

**NOTAS SOBRE EL FOLKLORE COREOGRAFICO
COMO MATERIAL PEDAGOGICO**

LOU FLAGEL



Mi exposición será muy breve, quiero solamente comentar a ustedes el trabajo que nosotros hacemos en Bélgica, el por qué y cómo lo realizamos.

Primeramente quisiera hacer varias observaciones concernientes a la situación actual en la que trabajamos.

La conducta del niño en la práctica de la danza tradicional con consideraciones pedagógicas, es un problema ligado a nuestra sociedad, que antes no existía, y actualmente sí, aunque afortunadamente no siempre.

En el pasado el niño tenía una participación clara en las danzas tradicionales, así como en el mantenimiento del rigor de la danza y su evolución.

La costumbre de excluir a los niños de las danzas populares es reciente, ya que antiguamente, tenía un lugar en las mismas, así como en el resto de las fiestas.

En Bélgica, los maestros de escuela se asombran de ver que los lunes, los niños extranjeros, están algo cansados, prestando poca atención. En las clases, hay niños, griegos, portugueses, españoles, turcos, marroquíes, etc., que comparten con sus padres otras costumbres de vida diferentes a las existentes en Bélgica.

Cuando el maestro pregunta los motivos por la falta de atención de los niños griegos, turcos, etc., la explicación que reciben es la siguiente: Ayer por la noche había una gran fiesta, nos reunimos, bebimos, bailamos mucho y nos lo pasamos muy bien, los niños se durmieron en las rodillas de personas mayores, luego se despertaron, se volvieron a dormir, y por fin los llevamos a casa y han dormido muy poco, pero dicen que era una fiesta muy bonita. Los niños belgas que escuchan y que han estado viendo la televisión hasta las ocho, que después se han ido a dormir, y que no saben lo que han hecho más tarde sus padres, están un poco extrañados, existiendo detrás de esa extrañeza, un poco de envidia. El niño con su presencia en las fiestas nocturnas descubre la danza. En las primeras fiestas no participa, él observa y retiene lo que ve. En relación con el niño, el adulto trata de hacerlo lo mejor posible. Después vienen las preguntas “enséñame cómo lo haces”, etc., que el niño hace a sus padres o a otro adulto al cual ha visto bailar y le ha parecido que lo hacía bien.

Son como todas las preguntas que hacen los niños, repitiéndolas muchas veces y queriendo ver siempre lo mismo para fijarse cómo lo hacen.

A su ritmo y siguiendo el camino de sus gustos e intereses, el niño va apropiándose poco a poco de estos conocimientos de danza que él ve a su alrededor, preparándose durante el tiempo que le sea preciso para un día mostrar lo aprendido.

Claude y yo hemos visto un ejemplo hace algunas semanas en una región de Francia, donde un grupo se preocupaba de recoger estos materiales para después ponerlos en práctica. Nosotros estábamos interesados en este tipo de grupos y aceptaron bailar para que filmásemos sus danzas.

Hicimos la película, y al lado del grupo de adultos, había un niño de cinco años. Este niño estaba solo y había cogido como pareja a su oso, al lado de los adultos, el niño hacía exactamente lo mismo que ellos, eran danzas en forma de “kadrille” con figuras distintas, otras danzas a base de pasos de polka, mazurca, schotis, etc.. El niño conocía todos los pasos de estas danzas, que no son nada fáciles. Los padres del niño no sabían esto, y al ver la película es cuando se dieron cuenta de que el niño sabía todos los detalles perfectamente.

No hace falta un principio pedagógico para enseñar al niño, simplemente, el que el niño observe, hace que aprenda. Pienso que con esta observación, con las Preguntas que el niño haga, y con las advertencias del adulto, es con lo que el niño entra en el rigor de la danza y también en su continuidad. Y digo continuidad porque el niño se prepara para cuando le sea posible bailar con los adultos, y no es preciso que la danza se pare, él estará preparado para continuar esta danza. También hay un factor de evolución posible en el material danzado. Con el conocimiento de las cosas, con lo que él sabe va a ser incluido en la fiesta en las prácticas de los adultos, y poco a poco no se contentará con hacerlo tan bien como la persona que le ha enseñado, sino que intentará hacerlo un poco mejor con sus variaciones personales.

Cuando estudiamos el fenómeno de la evolución de la danza, hay un ejemplo que es bastante claro para explicarlo, es la imagen del árbol. Está el tronco, que es el modelo de base, sobre él, viene una rama, y esta rama puede ser una primera variación del motivo base y que está en relación directa con el tronco. Sobre la primera rama, está claro que viene una segunda rama. La relación de la segunda rama, es inmediata con la primera rama, pero no inmediata con el tronco, puesto que ya hay otra rama intermedia. Las evoluciones, las variaciones de la danza, crecen de rama en rama. Siempre hay una relación con la rama, pero siempre la variación con el tronco es un poco mayor, no la variación en sí misma, sino el camino con el tronco. Es un camino regular, donde no hay rupturas. Todos estos fenómenos de evolución y de nueva variación, se desarrollan siempre bajo la mirada del conjunto de la comunidad que baila. La vigilancia de la comunidad, impide que una variación sea excesiva, es decir, que estaría demasiado lejos del modelo original, rechazándola. En este camino de las variaciones, el lugar que ocupa el niño es muy importante también.

Otro pensamiento que quiero exponer es el de que la danza es siempre la prolongación de la vida social, y en nuestra vida social actual, la danza existe, los modelos son bien conocidos, también los soportes sonoros, los lugares en que se danza, y los jóvenes que se encuentran fácilmente consumiendo un producto comercial.

Cuando queremos estudiar la danza en un cierto tiempo, hay un esquema de análisis. Vamos a elegir uno con 4 puntos. El primer punto es la función de la danza, la mayoría de las danzas son danzas de diversión, pero también danzas ceremoniales, danzas ligadas al trabajo, danzas rituales, etc.

El segundo punto es la estructura de la danza, concierne a su forma, su desarrollo, las relaciones entre los bailarines, y las relaciones entre los grupos de danza.

El tercer punto corresponde a los elementos de la danza, es el dominio de los pasos y la coreografía, etc., son cosas que se descubren con la observación y la escucha para establecer un primer análisis, forma rítmica y de apoyo.

El cuarto punto es el vivir de la danza. Concierne al lugar de la danza, en el orden de danzas nocturnas, quién participa en esa danza, cómo se realiza, qué reglas hay, cuál es el ritual del comienzo, todas esas cosas.

Si queremos hacer el análisis de la danza de nuestro tiempo, jazz, rock, etc., con estos cuatro elementos de análisis, la función de diversión se desarrolla en una superorganización comercial. La estructura de la danza aparte de algunos raros momentos de bailes por parejas, es falsamente colectiva, porque los bailarines usando un grupo numeroso y ruidoso, en realidad cada uno está solo, parece un grupo, un colectivo, pero no es así. En los elementos de la danza hay pocos o ningún paso, algunas fórmulas simples rápidamente asimiladas. Todas las posibilidades de invención existen pero se realizan poco a nivel de apoyos y más en el de gestos. Para vivir de la danza no hay muchas reglas; basta con entrar, pagar, y lanzarse en el asunto. Y si en las discotecas está prohibida la entrada a los menores de 16 años, los niños ya han organizado un sistema paralelo. Actualmente cuando un niño de la escuela invita a sus compañeros para la merienda de cumpleaños, con bocadillos, refrescos, tocadiscos, y una tarde de danza con música. Esto es solamente hasta los doce años, porque después ya es por la noche cuando se organiza en casa.

Entonces, ¿cómo proponer un modelo de danzas tradicionales cuando conocemos esta situación? Nuestra postura está en oposición con lo que los niños preparan, puede que piensen que somos marginales y revolucionarios, porque queremos rechazar esta cultura dominante, pero puede que estemos vistos por los niños como un poco conservadores. Entonces, es preciso armarse seriamente de valor para tener éxito en esta aventura, hace falta poder seducir, crear un entusiasmo y hacer proposiciones un poco apasionantes. Y estamos lejos de la situación en que el niño se encamine hacia la práctica de la danza.

La reflexión es, ¿cuáles son nuestros medios para ser creíbles?, ¿cuál es nuestro pensamiento? y ¿cuál es el repertorio que queremos proponer a los niños? ¿Cuál es el sistema que vamos a poner en práctica para crear otros lugares y ocasiones de bailar otras cosas?

El problema es más amplio que una preocupación solamente cara a los niños, porque el niño no podría satisfacerse de una organización que estuviera hecha solamente para él. No se puede volver a partir de cero, y no se puede servir de los niños para volver a crear la práctica de la danza popular. Me parece que debemos prepararnos los adultos y luego el niño encontrará su lugar.

En este trabajo hay actualmente dos tendencias. Una es el redescubrimiento y la práctica de una cultura propia limitada a su región, decimos región porque país es un territorio demasiado grande y demasiado importante.

La otra tendencia es descubrir y practicar la danza tradicional, tal que ella renace o se practica en algunas regiones en las cuales el contacto y el conocimiento son posibles. Los medios de conocimiento en nuestros tiempos van más allá de los límites de nuestro pueblo o de nuestra ciudad.

Estas dos direcciones de trabajo conducen a menudo a discusiones, pero no solamente a discusiones, sino también a conflictos y pensamientos opuestos. Quiero exponer cuál es mi posición y pensamiento frente a estas dos direcciones de trabajo.

Las dos direcciones de trabajo deben de coexistir y no en la iniciativa de gentes diferentes sino en un mismo equipo. Se trabaja con ambas direcciones de trabajo y con cierta eficacia, sobre el terreno de las prácticas tradicionales en general, con otras direcciones de trabajo, otras eficacias, otras finalidades también y otras motivaciones, es una pena elegir entre una u otra dirección. Nuestro trabajo en Bélgica no conduce a los niños por esta dirección, pero si habría que escoger una sola dirección de trabajo, sólo la primera que consiste en trabajar sobre nuestra cultura propia es defendible, porque es fundamental, unión con la gente que está aquí no es necesario buscar un argumento para el trabajo sobre la cultura propia, y pienso que los medios de asociar a los niños en nuestro trabajo son numerosos. Los niños pueden ser verdaderamente colaboradores importantes en este trabajo, pueden ser un equipo de colectores de información o de objetos, porque tienen con sus padres o con sus abuelos, un diálogo, siempre eficaz, siempre caluroso y siempre posible. Es seguro que para volver a practicar las danzas tradicionales, es preciso pasar primeramente por una etapa de búsqueda y de recolección a la que es mejor asociar a la gente que después se va a ocupar de esta práctica.

Si después de las preguntas alrededor de sí mismo y sobre las de un descubrimiento de una cultura propia se extiende este cuestionario a los compañeros de clase, seguro que va a desembocar en el descubrimiento de prácticas que sobrepasan nuestros esquemas de vida.

Yo decía que en Bélgica había en una clase de escuela primaria 5 ó 6 niños belgas, 2 turcos, 9 griegos, otros tantos marroquíes y algunos portugueses. Los compañeros más próximos y los más habituales del niño belga son de otros países, son extranjeros para ellos. Dichosamente, poco a poco en las escuelas en Bélgica se acepta el no considerar como una desgracia a los niños extranjeros ya que puede que ellos ahora tengan un lugar importante en la vida, y puede que este diálogo y estos intercambios entre los niños belgas y los niños extranjeros sean importantes ahora. Por ejemplo, los boletines de los niños extranjeros se hacen en la lengua de sus padres. Para cada grupo: portugueses, marroquíes, etc., hay cada día la posibilidad de una o dos horas de estudio en su lengua, y hemos pensado que tal vez haya también un espacio para la cultura tradicional de estos niños, y para compartir estas culturas con los niños belgas y a menudo si se quiere, hacer una tarde de baile en el colegio, siendo los niños griegos los que conducen el baile griego, los portugueses el portugués, etc., pero no es suficiente ser un niño griego para bailar bien el baile griego. Es importante que los instructores, los maestros, reciban también una información y que eso llegue a ser una tarea colectiva. Es el trabajo que ha asumido el Ministerio de Cultura Francesa en Bélgica, de dar a los profesores un material pedagógico que les permita trabajar en esta dirección con la ayuda de los niños extranjeros. Es preciso decir que el acceso de los niños belgas a la danza griega no es más difícil que la práctica de un paso de polka o de cualquier paso de su región, pero muchas veces hay más entusiasmo en este trabajo, y este es un elemento importante porque estamos ganando terreno sobre la práctica de la danza tradicional y hay que llevar a cabo cosas que les gusten mucho a los niños.

Está también el problema de los chicos, antes sobre todo, y también ahora, cuando se propone en una escuela la posibilidad de hacer danza, hay 40 niñas y 0 niños. Es importante no marcar direcciones hacia el equipo de fútbol y el de majorettes. Es seguro que en el material de danza extranjero hay algunos medios de seducir a los chicos y esto es importante, es preciso saber que en todas las tradiciones de danza, el lugar del chico es un lugar importante, a menudo tiene variaciones brillantes, habiendo momentos en que los hombres bailan solos. Y si llegamos a la situación en que solamente las chicas practican la danza y no los chicos, es una catástrofe. Hay algunos ejemplos de tradiciones de danza que existen actualmente solamente bailados por mujeres y que antiguamente eran danzas de hombres, esto no puede llamarse una evolución de la danza, es un accidente.

Creo que verdaderamente es importante preparar una generación de bailarines donde haya chicos y chicas, a partir del momento en que la idea de la danza tradicional se haya instalado o se esté instalando en las dos direcciones trabajando sobre nuestros materiales regionales, si pensamos en el problema, en relación con la danza de nuestra tradición.

El mantenimiento de una cultura está ligado a tres elementos:

El primero es la memoria de un pueblo, el segundo la práctica, y el tercero la creatividad. Algunos añaden un cuarto elemento que es el espectáculo. El es-

pectáculo también es importante en el mantenimiento de la cultura, pero es otro tema y no vamos a hablar de eso ahora.

Lo que nos parece de los tres elementos citados: la memoria, la práctica y la creatividad, es que el más importante parece ser la creatividad. No es posible fijar las cosas tal y como las hemos recogido, sin darles el medio de vivir y de evolucionar.

En relación con la práctica de nuestras tradiciones bailadas y musicales, cada uno debería sentirse en todo momento con la capacidad y la responsabilidad del mantenimiento de esta evolución, y volvemos a la imagen del árbol del que hablábamos antes, con una colectividad que danza y que enriquece su material de danza en condiciones privilegiadas, es decir, en el seno de la comunidad sin aportaciones exteriores. Pero las condiciones son más difíciles ahora porque disponemos de muchas otras informaciones y la comunidad debe aumentar su conocimiento de las cosas y su vigilancia. Esta es una idea que hay que hacer compartir muy rápidamente a los niños.

En relación al trabajo con el material de danza extranjero, me parece que la creatividad se excluye de oficio. Nuestro trabajo se sitúa en una aproximación con la mayor precisión posible de las formas y del estilo de la danza, y es importante quedarse siempre de una manera muy atenta a la escucha del modelo, no es suficiente con enseñar al niño belga a bailar un baile griego, debe ser conducido a un análisis profundo de esta danza. Habíamos hablado del análisis de función, estructura, elementos, saber vivir, etc. Estructura y elementos van a afinar sus conocimientos musicales y rítmicos, su calidad de bailarín y su placer de bailar, mientras que función y saber vivir, le van a conducir al conocimiento del entorno cultural de la danza. Con el descubrimiento de otros modos de vida llegamos a una dimensión que es la del conocimiento de los otros, tal es el trabajo pedagógico que intentamos seguir en Bélgica.

En Bélgica el tiempo en la escuela no es tan bueno como pensamos. El tiempo es el de la educación física, y quien dice educación física, dice profesor de gimnasia, quien dice profesor de gimnasia dice movimiento, y si la aproximación a la danza es sólo el movimiento, es seguro que esto es malo, y que todos los contextos musicales y culturales desaparecen. El tiempo existe, pero es peligroso. Es cierto que los profesores de educación física reciben actualmente una formación sobre la danza popular, pero esto teóricamente es bueno y prácticamente hay algunos problemas. Algunos todavía se empeñan en cantar en lugar de escuchar la música, esto sucede.

Hay en Grecia una experiencia que está creada actualmente y se llama la casa de la danza para encontrar en la ciudad el lugar y la ocasión de la danza. Es la misma cosa que los dancing, porque la función es bailar, pero los materiales son materiales tradicionales porque si no, los materiales de las danzas son materiales comerciales universales. Nosotros intentamos crear algunas experiencias en Bélgica que se parece en el trabajo al griego, porque el problema no es solamente el de dar la idea de la danza, es preciso también crear lugares y momentos.

En Canadá también la gente desde 10 años, atrás habían dejado de practicar las danzas y los cantos populares, esto estaba en ellos como dormido, solamente hacía falta una ocasión para que todo volviese otra vez a surgir.

Y esto ha surgido que yo sepa. Porque el año pasado yo estuve en Canadá y se daba esa doble situación precisamente. En los colegios existen los clubs de cada nacionalidad, los grupos étnicos recuperan un poco toda su cultura y además la introducen a la gente anglófona digamos, o de otros orígenes. Y aparte se crean los clubs españoles o turcos, y por toda la ciudad se crean las ocasiones en las que tanto adultos como niños participan juntos en fiestas pues se crea en Toronto una vez al año, donde todas las comunidades aportan sus conocimientos en el folklore.

Lo que quiero resaltar es el hecho de que muchas veces hace falta crear esa situación o esa ocasión para que, se vuelva a practicar.

Estas casas de la danza existen en Hungría, hay en algunas zonas, sobre todo en Transilvania donde las tradiciones campesinas están totalmente vivas o más vivas que en otras áreas, la danza tradicional es algo corriente y los sábados es muy fácil reunir a gente y hacer un baile, hacer danzas de 8 de la noche en adelante. Normalmente son gente voluntaria, maestros de danza que enseñan a bailar, pero la enseñanza, si alguien quiere participar suele empezar 2 horas antes. Es decir, a las 6 de la tarde ya puede empezar a ir gente para aprender a bailar cosas que luego se van a bailar, danzas sencillas y complicadas. Esto, en esa área de Hungría no es nada artificial, pero ellos comentan que, verdaderamente en las grandes ciudades húngaras, también sucede con las danzas populares como en el resto de Europa donde las formas de danza dadas a través de radio, de televisión o de la discografía de música rock, es lo que funciona y hay una gran pérdida de valores tradicionales.

En los pueblos sólo bailan las danzas de un pequeño territorio, es decir, hay una división etnográfica de distintas zonas, por valles o por determinadas áreas con cultura popular que tiene sus diferencias en relación con otras, y ellos cultivan solamente la cultura popular de su área, no hay una mezcla de culturas populares. Pero en las grandes ciudades, en Budapest, los clubs de danza, pueden bailar danzas de todo Hungría, pero también pueden bailar danzas de otros países. Son clubs de danza donde la gente aprende danzas por el placer de bailar y de conocer otras danzas y otras culturas. Entonces pueden bailar danzas húngaras, por supuesto, porque las tienen todas recogidas, o pueden bailar danzas de Polonia, de Checoslovaquia, o de Bélgica, o de Holanda, o de cualquier otro país.

En Bélgica, en muchas regiones de Francia y en los países en general, países industrializados es cierto que la mezcla y el movimiento de la población han hecho que las tradiciones estén casi muertas y que el trabajo que nosotros hacemos no es un trabajo, solamente con los niños, muchos adultos, al ver a los niños aprender estas danzas se interesan también por ellas y por intentar recordar aquello que a lo mejor ellos ni siquiera han aprendido de pequeños.

PROBLEMATICA ACTUAL DEL TXISTU

JOSE I. ANSORENA MINER

La cuestión central y más importante que hoy se presenta para el txistu es la siguiente: ¿merece la pena, aquí y ahora, dedicar tiempo, esfuerzo y trabajo al txistu? Y, tras ella, esta otra: si lo merece, ¿en qué forma y manera?

En otros tiempos, nunca se ha planteado esta cuestión. En efecto, la respuesta afirmativa se evidenciaba en la vida cotidiana. Un vistazo a las páginas que Iztueta dedica a los antiguos tamborileros iletrados es suficiente para comprobarlo. No faltan testimonios de diversos orígenes. En épocas más cercanas, prácticamente hasta nuestros días, la importancia del tamborilero ha sido siempre considerable. En los más últimos tiempos, sin embargo, la labor del músico txistulari se ha visto relegada a un plano inferior. Su papel en la diversión popular es mínimo, cuando no nulo, y su presencia obligada ha quedado reducida a unas cuantas manifestaciones tradicionales. Ello hace pensar a mucha gente que el txistu pertenece a ese cúmulo de objetos y costumbres que los “nostálgicos del pasado” se empeñan en mantener, pero que, por sus propias características, están destinados a desaparecer o a tener una existencia letárgica.

Por otra parte, tenemos ante nosotros un fenómeno bien distinto. Frente a la pérdida de importancia social efectiva del txistulari, aparece una repentina eclosión del txistularismo, que se manifiesta en la gran cantidad de txistularis que existen hoy en el país, proporcionalmente mucho mayor que la que jamás ha existido y que, si en parte puede deberse a la acción de la Asociación de Txistularis del País Vasco, parece más relacionada con las peculiares características del mismo instrumento y con la especial situación socio-político-cultural de nuestro pueblo.

Desde luego, el mundo en que el txistu era apreciado y el nuestro tienen diferencias sustanciales. No es este el lugar más apropiado para analizarlo, pero digamos, como notas más señalables, que el mundo actual es fundamentalmente urbano y tecnificado, como no lo era, por supuesto, aquel en que el txistu se encontraba “a sus anchas”. En esta sociedad de superabundancia material, el hombre necesita para su diversión medios más complejos y exóticos que un simple *chiflo de palo*.

Quienes vivimos cerca del txistu tenemos que reconocer, no obstante, que hay razones para que el txistu no sea hoy apreciado socialmente. Hace cien años todos los instrumentos de viento presentaban grandísimos problemas de afinación que actualmente han superado todos... excepto el txistu. La tonalidad brillante, tan distinta de la estándar, y generalizada por influencia de las Bandas de Música y Cornetas, no la utiliza hoy nadie... excepto los txistularis. Todos los instrumentos han desarrollado una técnica y una pedagogía académica que permite la obtención de muy buenos ejecutantes con el mínimo esfuerzo... excepto el txistu. El repertorio musical en todos los instrumentos y formaciones musicales se ha ido adecuando a los gustos y apetencias de cada momento, sobre todo para la diversión popular, interpretando generalmente música de interés... excepto en el txistu. ¿Podemos extrañarnos de que el txistu y su música no se aprecien?

A pesar de ello, considero que nuestro instrumento merece tiempo, trabajo y dedicación. Por tres razones fundamentales. En primer lugar, existe una razón de tipo histórico. El txistu es un elemento tradicionalmente integrado en la cultura vasca. No como algunos ingenuamente creen porque la primera flauta de tres orificios se descubriera en zona vasca, cosa bastante difícil de creer y más aún de probar, sino porque, durante siglos, la cultura vasca ha ido perfilando un instrumento muy concreto, con una apariencia determinada, con un sonido característico, con una práctica particular, que le es por tanto propio. Para quienes creemos que la tradición es un elemento que da cohesión a los pueblos, ésta es una razón importante, aunque no única.

Hay también una razón de tipo social. El txistu por su simplicidad de construcción está al margen de los grandes circuitos económicos. Sigue siendo y creo que seguirá siendo siempre un instrumento muy barato.

La tercera razón es de tipo estrictamente musical: el txistu es un instrumento de comunicación musical válido. Puedo aducir mi experiencia personal y la de tantos y tantos txistularis como prueba de lo dicho. En los años que llevo dedicado a la enseñanza del txistu en el Conservatorio de San Sebastián, han pasado por mi clase muchos jóvenes que han encontrado en el txistu su forma más idónea de expresión. Incluso en bastantes casos, estos mismos jóvenes estudiaban a la vez algún otro instrumento de los conocidos como *universales*. Sin embargo, el txistu no representaba para ellos un *segundo instrumento* o un *instrumento menor*, sino al contrario generalmente era su instrumento preferido. No pretendo con estas palabras señalar que el txistu tenga más o menos posibilidades que otros instrumentos, que sea mejor o peor que los demás. Sencillamente, mi intención es explicar que lo mismo que otros instrumentos sirven para la expresión musical, también nuestro *chiflico de palo* vale.

Hay además una característica propia del txistu que debo señalar. Así como el dominio del instrumento supone en este caso como en cualquier otro una gran dedicación, también es cierto que con una dedicación mínima pueden obtenerse mejores resultados en el txistu que en otros instrumentos. Es decir, que el aprendizaje de cosas sencillas es más fácil en el txistu que en otros instrumen-

tos. Si eludimos el cromatismo y las dificultades de la gran mecánica o de la expresión, la técnica del txistu se supera fácilmente. Esta razón, unida a la anteriormente citada de la baratura del instrumento, lo hace muy apropiado para generalizarse como práctica musical popular.

Estas consideraciones demuestran, en mi opinión la validez del instrumento para nuestro tiempo y nuestro pueblo. También es verdad que suponen una serie de consecuencias para su práctica. El txistulari es, en cierta medida, guardián de una tradición vasca y, por ello, no puede desentenderse del resto de los elementos de esta cultura. La reivindicación del txistu debe ir unida a la reivindicación del euskara y de una cultura vasca fuerte y actual. La razón que hemos llamado social nos empuja, junto al sentido tradicional también, a no olvidar el sentido popular de la música del txistu. Nuestro instrumento nació al aire libre, para servir a la danza y a la diversión, y aunque pueda tomar nuevos vuelos y plantearse mayores ambiciones nunca deberá abandonar aquellas primeras actividades. La idea de que el instrumento posee intrínsecamente posibilidades musicales más amplias que las que ha desarrollado hasta el momento nos obliga a pensar que en este aspecto hay un gran trabajo que realizar: la afinación del instrumento, la calidad del sonido, las diferentes tonalidades en que puede ajustarse, el desarrollo de un estudio técnico sistemático y la correspondiente pedagogía, etc. Para atender todos los niveles en que la sociedad reclama la música, el txistu deberá integrarse en conjuntos instrumentales más amplios que los que hasta hoy han sido corrientes. Sigue teniendo validez la tradicional banda de txistularis, como la sigue teniendo el txistulari solista y el juglar. Pero deberán constituirse grupos más numerosos de txistularis y el txistu deberá unirse a cualquier tipo de instrumento para recorrer todos los campos de la música, desde la más elemental música de cámara hasta la más ambiciosa música sinfónica.

Quiero acabar mi exposición contestando de nuevo a la pregunta inicial. Sí merece la pena dedicarse al txistu. Las posibilidades que nos ofrece el instrumento no están todavía ni de lejos agotadas y el trabajo que queda por realizar es verdaderamente grande. Llémoslo a cabo, que otras generaciones nos lo agradecerán.