

Etnología y lingüística en la obra musical de Agustín González Acilu¹

(Ethnology and linguistics in the musical work of Agustín González Acilu)

Ibarretxe, Gotzon
Univ. Pública de Navarra
Dpto. Psicología y Pedagogía
Campus Arrosadía
31006 Pamplona

BIBLID [1138-8552 (1998), 10; 23-41]

Dentro de la composición contemporánea vasca, A. González Acilu representa una figura singular, no sólo por sus particulares tratamientos de la música vocal y su incidencia en la denominada composición fonética, sino también por su original propuesta acerca de lo que pueda ser la "esencia de la música vasca". En este artículo se plantea un repaso de la producción musical más significativa de Acilu, en relación a las interpretaciones antropológicas y estéticas que le llevan, precisamente, a configurar esa peculiar manera de entender lo vasco en música.

Palabras Clave: Etnomusicología. Música contemporánea. González Acilu. Etnología. Lingüística.

A. González Acilu nortasun berezia da gaurko euskal konposizioaren baitan; bakantasan hori ez da amaitzen bere aho musikaren tratamendu berezietan, ez eta horiek konposizio fonetiko deiturikoan duten eraginean, zeren eta berezitasun hori "euskal musikaren esentzia" delakoari buruz egin duen proposamenera ere hedatzen baita. Artikulu honetan, Aciluren produkzio musikal esaguratsuen berrikusten da, musikan "euskal era" ulertzeko modu bakan horretara eraman duten interpretazio antropologiko eta estetikoei dagokienez.

Giltz-Hitzak: Etnomusikologia. Gaurko musika. González Acilu. Etnologia. Hizkuntzalaritza.

Dans la composition contemporaine basque, A. González Acilu représente une figure singulière, non seulement par la façon particulière dont il traite la musique vocale et son incidence sur la dite composition phonétique, mais également par sa proposition originale sur ce qui pourrait être l'essence de la musique basque. On propose, dans cet article, une révision de la production musicale la plus significative d'Acilu, en relation avec les interprétations anthropologiques et esthétiques qui l'amènent, précisément, à configurer cette manière caractéristique de comprendre le basque en musique.

Mots Clés: Ethnomusicologie. Musique contemporaine. González. Acilu. Ethnologie. Linguistique.

¹ Este artículo es parte del trabajo de investigación que lleva por título "Identidad y creación musical vasca en torno a la Generación del 51: A. Larrauri, A. González Acilu, C. Bernaola y L. de Pablo", y que se realizó gracias a la Beca de Musicología (año 1996) concedida por la BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa).

INTRODUCCION

Es sabido que los identitarios musicales vascos se han ido construyendo mayormente desde la óptica de un nacionalismo musical que, a lo largo de décadas, ha ido fijando las peculiaridades formales de la música vasca a partir de algunos elementos de la tradición autóctona. Además, los compositores representativos del nacionalismo musical vasco (J. Guridi, P. Donostia, T. Garbizu, etc.) han usado, y también abusado, de ese imaginario musical; hasta el punto de que sus modos compositivos y, también, sus obras musicales más vinculadas a esa tradición, han gozado y gozan de un público, en muchos casos, desinteresado por otras propuestas más innovadoras.

Sin embargo, frente a esa especie de autarquía compositiva, la creación musical vasca de los años cincuenta en adelante se ha aventurado en la experimentación de nuevos planteamientos compositivos, estéticos e ideológicos, que han supuesto una ampliación de las propuestas del nacionalismo musical vasco más ortodoxo. De este modo, en torno a la denominada Generación del 51 -integrada por un grupo de compositores españoles que nacen a comienzos de los años treinta e irrumpen con sus innovaciones a finales de los cincuenta-², parte de la música contemporánea vasca ha intentado salir del estancamiento, gracias a los compositores vascos que se incorporan a sus filas y comienzan a asimilar con rapidez todas las nuevas tendencias compositivas surgidas algunos años antes, o tendencias en boga en esos momentos: el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo, la música electroacústica, etc.

Los compositores vascos que inician el movimiento son Luis de Pablo y Carmelo Bernaola; a los que luego se unen Antón Larrauri y Agustín González Acilu³. Con ellos, se neutralizan bastante o desaparecen casi por completo las connotaciones etnicistas del nacionalismo musical vasco, insostenibles ante la multitud de paradojas que presenta la cambiante y plural realidad musical vasca. Ahora bien, no hay que olvidar que también ellos se sirven de melodías, ritmos y otros elementos folklóricos procedentes de la tradición musical; por lo que se generan renovados vínculos con esa tradición. Y son precisamente éstos los que -desde un enfoque etnomusicológico- voy a tratar de mostrar a través de la obra musical y el pensamiento de Agustín González Acilu (n. 1929).

Si buena parte de los movimientos artísticos de vanguardia vascos intentan reinterpretar la tradición cultural vasca a través de nuevas perspectivas configuradas por el arte contemporáneo, también Acilu crea su particular modo de interpretar la música vasca, a la luz de conceptos elaborados por la música contemporánea. Incluso hay toda una serie de vasos comunicantes entre las distintas áreas artísticas y, como veremos, las influencias mutuas se dejan notar entre la música, la literatura y las artes plásticas. En este sentido, es lamentable que hasta el momento no existan estudios que hayan abordado el tema

2 Sin duda, plantear la existencia de una generación diferenciada conlleva toda una serie de problemas en cuanto a los procesos desiguales de integración de cada miembro. Además, en el caso de definir las características estéticas y estilísticas de su música el problema se complica, por la confusión y la cantidad de términos que se emplean como sinónimos de música de *vanguardia*: experimental, contemporánea, actual o moderna.

3 Las primeras veces que T. Marco se refiere a la Generación del 51, deja fuera a A. González Acilu (Marco, 1970:103-104). Sin embargo, luego, lo incluye, junto a A. Larrauri y otros, en la lista de "asimilados"; es decir, como grupo que, aun perteneciendo por edad, se incorpora algo más tarde a la ruptura vanguardista (Marco, 1989:237-243).

de la creación musical contemporánea desde un punto de vista comparativo entre los propios compositores, y menos aún en relación al resto de las artes y al pensamiento del período que les ha tocado vivir⁴.

EN TORNO A LA EXPERIMENTACION FONÉTICA

En el caso de Agustín González Acilu, el contexto cultural y sociolingüísticamente bilingüe (vasco-castellano parlante) de su pueblo natal, Alsasua (Navarra), va a tener una influencia importante en su obra y en su modo peculiar de entender la música vasca. No en vano, en el *Oratorio Panlingüístico* (1970) se va a ocupar de investigar en torno a las tonologías del euskera y el castellano. Con todo, para poder llegar a comprender esta obra y el modo en que Acilu concibe la música vasca es necesario, primero, examinar todo un trabajo previo que se inicia con sus experimentaciones fonéticas que datan de los años sesenta y que, luego, le llevan directamente a esa búsqueda de lo que según él es la “esencia de la música vasca”. Así pues, vayamos por partes.

En efecto, el *Oratorio Panlingüístico* es consecuencia de otros ensayos musicales acerca de las potencialidades acústicas, tímbricas y mímicas del lenguaje que A. González Acilu inicia junto con otros compositores que investigan también en torno a la llamada *composición fonética* (*Sprachkomposition* o *composición del lenguaje*). Por ello, antes de nada, es necesario ver el modo en que Acilu asimila esa técnica de composición, desarrollada después de la descomposición serial y al socaire de las tendencias aleatorias de la música occidental, y que trata los aspectos fónicos del lenguaje.

Las primeras obras de este tipo surgidas a partir de mediados de los años cincuenta fueron las de Wladimir Vogel, L. Nono, K. Stockhausen, L. Berio, M. Kagel, D. Schnebel, J. Cage, etc. Todas éstas y otras posteriores de los años sesenta “contribuyeron a fijar definitivamente los componentes tímbricos de la composición fonética: segmentación y fragmentación de palabras y sílabas, distribución de las mismas entre las distintas partes de un conjunto coral, renuncia a toda secuencia lógica de las palabras, potenciación de aspectos fonéticos y gestuales por medio de una nueva grafía y nuevo caudal de expresiones vocales (suspiros, susurros, gritos, gemidos, llantos, risas, ruidos, etc.)” (García Laborda, 1994:179-180).

A partir de mediados de los años sesenta, también los compositores españoles se interesaron por este tipo de investigaciones fonéticas en el tratamiento de los textos: compositores como C. Halfter, L. de Pablo, T. Marco o algunos grupos musicales surgidos a finales de los setenta para intentar la réplica de las músicas fonéticas de John Cage⁵. En cualquier caso, A. González Acilu fue uno de los más destacados y uno de los que más sistemáticamente aplicó a la música el tratamiento fonético de textos. De este modo, sus primeros intentos se plasmaron en *Dilatación fonética* (1967), donde Acilu trató de huir de toda subjetividad poéti-

4 A pesar de todo, hay trabajos que se preocupan por ese tipo de relaciones, y uno de ellos es la excelente Tesis Doctoral de M. Cureses (1993) -de la cual daremos buena cuenta en este artículo- acerca de A. González Acilu.

5 Se puede encontrar una lista más detallada de autores y obras que trabajan los materiales fonéticos del lenguaje en el artículo “Las composiciones fonéticas de Agustín González Acilu en el contexto de la música española contemporánea” de J. M. García Laborda (1994).

ca, eligiendo un texto francés en prosa de Teilhard de Chardin⁶. Junto con Antonio Quilis, entonces investigador del C.S.I.C., analizó el texto en su dimensión fonética, adaptando y aplicando a una grafía específica de la voz las características de estructura tonal de cada frase, entonación de cada grupo fónico (escalas de intensidades de sus núcleos fonológicos-sílabas), tonemas (cadencias, anticadencias, semicadencias, semianticadencias), etc.

Con los resultados obtenidos, su interés por el estudio fonético fue *in crescendo* y después de *Dilatación fonética* Acilu escribió *Aschermittwoch* (1968)⁷, para voz y conjunto instrumental, sobre textos del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger. En este caso, al contrario de la prosa abstracta y descargada de emotividad subjetiva de Teilhard de Chardin, el poema de *Aschermittwoch* contenía un fuerte dramatismo referido a la lucha del hombre ante la adversidad cotidiana. Como él mismo afirma, “en *Dilatación fonética* creí llegar a un grado de iconicidad mediante la sonoridad del propio texto y su significado. En ésta que ahora nos ocupa, traté de llegar a una dialéctica, mediante oposición entre la carga expresiva del texto, por un lado, y por otro, la energía derivada del grupo instrumental” (González Acilu, 1982:210).

Hymne an Lesbierinnen (1972) -escrita para voz y dedicada a Lily Greenham- es otra composición fonética de Acilu que lleva también un texto alemán del poeta vienés Gerhard Rühm, experimentador del neo-dadaísmo lingüístico. El poema de Gerhard Rühm se caracteriza por una carencia casi total de contenido semántico, y el uso predominante de fricativas hace referencia a la única entidad semántica del texto que es el título del poema.

Por otro lado, en la obra *Simbiosis* (1969) -escrita para tres voces de hombre y conjunto instrumental, y dedicada al arquitecto Moneo-, Acilu se basa en textos de Ricardo Bellés y, como sugiere el título, trata de integrar elementos tan diversos como un grupo instrumental, la semántica textual a través de las voces, y los efectos visuales (puntos luminosos) y sonoros de objetos sonoro-táctiles. Tanto es así que la obra se había inspirado en una exposición de objetos sonoro-táctiles del escultor Luguán sita en la Galería Seiquer de Madrid.

Pues bien, todas estas experiencias adquiridas por Acilu en *Dilatación fonética*, *Aschermittwoch* y *Simbiosis* tendrán una continuación directa en el estudio de las tonologías del euskera y del castellano llevado a cabo en el *Oratorio panlingüístico*. Lo que da muestra de la constante intención evolutiva de Acilu y la organicidad de su obra. Pero, además, con la ayuda de estas referencias previas y el análisis de esta obra nos iremos aproximando a esa manera peculiar suya de entender la música vasca, que constituye, sin duda, una de las ideas más originales del autor y, en última instancia, lo que más nos interesa saber a efectos etnomusicológicos.

6 La obra está dedicada a la memoria de Pierre Teilhard de Chardin y fue estrenada en el Instituto de Previsión (Madrid) el 24 de mayo de 1968 por José Luis Ochoa de Olza y el Grupo Alea, dirigidos por Enrique García Asensio.

7 Dedicada a Fernando Remacha, la obra fue compuesta entre los meses de marzo y abril de 1968 por encargo del Instituto Alemán de Madrid, en cuya sede fue estrenada el 16 de mayo del mismo año, por la mezzosoprano Anna Ricci y el Grupo Koan, bajo la batuta de Arturo Tamayo. Además, la obra obtuvo un accésit a la mejor obra estrenada en España en la temporada 67/68. También representó a RNE en la Tribuna de compositores de la UNESCO en París en 1971.

LAS TONOLOGÍAS DEL EUSKERA Y DEL CASTELLANO EN EL ORATORIO PANLINGÜÍSTICO

Si entre los compositores y musicólogos del nacionalismo musical vasco es frecuente aceptar como buenas las argumentaciones esgrimidas por los antropólogos de la época, en el caso de Acilu la relación con ellos será también estrecha, ya que requerirá sistemáticamente de sus consejos. Como trataremos de ver a continuación, en Acilu existe una ligazón clara entre su concepto de identidad musical vasca y las bases antropológicas de su pensamiento.

En concreto, a finales de los sesenta, el compositor navarro se puso en contacto, primero, con el etnólogo J. M. Barandiarán y, luego, con el lingüista Ambrosio Zatarain -miembros ambos de la Academia Vasca de la Lengua-, para solicitar de ellos un texto donde se mostrarán las características fonéticas y lingüísticas del euskera. Como consecuencia de ello, Acilu pudo disponer de un texto en euskera y castellano de Zatarain, sobre el que compondría su *Oratorio panlingüístico*⁸.

Con el propósito de prepararse para la composición de dicha obra, Acilu estudió el libro de Severo Altube *El acento vasco* (1932), que le prestó L. de Pablo, y que proponía varias posibilidades en la acentuación vasca: un “tono literario” y otro “popular”. El propio L. de Pablo había defendido y explotado los aspectos fonéticos y de musicalidad idiomática, con sus matices dialectales. En cualquier caso, Acilu escogió la tonología de la pronunciación culta, ya que le permitía manejar parámetros más objetivos; tanto más, teniendo en cuenta que la idea general del *Oratorio panlingüístico* consistía en enfrentar dos tonologías diferentes como el euskera y el castellano. Sin embargo, si en el caso del castellano contaba ya con unos conocimientos y unas experiencias previas, con el euskera no. Por ello, fueron de suma importancia las contribuciones de Zatarain, así como las de Mitxelena y Arana Martija, a quienes plantearía diversas preguntas con el fin de establecer los “criterios básicos” a desarrollar en su obra. En este sentido, Acilu seleccionó las partes del texto en base a esos “criterios básicos”, y llevó luego a la práctica los que, según él, acusaban mayor actividad sonora. Veamos esto con algún detenimiento.

El *Oratorio panlingüístico* está escrito para un solista bilingüe (barítono), dos solistas (hombre y mujer), un coro y una orquesta para cada sección correspondiente a los dos apartados idiomáticos. El apartado en euskera se compone de Bajo y soprano solistas, coro a doce voces por cuerda y orquesta. Y el apartado en lengua castellana se compone de coro y orquesta -simétricos al del apartado en euskera-, pero con una Contralto y un Tenor como solistas. Todo ello vale para las tres secciones del texto escrito por Zatarain, las cuales a su vez se corresponden con las tres partes de la obra. Así, la orquesta o los grupos instrumentales discurren a veces en oposición a los coros y otras veces paralelamente a éstos. Veamos ahora en qué consisten estas tres secciones (Cureses, 1995:106-111; González Acilu, 1982:218-221; Celis, 1973):

Primera Sección: Lección de euskera para castellano-parlantes, y viceversa

Primero, el texto explica la pronunciación de consonantes que tiene el euskera y que no existen en el castellano: “*Gastelaniz jatorrizko illo (ll) asko lenego ya (y) edo jota (j) biurtu ziran eta gero jota biurtu dira. Esate baterako: latiñezko mulier lenengo muller esaten zuden;*

⁸ Desgraciadamente, la obra no ha sido estrenada todavía, a pesar de que fuera merecedora del Premio Nacional de Música en 1971.

gero /ll/ ori Y edo /j/ biurtu zan: muyer edo mujer, orain Castilla-n Batalla ordez Bataya, ta Argentina-n berriz bataja esan oi duden bezalaxe. Gero aldakuntza arrigarri bat gertatu zan: miipuntaz ebakitzen diran Y edo /j/ ordez eztaiaz jota ebakitzerá: mujer ordez muxer...⁹. El autor del texto va explicando los sonidos del castellano que no existen en ninguna otra lengua latina, la consonante g o j con sus variantes y la transformación sufrida por la equis (x) en el euskera.

La lección de castellano para vasco-parlantes comienza de este modo: *“En el vascuence actual existen varias consonantes que no tiene el castellano actual, sea por no haberlas tenido nunca, sea por haberlas perdido. Dejando a un lado la J de los dialectos suletino y vizcaíno, que los otros dialectos no tienen y que el castellano ha perdido, tenemos los sonidos que se representan por Z, S, X, TZ, TS y TT, que no parece haber tenido nunca. La Z en vascuence representa un sonido que se parece más a la S que pronuncian muchos castellanos”.* También se estudian mediante ejemplos sonidos como la X vasca, la conjunción de consonantes pares (TZ), la transformación etimológica de algunas palabras por una mala pronunciación de consonantes, etc.

En definitiva, el tratamiento de esta primera sección consiste en utilizar el texto como material sonoro, simultaneando ambas lenguas por medio de la ejecución de los dos coros. Se llega a la plenitud sonora por segregación de los sonidos: I para el coro de lengua castellana, y U para el del euskera (I, U son los más extremos acústicamente). Se usa también la fonación y la no fonación en ambos coros. Luego, el solista (bilingüe) va explicando las dos lecciones, y extrae el hecho físico de las palabras, utilizando recursos sonoro-vocales que el quinteto de voces solistas desarrolla a *capella*. Otras veces los solistas recogen el material sonoro extraído por el solista principal y hacen de puente entre éste y los coros. Así, en un planteamiento continuo de contrastes sonoros diferentes.

Segunda Sección: Oposición de fonemas entre ambas lenguas

Esta sección se divide en doce grupos dobles, que corresponden a doce estrofas en cada una de las lenguas. Cada grupo está polarizado, en parte, por un sonido, y así se forma la estructura general de la sección. Las estrofas se tratan de antiguas canciones, dichos, acertijos, onomatopeyas, etc., en ambos idiomas. Ésta es la disposición de los doce grupos:

Grupo 1º (polarizado sobre el sonido *fa*)

BAZTAN-EN ILTZAGAR-DANTZA/IDOIBALTZAGA-N BATZARRA.
EN SEVILLA DANZAN LOS SEISES/EN VALLADOLID HUBO CORTES.

Grupo 2º (polarizado sobre *fa#*)

DURANGO-N URI BARRIA/MARKIÑA-N LARRAGORRIA.
EN MADRID HAY BARRIOS NUEVOS/MAS LEJANOS QUE CHAMBERI.

⁹ La traducción en castellano es: “En castellano muchas *elles* primitivas se convirtieron primero en Y (j) o en J (zh) y luego se han convertido en jotas (x). Por ejemplo: *mulier* del latín dio, primeramente, *muller*; luego esa *elle* se convirtió en Y o J, dando *muyer* o *muzher*, lo mismo que ahora por *batalla* dicen *bataya* en Castilla y *bataja* (*batazha*) en Argentina. Luego se produjo una transformación sorprendente: en vez de esa Y o J (zh), que se pronuncia con la punta de la lengua, se pasó a pronunciar con la garganta la jota actual: *mujer* (*muxer*)...”.

Grupo 3º (polarizado sobre do)

EZTUANAK DUANARI/EMATEN DIONA:LOTSA.
DONDE NO HAY NADA/ DICEN QUE HASTA EL REY/
PIERDE SUS DERECHOS.

Grupo 4º (polarizado sobre mi)

MOTOTSA, OTSA/KOKOTZA, OTZA: AU LOTSA, NESKA MOTZA!
DERECHOS, HECHOS/RECTOS, DIRECTOS:
¡QUE INDIRECTAS MAS DIRECTAS!

Grupo 5º (polarizado sobre re)

SITSA, BITSA/MANDIOAN KUTXA/ARTABURUA, LOKOTXA.
COSAS, CAUSAS/RAZON, DESAZON/CADA COSA A SU SAZON.

Grupo 6º (polarizado sobre do#)

IRRIGOAK AIDEAN EGAZ/GIZONA IRATZEKETAN SEGAZ.
LOS PAJAROS VUELAN/LAS MOSCAS SE CUELAN.

Grupo 7º (polarizado sobre si)

URA IRAKITEN GAL-GAL-GAL/BAKALLAUA SUTAN PIL-PIL-PIL.
EL AGUA ESTA HIRVIENDO/EL BACALAO SE ESTA COCIENDO.

Grupo 8º (polarizado sobre si b)

ITSASOA LAIÑO DAGO/BAIONAKO BARRARAIÑO.
EN EL MAR HAY NIEBLA CERRADA
HASTA LA PUNTA DE ENTORNADA.

Grupo 9º (polarizado sobre mi b)

AURRAK ONDARREAN/URETAN PLISTI-PLASTA.
LOS NIÑOS EN LA PLAYA/CHAPOTEAN EN EL AGUA.

Grupo 10º (polarizado sobre la)

BIRIGARROAK TXORROTXIOKA/GAUEAN ONTZAK ULUKA.
LAS MALVICES SILBAN Y CANTAN
DE NOCHE LOS BUHOS GRAZNAN.

Grupo 11º (polarizado sobre sol)

AGURE XAHAR TTATTARRA/BADOA TTIRRIKI-TTARRAKA.
XOXOA KANTARI/GOXO-GOXO DA ARI.
EL VIEJECITO CHIQUITITO/VA ARRASTRANDO LOS PIES;
EL TORDO ESTA CANTANDO/SUAVE, DULCEMENTE.

Grupo 12º (polarizado sobre la b)

ALTZAK ORRIA ZABAL/BEGOÑA-GANEAN,
ASKO BE ZABALAGO/BASOBALTZ-ALDEAN.
¡QUE GRANDES SON LAS HOJAS/DE LAS CHUMBERAS DE GRANADA!
PERO AUN SUELEN SER MAYORES/LAS DE SIERRA NEVADA.

Para la selección de los grupos priman los criterios fonéticos antes que los semánticos, y cada grupo responde a criterios diferentes como superposición de sílabas, acentos, paralelismo de sílabas y acentos, oposición de grupos fonológicos, imposición de las palabras a cuatro alturas fijas, carácter instrumental al texto para descomponerse en palabras articuladas, etc.

Tercera Sección: Etimologías de cada uno de los dos idiomas

En esta sección se relacionan etimologías de palabras de cada una de las dos lenguas, como "itsaso" y "chapotear", y se investiga en la sonoridad de las onomatopeyas, las cuales tienen mucha importancia de cara a las obras siguientes y respecto a la búsqueda de la iconicidad. El texto en euskera es el siguiente: "*Itsaso itzak bi zati dituala dirudi: ITS edo ITZ, eta ASO. ITZ urarekin zer-ikusi duden izen batzutan agertzen zaigu: izoki, izurde, izotz, iztu, izto-ki... ASO atzizkia berriz guraso, arbaso, aitaso, amaso, aitakilaso, aitatokibilaso, semeso, alabaso, ilobaso. Zer adirazten duan eztago argi: baliteke aitaso aita aundi izatea, prantzesez, alemanez ta ingleseaz bezela (...)*".

Al igual que en el estudio etimológico que parte de la palabra "itsaso" (mar), y de sus dos partes "its" o "itz" y "aso", para investigar la sonoridad de sus derivados de raíz común, también explota las sonoridades que se derivan de las palabras emparentadas con la onomatopeya "chap" tomada de la palabra "chapotear". También aquí aplica la superposición, yuxtaposición y otras características de las sonoridades de ambas lenguas.

En definitiva, los criterios fonéticos más que los semánticos encaminan la obra vocal de Acilu y tienen que ver con el concepto de "iconicidad", y también de "simbolismo literal", tal y como él seguirá desarrollando en obras vocales posteriores. De ahí la importancia del empleo de onomatopeyas. Así también, la *Cantata Semiofónica*, compuesta entre 1972 y 1975, es un paso adelante, ya que persigue partir de la semiología y, en concreto, de la yuxtaposición de "signos icónicos" y "signos lingüísticos" (en el sentido saussureano de imagen acústica y concepto) para estructurar la obra. Como dice el propio Acilu, la *Cantata Semiofónica* "es el resultado de mi aspiración a alcanzar el mayor grado de iconicidad (iconicidad como sinónimo de fusión orgánica de los elementos de la obra) a través de signos lingüísticos y semiológicos. De ahí la necesidad de emplear (...) un coro de sordos, ya que por este medio existe la posibilidad de extraer toda la expresión sonora, visual y semiológica (de ahí la parte del adjetivo que comporta el título de la obra) que entraña cada una de las palabras, expresando ideas que afectan a lo más profundo y primario del hombre: estados de ánimo, actitudes, sensaciones" (González Acilu, 1982:231).

También aquí, Acilu consulta a especialistas en etnología y lingüística como Barandiarán, J. Caro Baroja, Satrustegi y Mitxelena, y el texto se configura mediante conceptos básicos como estados de ánimo, actitudes y sensaciones que presentan a modo de onomatopeyas la comunicación humana primaria: "onomatopeyas simbólicas" que se muestran como gesticulación muda y que configuran el código de comunicación de los sordos. Además, Acilu contacta con las teorías tanto desfasadas de J. Schobinger sobre el origen del hombre, aunque se familiariza con ese concepto tan operativo de "símbolo", que en este caso le sirve para explicar el código de los sordos que, según él, presenta los aspectos primarios de la fase prelingüística o "etapa de lalación" del hombre (González Acilu, 1982:231).

De nuevo, el *Oratorio panlingüístico* y la *Cantata semifónica* suponen para Acilu una experimentación progresiva mediante la cual puede ir él desarrollando y perfilando mejor sus conceptos de “iconicidad”, “onomatopeya simbólica” y, sobre todo, la noción de “simbolismo literal” que -como veremos a continuación- servirá para sustanciar su idea de identidad musical vasca.

SOBRE LA ESENCIA DE LA MUSICA VASCA: EL “SIMBOLISMO LITERAL” EN EL EUSKERA

Con el objeto de dar respuesta a la pregunta de qué es la música vasca, Acilu va enfocando cada vez más al estudio del euskera, toda la problemática de la iconicidad y del significado textual. Ciertamente, sus tesis enfocan el problema desde una perspectiva novedosa, y relacionada siempre con todo el trabajo realizado hasta ese momento. Así pues, el *Oratorio panlingüístico*, que es la primera tentativa del autor en torno a la fonología y musicalidad del euskera, le da pie a reflexionar acerca del modo en que una composición musical se puede relacionar con lo vasco:

“Hablando de la esencia de la música vasca, he llegado a la conclusión de que no existe. La música vasca tradicional es de las más cultas que hay y tiene unos 200 años. Nada ancestral. La única referencia que tenemos de la música, como objeto sonoro ancestral vivo, es la palabra. A partir de ahí podemos razonar y llegar a hacer música vasca en sentido estricto. Si el euskera es un elemento sonoro -no teórico ni estricto- que tenemos desde siempre y si cada idioma tiene su propia fonología, puede dictar una determinada musicalidad. Se trata de invertir el proceso clásico: condicionar la música al idioma y no al revés” (Catalán, 1985:21).

Acilu es el que dice más claramente que las melodías vascas no tienen nada de ancestrales, sin embargo él mismo no cesa en el empeño de buscar en lo esencial de la musicalidad vasca, y lo encuentra en el idioma, en la sonoridad específica y exclusiva de su fonología. Evidentemente, la visión de Acilu es la de un compositor que centra su investigación en torno al material sonoro. Además, intenta obtener una respuesta lo más objetiva posible de lo que pueda ser la música vasca, por ello no incluye ninguna variable que tenga en cuenta los aspectos contextuales y subjetivos.

Según Acilu, se hace música vasca “en sentido estricto” cuando el compositor construye su obra desde el propio euskera. Acilu no habla de la identidad del compositor, sino de los materiales sonoros que utiliza. Se vuelve de nuevo a centrar en el objeto el tema de la identidad musical vasca. En cierto modo, se trata de una versión añadida al nacionalismo musical vasco, ya que en ella se presupone una identidad común que se remite a los ancestros y perdura en el tiempo a través del idioma. Es una versión paralela a la oteiciana y que Acilu lleva casi hasta las últimas consecuencias, mediante sus presupuestos teóricos e investigaciones prácticas. Pero vayamos por partes.

Para Acilu, hay dos razones fundamentales por las que investigar en la lengua y centrarse en su fonología: por una parte, la ventaja de su enraizamiento étnico. Según él, “la palabra es el único objeto sonoro ancestral vivo que poseemos y nos servirá de entroncamiento entre música e idiosincrasia de un pueblo” (González Acilu, 1982:234). Por otra parte, dispondremos de un material libre de corsés impuestos por la tradición tonal y atonal. “Con semejante

criterio obtendremos un material maleable y eficaz frente a la rigidez de la tonalidad, incluso de la atonalidad, rigidez que, en el caso de la tonalidad se produce por los pivotes en que se apoya (tónica, dominante, subdominante) y, en lo referente a la atonalidad, por las alturas fijas que condicionan también la libertad tonológica de los grupos fónicos” (ibid.).

Como ejemplo práctico de esta doble intención, y como continuación de lo ya experimentado anteriormente, está su obra *Arrano Beltza*. La idea de hacer una obra coral con texto en euskera surge tras unas primeras conversaciones mantenidas por Acilu con José Antonio Artze “Hartzabal”¹⁰, y como consecuencia del interés que habían suscitado en el *altsasuarra* sus poemas. En concreto, Acilu se mostró especialmente interesado por el poema “Arrano Beltza” (Aguila Negra) contenido en su libro *Laino guztien azpitik* de 1973, y escrito en colaboración con el pintor José Luis Zumeta. La fuerza expresiva del texto del poema atrajo a Acilu, tanto por su significado como por su significante, y sobre él construyó la partitura de *Arrano Beltza* para cuarteto de voces solistas y coro, dividida en doce partes. Se trataba de un encargo de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, y el Teatro Gayarre de Pamplona fue el escenario donde se estrenó el 14 de enero de 1977, a cargo de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, y dirigida por Luis Morondo.

La obra tuvo una excelente acogida por parte del público, pero además durante la actuación se vitorearon proclamas de índole nacionalista. Esta situación sorprendió, de algún modo, al propio compositor; aunque no era de extrañar que así sucediera, viendo el contenido del texto, los conceptos y las imágenes-signo que en él se presentaban: el pueblo navarro, la historia de Navarra, el escudo con un águila negra, etc. Sobre el significado del título el autor del texto dice que “un escudo con un águila con las alas desplegadas muestra más claramente el carácter de nuestra tierra, por eso me gustó el tema y decidí hacer un poema (...) éste sería una denuncia a través de una crónica de la ceguera política de nuestro país (...) la ceguera de nuestro pueblo para reconocer quiénes son nuestros amigos y quiénes son nuestros enemigos” (Alcocer y Hernández, 1977).

En efecto, el poema de Artze hace una crónica de la historia de Navarra, partiendo del siglo XIII hasta llegar a 1975. El relato poético va recorriendo las fechas históricas que pretenden señalar la pérdida de independencia de Navarra. Así pues, se comienza recitando en euskera catorce fechas que van desde 1200 -cuando Gipuzkoa acepta como señor al rey de Castilla- hasta 1975 -fecha de la instauración de la democracia en España-: 1200, 1332, 1379, 1512, 1609, 1789, 1794, 1839, 1879, 1931, 1937, 1966, 1971, 1975. Luego, se alude a las batallas que libraron los navarros bajo la enseña del águila negra, que representaba a Navarra antes de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), donde el entonces rey de Navarra Sancho el Fuerte participó en la contienda, aliado con el rey de Castilla, Alfonso VII, y el rey de Aragón, Pedro II, saliendo victoriosos sobre Mohamed-Ben-Yacub; y tras la cual el escudo de Navarra incorporó las cadenas que muestra en la actualidad:

10 Artze había sido intérprete de txalaparta en el grupo musical *Ez Dok Amairu* que surgió en 1966, formado por poetas y cantautores que tenían como objetivo “recuperar” la identidad cultural vasca a través de la creación de canciones nuevas y con contenido social en euskera, y también rescatando del olvido las canciones del cancionero tradicional (Aristi, 1985:35). El grupo se dio a conocer, sobre todo, en 1969 con el espectáculo escénico “Baga, Biga, Higa” donde se integraban cantos, poemas, txalaparta, danzas, etc. Artze participó también como txalapartari en otro espectáculo audiovisual, “Ikimilikiiliklik”, montado junto con su hermano y el cantautor Mikel Laboa en 1974 (ibid.:115). Pero, además, la txalaparta de los hermanos Artze tuvo un papel protagonista en la obra de Luis de Pablo Zurezko Olerkia.

“arrano beltzarekin joan ziren
joan ziren joan
 jaen go
navas de tolosara
nafarrak
eta kate
 kateekin itzuli etxera
eta kate
 kateak ekarri herrira
 harmharrira
atzerritarrentzat
atzerrian

 gerla irabazi
eta herrian nafarroa
 nafar aroa galdu”.

(“Partieron con el águila negra/ partieron/ a las Navas de Tolosa/ de Jaén/ los navarros/ y con cadenas/ volvieron a casa con cadenas/ y cadenas/ trajeron cadenas al pueblo/ al escudo/ para los extranjeros/ fuera/ ganaron la guerra/ y en el País perdieron a Navarra/ se hundió la era navarra”).

El poema “Arrano Beltza” de Artze es, en suma, una recreación poética, en clave nacionalista, de la historia de Navarra. No es extraño que, en la actualidad, la imagen del “arrano beltza” haya sido incorporada a la bandera representativa de la izquierda *abertzale*. Por ello, también, en los funerales del nacionalismo radical vasco es habitual y tiene una fuerte carga simbólica esa imagen de la bandera con el “Arrano beltza”, acompañada de los ritmos de la txalaparta (Aretxaga, 1988:52). El emblema del “Arrano beltza” y los ritmos “primitivos” de la txalaparta simbolizan a un pueblo vasco que está en pie de guerra y lucha por sus supuestas libertades ancestrales.

Por otro lado, para contrarrestar y distanciarse de esa carga semántica e ideológica del texto, Acilu se remite de nuevo a sus criterios de objetividad y exaltación de los valores acústicos. Lo cual no era nada fácil teniendo en cuenta los tiempos que corrían cuando se compuso la obra en 1975-76. El propio Acilu encuadra la obra en un estilo expresionista, “porque los conceptos están presididos por el signo de la energía, de la vitalidad (...) a través de una dialéctica originada por el valor semántico del mismo texto, frente a su significante, potencia éste a través del simbolismo literal de sus fonemas” (Alcocer y Hernández, 1977)

De modo que en *Arrano Beltza* continúa con esa búsqueda de la sonoridad propia de las palabras y fonemas del euskera y, para ello, experimenta con variados recursos técnico-vocales a lo largo de los veinte minutos de duración que tiene la obra. Así, por ejemplo, en un momento de la pieza el coro interpreta una especie de coral hablado donde se opera fonéticamente con las cifras. También trata de conjugar el signo lingüístico con el icónico, y en otro momento utiliza elementos gestuales, como el paso adelante de los coralistas, y sonoros o percutivos, como taconazos. Como se ve, sigue todavía con aquellas inquietudes sonoro-plásticas de la *Cantata Semiofónica*, tratando de unir el mundo sonoro y el gestual.

Pero, no conforme aún con lo hecho -su investigación en torno a las correspondencias entre los elementos fonéticos y los icónicos-, se encamina hacia unos derroteros más filosóficos. Y esto es consecuencia de su lectura del ensayo de Imanol Mugika *Teoría de la formación de las Lenguas, vista a la luz del Euzkera* (1975). Este libro que llegó a manos de Acilu “un poco por casualidad en abril de 1977, sirvió de punto de partida para poder realizar una obra en la que el factor sonoro-fonético debía tener, a nivel icónico, su correspondencia plástica (ballet)” (González Acilu, 1982:236). La obra en cuestión es *Izena ur Izana* (1979), y en ella Acilu intenta encontrar esa correspondencia entre la expresión plástica (ballet) y la vibración sonora del euskera. La partitura -escrita para coro a *capella* formado por dieciocho voces distribuidas en seis cuerdas- presenta una segunda parte que está pensada para un grupo de baile; aunque puede ser interpretada sin éste, como de hecho ocurrió el día del estreno en el Teatro Gayarre de Pamplona, el 27 de agosto de 1989, a cargo de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona y bajo la dirección de José Luis Eslava.

Ciertamente, las teorías de Mugika guían los pasos de Acilu, ya que su idea del euskera como objeto sonoro ancestral vivo encaja con las investigaciones de aquél dirigidas al estudio de las raíces del euskera. En este sentido, el libro de Mugika es esclarecedor para Acilu porque dice que “las lenguas primitivas que poseen raíces propias o raíces en la madre tierra, como lo es en lo vital la genética de los pueblos, *son de base fonética*, ya que al tratarse de la palabra que es sonido, debe buscarse su origen o piedra ara en el fonema” (Mugika, 1975:5; citado también en Acilu, 1982:236). Según Mugika, el euskera sería una lengua primitiva que muestra las energías de la naturaleza a través de unas raíces básicas, y Acilu trabaja con ellas para crear su obra: “A través del mencionado ensayo he ido obteniendo información acerca de las propiedades icónicas contenidas en las vocales y consonantes del idioma. Sílabas pertenecientes a las “raíces básicas” como iz, ur, bel, ar, zar ponían en mis manos núcleos de expresión de tanta vitalidad como significación” (González Acilu, 1982:236).

Pues bien, Acilu crea su obra en relación a esas raíces básicas contenidas en las palabras del texto y valiéndose del “simbolismo literal” de los fonemas:

“Por ejemplo, ‘itza’ (palabra). Mi labor consistió en analizar cada uno de los cuatro fonemas de que consta la palabra ‘itza’, en cuanto a significado dentro de la lengua a que pertenecen. Así, el sonido ‘i’ que en orden de acústica es el más agudo, representa según Múgica, la inteligencia o penetración en lo denso y nos da la noción del pensamiento. ‘Tz’, la conjunción de ambos sonidos o fonemas, produce la idea de cantidad; además, la ‘z’, consonante de actividad inmaterial, hace referencia a la energía nerviosa. Por otro lado, si no está catalizada por ninguna vocal, indica energía no densificada. Sirva de ejemplo la sílaba ‘iz’ (luz).

La vocal ‘a’, cuarto y último de los fonemas indica también una energía activa y es la vocal positiva y masculina. Todos estos trabajos previos consideré como punto de partida para la consecución de la obra” (González Acilu, 1982:236).

Es evidente que Acilu trata de buscar significados immanentes en el euskera, y ésa es para él la manera de acceder a la “esencia de la música vasca”. Sin duda, es un nuevo modo de enfocar la cuestión de la música vasca, al menos si consideramos las interpretaciones del resto de los compositores y musicólogos vascos que tratan el tema. Sin embargo, tampoco él se escapa del deseo de encontrar una esencia. Es más, en obras posteriores insiste en esa búsqueda, confiriendo incluso una mayor carga ideológica a sus propuestas. Veamos esto.

HACIA LA DESOCUPACION DEL SIGNIFICADO VERBAL

En la obra de Acilu siempre están presentes los presupuestos y fundamentos lingüísticos y etnológicos antes citados, y a ellos hemos de referirnos también al hablar de su obra *Oi Lur, Hain Hur* (¡Oh tierra, tan cercana!), compuesta para dos coros de cámara mixtos y orquesta entre 1988-89, por encargo de la Quincena Musical Donostiarra, con el fin de conmemorar su cincuentenario. Como muestra del tema que trata la obra, veamos los primeros versos del texto en euskera de Xabier Amuriza:

“Oi Lur, hain hur
Biziaren oin, hazkuntzaren soin
Oin Lur, hain samur
Gizakien ein, jainkokien duin.
Itsasoan laino, lainoa elur, elurra ur”.

(Oh Tierra, tan cercana
pedestal de la vida, cuerpo del crecimiento
Oh Tierra, tan tierna
medida de los hombres, tesoro de los dioses.
Niebla en el mar, la niebla se hace nieve, la nieve agua.)

He aquí otras partes del texto:

“Gauetz hilak argi,
Oi gure Hilargi!
Lurrik ez balitz,
norentzat argi hori?

Egunkeran, itsasotik lehorrerantz
badator gure Jauna,
Eguzki ahalguztiduna,
hilak bizi erazten, biziak argi erazten”.

(De noche los muertos lucen,
¡Oh Luna nuestra!,
si no existiera la Tierra,
¿para quién sería tu luz?

Al amanecer, del mar hacia la tierra
viene nuestro Señor,
el Sol todopoderoso,
reviviendo a los muertos, iluminando a los vivos.)

Sin duda, como dice Cureses, a través de estos fragmentos no se quiere hacer una mera exaltación de los elementos de la naturaleza, tal y como se ha pretendido a veces desde una interpretación ecológica. Lo que realmente muestra el texto de Amuriza es gran parte del *corpus* de creencias mitológicas vinculadas a la tradición cultural vasca, que han llegado a nuestro conocimiento a través de los estudios antropológicos y, por derivación, a través de

los textos literarios y poéticos. Sin embargo, tampoco se trata -como supone Cureses- sólo de “la concepción mitológica que durante siglos ha permanecido unida a la cultura vasca” (1995:188), sino que corresponde, sobre todo, a la interpretación que Barandiarán y sus seguidores han hecho de esos retales de la tradición vasca que habían ido recogiendo. Luego, por supuesto, está la manera en que esas interpretaciones han sido recreadas por la literatura vasca. En todo caso, muchos de esos presupuestos ya han sido contestados por algunos antropólogos actuales, por lo que sus reflexiones merecen tenerse en cuenta. Y es esto lo que vamos a hacer a continuación.

Es cierto que el texto de Amuriza mantiene estrechos vínculos con la mitología vasca contenida entre los materiales etnográficos de Barandiarán. Además, el mismo Acilu da como buena la propuesta poética de Amuriza, y parte de ella para crear su obra musical. Sin embargo, en referencia a los conceptos contenidos en ese texto, Cureses cita sin más los ensayos de Barandiarán, con lo que acepta implícitamente la lectura que en su día hiciera el etnólogo vasco de los relatos que le contaba el informante *baserritarra* o campesino de la tradición vasca: una lectura que había extraído significados literales de unas historias y unos conceptos que sólo tenían sentido dentro del contexto cultural al que pertenecían. Así, por ejemplo, para interpretar la alusión poética de Amuriza a la Tierra (“lur”), como tesoro de dioses y fuente de vida, no basta con decir que existe un “genio de Lur” que guarda dicho tesoro y que “al genio de la Tierra se dirigían, sin duda, las preces de muchos devotos que antiguamente depositaban sus ofrendas (monedas, principalmente) en las cavernas con objeto de lograr de aquél algunos favores” (Barandiarán, 1984:121; citado también en Cureses, 1995:188).

Se entiende bien poco el sentido de esas imágenes-signo o metáforas como tierra (“lur”), agua (“ur”), noche (“gau”), luz (“argi”), etc. que aparecen en el texto de Amuriza, cuando se las asocia sin más a misteriosas creencias mágicas y recuerdos de seres míticos. Es por esto que las revisiones de algunos antropólogos del momento han convenido en situar a esos elementos naturales, así como los diversos númenes antropomórficos y zoomórficos de la mitología vasca, dentro del espacio cualitativo de la tradición cultural vasca:

“El animal de Mari y de otros genios de las cavernas o bosques de la cultura campesina tradicional vasca parecen ser, pues, la contrapartida espacial al ‘adentro’ en el que se sitúa él mismo: más que unos restos de divinidades entroncadoras por no se sabe qué arte de magia con el paleolítico cavernario o el tribalismo matriarcal, parecen ser ese ‘afuera’ que garantiza, hace duradero e identifica al ‘adentro’ doméstico” (Azurmendi, 1988:117).

Por otro lado, en la parte final del poema, esos elementos de la naturaleza se entranan con un elemento relevante dentro de la cultura vasca: el euskera. Sus raíces básicas -“ur”, “iz”, “ik”, etc.- se muestran resaltadas en la elaboración del texto:

“Oi Lur, hain hur
Zure gainean eta barnean
nahi dut ari eta izan
ez bait nezake jasan
Euskarak paira dezan
bizien hil usainik
ez izarren lotsarik.

Oi Lur, hain hur
Zure hitz eta izan-lagun
izan denak mendeetan
behar du zurekin iraun
beste hainbestetan.
Eta gero berriz hasi
eta izan eta bizi
sekulorum sekulotan
Hemen-Amen!"

(¡Oh Tierra tan cercana!
sobre ti y dentro de ti
quiero moverme y ser
porque no puedo soportar
que el Euskara padezca
olor a muerto de los vivos
ni vergüenza de las estrellas.
¡Oh Tierra tan cercana!
Tu voz y compañera de ser
la que ha sido durante tantos siglos
debe perdurar contigo
al menos en otros tantos.
Y luego volver a empezar
y ser y vivir
por los siglos de los siglos
¡Aquí-Amen!)

Según Cureses, el énfasis puesto en explotar de nuevo un material lingüístico que ya había estudiado y desarrollado en *Izena ur Izana* va más allá de intenciones ecológicas y de preservación de la lengua, que también las hay. Responde al deseo de Acilu de conectar con el pensamiento de Oteiza y, en concreto, con su concepto de *vacío*. De manera que, según ella, el texto cumple una doble función: "La primera conecta con lo que podríamos llamar 'lo vasco' (lengua, naturaleza, mitología, creencias, etc.) y de ahí el entroncamiento con el pensamiento de Barandiarán, Caro Baroja y Múgika que presentábamos al comienzo del análisis; la segunda, sin negar nada de la anterior, entroncaría con el concepto de vacío representado precisamente en unas raíces que, conteniendo su esencia más pura, no significan absolutamente nada" (Cureses, 1995:191). Así pues, para Cureses, la desocupación espacial operada en las obras plásticas de Oteiza es idéntica a "otra desocupación, la del significado, que propugnan los formalistas; en este sentido la atención se centra en la forma exterior, o trama sensible del símbolo lingüístico -o lo que es lo mismo en este caso, en las raíces básicas- más que en su valor comunicativo, en el signo más que en el objeto" (ibid.:192)

Indudablemente, uno de los hitos que indicó el camino a seguir por los artistas vascos fue el proyecto estético, antropológico y político de Oteiza, y tampoco Acilu quedó al margen de su influjo. Además, las interpretaciones etnicistas de Oteiza sobre los rasgos diferenciales

constantes e inmutables de los vascos, así como del papel de la prehistoria descrita por Barandiarán en la actualidad vasca, tuvieron un apartado fundamental que consistió en organizar las bases de una auténtica recuperación política y cultural en torno al principal testimonio de aquellas épocas remotas: el euskera¹¹. Por ello, también, hay una conexión evidente entre el pensamiento oteiziano y el modo de concebir la creación musical vasca por parte de Acilu. Sin embargo, hay que ser prudente a la hora de establecer puntos de coincidencia entre los dos autores, y sobre todo en puntos tan escabrosos como el concepto de *vacío* en Oteiza. Por ello, hay que matizar y explicar mejor el paralelismo que se establece entre el concepto de *vacío* y la desocupación del significado en Acilu, ya que de otro modo puede resultar un tanto erróneo.

Hay una *Ley de los Cambios* que, según Oteiza, consta de dos fases y explica la evolución experimentada por el arte hasta llegar al momento actual:

“En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista (...) Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa (...) se oponen estos 3 postulados, como conclusiones: 1) El arte que era expresión, no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio -formalista o informal-, en una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad” (Oteiza, 1993: nº 74)

Esta operación de vaciar o desocupar el espacio le llevó a Oteiza a un sinfín de ensayos, pero todo el propósito experimental de su obra y su interpretación estética del alma vasca no encontró un sentido definitivo hasta que no descubrió el cromlech microlítico de las montañas vascas, al cual otorgó calidad de espacio sagrado o escultura vacía donde el hombre prehistórico había encontrado su curación y su salvación estética: “El cromlech agota el proceso estético del vasco y su universo simbólico (lengua, arte, religión) se completan y esto puede significar también que en ese momento se detiene” (Oteiza, 1993: nº 50).

Sin embargo, el vacío-cromlech es del tipo *huts* (vacío) y con él Oteiza llega a su conclusión experimental, tal como lo hace en sus Cajas Metafísicas (1959). Este vacío-cero es de un orden de abstracción cualitativamente superior al del vacío que se genera, por ejemplo, en su *Friso de los apóstoles* (1953-69) de la Basílica de Aránzazu. En este segundo caso, el hueco interior es “abierto”, del tipo *aska* (abrevadero, cuna, surco o receptáculo en la cultura tradicional vasca), y permanece enfrentado con el exterior y en contacto con todas sus relaciones plásticas de textura, composición, etc. Por el contrario, en el primer caso, el *huts*, se

11 No obstante, como señala C. Martínez Gorriarán, “la teoría oteiziana sobre la cultura vasca, es, pese a su apariencia, mucho más *histórica* y menos *eticista* que la tradicional (...) La revalorización de lo histórico y lingüístico implica simultáneamente una pérdida de valor de lo *étnico*, en el sentido que le daba la intelligentsia nacionalista conservadora (...) la idea de la recuperación cultural implicará reivindicar y realizar un destino histórico propio. Orientación que, por lo demás, no es en absoluto *autóctona*, sino típica de las tendencias de izquierda del pensamiento moderno cosmopolita” (1989:86).

trata de un hueco “cerrado”, aislado, sagrado, metafísico, neutro y abstracto. Es el resultado consiguiente a la desocupación operada en el *aska*. Como dice Zulaika, la idea *huts* necesita de un icono como el *aska* para marcar diferencias concretas, ya que “la diferencia creada por *huts* no es localizable aquí o allí, dentro o fuera, y no es superable en grado de abstracción (...) La diferencia marcada por *huts*, al contrario que la *muga* (frontera) o *ertsí*, no se presenta como límite, sino como ausencia de límite. Esta ausencia es de signo ‘negativo’ en el sentido cibernético de que la forma es de cero dimensiones y no localizable” (1987:64).

Como consecuencia, Oteiza no está interesado por el aspecto formal de la desocupación del espacio o lo que sería la desocupación del significado en Acilu. “A partir de su interpretación del hueco redondo del cromlech como vacío religioso, todo el trabajo de Oteiza se encamina a aislar el hueco y repetir con ello la operación de conclusión para el artista y del nacimiento de un nuevo sentimiento religioso desde el arte. Oteiza no trabaja, por tanto en este empeño, con los huecos; Oteiza trabaja en el hueco (Agirre, 1993:297). Por el contrario, Acilu está en la fase en que el vaciado del significado tiene todavía unos límites, unas dimensiones y se concreta en el signo lingüístico, que en este caso son las raíces básicas del euskera. No trata de aislar ese vacío de significado de las raíces básicas, no trasciende del iconismo a la idea abstracta, por lo que su aplicación de la desocupación está ligada aún al contenido inmanente, a la configuración formal, no a una ausencia de contenido y menos a un sentido trascendente y religioso como el oteiciano. El vaciado de significado está todavía próximo al “simbolismo literal” de las obras precedentes¹².

En este sentido, se puede decir que la evolución de Acilu desde el *Oratorio panlingüístico* hasta *Oi Lur, Hain Hur!* se orienta hacia una desocupación del significado verbal -en este caso del significado en el euskera-, pero sin llegar a trascender los límites del signo lingüístico. Lo cual no es de extrañar, ya que parte de un concepto de signo inspirado en el signo lingüístico de Saussure, como combinación de imagen acústica y concepto, donde un significante está siempre ligado a un significado -en este caso el del “simbolismo literal”- y por lo cual el interpretante está ausente¹³. Por ello, también, Acilu se mantiene al margen de una interpretación de vacío metafísico al estilo oteiciano, con todo lo que ello implica como estrategia de “*recuperación espiritual* del idioma” (Martínez Gorriarán, 1989: 87).

En definitiva, se puede decir que Acilu se sirve de las líneas de experimentación fonética, más o menos en boga entre los compositores del momento, y aplicando sus conceptos de “iconicidad” y “simbolismo literal” al estudio del euskera, ahonda en el significado inmanente, literal e icónico de sus “raíces básicas” para elaborar su particular teoría acerca de la esencia musical vasca. Cada partitura vocal de Acilu está concebida como un paso hacia adelante y, al final, como un desarrollo de una de sus principales inquietudes: la búsqueda de esa esencia de la música vasca a la que se llega por medio de la desocupación del significado en el euskera. Además, para conseguir esto, Acilu se enmarca -como Oteiza- en una concepción rupturista al estilo de las vanguardias históricas, y también dentro de una estrate-

12 Por otro lado, si tenemos en cuenta este entronque cultural del vacío oteiciano, no parece oportuno mezclarlo -como lo hace Cureses (1995:239)- con las Empty Words de John Cage o su interés por el silencio, que se relacionan sobre todo con las filosofías orientales zen y taoísta.

13 No ocurre esto en la lingüística de tendencia pragmática o, por ejemplo, en el concepto de signo de Peirce, donde se reconoce el carácter polisémico de los significantes -no sólo los artísticos, sino también los del lenguaje común- y por ello el objeto que representa el signo es un “objeto virtual” que no existe sin la multiplicidad de los interpretantes, que a su vez se convierten luego en signos (Nattiez, 1990:7-8).

gia de recuperación cultural. Pero su hipótesis de trabajo no tiene nada que ver con la *tesis del cromlech*, al modo del sistema estético-existencial oteiciano, y menos aún con el proyecto cultural etnicista del nacionalismo (musical) vasco.

Cabría decir, entonces, que el desarrollo de las investigaciones lingüísticas -con base antropológica- le lleva a Acilu a ahondar en una supuesta esencia de la música vasca que se aleja, completamente, de los postulados clásicos en torno a la especificidad del folklore musical. Y aunque haya una remisión constante a las interpretaciones antropológicas y estéticas de autores como Barandiarán, Oteiza y otros -en cuanto al modo de concebir la ancestralidad de la lengua y cultura vascas-, Acilu no mantiene o, mejor, transforma el discurso etnicista. De tal forma que la cuestión de la identidad no se ve con sentidos de oposición y competencia, sino más bien de contribución y enriquecimiento. Así, el euskera, como esencia y material de experimentación, no comporta en ningún momento sentidos de exclusividad, sino sobre todo de encuentro intercultural. Su obra *Oratorio panlingüístico* es un buen ejemplo de esa identidad entendida como hibridación lingüística.

BIBLIOGRAFIA

AGIRRE ARRIAGA, IMANOL,

-*Metáforas espaciales del imaginario vasco*. Donostia, FICE, UPV-EHU, 1993.

ALCOCER, M. J. y E. HERNANDEZ,

-"Una obra que abarca ocho siglos de historia", *Unidad*. 15/1/77.

ARETXAGA, BEGOÑA,

-*Los funerales en el nacionalismo radical vasco*. Donostia, Baroja, 1988.

ARISTI, PAKO,

-*Euskal kantagintza berria (1961-1985)*. Donostia, Erein, 1985.

AZURMENDI, MIKEL,

-*El fuego de los símbolos. Artificios sagrados del imaginario en la cultura vasca tradicional*. Donostia, Baroja, 1988.

BARANDIARAN, J. M.,

-*Diccionario de mitología vasca*. San Sebastián, Txertoa, 1984.

CATALAN, CARLOS,

-"González Acilu: la música es su vida", en *Deia Igandea*. Bilbao, 20-1-1985.

CELIS, MARY CARMEN DE,

-"Los planteamientos lingüísticos de Acilu", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 275. Madrid, 1973.

CURESES, MARTA,

-*El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid, Ediciones del ICCMU, S.G.A.E., 1995.

GARCIA LABORDA, JOSE M.,

-"Las composiciones fonéticas de Agustín González Acilu en el contexto de la música española contemporánea", en *Revista de Musicología*, Vol. XVII, nº 1-2, 1994.

GONZALEZ ACILU, AGUSTIN,

-"Agustín González Acilu", en *14 Compositores españoles de hoy*. Universidad de Oviedo, Ethos-Música, 1982.

MARCO, TOMAS,

-*Música española de vanguardia*. Madrid, Punto Omega, 1970.

-*Historia de la música española 6. Siglo XX* (1983). Madrid, Alianza música (AM 6), 1989.

MARTINEZ GORRIARAN, CARLOS,

-*Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*. Donostia, Baroja, 1989.

MUGIKA, IMANOL,

-*Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*. Irún, Imprenta Oyarzun, 1975.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES,

-*Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1990.

OTEIZA, JORGE,

-*Quosque tandem...!* (1963). Pamplona, Pamiela, 1993.

PLIEGO DE ANDRES, VICTOR,

-*Agustín González de Acilu*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1991.

ZULAIKA, JOSEBA,

-*Tratado estético-ritual vasco*. Donostia, Baroja, 1987.