré. En Alicia Fernández (coord.): *Ertibil Bizkaia* [catálogo] (pp. 50-51). Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura.
- y GONZÁLEZ IBÁÑEZ, Edurne (coords.) (2010.) *Dinastía Trini* [catálogo]. Universidad del País Vasco.

- STOREY, John (2002) *Teoría cultural y cultura popular*. Octaebro-eub. 2002
- (2003). *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing (Blackwell Manifestos).
- STALLAERT, Christiane. (1998). *Etnogénesis y etnicidad en España*. Barcelona: Proyecto A.
- (2004). *Perpetuum mobile. Entre la balcanización y la aldea global*. Barcelona: Anthropos.
- (2009). De la Última Thule a la Atlántida: identidad e interculturalidad en la construcción del imaginario cultural europeo [conferencia dentro del congreso «La Construction del actual Imaginario Cultural Europeo: Los mitos de la fundación» celebrado en Valladolid, en octubre de 2009. Organizado por la Universidad de Valladolid, la Cátedra de Estudios sobre la Tradición y la Fundación Joaquín Díaz].
- STEINGRESS, Gerhard (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *TRANS. Revista arbitrada de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología*, 8 [en línea]. Recuperado de: <www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004>. Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2016.
- (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- (2006). *... Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre la tradición y la heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.
- SUSO BIAIN, Maigua (2004). La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21(1), 253-264. Recuperado de: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=1375899>>. Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016.
- TEJERINA, Benjamín (1999). El poder de los símbolos. Identidad colectiva y movimiento etnolingüístico en el País Vasco. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 88, 75-106.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria* (trad. Miguel Salazar). Barcelona: Paidós.

- UDAETA, José (1989). *La castañuela española. Origen y evolución*. Barcelona: Ediciones del Serbal; Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la música).
- URBELTZ, Juan Antonio (2000). *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*. Iruña-Pamplona: Pamiela.
- Usó, Juan Carlos (2001). *Spanish trip (La aventura psiquedélica en España)*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- VERGARA, Leire(2008). *La voz que vuelve. Itziar Okariz, Ghost Box*. Bilbao-Bilbao: Sala Rekalde.
- VIGOR, Iñaki (9 de marzo de 2008). Mendukilo incorpora música de estalactitas y de txalaparta. *Gara*. Recuperado de: <http://gara.naiz.eus/pape-rezkoa/20080309/66522/es/Mendukilo-incorpora-musica-estalactitas-txalaparta>>. Fecha de consulta: 2 de junio de 2016.
- VILLARREAL, Héctor (2006). *Imaginario musical de la globalización. De la World Music al Psychodelic Trance*. México, D. F.: Fondo Editorial Tierra Adentro. (Colección Tierra Adentro).
- WASHABAUGH, William (2005). *Pasión, política y cultura popular* (trad. Verónica Canales y Enrique Folch González). Barcelona: Paidós.
- WEISS, Richard (2001) El folklore como ciencia. En: VV. AA.: *Archivos del Folklore Chileno, Fascículo, 2*. Instituto de Investigaciones Folklóricas (pp. 14-15). Recuperado de: www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/11778/12141>. Fecha de consulta: 4 de abril de 2016.
- ZAMÁCOLA, Iza (Don Preciso) (1982). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Ediciones Demófilo (obra original: vol. I. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1799; vol II. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1802)
- ZAVALA, Antonio (1992). *Txirrita, bizitza eta bertsoak*. Estella (Navarra): Auspoaren Sail Nagusia. Recuperado de: www.euskaltzaindia.eus/dok/iker_jagon_tegiak/auspoa/10689.pdf>. Fecha de consulta: 23 de marzo de 2017.

Laura Sil

AneXos

Anexo I. Archivo de obras

Título	Autor/a	Técnica	Folklore sonoro
<i>Txalaparta</i> 1986	Isabel Herguera	Video creación	VASCO: <i>Txalaparta</i>
<i>Dundura</i> 1995	Bruno Aguerre (pintor), R.Curchod (saxofonista), Josu Goiri et Josu Ocerinjauregui (<i>txalapartistas</i>).	<i>Performance</i> música y pintura	VASCO: <i>Txalaparta</i>
<i>Soinu Interbentzioa Hall-ean</i> 2003	Laurita Siles	Acción (video)	VASCO: <i>Txalaparta</i>
<i>Txala-hall</i> 2003	Laurita Siles	Instalación sonora	VASCO: <i>Txalaparta</i> ANDALUZ: Castañuelas
<i>Érase una vez una malagueña en el País Vasco</i> 2003	Laurita Siles	Animación	ANDALUZ: Bailaora flamenca/melodía aflamencada del guitarrista Paco Nieto. VASCO: <i>Txalaparta, Txistu</i>
<i>Quiero ser residente de Arteleku</i> 2004	Laurita Siles	Animación	VASCO: <i>Txalaparta</i>
<i>Iselin</i> 2006	Laurita Siles	Animación	ANDALUZ: Melodía aflamencada del guitarrista Paco Nieto; Verdiales.
1º capítulo: <i>Soraya & Joxe Miel</i> 2008	Laurita Siles	Animación	VASCO: Canción popular, <i>Beti Alai</i> . (electrónica) ANDALUZ: Bailaora flamenca

<p>3º capítulo: Soraya met her new boyfriend –Hiawatha– in the woods!!! 2011</p>	Laurita Siles	Animación	<p>ANDALUZ: Bailaora flamenca/ melodía aflamencada del Puchero del hortelano + taconeo de la bailaora canadiense Rosanna Terracciano + CANADIENSE: <i>The Song For Mother Earth</i> (canción para la madre tierra) Lakota traditions.</p>
<p>4º capítulo: Soraya se quita la mantilla, Man Ray tuvo la culpa 2013</p>	Laurita Siles	Animación	<p>ANDALUZ: Bailaora flamenca VASCO: Melodía y letra de la canción Lola de Cicatriz</p>
<p>5º capítulo: Sorayay el ballenero vasco al sur de Islandia 2014</p>	Laurita Siles	Animación	<p>ANDALUZ: Bailaora flamenca/ melodía aflamencada del Puchero del hortelano ISLANDES: Cantos de ballenas</p>
<p>1º Emperador Bailando Sevillanas al Txistu 2009</p>	Laurita Siles	Animación	<p>ANDALUZ Y VASCO: Melodía de la Sevillana “Me case con un enano pá jartarme de reír” interpretada con un <i>Txistu</i> y acompañada con castañuelas.</p>
<p>根- OIN - PIE 2009</p>	Laurita Siles	Video danza	<p>ANDALUZ: Gaita rociera VASCO: <i>Txistu</i>. CHINO: Dizi</p>
<p>Maita nazazu samurko, yo también lo haré... 2008</p>	Laurita Siles	Video performance	<p>ANDALUZ: Castañuela VASCO: <i>Txistu</i></p>
<p>Euskaldu bat malagan jaioa mendira igo da 2009</p>	Laurita Siles	Video performance	<p>VASCO: Melodía “Ikusi mendizaleak” de Sabino Lopez de Guereño interpretada</p>
<p>Mesedez cántame un bertso 2008</p>	Laurita Siles	Dibujos + acción. (video doc.)	<p>VASCO: <i>Bertsolarismo</i></p>
<p>Karaoke Egunda Santimamiñe 2009</p>	Laurita Siles	Video performance	<p>ANDALUZ Y VASCO: Melodía Egunda Santimamiñe de Mikel Laboa interpretada por gaita rociera y un pandero vasco.</p>

Txala - Hall 2003	Laurita Siles	Instalación sonora/ Acrílico sobre plásticos, telas teñidas, pancartas, etc./ 127 m × 50 cm aprox	VASCO: <i>Txalaparta</i> ANDALUZ: Castañuelas
TXALAMOBIL ·Txalamobil Beijingen ·Txalamobil Madrilen ·Txalamobil Herriz herri ·Txalamobil Barakaldon (Bec) ·Txalamobil Frankfurtik Berlinera ·Txalamobil Galdakaon 2009-2013	Dinastía / Komando Trini	Acción / doc. video	VASCO: <i>Txalaparta</i>
Txalabilbote 2011	Dinastía / Komando Trini + Pandeira audio- visual	Acción / video	VASCO: <i>Txalaparta</i>
Berbatxala 2011	Dinastía / Komando Trini	Acción / video	VASCO: <i>Txalaparta</i>
Txalasing 2010	Laurita Siles	Acción / instalación	VASCO: <i>Txalaparta</i>
Euskalakari 2011	Laurita Siles	Animación	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Prohibido el cante 2000	Pilar Albarracín	Acción / video	ANDALUZ: Quejíos, jipíos y ayeos)
<i>Irrintzi.</i> Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 2006	Itziar Okariz	Acción / video	VASCO: <i>Irrintzi</i>
· <i>Irrintzi.</i> Repetition Guggenheim Museum Bilbao 2007	Itziar Okariz	Acción / video	VASCO: <i>Irrintzi</i>
<i>Irrintzi.</i> Repetition Bowery, New York 2008	Itziar Okariz	Acción + do- cumentación fotográfica	VASCO: <i>Irrintzi</i>
Ghost Box (caja de fantasmas) Sala Rekalde, Bilbao / Itziar Okariz / 2008	Itziar Okariz	Proyecto expositivo	VASCO: <i>Irrintzi</i>

<i>Irrintzi.</i> Repetition. CAAC 2007	Itziar Okariz	Acción	VASCO: <i>Irrintzi</i>
<i>Irrintzi.</i> Repetition. Montehermoso 2011	Itziar Okariz	Acción	VASCO: <i>Irrintzi</i>
Mi grito Homenaje a Pilar Albarracín + Itziar Okariz 2014	Laurita Siles	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Quejío, jipío y ayeo VASCO: <i>Irrintzi</i>
The castanets that pre- dict the future 2010	Laurita Siles	Acción / video	ANDALUZ: Castañuelas
Las castañuelas que pre- deicen el futuro en Sevilla 2013	Laurita Siles	Acción / video	ANDALUZ: Castañuelas
La bicicletara 2008	Intérprete: Alicia Acuña/ Un proyecto de la Factoría Bulos	Acción	ANDALUZ: Cante flamenco (martinetes y trillas)
Ornitorrinkus 2006-2009	Xabier Erkizia, Maialen Lujanbio y Judith Montero	Acción <i>performance</i> concierto sesión	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Txori Mugarriak 2011	Xabier Erkizia, Maialen Lujanbio y Stéphane Garin	Acción <i>performance</i> concierto sesión	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Hegi, egia, egiak 2013	Xabier Erkizia y Maia- len Lujanbio,	Acción <i>performance</i> concierto sesión	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Txaluparteo 2011	Juan Aizpitarte	Video documental ficcionalado	VASCO: <i>Txalaparta</i>
TicZag 2011	Juan Aizpitarte	Video / espectáculo audiovisual	VASCO: <i>Txalaparta</i>
El Flamenco Desexpresionao <i>Caña</i> 2008	Irene Mala	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Cante flamenco (caña)

El Flamenco Desexpresionao · <i>Un poquito por alegrías</i> 2008	Irene Mala	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Cante flamenco (alegrías)
El Flamenco Desexpresionao · <i>Por fiestas</i> 2010	Irene Mala	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Cante flamenco (bulerías)
El Flamenco Desexpresionao · <i>Luchadora de Triana</i> 2010	Irene Mala	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Cante flamenco (martinete)
El Flamenco Desexpresionao · <i>Suspiros de España - Borroka</i> 2010	Irene Mala	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Canción aflamencada (pasodoble)
VACONBACON. Cantar las fuerzas 2011	Intérprete: Niño de Elche / Un proyecto de Factoría Bulos y Niño de Elche	Espectáculo	ANDALUZ: Cante flamenco
Bankias, pulmones y branki 2012	Flo6x8 / voz: Niño de Elche	Acción activista	ANDALUZ: Cante flamenco (bulerías)
El loop del lumpen- proletariado 2012	Niño de Elche	Espectáculo/ concierto	ANDALUZ: Cante flamenco
«El en Nombre de» Sonar, 2016	Niño de Elche	Espectáculo audiovisual	ANDALUZ: Cante flamenco (guajiras, romances, etc.) Otros: Música electrónica, reggaeton, etc.
Voces de Extremo 2015	Niño de Elche	Proyecto discográfico	ANDALUZ: Cante flamenco
Sobremesa 2007	kaoru katayama	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Golpez con los nudillos sobre una mesa (ritmos / palos flamencos)
Pilota Girls 2012	Señora Polaroiska	Video <i>performance</i>	VASCO: Golpes de pelota mano

La casa 1999-2007	Pedro G, Romero Con la colaboración de Israel Galván	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Taconeo
Bailaré sobre tu tumba 2004	Pilar Albarracín	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Taconeo
Crudo 2008	Miguel Ángel Ríos	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Taconeo
Buenaluz 2008	Álex Francés	Video <i>performance</i>	ANDALUZ: Taconeo
Naranjas amargas (Ni contigo ni sin ti) 2008	María AA	Acción	ANDALUZ: Taconeo
Sinergias 2012	Julián Lorenzo	<i>Performance /</i> espectáculo	ANDALUZ: Taconeo
Patea el capital: La Niña NINJA rompe el monedero 2013	Flo6x8	Acción activista	ANDALUZ: Taconeo
La felicidad en el trabajo 2008	Alonso Gil	Videoinstalación	ANDALUZ: Cante flamenco
Oholza 2016	Beñat Krolem	Espectáculo / sesión	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Putxeramobil 2013	Laurita Siles	Acción	VASCO: <i>Bertsolarismo</i>
Mayte 2005	Javier Codesal. Con la participación de: Mayte Martín (cantaora).	Video instalación	ANDALUZ: Cante flamenco
Style Up Sevillanas 2008	Kaoru Katayama	Instalación. Escultura, video.	ANDALUZ: Sevillanas

Anexo II. El sonido en lo folklórico

La música folklórica se define como la música con la cual la comunidad étnica se identifica. Son varios los elementos que dan forma a la música, los más destacados entre ellos serían la melodía, la escala y la interválica, el ritmo, la armonía y el timbre. Así pues, sería necesaria una profunda investigación para determinar las causas que han influido en la configuración del folklore sonoro de cada cultura. Con todo, no cabe duda de que los instrumentos han aportado influencia, en el aspecto estético, a la músicas autóctonas. Estos proporcionan un color y una forma melódica que articula la idiosincrasia musical. A continuación se presentan dos breves esquemas sobre los diferentes elementos sonoros relacionados con la cultura andaluza y la vasca. Toda esta recopilación ha funcionado como herramienta y fuente de información en la elaboración de esta investigación. Para ello, recurrimos al archivo de la biblioteca de Herri Musikaren Txokoa, Museo y Centro de Documentación de Música Popular de Oiartzun, en Gipuzkoa. En cada uno de estos registros hemos establecido una ordenación a partir de los siguientes grupos:

- Idiófonos: cuando el elemento que vibra es el propio cuerpo del instrumento.
- Aerófonos: también conocidos como instrumentos de viento, están constituidos por dos elementos básicos: un tubo o recipiente que contiene la columna de aire y el accionador que necesitaremos para hacer vibrar dicho aire.
- Membránofonos: cuando el sonido lo producen las vibraciones de una membrana tensada.
- Cordófonos: son los instrumentos de cuerdas tensadas, las cuales producen el sonido al ser puestos en vibración.
- Voz humana.

Folklore sonoro andaluz

- Idófonos
 - Cajón
 - Almirez
 - Botella de anís y tenedor
 - Caña
 - Taconeo / zapateado
 - Cántaro
 - Castañuelas
 - Crótalos o chinchines
 - Palmas
 - Pitos (chasquear los dedos)
 - Collera de cascabeles

- Aerófonos
 - Pitos o silbato de barro
 - Flauta rociera
 - Gaita del castor

- Membráfonos
 - Tamboril rociero
 - Darbuqa
 - Zambomba de barro
 - Zambomba de pita
 - Pandereta de verdiales

- Cordófonos
 - Guitarra clásica o guitarra española
 - Bandurria

- Voz humana
 - Cante flamenco
 - Chirigotas

Folklore sonoro vasco

- Idófonos
 - A) Idiófonos directamente percutidos:
 - Txalaparta
 - Tobera
 - Kirikoketa
 - Bastones
 - Palos (makildantza)
 - B) Idiófonos indirectamente percutidos:
 - Cencerro
 - Txuliñak (cascabeles)
 - Txaramelak, paluek, tarrañuelak (cucharas)
 - Caña - kaskabeleta
 - Nueces - kaskamelan
 - Kikikalaska
- Aerófonos
 - Txistu
 - Txirula
 - Silbote
 - Adar (cuerno)
 - Alboka
 - Dultzaina
 - Gaita navarra
 - Trikitixa
 - Zurrunbera o Furrufarra (zumbador)
- Membráfonos
 - Tamboril
 - Atabal
 - Pandero
- Cordófonos
 - Ttunttun
- Voz humana
 - Bertsolarismo
 - Irrintzi
 - Otxote

Anexo III. Txalaparta y otras prácticas



Figura 1: Fragmentos de diversas imágenes ilustrativas de la Txalaparta junto a otras prácticas artísticas

Breve inventario, ordenado por orden cronológico, sobre proyectos discográficos, audiovisuales, piezas de arte, aplicaciones tecnológicas, etc. Donde la txalaparta se presenta bajo la mezcla, exposición o fusión junto a otras disciplinas, artes o materias.

1964

- *Pelotari*

Cortometraje realizado por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert.

1966

- *Txalaparta*

Escultura de Remigio Mendiburu (1931-1990), que posteriormente, la silueta de esta, fue adoptada como logo del movimiento cultural vanguardista vasco Ez Dok Amairu (1966-1972).

1968

- *Ama Lur* (Tierra Madre)

Película documental realizada por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert.¹

1976

- *Ez*

Cortometraje de Imanol Uribe. Un alegato en contra de la central nuclear de Lemoiz.

1. Ama Lur. Auñamendi Eusko Enciclopedia. Euskomedia. Disponible en: <www.euskomedia.org/aunamendi/9525>. Fecha de consulta: 27 de octubre de 2016

1978

- *Euskal Herri-Musika*

Largometraje documental dirigido por Fernando Larruquert sobre la música popular vasca.

1979

- *Proceso de Burgos*

Largometraje documental dirigido por Imanol Uribe, sobre el consejo de guerra realizado a raíz del atentado de ETA contra Melitón Manzanas en 1968.

1985

- *Euskal Herriko Soinu Tresna*

Documental realizado por Juan Mari Beltrán.

1986

- *Txalaparta*

Video creación realizada en 1986 por Isabel Herguera.

- *Ola a ritmo de txalaparta*

Escultura de Agustín Ibarroala.¹ (1986-1987)

- *Txalaparta*

Disco de los *txalapartaris* Andoni Aleman y Jesus Artze.

1988

- *Lezao. La boca de la cueva*

Disco de los *txalapartaris* Perdi y Rubén, (Gerla Beti).

1993

- *Eguraren orpotik dator...*

Disco de los *txalapartaris* J. Goikoetxea y Juan Mari Beltrán.

1994

- *Lezao*

Primer disco de Tomás San Miguel junto a los *txalapartaris* Perdi y Rubén, (Gerla Beti). Este trabajo alcanzó las primeras posiciones en las radios Europeas, siendo un éxito de ventas y mateniéndose hasta hoy como un CD de referencia.

1. Colección de esculturas Adif: *Ola a ritmo de txalaparta (1986-1987)*. Disponible en: <www.adif.es/es_ES/ocio_y_cultura/esculturas/obras/obra_esculturas_00057.shtml>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2016

1995• *Dundura*

Performance creada en 1995 bajo la sinergia creativa del pintor Bruno Aguerre, el saxofonista R. Curchod y los txalapartaris Josu Goiri et Josu Ocerinjauregui.

• *Tecnotxalaparta*

Una aplicación para Windows (95 y XP) desarrollada por Javier Sánchez en Madrid en el Laboratorio de Palabra y Música.

• *Izakerak*

Disco del grupo de txalaparta Etzak etsi.

1996• *Zugarramurdi Taldea*

Disco del grupo *Zugarramurdi Taldea*.

1998• *Ten*

Segundo disco de Tomás San Miguel junto a los txalapartaris Perdi y Rubén, (Gerla Beti).

• *Beti ttun ttun*

Disco de los txalapartaris J. Goikoetxea y Juan Mari Beltrán.

1999• *Oiartzungo hotsak*

Un video documental dirigido por Mikel Mendizabal.

• *Sakanatik arbaila ttipira*

Un disco de Jesus Artze, Pello de la Cruzk, Mikel Artola e Iker Muguruza.

2001

- *En Bat*

Pieza sonora de la compositora argentina afincada en Bilbao, María Eugenia. (Orquesta sinfónica 3.3.3.3./3.3.2.1./ timbales, 3 percusionistas, piano, *txalaparta*, *txistu*, marimba, cuerdas y sonidos electroacústicos). Presentado en el Palacio Euskalduna de Bilbao.¹

- *Quercus Endorphina*

Publicación del primer disco de la pareja de *txalapartaris* Oreka Tx.

- *Yóyes*

Película dirigida por Elena Taberna, basada en la vida y asesinato de la militante etarra Dolores González Catarain, la primera mujer que ocupó puestos de responsabilidad en ETA.

2002

- *Ttakunetan*

Publicación del primer disco de la pareja de *txalapartaris* Ugarte Anaiak.

- *Ixi txalaparta app*

Pequeño programa basado en la idea de *txalaparta zaharra*, desarrollado por el artista e investigador Enrique Hurtado.

- *Arditurri*

Disco de Juan Mari Beltrán.

2003

- *Euskal Pilota. Larrua harriaren kontra. (La Pelota Vasca. La piel contra la piedra).*

Documental dirigido por Julio Medem.

- *Iluani Erren*

Los *txalapartaris* Ugarte anaiak, la cantante Inuit Tanya Tagaq y el violinista canadiense Oliver Schroer se unieron para crear este singular proyecto sonoro.

- *Zurezko Orlekia (Poema de madera)*

Esta obra, del compositor Bilbaino Luis de Pablo, fue encargada por la ciudad alemana de Bonn. Tuvo su estreno en 1976 en Bonn, pero no es hasta el año 2003 en que se plasma en formato discográfico. La grabación se realizó en Madrid junto a los hermanos Artze y P'Anku y el Grupo Vocal de Madrid, bajo la dirección de José Luis Temes. El disco

1. Página personal de la compositora italoargentina María Eugenia Luc. Disponible en: <www.mariaeugenia-luc.com/catalogo.php>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2016

constituye una sola unidad de larga duración con un gran fondo sonoro en el que se conjugan distintos elementos base: la *txalaparta* y voces sin texto.

- *Ttakunpa*

Disco del grupo de *txalapartaris* *Ttakunpa*.

2005

- *Txalaparta, Herri Baten Oihartzuna (El eco de un pueblo)*

Documental dirigido por Oskar Tejedor.

2006

- *Nomadak tx*

Proyecto de la pareja de *txalapartaris* Oreka Tx, donde aúnan la documentación en video de un viaje junto al sonido creado a partir del deseo de hacer de la *txalaparta* junto a un lugar de encuentro, no solo entre personas, sino también entre culturas.²

- *Dan_Txa*

La tercera disco del proyecto con *txalaparta* del músico Tomás San Miguel junto a las dos jóvenes *txalapartaris* vitorianas que se hacen llamar *Ttukunak*; juntos fusionado la *txalaparta* con ritmos de diversas fuentes culturales creando mezclas innovadoras como *etno-txalaparta*, *trikitixa-trance-txalaparta*, *bertso-txalaparta*, *chill out-txalaparta*, etc.³

- *Orhiko xoria*

Disco de Juan Mari Beltrán.

2007

- *Ttakun 2.1*

Programa informático de transcripción de los toques de *txalaparta* presentado en la XXI *Txalaparta Festa*. Realizado por Juan Mari Beltrán y el informático Andrés Doñate.

- *Txalaria*

Disco del grupo *Txala*.

2. *Nomadak Tx*. Disponible en: <<https://vimeo.com/6095722>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016

3. Tomás San Miguel + *Txalaparta*. *Dan_txa*. Disponible en: <www.klink.org/tomas.htm>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015

2008

- *Hotsez hots*

Serie de esculturas de hierro y madera realizadas por Jose Luis Elexpe, conocido con el apodo de «Pelex», generadas a partir de los movimientos de los músicos txalapartaris al tocar. Este proyecto a recorrido diferentes municipios de Euskal Herria.¹

2009

- *Txalaparta*

Disco de Juan Mari Beltrán.

- *Las lágrimas de Alicia*

Exposición interactiva de Patxi Araujo titulada en Centro de Arte Contemporáneo Huarte en el 2009; donde tuvo lugar una *jam session* experimental entre bailarines, *txalaparta* y violín jugando con las reacciones de las piezas audiovisuales que conformaban la muestra.²

2011

- *Txaluparteo*

Documental ficcionado del artista Juan Aizpitarte, donde se narraba una antigua leyenda imaginada sobre que el origen de la *txalaparta*. Según esta, contaba que tan dichoso instrumento provenía de la acción de llamada a las ballenas utilizando la embarcación como instrumento y caja de resonancia. Fue presentado durante la celebración de la 25.^a Txalaparta Festa de Hernani.

- *Ticzag*

Video creación donde se representa el vaivén de un *skater* que atraviesa el mundo sobre una tabla de *txalaparta* a modo de patín; junto con el sonido en directo de la *txalaparta* de Juan Mari Beltrán, procesada por el artista sonoro Xabier Erkizia. Un trabajo del artista Juan Aizpitarte presentado en 2011, durante la celebración de la 25.^a Txalaparta Festa de Hernani.

- *Berriketan*

1. Disponible en: Pelex vuelve a Ordizia. El escultor José Luis Elexpe ofrece una exposición dedicada a la txalaparta, en Barrena. Diario Vasco, 17 de junio de 2009. <www.diariovasco.com/20090617/tolosa-goierri/ipelex-vuelve-ordizia-20090617.html>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2016.

El pintor y escultor José Luis Elexpe *Pelex* presenta en Civivox Iturrama la exposición «Hotsez hots». Diarrio Que! 7 de febrero de 2013. Disponible en: <www.que.es/madrid/201302071557-pintor-escultor-jose-luis-elexpe-epi.html>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2016.

2. Disponible en: <www.centrohuarte.es/actualidad/este-viernes-16-de-septiembre-jam-session-de-musica-y-danza-interactiva-en-la-exposicion-de-patxi-araujo>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2016.

Es un espectáculo que fusiona el flamenco y la txalaparta. Compuesto por los txalapartaris Mikel Aveiro y Adrian Larrañaga junto a Askoa Etxebarrieta Lasheras, más conocida «La Pulga».³

2014

- *TTotelka*

Presentación del espectáculo de experimentación sonora y visual teniendo como núcleo el instrumento de la *txalaparta* electrónica. Mediante la utilización de sensores en las maderas, el golpe genera una señal que se envía a un ordenador que a su vez hace disparar un sintetizador. El sintetizador genera el sonido en vivo siendo este variado según la fuerza de cada golpe, creando otro tipo de atmósferas como producto de la comunicación entre ambos *txalapartaris*.⁴

- *Revolucionando el tablao*

Las hermanas *txalapartaris* de Ttukunak, Sara y Maika. Presentaron nuevas posibilidades para la *txalaparta*, adaptándola a las estructuras de los compases flamencos. Un espectáculo presentado dentro de la programación del V Festival Flamenco Corral de la Morería, en Madrid.⁵

2015

- TTakun Zeramikoa / El Golpe Cerámico

Txalaparta cerámica. Instalación sonora de Arantza Gaztañaga. Bilbao, 2015.

- *Txaleo*

Fusión del flamenco y el *txalaparta*. La bailaora de Ermua Lidia de Lorenzo es la protagonista del espectáculo, pero estará acompañada de varios instrumentos: la *txalaparta* (con el *sopeloztarra* Ander Sanchez y Bittor Pastor), la guitarra (Curro Bermejo), voz/piano (Eduardo Florido) y la percusión (Dario). Sopelana, 2015.

3. Berriketán. Disponible en: <<https://lapulgaflamenco.com/832-2>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

4. TTOTELKA - Urtsua Uda. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=9Xj--9BAo9w>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

5. El arte flamenco en la txalaparta vasca de Ttukunak. Aire Flamenco. 2014. Disponible en: <www.aireflamenco.com/resenas/2087-el-arte-flamenco-en-la-txalaparta-vasca-de-ttukunak>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

- *Flamenco fusión txalaparta*

El bailar Eric Pajuelo mezcla de castañuelas, taconeo y *txalaparta*. Un proyecto dirigido por Alberto Rodríguez Ventura.¹

- *Txalaparta birtuala*

Aplicación digital que recrea el toque y sonido de la *txalaparta*. Los dedos del intérprete en esta ocasión sustituyen las rudimentarias *makilas*.

2016

- *iTxalaparta*

Aplicación de *txalaparta* virtual a través de la cual se puede experimentar y ver cómo es, cómo suena este instrumento; además de conocer su historia.

- *Txalaparta*

Aplicación de la *txalaparta* para Android creado por Eneko Txokarro Asiain.²

- *Hybrid*

El dúo de *txalapartaris* Oreka Tx estrenó en Tokio un nuevo espectáculo en el que se combinaron la música y danza. Donde la bailarina de danza contemporánea y coreógrafa japonesa Motoko Hyrayama, bailó junto al sonido de la *txalaparta* y la voz de la cantante de la etnia ainu, Emi Toko. Ofrecieron el resultado de la exploración y experimentación entre las raíces de la danza japonesa y los ritmos creados a través de la *txalaparta*.

1. Flamenco fusion txalaparta. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=4MEyZdStGnk>, <www.youtube.com/watch?v=qHpdB9IaJL8>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

2. Aplicación de la *txalaparta* para Android. Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Telecomunicación. Disponible en: <<http://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/21030/629349.pdf?sequence=1>>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

Anexo IV. Arte a ritmo de pedal

Breve archivo de piezas o proyectos artísticos (sonoros, muchos de ellos) en torno a la bicicleta o al acto de pedalear.



Figura 2: St. John's Bicycle Band

• St. John's Bicycle Band

Fue una banda de veinte músicos en bicicleta (1886-1891) en Michigan, Estados Unidos. Participaban en desfiles y funciones cívicas.¹



Figura 3: The St. Cloud Union Band

• The St. Cloud Union Band

El inicio oficial de esta banda fue en 1887. Pero su adecuación al velocípedo surgió en la Feria del Estado de Minnesota, Estados Unidos, en 1895. Unos quince músicos tocaban mientras andan en bicicleta. Fueron dirigidos por un hombre llamado John Boobar, un percusionista y ciclista profesional.²

1. St. John's Bicycle Band. Michigan in Pictures. Disponible en: <<https://michpics.wordpress.com/2009/02/04/st-johns-michigan-bicycle-band>>. Fecha de consulta: 11 de mayo de 2016.
2. Happy 125th to the St. Cloud Municipal Band. Disponible en: <<http://mymusicalfamily.blogspot.com.es/2012/06/happy-125th-to-st-cloud-municipal-band.html>>. Fecha de consulta: 11 de mayo de 2016.



Figura 4: *Avoir l'apprenti dans le soleil*. Marcel Duchamp, 1914

• **Avoir l'apprenti dans le soleil**

(Tener de aprendiz al sol). Dibujo realizado sobre un papel pautado en blanco, por Marcel Duchamp en 1914. Ilustrando la figura de un ciclista pedaleando sobre una línea, cuesta arriba.



Figura 5: *Roue de bicyclette*. Marcel Duchamp, 1915

• **Roue de bicyclette**

Primer *ready-made* creado por Marcel Duchamp en el invierno de 1915. Basado en una horquilla y llanta de bicicleta, dispuestas verticalmente e invertida respecto a su orientación habitual, montada sobre un taburete. Fue un antes y un después para la Historia del Arte.



Figura 6: The Dutch Cyclist Music Corps

• **The Dutch Cyclist Music Corps**

Grupo de militares ciclistas formado en 1927 en Holanda. En los manillares de sus bicicletas fueron colocados unos sistemas donde los soldados podían apoyar los codos, para poder tocar los instrumentos. Aunque su uso ha disminuido en los últimos años, en el siglo XIX el uso de las bicicletas por los militares se hizo popular en Europa, Estados Unidos y Australia, ya que las bicicletas reducen la necesidad de caballos, combustible y mantenimiento.¹

1. Edinburgh Military Tattoo 2011. The Music Corps of the Bicycle Regiment. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=gLRldoD7G8o>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.



Figura 7: Crescendo Cycling Brass Band

• Crescendo Cycling Brass Band

Una banda de instrumentos tocados sobre bicicletas creada en Holanda en 1973. Se hicieron muy popular pedaleando sus música por todo el mundo. Como indumentaria en muchas de sus actuaciones en el extranjero utilizan el traje tradicional — Volendam—, con zapatos de madera, mostrando la tradición de Holanda.²



Figura 8: Frank Zappa

• Frank Zappa

En 1963, apareció Frank Zappa en un *show* televisivo americano tocando dos bicicletas como instrumentos.³



Figura 9: The band bicycle

• The band bicycle

Este grupo de música americano realizó una gira en bicicleta alrededor de diferentes ciudades de los Estados Unidos, ofreciendo conciertos en el año 2005.⁴

2. Página web oficial de Crescendo Cycling Brass Band. Disponible en: <http://www.bicycleband.nl>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.
3. Steve Allen show, Frank Zappa Playing music on a Bicycle 1963. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=y9P2V0_p6vE>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.
4. Artículo: Music on Wheels: 7 Bicycle Bands. Mentalfloss, 2009. Disponible en: <http://mentalfloss.com/article/22932/music-wheels-7-bicycle-bands>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

• The Ginger Ninjas

Es una banda rocanrolera en bicicleta. En el año 2007, recorrieron más de ocho mil kilómetros, desde el norte de California hasta las pirámides de Chiapas, en México. Ofrecieron más de noventa espectáculos por los pequeños pueblos que iban encontrado a su paso. No los acompañó ningún coche-escoba. Todos los instrumentos y equipos, eran transportados en bicicletas. El sistema de amplificación fue a tracción humana, no necesita electricidad externa para sus conciertos. Catorce personas conformaron la caravana principal y a lo largo del camino se les juntaron otros apasionados de la música y los pedales. El viaje duró unos cuatro meses. Este proyecto fue impulsado por la ONG «Worldbike», una organización centrada en el diseño de innovadoras en bicicleta para promover el desarrollo sostenible en los países pobres y de Kipchoge Spencer, fundador de Xtracycle, una marca de bicicleta con una longitud mayor que la normal, diseñada para portar carga, en este caso instrumentos musicales.¹



• Pleasant Revolution

La gira de Ginger Ninjas germinó, un proyecto aun mayor, una gira mundial: «Pleasant Revolution» (Revolución Agradable).

Figura 10: Pleasant Revolution

Que más que un tour en bicicleta o un festival de música, es un conjunto de ideas sobre evolución cultural, energía renovable y ecología, a partir de eventos musicales. En sus proyectos promueven el ciclismo como transporte, al mismo tiempo que exploran las fronteras del pedal como generador de electricidad, utilizando sus propias bicicletas para alimentar un sistema de sonido, con la colaboración y participación de los espectadores, encargados de pedalear para encender el sistema. Los músicos son procedentes de todo el mundo, y en cada cita se suman. Han pasado por un gran número de países como Reino Unido, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, República Checa, Francia, etc. Organizando en cada parada The Bycycles Music Festiva –BMF– (festivales de música y bicicleta). Invitan a las bandas locales, de los lugares que visitan al paso a ser parte de lo que hacen y con ello poder emocionar a la gente con la idea de que las bicicletas son geniales. Argumenta la realidad de que «nuestra forma de vida pone en peligro, nuestra forma de vida».²

1. Página web oficial de The Ginger Ninjas. Disponible en: <<http://gingerninjas.com>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

2. Página web oficial de Pleasant Revolution. Disponible en: <www.pleasantrevolution.net>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.



Figura 11: Cyclopedia

• Cyclopedia

Linsey Pollack creador y *performer* de «Cyclopedia», o el arte de tocar la bicicleta, realizó espectáculos desde 2007 a 2009. Haciendo sonar el sillín de una bicicleta como un clarinete, un violonchelo de los de cable de los frenos, una flauta de armónicos del manillar, etc.³



Figura 12: Cyclogists

• Cyclogists

Linsey Pollack, también es miembro de la Cyclogists, un trío formado por los músicos de viento Pollak, Halstead Ric, y Brendan Hook. Estos toman el tubo del sillín de sus bicicletas como clarinete en sus espectáculos.⁴



Figura 13: Feats Per Minute

• Feats Per Minute

Prototipo de una bicicleta que en su estructura mezcla el pedaleo y los discos de vinilo. Fue presentado en Londres en el año 2011. La rueda trasera sirve y trabaja de la misma manera que un tocadiscos, todo apoyado por un amplificador alimentado por una batería que se nutre con el pedaleo y que emite el sonido por una especie de cuerno de la abundancia. Los diseñadores con sede en Ámsterdam son Merel Sloother, Liat Azulay y Pieter Frank de Jong. Lógicamente, el ciclista debe mantener un ritmo constante para que la bicicleta suene armónicamente; aunque se puede jugar con la cadencia de pedaleo para ir acompasado con la música.⁵

3. Linsey Pollak: *Cyclopedia*, 2009. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=J2ysRASicy4>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.
4. The Cyclogists, 2009. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=D_sc9tqB81g>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.
5. Feats Per Minute. Disponible en: <<http://cargocollective.com/pieterfrank/Feats-Per-Minute>>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

• **The Symphony of Singing Bicycles** (La sinfonía canto de bicicletas)

Las bicicletas fueron los instrumentos elegidos por el artista belga Godfried-Willem Raes para realizar esta particular pieza, donde los participantes son ciclistas, encargados de dar el concierto con sus propias pedaladas. A cada uno se le entrega un dínamo para generar su propia energía eléctrica con un pequeño altavoz conectado. En la bicicleta se colocará también un tubo de cartón para obtener una escala musical específica calculada por el autor. El estreno de esta sinfonía tuvo lugar en 1980. El número de interpretes puede variar, desde un mínimo indispensable de doce. La intervención sinfónica se ha realizado en numerosos países: Nueva York, Gante, Lovaina, Eeklo, Zonnebeke, Den Bosch (Holanda), Bavikhove, Amberes, Bracciano (Italia), Cork (Irlanda), Bruselas, etc.¹

• **Levens Shulme Bicycle Orchestra**

Grupo de música de carácter experimental formado en 2005 en Reino Unido. Realizan unos conciertos a camino entre el teatro musical y la improvisación colectiva. Utilizan diferentes instrumentos musicales y bicicletas. Construyen sus propios instrumentos.²



• **T Brabants Fietsharmonisch Orkest**

Es un sexteto de músicos holandeses en un tándem de 4 metros de largo. Realizan espectáculos en festivales de teatro de calle, desfiles, fiestas al aire libre, en inauguraciones de carriles para bicicletas, etc.

Figura 14: T Brabants Fietsharmonisch Orkest

1. Godfried-Willem Raes. Singing Bicycles. Disponible en: <http://logosfoundation.org/scores_gwr/sing-bikes.html>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.
2. Blog del proyecto Levens Shulme Bicycle Orchestra. Disponible en: <<https://levenshulmebicycleorchestra.wordpress.com>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.



Figura 15: Bicine. Laurita Siles, 2011

• BICINE

Primera película de la ciudad de Vic filmada y proyectada simultáneamente. Partiendo de la construcción de una pequeña pantalla de cine sobre una bicicleta. Fue un proyecto personal de Laurita Siles, la autora de esta investigación. Realizado durante el disfrute de una beca Movic en 2011. Un programa de estancias creativas promovido por la Red Española de Albergues Juveniles. La cesta situada en la parte delantera del velocípedo fue la mirada que registró este film de una sola escena en continuo movimiento.³

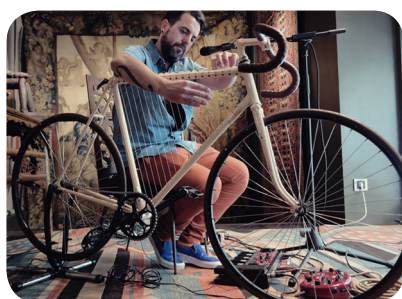


Figura 16: BiciArpa. Roberto Herruzo, 2014

• BiciArpa

Roberto Herruzo, un artista malagueño, inventa junto a Ariel Cruz, un mecánico de bicicletas de origen chileno, una «bicicleta-arpa» que alberga también una guitarra hindú, una flauta y una batería. El proyecto fue presentado en el año 2014 en la *Casa Invisible* de Málaga.⁴

• Karmakanonen

Es un proyecto creado en Dinamarca que traslada sistemas de sonido móviles mediante bicicletas diseñadas para el transporte.⁵

3. Bicine. Laurita Siles, 2011. Disponible en: <<http://folklorenomada.com/section/198692-Bicine.html>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

4. VARGAS, Isabel (2014): El hombre de las sesenta cuerdas, *La Opinión de Málaga*. Disponible en: <<http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2014/07/25/hombre-sesenta-cuerdas/695297.html>>. Fecha de consulta: 22 de junio de 2016.

5. Página de facebook de Karmakanonen. Disponible en: <www.facebook.com/karmakanonen>. Fecha de consulta: 22 de junio de 2016.



• Juanita, la Musicleta

A partir de conocer el proyecto *Karmakanonen* en Dinamarca Rodolfo Rada, profesor de ecoturismo de la Universidad San Sebastián, en Chile impulsó la creación de *Juanita, La Musicleta*. Un triciclo móvil musical que cuenta con altavoces, una mesa de DJ y un panel solar que recarga la batería necesaria para generar sonido. *Musicleta* enseña de forma práctica y directa que las energías renovables son una opción real. Un DJ ambulante que no sólo ameniza con música, sino que también imparte charlas sobre conservación del medio ambiente en colegios.¹

Figura 17: Juanita, la Musicleta



Figura 18: Flatland y el flamenco. Granada

• Flatland y el flamenco

Fue un encuentro entre dos disciplinas en apariencia muy diversas: el BMX Flatland y el flamenco. El primero es un deporte que consiste en realizar trucos y piruetas sobre una bici de BMX, sin apoyar los pies en el suelo, lo que supone una original e insólita coreografía cuando se combina con la música y el baile flamenco. Un espectáculo, que se interpretó por primera vez en Granada, y posteriormente en diferente ciudades como Málaga y Madrid. Reuniendo estas dos disciplinas aparentemente inconexas. Pero, si las observamos

1. Juanita, la Musicleta: música con energía solar. Disponible en: <<http://ecologismos.com/juanita-la-musicleta-musica-con-energia-solar>>. Fecha de consulta: 22 de junio de 2016.

desde una sensibilidad predispuesta, veremos que ambas tienen elementos comunes: plasticidad de movimientos, creatividad, pasión, improvisación, etc.

El BMX (acrónimo de Bicycle Moto Cross) es una modalidad acrobática del ciclismo cuyo origen está en California en los años setenta, cuando los jóvenes intentaban imitar a los campeones de motocross. Un deporte olímpico desde los Juegos Olímpicos de Pekín 2008. En definitiva, *Flatland y el flamenco* es un espectáculo donde ciclistas de BMX-Flatland demuestran su habilidad sobre la bicicleta junto al compás flamenco.²

• Trikizikloa

Es una gran bicicleta de 4 metros y medio de largo, que cuando se mueve forma un pasacalles de 8 músicos que pedalean, a la vez que tocan instrumentos tradicionales vascos: *Trikiritxa* (acordeón diatónico), pandero, *alboka*, *txirula*, etc. El objetivo es alegrar las calles, a modo de romería, mientras ellos van tocando música y pedaleando a la vez.³ Estrenaron su invento en Donostia-San Sebastián en 2011, en el marco de la programación de la Korrika Kulturala.⁴



Figura 19: Trikizikloa. Donostia, 2011

2. Flamenco Flatland. Red Bull, 2010. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=NDFypRYRvuY>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.
3. Para más información consúltese el blog del proyecto Trikizikloa. Disponible en: <<http://trikizikloa.blogspot.com.es>>. Fecha de consulta: 24 de octubre de 2016.
4. La Korrika es una marcha reivindicativa bianual celebrada en Euskal Herria en apoyo al euskera. Promovida por la Coordinadora de Alfabetización y Euskaldunización (AER) para recaudar fondos para su red de centros de enseñanza del euskera (*euskaltegis*). De forma paralela, se organizan distintos actos culturales en

• **ARTEfactos Mutur Beltz**

Son tres objetos-esculturas: Una *BiziKarder* (una bicicleta cardadora de lana); una *BiziRueka* (una rueca de hilar sobre un bicicleta) y un *BiziFeltro*, artilugio filtrador adaptado a una bicicleta. Estos artilugios para trabajar la lana han sido y son el inicio de un compendio de acciones presentadas por el colectivo Mutur Beltz bajo la idea de «*performances* agroecológicas» (véase en las conclusiones de esta investigación, el apartado dedicado a este proyecto).

Finalmente, añadir que también la bicicleta ha estado presente inclusive en muchos videos e interacciones musicales, grupos de diferentes géneros musicales han llevado a cabo videos en los cuales muestran la bicicleta como tema central, como por ejemplo: Queen con su canción *Bicycle race* (1978); *Bicycle song* de los Red Hot Chili Peppers (2002), *Tour de France* Kraftwerk (2003); etc.

apoyo al euskera a lo largo de todas las poblaciones por las que discurre el trayecto, desde varios meses antes. Estos actos se denominan Korrika Kulturala.

Anexo V. Bertsolarismo y otras prácticas



Figura 20: Fragmentos de diversas imágenes ilustrativas de proyectos donde el *bertsolarismo* se presenta junto a otras prácticas

Breve ordenación de colaboraciones realizadas por *bertsolaris* junto con músicos, actores, dibujantes, video, nuevas tecnologías, etc. Eventos o espectáculos desarrollados entre finales del siglo XX, principios del siglo XXI; donde el *bertso* siempre mantiene sus estructuras intactas, reconocible como tal.

BERTSOLARISMO + TELEVISIÓN

- *Hitzetik Hartzera*

Programa televisivo semanal sobre *bertsolarismo* emitido en Etb1.

MONOGRÁFICAS TEMÁTICAS + BERTSOLARISMO

- *Bertso Saio Mundiala*

Cita anual organizada por la Escuela de Bertsolarismo de Algorta, ALBE. Donde se invitan a un grupo *bertsolaris* que son sometidos a un conjunto de situaciones bajo el *leitmotiv* escogido, actuaciones monográficas (de humor negro, eróticas, etc.), por ejemplo, la edición del año 2009 fue presentada bajo el título *Bertso gau Gastronomikoa (Noche de bertsos gastronómica)*. En ella los hermanos Paia tuvieron que taparse los ojos y describir al público tres platos de comida a través de su *bertsos*. Una noche llena de risas y momentos inesperados, como la última iniciativa propuesta por ALBE, una vez sentados todos los *bertsolaris* alrededor de una mesa, recreando la estampa de la última cena. De repente, un repartidor de Telepizza en motocicleta apareció en el escenario. La temática de los *bertsos* fue determinadamente improvisada por lo que ocurría en escena.¹

1. Algortako Bertsolari Eskola. Aho zapore ezin hobea! Disponible en: <<http://blogak.goiena.eus/albe/2009/07/17/aho-zapore-egin-hobea>>. Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015.

BERTSOLARISMO Y TEATRO

- *Bertso-cabaret Emetik*

Fue una propuesta de tres mujeres *bertsolaris* (Iratxe Ibarra, Onintza Enbeita y Oihane Perea) que mediante elementos escénicos, música y, por supuesto, *bertsos* contaron vivencias de género con espíritu cabaretero. Donosti, 2006

- *Bertso-trama: Arrotz begi*

Partiendo de un guión del escritor Karlos del Olmo, un narrador, un músico y dos *bertsolaris* dieron vida a la historia de un personaje marroquí que llegó a Euskal Herria. Donostia, 2006.¹

- *Errege eta bufoia*

Este espectáculo trataba de una lucha de palabras improvisadas entre el rey (el *bertsolari* invitado) y el bufón (el actor Ander Lipus); integraron teatro, música y *bertsolarismo*.² Ha tenido lugar en diferentes espacios y cada vez ha invitado a un *bertsolari* diferentes.

BERTSOLARISMO + ARTES PLÁSTICAS

- *Bapatean marra*

Proyecto singular donde se mezclaron las artes plásticas y la *bertsolaritza* tuvo lugar en Pamplona en abril de 2013, *Bapatean marra (De repente un trazo)*, donde tres dibujantes fueron improvisando sus obras según los *bertsos* de Unai Iturriaga y Maialen Lujanbio, junto al músico Carles Belda y Ainhoa Aranburu, quien dirigió el espectáculo.

- *Okela sormen Lantegia + Bertso Saio*

Las *bertsolaris* Uxue Alberdi y Miren Amuriza comentaron las obras de los artistas David Pavo y Claudia Lorenzo, Juan Gorriti, Oier Diaz y Zuhar Iruretagoiena en la cuarta edición del Artisten Meeting Pointa que tuvo como temática el proceso.

- *Oholtza*

Son un conjunto de estructuras móviles y articulables realizadas por el artista Beñat Krolem. Estas piezas ofrecieron a diversos *bertsolaris* un marco dinámico para realizar una actuación en contraposición al escenario estático en el habitualmente desarrollan su actividad. Beñat proyecta, diseña y monta las estructuras de forma paralela a la actuación. Constituye,

1. ITURRIAGA, Mikel: El bertso-cabaret Emetik y la bertso trama Arrotz Begi. Disponible en: <www.javierortiz.net/voz/iturri/el-bertso-cabaret-emetik-y-la-bertso-trama-arrotz-begi>. Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015.

2. Errege eta bufoia, Andoni Egaña y Ander Lipus [video]. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=d4-iycB0aA>. Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015.

en definitiva, un estudio del proceso del *bertso*, de las relaciones y de la actitud corporal de los *bertsolaris*.

BERTSOLARIMOS + MÚSICA

- *Bertso-Hop*

En el segundo *single* del grupo musical *Negu Gorriak*, lanzado en 1990 con el título *Bertso-Hop*, contiene unos cómicos *bertsos* de Andoni Egaña y Angel Mari Peñagarikano, originalmente grabados en 1986 en Dondosti. Pero en este disco aparecían *sampleados* en una de las canciones.³

- *Tximeletak sabelean*

En 1994 fue publicado este disco con *bertsos* musicados de Andoni Egaña.

- *7 Eskale*

Un grupo formado bajo la unión de dos *bertsolaris* Unai Iturriaga e Igor Elortza y un músico, el ex-Hertzainak Josu Zabala que con motivo de dar un concierto en la semana contra la pobreza de Basauri. Y en vista del buen resultado, decidieron hacer un grupo y así nació *7 Eskale*. Dieron conciertos por toda Euskal Herria con la ayuda de AEK y editaron dos discos. El grupo fue disuelto en el año 1998. Unos años más tarde, en 2007, se volvieron a unir con el espectáculo *Gu ta gutarrak, bertso berriak eta lagun zaharrak (Viejos amigos y bertsos nuevos)*.

- *Oroimenaren lupa (La lupa del recuerdo)*

Acción presentada en la 43.^a Feria del Libro y Disco de Durango, en el año 2007. Los hermanos Fredi, Xabier e Itxaso Paia mostraron junto al escritor Unai Elorriaga *bertsos* con acompañamiento musical. Un espectáculo que tenía como tema central la idea del arte como instrumento para fijar la memoria.⁴

3. Canción titulada *Bertso Hop* de *Negu Gorriak*. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=0aCcrx56Llo>. Fecha de consulta: 27 de mayo de 2015.

4. PAIA, Fredi, en ANSO, Martin: «Landako acogió ayer un muy buen día de feria», *Diario Gara*. 7 de diciembre de 2007. Disponible en: <<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20071207/52203/es/Landako-acogio-ayer-muy-buen-dia-feria>>. Fecha de consulta: 21 de mayo de 2015.

- *Bertso Rap Sound System*

Espectáculo donde se mezclaron los *bertsos* con los códigos de la música improvisada de el rap.¹

- *Bertso-Jazza*

El objetivo de este proyecto anual desarrollado dentro de la programación del Jazzaldia, festival de *jazz* de Donosti está en aunar sobre el escenario a «dos de las expresiones culturales más importantes del mundo que tienen por base la improvisación» como son el *jazz* y el *bertsolarismo*.²

- *Momentuari helduz*

Un espectáculo de *bertsolarismo* y *jazz*, programado durante el festival Bertsoaroa 2016, celebrado en Iruña, donde se aunarón la improvisación de palabras y de música.

- *Gibelurdinek*

El grupo de música Gibelurdinek crea melodías donde intervienen en directo con los *bertsos* improvisados de dos de sus componentes: Fredi Paia y Katxo Larrazabal.³

BERTSOLARIMOS + FLAMENCO

- *Cante y bertso, 75 aniversario del bombardeo de Eibar*

26 de abril del 2012 en el Teatro Coliseo de Eibar el cantaor flamenco José Pinilla y la *bertsolari* Maialen Lujanbio realizaron un espectáculo en conmemoración del 75 aniversario del bombardeo de Eibar. El acto pretendía ser un recuerdo de los años de la guerra a través de la poesía y de la literatura. Ambos artistas pusieron voz a los hechos que cambiaron la historia de esta ciudad. Pero, los artistas no estuvieron solos en el escenario, en la pantalla del Coliseo se pudo ver y escuchar los testimonios recogidos de los testigos directos de los sucesos de hace 75 años. A diferencia de una sesión habitual con *bertsolaris*, no hubo una persona para proponer los temas. Así, Maialen Lujanbio partió de las imágenes y los testimonios para ofrecer sus improvisaciones. También Juan Pinilla siguió este hilo para ofrecer estrofas de su trabajo *Las voces que no callaron* o poemas de autores como Miguel Hernández. Con todo ello se trató de poner el acento sobre el horror de la guerra en la esperanza de que nunca vuelva a producirse (MORQUECHO, 2012).

1. Video: *Bertso-jazza*, 22/01/2009. Disponible en: <www.bertsoa.eus/eu/bertsoa-bideoak.asp?s=bideoak&id=903>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

2. El Jazzaldia recupera el proyecto Bertso-Jazza. Diario Deia, 2016. Disponible en: <www.deia.com/2016/05/31/ocio-y-cultura/cultura/el-jazzaldia-recupera-el-proyecto-bertso-jazza>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2015.

3. Portal web del grupo de música Gibelurdinek. Disponible en: <www.gibelurdinek.eu>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

- *Nire kera zurearen palian dago*

La 47.^a Feria de Durango, 2012, abrió sus puertas con los gitanos, como cultura invitada. Como acto inaugural tuvo lugar el espectáculo *Nire kera zurearen palian dago* con txalapartaris, flamenco y *bertsolaris*. La guitarra flamenca de Jorge Pisa acompañó a los *bertsolaris* Amets Arzalluz y Arkaitz Estiballes.

- *Siren (acción / improvisación)*

Un espectáculo donde la bailaora malagueña Rocío Molina se unió a la voz de la *bertsolari* Iratxe Ibarra entre la instalación sonora del artista Ray Lee. Un evento enmarcado dentro del Encuentro Internacional de Nuevas Formas Escénicas. Celebrado en Bilbao, 2015.⁴

- *Festival Ertz 17. Los pliegues de la voz*

Maialen Lujanbio y Niño de Elche se vieron las caras sobre el escenario el 10 de septiembre de 2016 en la Casa de Cultura de Bera.

BERTSOLARISMO + CINE

- *Bertsolari*

En la gran pantalla también llegó el *bertsolarismo* con el largometraje documental realizado por Asier Altuna, estrenado en 2011 en el Festival de Cine de San Sebastián. Según el autor, el propio tema sirvió de estímulo en los distintos procesos de creación de la película; escribiendo el guión sobre la marcha, pensando primero el final como los *bertsolaris*.⁵

BERTSOLARISMO + ANIMACIÓN

- *Quiero ser residente de Arteleku*

Animación realizada por la presente autora de esta investigación en el año 2004, como carta de presentación dirigida a Santi Eraso, quien fue directo de Arteleku, donde aparece un personaje dibujado cantando un *bertso*.⁶

4. ‘Siren’ (acción / improvisación). Azkuna Zentroa, 2015. Disponible en: <www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/siren-accion---improvisacion/al_evento_fa>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

5. *Bertsolari*, Txistua Flims. Disponible en: <<http://txintxua.com/es/projects/bertsolari-3>>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

6. *Quiero ser residente de Arteleku*. Laurita Siles, 2004. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=1RgCO-ai3I8>. Fecha de consulta: 15 de octubre de 2016.

- *Euskalakari*. Laurita Siles

Dibujos animados que ilustran lo que cuenta un *bertso*. Una pieza realizada por la presente autora de esta investigación con motivo de la convocatoria Euskalaklip, un concurso de video, organizado dentro de la programación para la decimoséptima edición de Korrika Kulturala en 2011.¹

- *Nire gorputza nire erabakia - Medicusmundi Bizkaia*

Posteriormente, durante el año 2012 y 2013, la autora de esta investigación realizó cuatro videos mediante técnicas de animación de dibujo y *stop-motion*, encargados por la organización Medicusmundi Bizkaia con la brillante idea de dinamizar la entrega de premios del concurso de *bertsos* escritos titulado *Nire gorputza nire erabakia* (Mi cuerpo, mi decisión). El objetivo del concurso era reivindicar a partir de los *bertsos* el derecho de las mujeres a decidir libremente sobre su cuerpo y sobre su sexualidad.²

- *Sexu eta Ugalketa Eskubideak Munduan Zehar Bertsoz Bertso*

Video animación realizada con el *bertso* ganador del concurso sobre derechos sexuales y reproductivos en el mundo, en el marco del proyecto *Sexu eta Ugalketa Eskubideak Munduan Zehar Bertsoz Bertso*, organizado por Medicus Mundi Araba y financiado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz en el año 2014. Los autores del *bertso* fueron: Felipe Zelaieta, *irakaslea* y sus alumnos del *bertso-tailerra*: Koldo, Ido, Koldo Mikel, Beñat, Agurtzane, Kristina, José Luis, Albaro, Alberto, Naiara. Ilustrado por Julen Salaberria y editado por Haizea Pastor.³

- *Beti Bezperako Koplak*

Este proyecto, coordinado por Begoña Vicario, interpreta un *bertso* realizado por Maialen Lujanbio a partir de las coplas de la víspera de Santa Águeda. Utilizando el ritmo y la métrica de la música de Santa Águeda, denuncia la violencia de género de una forma seca y dura. Cada estrofa del *bertso* (son trece en total) está interpretada por un animador. Además

1. Video: SILES, Laurita. Animación Euskalakari, 2011. Disponible en: <<https://vimeo.com/89528694>>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2015.

2. La temática central de los trabajos realizados versa sobre derecho de las mujeres a decidir libremente sobre su cuerpo y su sexualidad, tanto en nuestro entorno como en otros lugares. Disponible en: <www.medicusmundi.es/index.php/bizkaia/noticias/video_animaciones_nire_gorputza_nire_erabakia>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2015.

3. *Sexu eta Ugalketa Eskubideak Munduan Zehar Bertsoz Bertso*. Bertso papera. Gasteiz 2014. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=KIZ4EPBIVpk&list=HL1401891221&feature=mh_lolz>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

del grupo de estudiantes que coordina Vicario, Kote Camacho, Izibene Oñederra y Aitor Oñederra también aportan su visión.⁴

BERTSOLARIMO + NUEVAS TECNOLOGÍAS

- *Bertsoapp*

Aplicación para los *gadgets* de Apple (iPhone, iPad y iPod Touch), desarrollada por Lander Unanue, que sirve para jugar con los *bertsos*. En la pantalla, aparece un *bertso* al que le faltan las rimas. Al lado, y de forma desordenada, se encuentran las rimas que le faltan al *bertso*, y el usuario debe pulsar cada rima en el orden adecuado, para que todo el *bertso* tenga sentido.⁵

- *Bideoak Bertso Bide*

Sesión de donde cada uno los *bertsos* comenzó con un video de la mano de Asier Altuna y Unai Elizasu. Fue un evento integrado en la programación de artes en vivo EX2012 de la Alhóndiga en Bilbao.

- *Bertsolaritza eta Teknologia Berriak*

Una sesión experimental de *bertsos*, basada en las nuevas tecnologías. Realizada en la Alhóndiga de Bilbao de la mano de los bertsolaris Amets Arzallus, Onintza Enbeita, Unai Iturriaga y Aitor Sarriegi. El objetivo de la iniciativa fue conocer cómo y en qué medida pueden influir las nuevas tecnologías en el mundo de la *bertsolaritza*. Como estaba anunciado, pidieron la contribución del público a través de Twitter, cantaron *bertsos* con Asier Sarriegi que estaba en pantalla a través de Skype, sacaron a jugar al público asistente con una videoconsola, mientras ellos cantaban el partido en *bertso*, etc.⁶

- *BertsoBot*

Prototipo de robot que recibe un tema y sobre el que debe crear, en menos de un minuto, un *bertso* y luego cantarlo. Creado por parte de la unos cuantos investigadores de la Facultad de Informática del País Vasco junto a la colaboración de otros grupos de investigación, ya

4. Beti Bezperako Koplak [trailer]. Disponible en: <<https://vimeo.com/173738655>>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2016.

5. *Bertsoapp, creando 'bertsos' desde China a través de las Apps de iOS*. Disponible en: <www.eitb.eus/es/noticias/tecnologia/detalle/958745/bertsoapp--la-aplicacion-bertsos-bertsoapp-apps-apple>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

6. Artículo: EitbKultura. *Una sesión experimental de bertsos, basada en las nuevas tecnologías*. Disponible en: <www.eitb.eus/es/cultura/detalle/759760/una-sesion-experimental-bertsos-basada-nuevas-tecnologias>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

que aglutina varias áreas de investigación (lingüística, procesamiento del lenguaje natural, aprendizaje automático, estadística y robótica).¹

BERTSOLARISMO + CIENCIA

El *bertsolarismo* también llamó la atención de la ciencia y así el centro de investigación donostiarra BCBL estudió por primera vez desde una perspectiva científica los mecanismos cerebrales que pueden explicar la rapidez y efectividad con que los *bertsolaris* componen bertsos. Un grupo de *bertsolaris* se sometieron a pruebas conductuales y de resonancia magnética. Los científicos creen que la particular forma en que el cerebro almacena y recupera la información mientras crea *bertsos* puede aportar valiosa información científica para la neurociencia cognitiva.²

1. *BertsoBot - Tartalo eta Egaña puntuka*. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=x8w4YuNY-Z0>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

2. *El cerebro de los bertsolaris, a estudio*. Disponible en: <www.bcbl.eu/2012/01/el-cerebro-de-los-bertsolaris-a-estudio/?lang=es>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.

Anexo VI. Listado de imágenes

Introducción

- Figura 1: Bi lau. (Dos Lauritas). Fotomontaje sobre aluminio. 50 × 70 cm.
Pekín, 2009 19
- Figura 2: Secuencia de fotogramas de la animación *Érase una vez una malagueña en el País Vasco*, Laurita Siles, 2003 20
- Figura 3: Secuencia de fotogramas de la animación *Quiero ser residente de Arteleku*, Laurita Siles, 2004 22
- Figura 4: Mapa de localización 57
- Figura 5: Fotograma extraído del *sketch* de *Vaya Semanita: «La Guardia Civil, fan de todo lo vasco»* 68

Grito

- Figura 1: Representaciones del grito en la historia del arte y el cine. 81
- Figura 2: Fragmento de un fotograma del video *Prohibido el Cante* de Pilar Albarracín, 2000, junto al fragmento de una de las fotografías de *Irrintzi. Repetition*. Itziar Okariz, Nueva York, 2008. 83
- Figura 3: *Prohibido el cante*, acción y documentación. Pilar Albarracín, 2000 84
- Figura 4: Itziar Okariz, fotograma del video *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96*, 2006 87
- Figura 5: *Irrintzi Repetition*. Itziar Okariz, Museo Guggenheim de Bilbao, 2007 88
- Figura 6: Fragmento de una de las fotografías de *Irrintzi Repetition*. Nueva York, 2008 89
- Figura 7: Fragmento de una de las piezas de video realizadas para la exposición *Ghost Box*. Itziar Okariz, 2008 90

- Figura 8: *Irrintzi Repetition*. Itziar Okariz, Montehermoso (Vitoria-Gasteiz), 2011 92
- Figura 9: Cartel del *I Artistenarteko Irrintzi Txapelketa*. Okela (Bilbao), 2015 96
- Figura 10: Fotograma del video *Grito*. Laurita Siles, 2015 107

Golpe

- Figura 1: Representaciones del acto de percutir en el Arte 113
- Figura 2: *Txala-Hall*. Instalación sonora. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Laurita Siles, 2003 115
- Figura 3: *Txala-Hall*. Instalación sonora. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Laurita Siles, 2003 116
- Figura 4: *Sólido-líquido: Txalaparta-txakoli*. Arcilla, hierro, madera y telas. Laurita Siles, Leioa, 2003 117
- Figura 5: *Castañuelas para predecir un futuro mejor*. Bronce y cuero. Laurita Siles, The Banff Centre (Canadá), 2010 117
- Figura 6: Fotograma del video *The castanets that predict the future*. Laurita Siles, The Banff center (Canadá), 2010 118
- Figura 7: *Castañuelas para predecir mejor el futuro*. Bronce y cuerda de cuero. Laurita Siles, The Banff Center (Canadá), 2010 121
- Figura 8: Cartel de *Etorkizuna iragartzeko kastañuelak*. Laurita Siles, Bilbo, 2012. 122
- Figura 9: Fotograma del vídeo *Las castañuelas que predicen el futuro en Sevilla*. Laurita Siles, Sevilla, 2013 123
- Figura 10: *TTakun*. Serie de dibujos: *Clase de txalaparta con Juan Mari Beltrán (1)*. Rotulador sobre papel. Laurita Siles, Hernani, 2005 124
- Figura 11: Logotipos de los diferentes proyectos que conforman la serie *Txala da* 125

Figura 12:	<i>Txalamobil Beijingen</i> . Dinastía Trini, Pekín, 2009	126
Figura 13:	Tocando la <i>Txalamobil</i> junto con los vecinos del barrio de He Ge Zhuang. Pekín, 2009	128
Figura 14:	La <i>txalamobil</i> suena en el <i>hutong</i> de <i>Nanluguxiang</i> . Diastía Trini, Pekín, 2009	129
Figuras 15 y 16:	<i>La Txalamobil Madrilen</i> . Dinastía Trini, Madrid, 2010	131
Figura 17:	<i>La Txalamobil Madrilen</i> . Diastía Trini, Madrid, 2010	132
Figuras 18 a 25:	<i>La Txalamobil Madrilen</i> . Diastía Trini, Madrid, 2010	133
Figuras 26 a 42:	<i>Txalamobil Herri z Herri</i> . Komando Trini, Euskal Herria, 2011	135
Figuras 43 a 50:	<i>Txalamobil Barakaldon, suena en el BEC</i> . Komando Trini, Barakaldo, 2010	136
Figuras 51 a 58:	<i>Txalamobil Frankfurtik Berlinera</i> . Komando Trini, Madrid, 2011	137
Figuras 59 a 65	<i>Txalamobil Galdakaon</i> . Komando Trini, Galdakao, 2013	138
Figuras 66 a 72:	<i>Txalamobil Bilbon. Kukutza</i> . Komando Trini + La niña del perro, Bilbo, 2013	139
Figura 73:	Logotipo de la <i>TxalaBilbote</i> . Laurita Siles, 2011	140
Figura 74:	Cartel de la botadura de la <i>TxalaBilbote</i> . Komando Trini + Paindeira Audiovisual, Bilbo, 2011	141
Figuras 75 a 82:	Botadura de la <i>TxalaBilbote</i> . Komando Trini + Paindeira Audiovisual, Bilbo, 2011	142
Figura 83:	Botadura de la <i>TxalaBilbote</i> . Komando Trini + Pandeira Audiovisual, Bilbo, 2011	144
Figura 84:	Recorrido de <i>BerbaTxala</i> . Komando Trini + Paindeira Audiovisual, Bilbo, 2011	147

Figura 85: Cartel de <i>BerbaTxala</i> . Komando Trini + Pandeira audiovisual, Bilbo, 2011	148
Figura 86: Toque <i>BerbaTxala</i> . Komando Trini + Paindeira Audiovisual, Bilbo, 2011	149
Figura 87: <i>Txalabilbote</i> , durante la acción <i>Berbatxala</i> . Komando Trini + Panderira Audiovisual, Bilbo, 2011	150
Figura 88: Logotipo de la <i>TxalaSwing</i> . Laurita Siles, 2011	152
Figuras 89 a 91: Proceso de construcción de la <i>Txalasing</i>	153
Figuras 92 a 100: <i>Txalasing</i> . Laurita Siles, The Banff Cente y Renfrew Street, Vancouver (Canadá), 2010	155
Figuras 101 y 102: Marilou Lemman y Brow tocando y meciéndose en la <i>Txalasing</i> . The Banff Center (Canadá), 2010	157
Figura 103: Partes de la castañuela. Una ilustración de Laurita Siles, 2015	160
Figura 104: Partes de la <i>Txalaparta</i> . Una ilustración de Laurita Siles, 2015	161
Figura 105: Ejemplo de partitura para castañuela ideada por Emma Malera	165
Figura 106: Ejemplo de partitura para txalaparta ideada por Juan Mari Beltrán	165
Figuras 107 a 110: Nila y Kazuma en la <i>Txalasing</i> de Vancouver, 2010. (Fotografías recibidas vía e-mail)	172
Figura 111: <i>El mejor recuerdo de España</i> . Castañuelas adquiridas en una tienda de souvenirs del aeropuerto de Sevilla	176
Figura 112: Ornamento de una <i>txalaparta</i> en miniatura vendida por la organización de apoyo a los presos políticos Askatasuna para recaudar fondos en el año 2006. El texto escrito dice lo siguiente: «anmistia» (amnistía) y «askatasuna» (libertad), con el logotipo de Askatasuna en el centro. Uno de los personajes entrevistados explicó a María Escribano que la organización Askatasuna realizaba	

- cada año un objeto decorativo diferente para recaudar fondos para la causa; y normalmente recreaban algo significativo de la cultura vasca. (Junio de 2006). Imagen cedida por María Escribano del Moral (ESCRIBANO, 2012, p. 327) 179
- Figura 113: Cartel de la 19.^a Txalaparta Festa. Laurita Siles, Hernani, 2005 185
- Palabra**
- Figura 1: Representaciones del acto de cantar en el Arte 192
- Figura 2: Fragmento de una fotografía de El Niño de Elche + Fragmento de un fotograma del vídeo Suspiros de España-Borroka, Irene Mala, 2010 + Fotografía de la acción La Bicicletera desarrollada por la Factoría Bulos junto a la cantaora Alicia Acuña, 2008 + Fragmento de una fotografía de la acción Ornitorrinkus llevada a cabo por Mailen Lujanbio, Judith Montero y Xabier Erkizia en live @ AmatauTV periferiak, Bilbao, 2007 + Fragmento de una de las fotografías de la acción Bertso Standeo, Getxo Arte, 2008 + Fragmento del cartel anunciador del bertso poteo con PutxeraMobi en Zalla, 2013. 193
- Figura 3: *Vaconbacon*. Cantar las fuerzas, 2011 195
- Figura 4: «En el Nombre de». Francisco Contreras Molina —Niño de Elche—, Pedro y Benito Jiménez —Los Volubles— Pablo Peña y Raúl Cantizano. 2016 199
- Figura 5: Fotograma de la *videoperformance Caña* de Irene Mala, 2008 202
- Figura 6: Fotograma de la *videoperformance Un poquito de Alegrías* de Irene Mala, 2008 203
- Figura 7: Fotograma de la *videoperformance Por fiestas* de Irene Mala, 2010 205
- Figura 8: Fotograma del *videoperformance Luchadora de Triana* de Irene Mala, 2010 207

Figura 9:	Fotograma de la <i>videoperformance Suspiros de España-Borroka</i> de Irene Mala, 2010	208
Figura 10:	Fotografía de la acción <i>La Bicicletera</i> desarrollada por la Factoría Bulos junto a la cantaora Alicia Acuña, 2008	210
Figura 11:	La bicicleta desmontada en su maleta y preparada para viajar. Proyecto <i>La Bicicletera</i> de la factoría Bulos junto a la cantaora Alicia Acuña, 2008	212
Figura 12:	Diseño de la portada del CD <i>Ornitorinkus</i> realizada por el dibujante Jose Belmonte. Donosti, 2010	215
Figura 13:	<i>Literaktum</i> . Casa de Cultura de Lugaritz. Donostia Kultura, 2011	216
Figura 14:	<i>Hegi, egia, egiak</i> . Donostia, 2013. Maialen Lujanbio y Xabier Erkizia. Ertzetik	218
Figura 15:	Partitura-mapa del proyecto <i>Hegi, egia, egiak</i> . Adaptación de la partitura original de la «Batalla de Vitoria» de Ludwig Van Beethoven	219
Figuras 16-20:	Selección perteneciente a la serie de dibujo <i>Mesedez, cántame un bertso</i> . 2003-2008. Laurita Siles	220
Figuras 21-23:	Selección perteneciente a la serie de dibujo <i>Mesedez, cántame un bertso</i> . 2003-2008. Laurita Siles	221
Figura 24:	Los bertsolaris Josu Landeta, Pello Etxebarria e Unai Larrazabal observando la Instalación <i>Mleczarnia</i> de Carlos Castro en Getxoarte 2008. <i>Bertso - Standeo</i> , Laurita Siles, 2008. Fotografía: Ohiana Aranburu Balerdi	225
Figura 26:	Fotografía original presentada a la organización de Getxoarte'08, como foto de artistas representativa del proyecto <i>Mesedez, cántame un bertso</i> de Laurita Siles + ALBE.	230
Figura 27:	Catálogo de Getxoarte'08, pp. 101-102	230

- Figura 32-33: Fragmento de dos partituras para explicar gráficamente la diferencia entre una melisma y el canto de una lengua aglutinante como el euskera. *Bertso Polit bar kantatuko det* y una trilla flamenca 234
- Figura 34: Fragmentos ilustrativos de la Historia del Flamenco: Silverio Franconetti, Antonio Mairena, Vicente Escudero, Discos de Smash, Camarón de la Isla, Disco Omega de Morente, Martirio y Niño de Elche 237
- Viento**
- Figura 1: Fotografía de la *videoperformance Annafar* realizada junto a Mohamed Yettoun. Este trabajo forma parte de la serie *Haizea Badator!* Fotografía: Mario Gutierrez Cru. Laurita Siles, Tetuán, 2009 260
- Figura 2: *Una malagueña nacida en Sestao tocando las castañuelas y una vasca nacida en Málaga con tocado el Hulusi en China* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 × 70 cm. Un proyecto de la Dinastía Trini. Pekín, 2009 262
- Figura 3: Imagen de la videoinstalación de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla *Raptor's Rapture*. Kassel, 2012 264
- Figura 4: Representaciones de instrumentos de viento en la historia del arte 265
- Figura 5: Serie de fotografías Hu Lu Si (nº3). Este trabajo forma parte de la serie *Haizea Badator!* Laurita Siles, Pekín, 2009 266
- Figura 6: Fragmentos de los diferentes trabajos que componen la serie *Haizea badator!* 267
- Figura 7: *Morisca por un día tocando la gaita rociera* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 × 70 cm. Laurita Siles, Teuán, 2009 268

- Figura 8: *China txistulari en Marbella* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Fotografía sobre aluminio, 100 × 70 cm. Laurita Siles, Pekín, 2009 269
- Figura 9: Fotograma del video 根- OIN - PIE. China, 2009 270
- Figura 10: Fotograma del video 根 - OIN - PIE. Pekín, 2009 271
- Figura 11: Fotogramas de la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu*. Pekín, 2009 272
- Figura 12: Pequeña instalación para la animación *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* realizada con acrílicos sobre madera y cartón. Telas y reproductor de dvd. Pekín, 2009 274
- Figura 13: Fotograma de la *videoperformance Euskaldun bar, Malagan jaioa mendira igo da*. 275
- Figura 14: Fotografía realizada durante la grabación de *Euskaldun bat, malagan jaioa mendira igo da*. Laurita Siles, Pekín, 2009. 277
- Figura 15: *Jiabria por un día* (de la serie de fotografías *De otro lugar por un día*). Con la colaboración de Beatriz Marcos y Mario Gutiérrez. Tetuán, 2009 278
- Figura 16: Fotografía del video *Karaoke Egun da Santi Mamiñe*. Fotografía: Mario Gutiérrez Cru. Laurita Siles, Tetuán, 2009 280
- Figura 17: Tres espectadores observando la pieza *El primer emperador bailando sevillanas al txistu* en la inauguración de la exposición *Folk feelings and Underground explorations de la Dinastía Trini* en el MA Studio. Pekín, 2009 288
- Figura 18: Documentación fotográfica del proceso de grabación del video *Maitana nazazu samurki, yo también lo haré...*. Fotografía: Ohiana Aranburu Balerdi. Gipuzkoa, 2008 294

Conclusiones

- Figura 1: Fotograma de la animación *Soraya se quita la mantila. Man Ray tuvo la culpa*. Laurita Siles. Algorta, 2013 298
- Figura 2: Fotograma de la animación *Soraya y el ballenero vasco a sur de Islandia*» Laurita Siles, Islandia, 2014 308

Anexos

- Figura 1: Fragmentos de diversas imágenes ilustrativas de la *Txalaparta* junto a otras prácticas artísticas 347
- Figura 2: St. John's Bicycle Band 355
- Figura 3: The St. Cloud Union Band 355
- Figura 4: *Avoir l'apprenti dans le soleil*. Marcel Duchamp, 1914 356
- Figura 5: Roue de bicyclette. Marcel Duchamp, 1915 356
- Figura 6: The Dutch Cyclist Music Corps 356
- Figura 7: Crescendo Cycling Brass Band 357
- Figura 8: Frank Zappa 357
- Figura 9: The band bicycle 357
- Figura 10: Pleasant Revolution 358
- Figura 11: Cycology 359
- Figura 12: Cycologists 359
- Figura 13: Feats Per Minute 359
- Figura 14: T Brabants Fietsharmonisch Orkest 360
- Figura 15: Bicine. Laurita Siles, 2011 361
- Figura 16: BiciArpa. Roberto Herruzo, 2014 361

Figura 17:	Juanita, la Musicleta	362
Figura 18:	<i>Flatland y el flamenco</i> . Granada	362
Figura 19:	<i>Trikizikloa</i> . Donostia, 2011	363
Figura 20:	Fragmentos de diversas imágenes ilustrativas de proyectos donde el <i>bertsolarimo</i> se presenta junto a otras prácticas	365