

Músicas populares, tradicionales y folclóricas en la sociedad vasca contemporánea

(Popular, traditional and folk musics in Basque contemporary society)

Sánchez Ekiza, Karlos
Univ. del País Vasco / Euskal Herriko Unib.
Letren Fak. Artearen Historia eta Musika Saila
Unibertsitateko Ibilbidea 5. 01006 Gasteiz
karlos.sanchezekiza@ehu.es

BIBLID [1137-859X (2010), 12; 95-109]

Recep.: 02.07.2009

Acep.: 21.09.2010

El autor realiza un análisis de los cambios producidos en las músicas populares y tradicionales vascas en el último medio siglo, a la luz de los cambios políticos socioeconómicos y propiamente musicales que han tenido lugar en ese periodo. Concluye que esas categorías musicales tienen su justificación más por su relación con imaginarios que con cualidades objetivas, y que esos imaginarios, en contra de lo que ocurre usualmente, se han transformado con mucha rapidez en este lugar y en este periodo.

Palabras Clave: Música vasca. Música popular. Música tradicional.

Azken mende erdian euskal musika popular eta tradizioaletan izandako aldaketak aztertu ditu egileak, denboraldi horretan egokitutako aldaketa politikoak, sozio-ekonomikoak eta musikari berari dagozkionak oinarri hartuta. Ondorioak honako hauek dira: musika-kategoria horiek imaginarioekin dituzten loturengatik ematen dira, nolakotasun objektiboengatik baino areago, eta imaginario horiek, gertatu ohi denaz bestera, oso azkar aldatu dira hemen denboraldi horretan.

Giltza-Hitzak: Euskal musika. Herri-musika. Musika tradizionala.

L'auteur réalise une analyse des changements qui se sont produits dans les musiques populaires et traditionnelles basques au cours du siècle dernier, à la lumière des changements politiques socioéconomiques et proprement musicaux qui ont eu lieu au cours de cette période. Il en conclut que ces catégories musicales se justifient plus par leur relation avec des imaginaires qu'avec des qualités objectives, et que ces imaginaires, contrairement à ce qui arrive habituellement, se sont transformées très rapidement dans cet endroit et dans cette période.

Mots-Clés : Musique basque. Musique populaire. Musique traditionnelle.

1. INTRODUCCIÓN

Me dispongo en estas páginas a abordar un tema tan interesante como problemático. Interesante, porque a estas alturas no creo que haya que insistir demasiado en la importancia social de la música, o al menos buena parte de ella, la que de una manera u otra recibe el nombre de *popular*, que es precisamente de la que voy a tratar. A día de hoy, y en buena medida debido a la difusión de las tecnologías sonoras, nos encontramos ante la actividad cultural que muy probablemente es realizada más a menudo y por una mayor parte de la población del mundo que solemos llamar *desarrollado*. La música, además, es considerada comúnmente como un elemento esencial en la configuración identitaria de los individuos y de los grupos sociales. Sin embargo, también es un tema problemático, en la medida en que a día de hoy no hemos sido capaces de encontrar una metodología de estudio acorde con esta importancia. Como sigue ocurriendo con todos los temas que tengan que ver con imaginarios y símbolos, poco sabemos acerca de cómo se produce esta innegable función social e identitaria de la música¹, y debemos limitarnos en la mayor parte de las ocasiones a analizar sus consecuencias. Además, si esta afirmación puede ser matizable en determinados ámbitos y contextos, en modo alguno puede serlo referida al caso vasco, que a día de hoy carece de investigaciones en profundidad que nos permitan hacer algo más que esbozar unas determinadas ideas, que en ocasiones serán meras hipótesis de trabajo. Este es pues el único planteamiento posible de este artículo, y como tal debe ser tomado.

En este sentido, es innegable constatar los cambios de todo tipo que ha sufrido la sociedad vasca en el último medio siglo. Sin atender a la continua interacción con estos cambios sociales, económicos y políticos no podemos entender en modo alguno estas transformaciones, que han afectado de forma muy profunda no solo a los productos musicales en cuanto a tales, sino a las concepciones, narrativas e imaginarios que los sustentan y de los que se nutren. Que la Tradición con mayúsculas haya cambiado tanto en un espacio tan breve de tiempo es algo que probablemente puede aún sorprender al que no entienda este término de manera posmoderna, en lo que tiene de concepto *blando* y de construcción mental, o lo que es lo mismo, imaginaria (Pelinski, 2000).

2. LA VASCONIA DE LOS AÑOS 60 Y 70

Es evidente que la Vasconia de la década de 1960 era muy distinta a la actual en muchos aspectos. En ese contexto, se manejaba un concepto de *música vasca* ligado por un lado a los de música popular, folclórica o tradicional, términos que se consideran como más o menos equivalentes². Este concepto de

1. En este sentido podría citarse la homología estructural, utilizada por ejemplo por Pablo Vila (1987) en su estudio sobre el rock argentino durante la dictadura, tema evidentemente próximo al que tratamos aquí, o la narratividad, inspirado en la identidad narrativa de Ricoeur y también asumida por Vila (1996).

2. Es significativo que esta equivalencia se mantenga hoy día en la práctica en euskera, como veremos más adelante.

música popular, como es sabido, tenía su origen en el Romanticismo, pero, y especialmente dentro del ámbito de la música erudita occidental desde el que fue construido, se ve definido por una serie de características, que son más o menos³:

- que es distinta en cada nación, lo que de alguna manera la convierte en identificable con ella;
- que es de autoría colectiva (por complicado que sea explicar esto), y se encuentra en un medio rural o de escaso desarrollo tecnológico y económico;
- que ha surgido *espontáneamente* y es de ejecución sencilla (algo enormemente relativo, ya que hay muchas manifestaciones no académicas de la música que exigen largo aprendizaje y manejan técnicas muy sofisticadas);
- que no es académica y se transmite de forma oral.

Su valor, por tanto, estriba, como se ha subrayado a menudo desde el punto de vista de la música erudita, más que en su mera estética, en su identificación con valores nacionales y tradicionales, y por ello no es, en el sentido que solemos dar a este término, comercial. Visto esto, parece lógico que sea considerada, en el sentido que a día de hoy damos al término, como *patrimonio* y se entiende que desde las instituciones se realicen esfuerzos por apoyarla y conservarla.

Pero obviamente no es esto lo que ocurría en el contexto de la dictadura de Franco, para la que las señas de identidad vascas constituían un auténtico peligro. En esta situación, la propia música tradicional vasca tenía consideraciones políticas *per se* y de alguna manera se le atribuía cierto carácter subversivo, al ser vista con simpatía por los opositores al régimen de Franco. En este sentido, por ejemplo, es llamativo el poco peso que tuvieron en el País los coros y danzas de la Sección Femenina, que desarrollaron un papel fundamental en el resto del estado en el ámbito de la música y danza tradicionales al servicio del Régimen.

A estas alturas, sin embargo, esa música tradicional vasca se encontraba en buena medida focalizada en unos estereotipos que habían cristalizado a finales del siglo XIX y principios del XX, y muy vinculados, como era norma con las músicas tradicionales en ese momento, a modelos de la música erudita. Sus productos estrella fueron en mi opinión el *zortziko*, identificado con un determinado ritmo escrito en 5/8 (Sánchez Ekiza, 1991 y 2008), el movimiento coral, pese a su indudable relación con el modelo catalán (Nagore Ferrer, 1998 y 2002, Ibarretxe Txakartegi, 1996) y el txistu, que era considerado el instrumento nacional al menos desde el siglo XVII (Sánchez Ekiza, 2005). Dicho de otra manera, la tradición oral se encontraba en ese momento muy mediatizada ya por la escritura en el contexto de una Vasconia donde el peso de la población urbana era ya más que evidente. Desde este punto de vista, podemos afirmar que la tradición

3. A este respecto es muy significativo la gran similitud que presentan fuentes tan diversas como el *New Grove*, sin duda la enciclopedia de música de mayor prestigio internacional, la *wikipedia* o... determinados manuales de enseñanza secundaria, por ejemplo.

oral se encontraba en un estado casi agónico, pero no así el imaginario *música vasca*, que se correspondía con una cultura rural, conservadora y católica, y que se encontraba en perfecto estado de salud.

En este momento, a finales de la década de 1960, es cuando se produce la llegada al País de un nuevo tipo de música, la que desde finales de la década de 1950 había ido difundiéndose fundamentalmente desde Estados Unidos en muy diversas manifestaciones. Podríamos identificarla como *música popular moderna* si el nombre no fuera tan largo y abstruso, o como *música popular urbana* si la separación entre el mundo rural y el urbano tuviera mayor sentido del que hoy en día tiene, al menos en el caso vasco. Siguiendo la terminología anglosajona, esta es la música *popular*, diferente por tanto de la *tradicional*. Esta terminología resulta en mi opinión la más práctica en este momento⁴. Al igual que ocurre con la música tradicional, esta categoría se define usualmente desde los parámetros de la música erudita⁵, de forma que sus características ideales serían más o menos:

- ser la música de la juventud y de la modernidad. (Es decir, es fundamental en ella su relación con un imaginario, y lo de imaginario parece muy real en un momento en que grupos con tres o cuatro décadas a sus espaldas, como *U2* o los *Rolling Stones* triunfan en todos los niveles);
- está muy relacionada con elementos de tecnología electrónica, y se difunde por los mass-media;
- es un tipo de música especialmente comercial y, en general, en ella es muy importante el resultado económico (de ahí que se hable siempre de su éxito en función de copias vendidas, discos de oro, de platino, etc.);
- es una música simple, que no requiere de formación académica, y basada en el ritmo y en la melodía (lo cual también es muy relativo, ya que determinadas tendencias prestan gran atención a otros aspectos, por no hablar de la búsqueda del sonido y el volumen sonoro en sí mismos);
- está muy relacionada con el ámbito anglosajón.

Aunque a día de hoy pueda parecer bastante extraño, este tipo de música, que podría haber simpatizado con los sectores del País opuestos a la dictadura, no fue bien vista en principio por muchos representantes de la cultura vasca⁶.

4. Así se utiliza en buena parte de los idiomas más utilizados en la musicología actual. Esta distinción entre *música popular* y *música tradicional* se corresponde con la que existe en inglés entre “popular music” y “traditional music”, o en francés entre “musique populaire” y “musique traditionnelle”. En euskera, sin embargo, la expresión “musika herrikoa” se sigue identificando con las músicas de base tradicional, por lo que suelo diferenciar entre “tradiziozko musika” o “musika tradizionala” y “musika popularra”.

5. Obteniendo de nuevo un extraño consenso entre las mismas fuentes que hemos mencionado con respecto a la música tradicional.

6. Lo que no está tan claro es por qué no se aplicaba esto al modelo de la música erudita, igualmente universal y amenazador en ese sentido de las características musicales vascas. De hecho, los autores vascos pertenecientes a ese modelo ocupan buena parte de la música vasca según el libro pionero –y único hasta el día de hoy– de Arana Martija.

Se veía en ella, en efecto, la fuerza capaz de terminar con la cultura propia. En general, estas nuevas músicas se mostraban como peligrosas para la identidad de la música vasca. Quizás la formulación más expresiva de esta tendencia sea la de Arana Martija en su libro *Música vasca*, al referirse a la “música ligera y extraña, ajena como tal al pueblo aquí y hoy” (1976: 17-18):

[...] música generadora de entusiasmos frenéticos y crisis de histerismo que nos son tan ajenos, pero que se están infiltrando peligrosamente y adulterando nuestra esencia musical. [...]

Una canción no será vasca por el mero hecho de aplicar letra euskérica a una melodía exótica. [...] Hace tiempo denuncié el peligro existente en adaptar textos euskéricos a canciones extranjeras, pues bajo el pretexto de favorecer al idioma se puede asestar un irreparable golpe a la esencia y unidad de nuestra música que, como el idioma, forma parte importante de nuestro abanico cultural.

Los primeros intentos de adaptar estas músicas al euskera, de la mano de una figura sin embargo vinculada al mundo de la música y la danza tradicional como Michel Labeguerie, y que dentro de una línea folk tienen a nuestros ojos un toque bastante naif, fueron criticadas por recurrir a la guitarra, el instrumento español por antonomasia, que se oponía como tal al *xistu*⁷. Después de ese papel pionero, las primeras tentativas en el sur tuvieron mucho mayor calado: como en otras ocasiones, el modelo catalán será fundamental en la creación del grupo *Ez dok amairu*, que se esforzó por una puesta al día de la canción en euskera similar a la de la *nova cançó*. El grupo tenía miembros muy diferentes entre sí, con músicas que iban desde el *folk* con acompañamiento de guitarra de Benito Lertxundi hasta montajes de verdadera vanguardia, como los *lekeitioak* de Mikel Laboa. Este, por ejemplo, recibió muchas críticas porque no siempre utilizaba el euskera en sus montajes. Pero la elección del repertorio, que en muchas ocasiones hacía una selección de la música tradicional más encaminada a la denuncia social y política que al costumbrismo folclórico y la modernización que supuso el grupo –comparable a la que estaba ocurriendo en este momento con la literatura de Gabriel Aresti o la escultura de Oteiza y Chillida, por citar los autores más conocidos– y a la que alude el propio nombre del grupo hicieron que, pese a su pronta disolución, las cosas ya no fueran iguales en el mundo de la música vasca.

Estos nuevos aires, esta ansia de modernidad, tuvieron también, por supuesto, su plasmación política con el surgimiento de una nueva concepción nacionalista, que ha monopolizado en el lenguaje cotidiano el concepto de *abertzale*, y que basaba sus diferencias con el anterior nacionalismo *jeltzale* en su

7. Arana Martija, en su obra citada, parecía en 1976 verse obligado a intervenir sobre la cuestión, ya que “merece una seria meditación”. Después de referirse directamente a los *kantaris*, comentando que deberían “aferrarse a la musicalidad del *bertsolari* y no utilizar por ello acompañamiento de guitarra, añadía que bien utilizada puede ser la guitarra un instrumento apto para nuestra música popular, ya que ha sido un instrumento popular en nuestro país, e incluso recordaba la figura de Iparraguirre. Pero solo para ejecutantes de gran sentido armónico puede dejar de ser peligroso este rico instrumento. El acompañamiento simple, basado en algunos acordes tipificados, empobrecería el rico sentido armónico de nuestro pueblo” (p. 18). La referencia era sin duda una buena descripción de la escasa capacidad técnica de algunos de los cantautores del momento.

carácter de izquierda (en ocasiones radical), laico (si no antirreligioso directamente), y por centrarse en el idioma y no en la raza. Esta nueva manera de entender la identidad vasca, con la que se sentirá identificada una importante parte de la población, asumirá y creará un nuevo imaginario para la música vasca, potenciando o arrinconando distintas prácticas musicales.

3. EL DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR EN VASCONIA

Tampoco resulta sencillo aventurarse en la intrincada maraña del mundo de la música popular en el País. A pesar de que en los últimos años están empezando a aparecer las primeras monografías sobre el tema (Aristi Urtuzaga, 1985; López Aguirre, 1996; Oronoz Antxordoki, 2000; Moso Gil, 2003), se trata de obras pensadas como testimonio, muchas voces escritas por protagonistas de ese mundo y por ello, como es lógico, sin la menor intención de hacer musicología, antropología o sociología. Sin embargo, incluyen una buena cantidad de datos interesantes y en algunos casos constituyen un magnífico testimonio de la realidad de la música popular vasca de la época.

Poco a poco, en efecto, los primeros cantautores políticamente comprometidos de *Ez dok amairu* fueron dando paso a la caída de la dictadura en la que tenían sentido a grupos de rock, de folk, de punk, de reggae y de ska por citar solamente las tendencias más extendidas. En los años ochenta, y en relación directa con temas político-sociales (la discusión sobre la entrada de España en la OTAN), surgió una etiqueta sin duda discutible, pero cuyo éxito indudable habla de su adecuación a la imagen que estos grupos daban en ese momento: la de *rock radical vasco*. En el saco que supuso habían grupos de estilos tan distintos como *Barricada*, *Eskorbuto*, *La Polla Records*, *Hertzainak*, *Kortatu*, *Negu Gorriak...* y un sin fin más, que cantaban unos en euskera y otros en castellano, pero que en ambos idiomas expresaban el fuerte descontento de la juventud del momento, en un momento de fuerte crisis económica, paro, violencia asociada a ETA y al entorno del movimiento abertzale y sentimiento de ocupación policial, e increíble facilidad para obtener y consumir drogas de todo tipo, heroína incluida.

Que a estos grupos se les relacionara con el entorno abertzale de HB era lógico⁸ (por ejemplo, Cañas, 1986), pese a que en 1981 todavía se discutía en el diario *Egin*, vinculado a ese entorno, si el rock era una muestra de imperialismo yanqui o no. Ciertamente, desde el grupo político que coordinaba la mayor parte de la izquierda abertzale del momento, Herri Batasuna, se impulsaron una serie de conciertos que bajo el expresivo nombre de *Martxa eta Borroka* (Marcha y Lucha) concentraban a buena parte de estos grupos a precios más o menos asequibles para el público. Otra cosa es que, de forma similar a lo que hicieron con

8. Basta para ello el pensar en canciones como *Sarri Sarri*, de Kortatu, donde sobre la música festiva de un grupo jamaicano de reggaet se contaba la fuga de dos presos acusados de pertenecer a ETA de la cárcel de Martutene el día de San Fermín de 1985. Estos escaparon dentro de los altavoces que el cantante Imanol había utilizado para un concierto en la prisión. El tema, aparecido en 1985, sigue teniendo hoy una enorme popularidad en el país.

la propia etiqueta de “rock radical vasco”, unos cuantos de estos grupos se desmarcaran rápidamente de esta politización. La frase de Natxo Cicatriz, del grupo vitoriano *Cicatriz en la matriz*, cuando le preguntaron acerca de estos festivales, no tiene precio a nivel simbólico, hasta el punto de haber dado nombre a uno de los libros anteriormente citados (Lopez Aguirre, 1996: 68-69). Para Natxo, “*Martxa eta Borroka* era un montaje para sacar votos de la juventud punki y desde la izquierda abertzale querían cambiar el txistu y el tamboril por la telecáster”. La referencia era transparente: el nacionalismo radical de HB estaba utilizando el rock –centrado en la mítica guitarra eléctrica– de la misma manera que el nacionalismo moderado del PNV utilizaba –o había utilizado– el txistu. Pero, citando sus palabras, para él “el rokanrol no votaba ni tenía política” (ibid.).

Este simbolismo del rock frente al nacionalismo tradicional alcanza quizás su mejor plasmación en una canción que el grupo *Hertzainak* grabó en 1984, y que aún en 1993 será versionada por *Platero y tú*. Se trata de *Rokanrol Batzokian* (Rock’n roll en el batzoki⁹), y su letra (además de la interpretación durante unos segundos en la guitarra eléctrica del *Gora ta gora Euskadi*, el himno del PNV y de la Comunidad Autónoma Vasca), no puede ser más expresiva:

Txistulariek “gora ta gora”
ederki jotzen zuten
ta Arzallusek kriston mitina botatzen
ta jelkide guztiak nahiko edanak eta
pozik egongo ziren
zeren Hertzainak heldu ziren eta denok
jarri ziren dantzan
rokanrol batzokian!
Gudari zaharrak ozen ta gogor ari ziren
gudari berriak traidoreak ote ziren
eztabaidatzen
Eta Mikel Errekak Sagarriori eskua
musukatzen zion bitartean
zeren Hertzainak heldu ziren eta denok
jarri ziren dantzan
rokanrol batzokian!

*Los txistularis tocaban estupendamente
“gora ta gora”
y Arzallus¹⁰ estaba echando un mitin tremendo
y todos los jelkides¹¹ estarían bastante
bebidos y contentos
porque llegaron los Hertzainak y a todos
pusieron a bailar
irock’n roll en el batzoki!
Los antiguos gudarís¹² discutían
fuerte y en voz alta
si los nuevos gudarís eran traidores
Y mientras Miguel Ríos
le besaba la mano a Sagarrio¹³
porque llegaron los Hertzainak y a todos
pusieron a bailar
irock’n roll en el batzoki!*

9. Reciben ese nombre los centros sociales del PNV.

10. Arzallus era el presidente del PNV en este momento.

11. Miembros del PNV. Se les conoce así por las iniciales de su primer lema, *Jaungoikua Eta Lagi-zarra*, “Dios y Ley vieja”.

12. *Gudari*, literalmente “guerrero”, es el nombre con el que se conoce usualmente a los miembros del ejército vasco que luchó en la guerra civil de 1936. Ese es también el nombre que utiliza la izquierda radical para dirigirse a los miembros de ETA. Parece claro, pues, quiénes son los “antiguos gudarís” y los “nuevos gudarís” a los que se refiere el texto.

13. Mikel Errekak es la jocosa traducción al euskera de Miguel Ríos, el nombre de un célebre y veterano cantante de rock español. El nombre de Sagarrio parece hacer alusión a Sagarrio Mina, la elegante esposa del entonces presidente del gobierno vasco Carlos Garaicoechea.

Esan dudan guztia txorakeria hutsak
direla badakit
EAJ-PNVk ez du maite rokanrolik
hortaz benetazko rokeroak
ez zaitzete fidatu
kontuz ibili
Hertzainak etortzian danok jarri
beharko dugu dantzan
rokanrol batzokian!

Sé que todo lo que he dicho
son puras tonterías
Al PNV no le gusta el rock'n roll
No os fiéis de él
los verdaderos rockeros
andaos con cuidado
Cuando vengan los Hertzainak¹⁴ todos
nos tenemos que poner a bailar
i rock'n roll en el batzoki!

Pero, lógicamente, todo no podía ser tan radical, y no toda la música popular en el País se ceñía al rock, fuese “radical” o no. Grupos míticos fueron también *Itoiz*, que pasó del rock progresivo a triunfar con el pop con canciones como *Lau teilatu*, quizás el tema en euskera que más versiones distintas ha provocado. Y ello por no hablar de grupos y cantantes que se mueven en un pop en español sin la más mínima relación con la música vasca, como *La oreja de van Gogh* o *Alex Ubago*, por citar un par de ejemplos contemporáneos. Y podríamos hablar de parecida asepsia por lo que respecta a otros estilos de música popular, como el jazz, a pesar del famoso *jazz-flamenco* de Pedro Iturralde, o del propio flamenco, uno de los iconos musicales del franquismo, pero con una figura de la importancia de Sabicas que ejerció su carrera fundamentalmente en el exilio.

Sin embargo, y en relación con el tema que nos ocupa, era inevitable que en un final de milenio que si por algo se caracteriza a nivel artístico es por la continua mezcla y el mestizaje de sonoridades diferentes, se cruzaran en algún momento los caminos de la música tradicional y la popular. Figuras como Niko Etxart, que dominaban tanto la música tradicional de Zuberoa como el rock clásico, tenían que acabar experimentando con ambos mundos. Y, por supuesto, el folk anglosajón y celta influyó de forma considerable en otro de los grupos imprescindibles en la escena vasca, *Oskorri*. Nacido en 1972, su apuesta por la renovación de la música tradicional vasca muestra su convergencia con la renovación literaria vasca hasta en la puesta en música de los poemas de quizás el primer gran renovador de la literatura en euskera, Gabriel Aresti.

Una de sus canciones más emblemáticas es *Kalera noa ihesi*. Aparecida por primera vez en 1982 en el álbum *Adio Kattalina*, el grupo la volvió a grabar en sus dos recopilatorios, *Hamabost urte eta gero hau*, de 1987 y *25 kantu-urte*, de 1996. El tema, en el que se combinan trikitixa, pandero, txirula y bajo eléctrico, entre otros instrumentos, discurre en impecable ritmo de *kalejira* (que ha sido utilizado e incluso grabado por charangas landesas), pero constituye un ataque directo a las ideas del ruralismo sobre las que se asentó el primer nacionalismo vasco y que formaba parte de ese imaginario al que antes aludíamos, no tan abandonado como pudiéramos pensar a las alturas de 1982:

14. No olvidemos que *ertzainak*, sin *hache*, es el nombre que tienen los agentes de la policía autonómica vasca.

Ni bizi naiz baserrian
animalien erdian,
bertsotan kontatuko dizuet
mundu guztiak dakian
nola nagoen mendian
bizidunen hilobian.

Jaikitzen naiz egunero
oilarrak jo ta gero,
lanetik eta lanera beti
nola ninteke hain ero!
Kalera aldegin edo
sartuko naiz gerrillero.

Lanez banago asean
ordaina ez da luzea,
mendi goietan egonagatik
hauxe da nire leizea
emaidazu guraizea
urra dezadan haizea.

Kalera noa ihesi
neure gurdi eta guzi,
ez naiz menturaz han ere ongi
ibiliko lehendabizi,
baina ez ninteke bizi
baserrian bezain gaizki.

Agur baserriko mendi,
hil arteko urkamendi,
hiltzeko bada ere zugana
berriro itzul banendi,
mundua ez dabil ongi
edo nauzu ero haundi.

*Yo vivo en el caserío
entre animales,
en verso os contaré
lo que todo el mundo sabe
cómo estoy en el monte
tumba de seres vivos.*

*Me despierto todos los días
en cuanto canta el gallo,
siempre del trabajo al trabajo
¡cómo podría ser tan loco!
Me voy a la ciudad
o me meto guerrillero.*

*Estoy harto de trabajo
el pago no es mucho
por estar en las cimas del monte
éste mismo es mi abismo
dame las tijeras
para que rasgue el aire.*

*Voy huyendo a la ciudad
con mi carro y todo,
quizás allá tampoco andaré
bien al principio,
pero no viviré
tan mal como en el caserío.*

*Adiós monte del caserío,
patíbulo hasta la muerte,
sí a tí volviera
aunque fuera para morir,
o el mundo no anda bien
o soy un gran loco.*

A finales de los años 90, finalmente, llegó también a Vasconia el fenómeno de la *world-music*, es decir, la fusión entre músicas tradicionales no ya con elementos más o menos modernos, como es el caso del folk, sino con la música popular y muy especialmente con representantes de músicas tradicionales de otros lugares, aunque es cierto que las fronteras con el folk son bastante difusas. El imaginario que presenta no es nuevo: la música es un lenguaje universal, algo que no resulta descabellado una vez ecualizadas las diferencias entre los distintas tradiciones musicales mediante el esperanto del pop. Quizás un hito de esta tendencia lo haya supuesto el disco *Bilbao 00:00*, en el que Kepa Junkera mezclaba su trikitixa con músicos como Dulce Pontes, Liam O'Flynn, Hedningarna, Justin Vali o *La Bottine Souriante*, entre otros. Esta tendencia ha cosechado un espectacular éxito, y no solo en el ámbito vasco. *Bilbao 00:00* fue disco de oro, algo impensable en el mundo de la música vasca hasta entonces, pero el trikitilari sería capaz de repetirlo de la mano de EMI en 2001 con *Maren*, y de obtener un Grammy *latino*, nada menos, en 2004 por *K*.

Estos éxitos no tienen parangón, lógicamente, en el mundo del jazz, donde propuestas de integrar músicas tradicionales, como algunos ejemplos de Iñaki

Salvador, o, sobre todo, Josetxo Goia-Arribé, muestran cómo experimentos de gran interés en el mundo de las fusiones musicales no llegan tanto al gran público. Y es que, como decía al principio, muchas cosas han cambiado en el ámbito vasco desde la década de 1970. Intentaré ahora, con la inevitable simplificación que ello supone, exponer brevemente los cambios políticos, sociales y económicos que a mi juicio han creado un nuevo contexto en el que toman sentido los cambios musicales que se han producido en el contexto vasco en las últimas décadas. Y ello sin olvidar, ni qué decir tiene, que en la sociedad vasca de la Posmodernidad se han producido todo tipo de *revivals* y ha habido músicos, como Benito Lertxundi o en menor medida Ruper Ordorika que se han mantenido más o menos fieles a su estilo contando con el beneplácito del público.

4. CAMBIOS POLÍTICOS, ECONÓMICO-SOCIALES Y MUSICALES

No es aventurado a mi entender en este caso empezar por el cambio político, ya que creo que ha sido el más drástico, al menos en la parte sur del País. La dictadura de Franco, en efecto, dio paso a un régimen parlamentario y autonómico, que ha permitido la creación de un gobierno autónomo vasco y el desarrollo del régimen foral navarro en esos términos. En este sentido, si es complicado encontrar en el caso navarro una política musical o incluso cultural que merezca ese nombre, es apreciable el cambio ocurrido en los planteamientos del nacionalismo que ha asumido durante muchos años la política cultural del gobierno vasco.

Sin duda en contra de lo que muchos esperaban, en efecto, la política cultural del Gobierno Vasco no ha seguido tanto un curso victimista –que no desaparezca la cultura vasca mediante una política más o menos patrimonial– sino que ha buscado aparecer como un pueblo más de Europa, un pueblo moderno y pacífico que aparezca en los medios de comunicación internacionales para algo más que para el terrorismo de ETA. En este sentido, el proyecto del Guggenheim es sin duda el más importante: la inversión de ingentes cantidades de dinero en un elemento que nada tiene que ver con lo vasco, pero que se ha convertido en uno de los símbolos de la arquitectura contemporánea a nivel mundial y ha dotado a Bilbao de un interés turístico internacional desconocido hasta ahora. El éxito de esta apuesta ha sido demoledor, y pese a las críticas que ha motivado su gestión, lejos están los tiempos en que personalidades de la cultura vasca se quejaban de que toda la inversión cultural del Gobierno vasco fuera dirigida a este proyecto en lugar de a otros, como el de Oteiza, que se centraban en el carácter vasco. Algo similar en el caso musical podríamos encontrarlo en la muy temprana –1982– creación de la *Orquesta Sinfónica de Euskadi*, o, citando su nombre oficial en inglés, la *Basque National Orchestra*, encargada de recalcar la importancia de los compositores e intérpretes vascos de la música *universal* antes que las tradiciones puramente vascas.

El nacionalismo vasco moderado tampoco está hoy en día identificado, como lo estuvo antaño, con el catolicismo o los valores morales. En ese sentido, tampoco a él se le escapa “que lo que hoy “funciona” son las tradiciones versátilmente modernizadas o reinventadas que son capaces de atraer al público” (Pelinski, 1997: 10). Los cambios en la iconología musical vasca, en los símbolos

de ese imaginario, han cambiado de una forma inusitadamente rápida, y ese modelo de zortzikos, txistus y orfeones ha sido sustituido por nuevos elementos, anteriormente marginados por diversas razones: la *trikitixa*, el acordeón diatónico llegado al País de forma casi contemporánea a la aparición del primer nacionalismo, que vio en ella el símbolo no ya de lo foráneo, sino del inmoral baile agarrado¹⁵; la alboka, del cual se resaltaba su contacto con la música árabe, y la txalaparta, un instrumento prácticamente desconocido hasta su presentación en sociedad por los hermanos Arce en los *Encuentros* de Pamplona, y que se ha presentado como ideal para la renovación de la tradición musical vasca. Este instrumento, por su singular forma de ejecución, se presenta como algo muy primitivo y que conecta con la potencia del imaginario prehistórico vasco, pero sus formas de ejecución hoy en día son radicalmente innovadoras y contemporáneas. Que estas prácticas musicales, cuya imagen de dinamismo y contemporaneidad respecto al txistu, la gaita y los orfeones se aprecia incluso en la ropa con la que aparecen sus intérpretes, sean hoy en día las más valoradas incluso en las casas vascas del exterior del País es una buena muestra de la rapidez de ese proceso, que ha llegado incluso a un lugar tan mítico para el txistu como las grutas de Isturitz, donde Passemard encontró en 1921 el fragmento de flauta con tres agujeros que supuestamente demostraba la prehistoricidad del txistu. Una visita guiada por el lugar, en efecto, incluirá una breve *interpretación* de txalaparta que sin duda impactará bastante más al visitante que la referencia a las prehistóricas flautas.

Es en este imaginario de renovación de la tradición políticamente correcta y capaz de atraer a numerosos públicos con el que sintoniza estupendamente la *world-music*. En este sentido, la subvención de 700.000 euros que ha recibido Kepa Junkera para su proyecto *Etxe* –una cantidad absolutamente insólita en el ámbito de la música vasca– es una estupenda muestra de la sintonía entre el nacionalismo que hasta ahora ha monopolizado la política cultural vasca con el imaginario que expone el propio proyecto, que es el de la *world-music* pero nada menos que en la pluma de José Saramago: “Hay un pueblo músico donde están representados todos los pueblos del mundo, como si fuese una casa común. El arquitecto y albañil de todo esto se llama Kepa”. Las protestas, recogida de firmas de músicos incluidas, contra lo que muchos consideran un agravio comparativo no pueden sino recordar las que en su día provocó el proyecto del Guggenheim. Habrá que esperar unos años, con todo, para ver si el resultado acaba, como ocurrió con el museo, convenciendo a la población y haciendo olvidar que una vez se protestó contra él.

Desde el punto de vista socioeconómico, por otra parte y al igual que en otros lugares de Europa y América, Vasconia se ha convertido en un País fuertemente urbano, no ya porque la mayor parte vive en núcleos urbanos, sino porque incluso las zonas que llamamos *rurales* no presentan hoy día ni remotamente el aislamiento cultural que tenían hace un siglo. No parece, por ejemplo, que las Arcadias imaginadas de Zuberoa, Arratia o Baztán tengan hoy día un acceso a la música muy distinto a los que presentan, a una hora de coche además, Bilbao, San Sebastián,

15. No deja de ser representativo de este cambio el que el término de *Infermuko hauspoa*, “fuelle del Infierno”, antes despectivo, sea hoy claramente reivindicado por los *trikitilaris*.

Pamplona o Bayona, por poner un ejemplo. Parece claro que, como decía García Canclini hace ya más de diez años (1995: 200 y 203), no solo “las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, sino que el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales”.

Otro cambio fundamental en este sentido, con todo, ha sido la reciente inmigración. En un país tradicionalmente emigrante, la emigración procedente de la Península llegó en varias oleadas, que coincidieron con las grandes etapas de la industrialización vasca: finales del XIX y principios del XX primero, y años 60 y 70 después. La década de 1990 y este principio del siglo XXI, sin embargo, han traído consigo una intensa inmigración desde fuera de la Península, procedente en su mayor parte de África, este de Europa e Iberoamérica. No parece que podamos albergar muchas dudas acerca de las consecuencias musicales de este hecho, y aunque todavía es probablemente muy pronto, no es disparatado que en el futuro veamos músicas de fusión que, a diferencia de lo que ocurre con la *world-music*, estén realizadas desde los propios inmigrantes, es decir, “desde abajo”. En ese sentido, yo destacaría dos grupos que en este momento no funcionan, pero que me parecen particularmente interesantes. Uno es *Rumba Norte*, un grupo de Guecho que reivindicaba tanto su origen gitano como su bilbainismo, poniendo a ritmo de rumba y bulerías piropos a su Bilbao y a su Athletic. El otro era un grupo de Tudela, una zona de intensa inmigración africana en los últimos años, llamado *Numidia*, y en la que un músico bereber imprimía su personalidad junto a la gaita navarra, la guitarra flamenca y en general instrumentos de todo tipo. Aunque ambos grupos contaron con subvenciones municipales, ya que pocas cosas son tan políticamente correctas en este momento como la fusión musical, perfecta metáfora de tolerancia inocua (eso sí, muy alejadas de los 700.000 euros de Junkera), ambos han desaparecido de la escena musical, aunque sin duda algún otro tomará pronto su relevo.

Con todo, este contexto y estos cambios políticos, económicos y culturales han tenido también, no podemos olvidarlo, su plasmación musical concreta. Más allá de los nuevos instrumentos, estilos y modos de interpretación, la propia música *tradicional* vasca ha sufrido también, a mi modo de ver, importantes transformaciones. Vamos a verlas con algo más de detalle.

Para la década de 1960, como ya he mencionado, existía un imaginario sólido de lo que era la música vasca. Utilizando una terminología contemporánea, podemos decir que el patrimonio musical inmaterial, probablemente de factura muy reciente, se había materializado –museizado– en forma de partitura, fundamentalmente a principios del siglo pasado y mediante los grandes cancioneros de Azkue y el padre Donostia, que han constituido sin duda una fuente inagotable de repertorio fundamentalmente para la música erudita y folk, pero también para otras. Sin duda, este paso de la tradición oral a la escritura tuvo que provocar una serie de cambios musicales, que creo que en este nivel se centran mucho más en la figura de los artistas, músicos e intérpretes, que en procesos folclorísticos que se les imponen (Martí, 1996).

De esta manera, podemos decir que este proceso ha ido poco a poco suponiendo el fin de la tradición oral: a día de hoy, en efecto, la mayor parte de los

músicos del sector utilizan partituras como medio fundamental de aprendizaje del repertorio. Solo la txalaparta y, en mucha menor medida, la trikitixa, mantienen esa tradición oral que a menudo se utiliza para designar a la música “tradicional”. Con este paso de la tradición oral a la escrita, claro está, se produjo un proceso de fijación, de adecuación a los parámetros de esa música. Esto fue especialmente importante con respecto a la fijación de los dos grandes ritmos vascos: el de *zortziko* y el de *ezpata-dantza* (Sánchez Ekiza, 2004).

Este último merece una explicación un poco más detallada. Azkue, hasta donde yo sé, fue el primero que puso en partitura este ritmo, y lo hizo escribiendo una amalgama de 6/8 y 3/4 (1919: I, 385), pero incluso dando medidas metronómicas específicas, ya que el 6/8 era más lento que el 3/4. Sin embargo, la escritura posterior de este ritmo olvidó ese detalle, de forma que muchos ejemplos tanto de música erudita como de cualquier otro tipo han convertido el ritmo de *ezpata-dantza* en un sesquiáltero, lo que, dicho sea de paso, tiene su gracia, ya que además del cambio estrictamente musical que supone, el sesquiáltero es, desde el siglo XVI, el *ritmo español* por antonomasia, el mismo ritmo que se presenta con frecuencia tanto en diversos palos flamencos como en muchas músicas iberoamericanas. Esto, claro está, apenas sale del mundo de la Musicología, pero resulta cuando menos curioso cómo un elemento fuertemente simbólico de la música vasca, a través de este cambio motivado por la escritura, acaba asumiendo características que objetivamente lo insertan de lleno en la música española, lo cual dudo mucho que sea el objetivo de los que de esa manera lo interpretan. Y también es un buen ejemplo del poder de los imaginarios en imponerse sobre el propio hecho musical, ya que solo de esta manera podemos entender cómo la práctica del sesquiáltero puede entonces insertarse en el imaginario musical vasco.

Por otro lado, parece claro que cada vez es más complicado recopilar, a la antigua usanza, repertorios desconocidos, y ello pese a meritorias labores en este sentido, como la de Juan Mari Beltran o Trikitilarien Elkarte, por citar repertorios instrumentales mucho menos tratados en los citados cancioneros. Y por supuesto, más difícil todavía es esperar la aparición de nuevos instrumentos o prácticas instrumentales desconocidas y con la potencialidad de crear otras radicalmente nuevas, como ocurrió con la txalaparta a principios de la década de 1970. Con todo, estos casos citados han sido sin duda innovaciones de suma importancia y ocurridas en estos años.

Hasta aquí hemos hablado de cambios, llamémosles así, más o menos “inconscientes” o no intencionados. En otros casos, sin embargo, se busca explícitamente la búsqueda de una renovación como salida a la museización. El caso más claro es seguramente el de la propia *world-music*, pero, en general, si como en su día decía ya García Canclini (1995: 218), “la preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación”, podemos afirmar que presentar la tradición de una forma renovada se ha convertido en una exigencia en el País. Y yo al menos creo que eso es lo que debió pensar el que decidió que en la investidura de Patxi López fuera un oboe, y no un txistu, el instrumento que interpretara el tradicional *aurreku de honor*.

5. UNA BREVE CONCLUSIÓN Y DOS EJEMPLOS

Las etiquetas “música popular”, “música tradicional”, “música folk”, “*world music*”... son en esta sociedad posmoderna categorías *blandas*, flexibles y permeables. Ello no significa que sean intercambiables entre sí, pero, al igual que ocurre con el concepto de *música vasca*, se definen más por su relación con un imaginario que por una serie de datos objetivos u objetivables. Y si estos imaginarios usualmente cambian con lentitud, en el caso de la sociedad vasca del último medio siglo lo han hecho con una enorme celeridad.

Un ejemplo de melodía *tránsfuga* lo tenemos en el *Gernikako arbola*. Probablemente música tradicional en su origen y con unas características rítmicas y melódicas propias de la misma, y más en concreto ligadas a los modos de interpretación tradicionales del txistu, parece que el papel de Iparraguirre consistió en, además de ponerle letra, integrar esa melodía en los parámetros de la música *culta* de su tiempo, para lo cual alteró tanto el ritmo como la melodía de la pieza, hasta el punto de que podemos considerar el *Gernikako arbola* como obra personal, en el sentido de la música erudita. El resultado, sin embargo, más de cien años después de su creación, es una obra de música popular (Sánchez Ekiza, 2007), y de un poder simbólico tan alto que se ha hablado muy recientemente de convertirla en el himno de la Comunidad Autónoma Vasca.

El segundo ejemplo es a mi modo de ver bastante revelador, fundamentalmente por la celeridad con que se ha producido. Me refiero al fandango interpretado a la *tronpa* por José Peña, que la investigación de Juan Mari Beltran sacó a la luz en el disco *Euskal Herriko Soinu Tresnak* allá por 1985. Una melodía museizada, testimonio de una cultura en la que el músico era un lujo, era imposible de entender para una generación cuya forma de acercarse a la música más corriente es conectar su mp3. Era tan extraña, de hecho, para ella que era motivo de burla (lo que puedo dar fe que ocurría en mis clases de Secundaria). Quizá por esa misma razón fue elegida para el famoso anuncio con el que ETB, la televisión autonómica vasca, felicitó las Navidades de 2002. No creo que nadie pudiera sospechar la popularidad que iba a adquirir esa melodía, que ha seguido acompañando a la casi totalidad de anuncios de la televisión vasca hasta hoy día, ha sido objeto de múltiples versiones y, ¿hay mayor prueba de la popularidad de una música a día de hoy? puedes descargarla en la red y usarla como melodía de llamada en tu móvil. En apenas un par de años, por tanto, esta melodía, prácticamente sin ningún cambio, ha pasado de ser reliquia patrimonial a convertirse en música popular de un pueblo al que al menos, según esto, va a ser difícil negar que tiene sentido del humor.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música vasca*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1976.

ARISTI URTUZAGA, Pako. *Euskal kantagintza berria, 1961-1985*. Donostia: Erein, 1985.

AZKUE, Resurrección María de (1919). *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

- CAÑAS, Gabriela. "El 'rock' es más duro en el norte". In: *El País*, 1-6-1986. También en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/NAVARRA/PAIS_VASCO/ESPAnA/PAIS_VASCO/HERRI_BATASUNA/HB/rock/duro/Norte/elpepicul/19860601elpepicul_5/Tes/ (Última consulta: 16-02-11).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana (2ª ed.), 1995.
- IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon. *El canto coral como entramado del Nacionalismo musical vasco. Tesis doctoral inédita*. Donostia: Euskal Herriko Unibertsitatea, Filosofía eta Hezkuntza Zientzien Fakultatea, 1996.
- LÓPEZ AGUIRRE, María Elena. *Del txistu a la telecaster: crónica del rock vasco*. Vitoria: Aianai, 1996.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- MOSO GIL, Roberto. *Flores en la basura: los días del rock radical*. Algorta: Hilargi, 2003. También en: http://floresenlabasura.blogspot.com/2008_08_01_archive.html (Última consulta: 16-02-11).
- NAGORE FERRER, María. "El origen de las sociedades corales en el País Vasco". In: CARBONELL, Jaume. *Els orígens de les Associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Barcelona: Oikos-Tau, 1998; pp. 143-155.
- . *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, 2002.
- ORONÓZ ANT XOR DOKI, Belen. *Gazteri berria, kantagintza berria*. Donostia: Erein, 2000.
- PELINSKI, Ramón. "Dicotomías y sus descontentos: Algunas condiciones para el estudio del folclor musical". En: *Txuntxuneroak: I Encuentros de músicos de flauta y tambor. Txistulari*, nº 172, 1997; pp. 4-12.
- . "Invitación a la Etnomusicología". In: *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "En torno al zortziko". In: *Txistulari*, 146- *Dantzariak*, nº extraordinario julio 1991. San Sebastián: Euskal Herriko Txistulari Elkarte/Euskal Dantzarien Biltzarra, 1991; pp. 44-53. También en: <http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/zortziko.htm> (última consulta: 16-02-11).
- . "Nuevas tecnologías para viejos problemas: de espectrógrafos, zortzikos y ezpatadanzas". In: *Sukil*, 4, 2004.
- . *Txuntxuneroak: Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffylla, 2005.
- . "Sobre Iparraguirre y el *Gernikako arbola*". In: *Musiker*, 15. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007; pp. 151-163.
- . "Zortziko". In: *Auñamendi Eusko Entziklopedia* (2008). www.euskomedia.org/auñamendi/147723.
- VILA, Pablo. "Rock Nacional and dictatorship in Argentina". In: *Popular Music*, 6 (2), 1987; pp. 129-148.
- . "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". In: *Trans*, 2: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm> (última consulta: 30-06-09), 1998.