

Acercamiento a un espacio de la improvisación oral: el espacio *Oholtza*

Approach to an oral improvisation space: the *Oholtza* space

Romera del Cerro, Beñat

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
infokrolem@gmail.com

Recep.: 11.03.2021

Acep.: 29.10.2021

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2021), 39; 9-27]

Resumen: Desde la investigación artística basada en la práctica performativa contemporánea se intenta abordar el espacio material e inmaterial, así como exterior e interior de la improvisación oral del *bertsolari*. El trabajo de campo se desarrolla en torno al espacio *Oholtza*, investigación vinculada a un estudio artístico experimental (2014-2019) en el que se trabajan nuevos parámetros para la creación con diversos improvisadores orales y musicales. La improvisación se guía por estructuras abiertas y modificables que se relacionan y conforman un todo transformable. Analizar estos complejos procesos es el objeto específico de este artículo: lo diverso y singular en lo cotidiano y su importancia en la improvisación oral, el habla común como espacio compartido, la estructura elástica de la improvisación, el proceso creador del *bertsolari*, y la memoria cultural.

Palabras clave: Improvisación oral. Performance. *Oholtza*. Memoria cultural. *Bertsolari*.

Laburpena: Praktika performatibo garaikidean oinarritutako ikerketa artistikotik, *bertsolariaren* ahozko inprobisazioaren kanpoaldea eta barrualdea zein espazio materiala eta ez-materiala jorratzen saiatzen da. Landa-lana *Oholtza* espazioaren inguruan garatzen da, ikerketa artistiko espermental bati loturiko azterketa (2014-2019), non sorkuntzarako parametro berriak lantzen diren hainbat musikari eta ahozko inprobisatzaileekin. Inprobisazioa egitura ireki eta aldagarrietatik abiatzen da, erlazionatuta daudenak eta osotasun eraldagarri bat osatzen dutenak. Artikulu honen helburu zehatza prozesu konplexu hauek aztertea da: eguneroko bizitzan anitza eta singularra dena nahiz ahozko inprobisazioan duen garrantzia, hizkera komuna espazio partekatu gisa, inprobisazioaren egitura elastikoa, *bertsolariaren* sorkuntza prozesua eta memoria kulturala.

Gako hitzak: Ahozko inprobisazioa. Performancea. *Oholtza*. Kultura-memoria. *Bertsolaria*.

Résumé: A partir de l'investigation artistique basée sur la pratique performative contemporaine, l'espace matériel et immatériel, ainsi que l'extérieur et l'intérieur de l'improvisation orale du *bertsolari*, sont étudiés. Le travail de terrain se développe autour de l'espace *Ohltza*, recherche liée à une étude artistique expérimentale (2014-2019) dans laquelle sont travaillés de nouveaux paramètres de création avec divers improvisateurs oraux et musicaux. L'improvisation passe par des structures ouvertes et modifiables qui s'enchaînent et forment un tout transformable. L'objectif spécifique de cet article est d'analyser ces processus complexes: le divers et le singulier dans la vie quotidienne et son importance dans l'improvisation orale, la parole commune comme espace partagé, la structure élastique de l'improvisation, le processus créatif du *bertsolari* et la mémoire culturelle.

Mots clés: Improvisation orale. Performance. *Oholtza*. Mémoire culturelle. *Bertsolari*.

Abstract: From the artistic investigation based on contemporary performative practice, the material and immaterial space, as well as the exterior and interior of the oral improvisation of the *bertsolari*, is studied. The field work is developed around the *Oholtza* space, research linked to an experimental artistic study (2014-2019) in which new parameters are worked on for creation with various oral and musical improvisers. Improvisation runs through open and modifiable structures that are related and make up a transformable whole. The specific objective of this article is to analyze these complex processes: the diverse and singular in everyday life and its importance in oral improvisation, common speech as a shared space, the elastic structure of improvisation, the creative process of the *bertsolari*, and the cultural memory.

Keywords: Oral improvisation. Performance. *Oholtza*. Cultural memory. *Bertsolari*.

*When I improvise, I'm only living*¹.
Lê Quan Ninh

INTRODUCCIÓN

Este artículo está basado en una investigación artística desde la práctica del arte performativo. El punto de partida lo formulamos con una pregunta: ¿qué sucede en el espacio de la improvisación oral del *bertsolarí*? Y para ello, analizaremos un espacio particular del improvisador oral del País Vasco: *Oholtza*, investigación vinculada a un estudio artístico experimental desarrollado entre los años 2014 y 2019 y de clara vinculación con la historia oral y las fuentes orales. *Oholtza*, se traduce como *tarima*, es el nombre del estudio que realicé dentro de mi práctica activa con improvisadores orales, principalmente centrado en el trabajo artístico con *bertsolaris* de todo el País Vasco, aunque en el encuentro *Europa bat-batean, Kantu Inprobisatuaren Nazioarteko Topaketa 2016*³ se realizó también con improvisadores orales de otras culturas: *glosadors* mallorquines y *repentistas* cubanos. Se trata de una dinámica de búsqueda en, desde y por el arte, donde trabajo nuevos parámetros para la creación con improvisadores orales e improvisadores musicales.

En primer lugar, es necesario aclarar el concepto de *bertsogintza* y *bertsolarí*. *Bertsogintza* o creación de *bertsos* (*bertsoak*)⁴ es un arte oral, en euskera, ubicado en el País Vasco que se caracteriza por su proceso de improvisación. El *bertsolarí*, hoy por hoy, es principalmente reconocido en su estatus por su carácter y habilidad improvisadora de *bertsos*, aunque también existan los denominados *bertso paperak*⁵, los *bertsos* previamente memorizados y las performances experimentales de los *bertsolaris*. En palabras de Andoni Egaña⁶, “bertsolaria da, betiere entzule baten aurrean bere pentsamendu eta ideiak azaltzen dituen pertsona. Askotan pertsonaje baten paperetik jarduten dugu gai-jartzaileak hala agintzen digulako”⁷. Para ello utilizan la tonada⁸, la métrica⁹ y la rima¹⁰, todo ello sin ayuda de ningún instrumento. El *bertsolarí* canta a *capela*¹¹, siendo esta una de las diferencias que tienen respecto a los improvisadores orales de otras culturas. El movimiento social creado a partir de este arte oral se denomina *bertsolaritza*. El vocablo *bertsolarismo* aglutina tanto el arte de improvisar *bertsos* (*bertsogintza*) como el movimiento social (*bertsolaritza*) creado en torno al mismo¹². Hay que tener en cuenta que esta visión de la que hablamos es la que conocemos principalmente hoy en día. Este arte oral procede de un lento desarrollo hasta llegar a estos parámetros, pasando por varias etapas históricas y sociales, que han permitido cambios en esta tradición oral.

Es difícil datar la antigüedad de este arte, pero los primeros documentos que hacen alusión al mismo datan de finales del siglo XVIII, aunque en 1452 el Fuero Viejo de Vizcaya cita unas

1. Traducción al español: *cuando improviso, solo estoy viviendo*.

2. Improvisador oral del País Vasco que improvisa *bertsos*. Este arte oral se realiza en *euskera*, la lengua vasca.

3. Traducción al español: *Europa improvisando, Encuentro Internacional de Canto Improvisado*.

4. *Bertso*: “a diferencia del *verso* o *verse*, no es una línea de una estrofa, sino la estrofa entera. *Bertsoak*: plural de *bertso* en euskera”. Definición extraída de Garzia, 2012: 9.

5. *Bertso-paperak* / *Bertso jarriak*: se trata de *bertsos* escritos, creados con un tiempo más prolongado de atención donde la oralidad improvisada no interviene.

6. “Desde finales de los años 80 y sobre todo en la década de los 90, ha sido el representante más notorio del bertsolarismo. Vive totalmente volcado a la creación artística y además de bertsolarí, ha destacado como investigador, teorizador, escritor y columnista. Cabe destacar su contribución para explicar y socializar el proceso de creación del bertsos. Ha participado en muchos proyectos experimentales para combinar el bertsos con otras expresiones artísticas”. Biografía extraída de *Xenpelar Dokumentazio Zentroa*, 2020.

7. Traducción al español: *el bertsolarí es una persona que expresa sus ideas y pensamientos ante un público. A menudo somos un personaje, lo interpretamos porque así nos lo exige quien lanza los temas*. Extracto de vídeo de la entrevista al bertsolarí Andoni Egaña, en *Bertsolarí*, dirigido por Asier Altuna (2011; Donostia: Txintxua films, 2011), largometraje documental, 00:05:16, DVD, subtítulo por la traductora Eider Rodríguez.

8. Tonada: “las tonadas que utiliza tienen tres orígenes; melodías tradicionales, melodías modernas coincidentes en métrica y melodías confeccionadas expresamente”. Definición extraída de Garzia, Sarasua y Egaña, 2001: 86.

9. Métrica: “el bertsolarí nunca cuenta las sílabas mientras improvisa. El bertsolarí sabe perfectamente a qué paradigma métrico pertenece la tonada que ha escogido para improvisar. Cada estrofa dispone de un número preestablecido de puntos y estos puntos, a su vez, constan de un número determinado de sílabas”. *Idem*, 87.

10. Rima: “la rima es siempre de un mismo grupo y se valora mucho su grado de consonancia. Gracias a este criterio se rige el valor de riqueza de una rima”. *Idem*, 96.

11. A *capela*: “Dicho de una composición musical: Cantada sin acompañamiento de instrumentos”. Definición extraída de *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*, 2020.

12. Definición de *bertsolarismo* extraída de Garzia, 2012: 9.

menciones prohibitivas sobre el canto de las *profasadoras*¹³. Las *profasadoras* eran mujeres que cantaban en los entierros, bodas, bautizos...¹⁴ Podría ser un hipotético origen del mundo del *bertsolari*. En general, podemos observar improvisación en cualquiera de los campos que componen la vida y su condición humana, innato en nosotros por la condición de vivir, es un *ethos* antropológico. Las competencias del ser humano respecto a la improvisación están definidas por su compleja elaboración y la relación entre ideas, acciones, cuestiones..., así como, su profunda estructura elástica y deformable. Estas permiten proyectar con, para, hacia y en el instante.

La improvisación siempre se guía por unas líneas estructurales, unas líneas abiertas y modificables que se relacionan y conforman en conjunto un todo transformable, es decir, una red que permite encontrar una manera singular e insólita de organizar u ordenar. Este proceso permite, a su vez, alterar su propia base, o lo que es lo mismo, modificar la base estructural para poder construir la improvisación, a la vez que deconstruirla. Por ello, podemos afirmar que tiene más importancia el proceso abierto que los métodos cerrados y estancos. Como bien afirma Chefa Alonso¹⁵: “La improvisación tiene la capacidad de renovar y cambiar lo conocido porque se basa en una búsqueda continua. (...) El valor de la improvisación no está sólo en las habilidades que implica y desarrolla sino que es un ejemplo, al alcance de todos, de libertad” (Alonso, 2014: 27). Dentro de esta línea argumental es sugerente el enfoque del músico Derek Bailey¹⁶. Este determinó su particular manera de crear música como *non-idiomatic improvisation*¹⁷ y considera que es una manifestación artística “efímera, fugaz, existe solo mientras se practica” (Galiana, 2019: 33)¹⁸. A su vez, Wade Matthews¹⁹, también escribe respecto a la libre improvisación musical, manifestando que “se trata de un proceso de creación musical en tiempo real. Es decir, la música se está creando en el mismo instante en que se escucha. No es una recreación, la interpretación de una partitura compuesta hace una semana, un mes, o incluso ochenta años” (Matthews, 2021). Algo similar ocurre en *bertsogintza improvisada* que comparte con la historia oral, precisamente, la siempre apasionante inconmensurabilidad de la oralidad.

Una vez aclaradas las bases de este arte oral, nos adentraremos en la investigación de este espacio a partir de tres nociones: *vida cotidiana, habla común y memoria cultural*.

1. LO DIVERSO Y SINGULAR EN LO COTIDIANO Y SU IMPORTANCIA EN LA IMPROVISACIÓN ORAL

El primer rasgo a tener en cuenta en el estudio de la improvisación es que su hábitat natural es la vida cotidiana. La improvisación no es una acción separada de la experiencia de la vida, no es un acto elitista, sino más bien, lo contrario, forma parte de la actividad común del día a

13. Extracto de vídeo de la entrevista a la *bertsolari* Maialen Lujanbio, en *Bertsolari*, dirigido por Asier Altuna, *op. cit.*, 00:24:34. “El trayecto profesional de Maialen Lujanbio está completamente ligado al mundo de las letras: aunque se la conoce sobre todo por su labor en el canto improvisado, ha participado también en otro tipo de proyectos artísticos. Es licenciada en Bellas Artes. Desde 2018, es miembro del equipo que preside la asociación de *bertsolari* Euskal Herriko Bertsozale Elkartea”. Biografía extraída de *Xenpelar Dokumentazio Zentroa*, 2020.

14. *Idem*, 00:24:45.

15. Es doctora en improvisación libre y composición por la Universidad de Brunel, Londres, 2007. Estudió música y medicina, compagina ambas en un proyecto de improvisación titulada *Bailar el agua*. Ha publicado varios libros entre los que se encuentran *Improvisación libre. La composición en movimiento* (Pontevedra: Dos Acordes, 2008) y *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones / Teaching and Learning free improvisation. Ideas and reflections* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2014).

16. Derek Bailey (Sheffield, 1930; Londres, 2005), tras estudiar música y guitarra, trabajó en los años cincuenta como guitarrista en todo tipo de contextos musicales, tocando en clubes y en auditorios, en la radio y la televisión, y como músico de estudio. Comenzó a interesarse más tarde por las posibilidades de la música libremente improvisada, y a mediados de los sesenta ya se dedicaba a ella en exclusiva. En 1980 se publica por primera vez su libro *Improvisation: its Nature and practice in music* (Ashbourne: Moorland Pub. In association with Incus Records, 1980).

17. Traducción al español: *improvisación no-idiomática*.

18. Josep Lluís Galiana es saxofonista, compositor, escritor, editor y productor destacado en la escena internacional de la libre improvisación musical, la creación electroacústica, el *avant-garde jazz* y la investigación musical creativa y performativa, así como de la divulgación cultural y artística.

19. Doctor en composición y electroacústica por la *Columbia University* de Nueva York, es compositor, improvisador y escritor. Escribió su tesis doctoral sobre la improvisación dirigida por sonidos electrónicos en la *Columbia-Princeton Electronic Music Center*. Desde entonces, se dedica a la libre improvisación musical con medios acústicos y electrónicos.

día, de la experiencia vital, en la que se practica continuamente. Por tanto, es una característica intrínseca del ser humano y de su presencia.

La propia existencia obliga a improvisar, arrastrada por la inmediatez decisiva que reside en la experiencia de vivir. Jorge Oteiza advertía de los dos distintos comportamientos revolucionarios del artista, “antes, dentro del laboratorio de arte, y luego en la vida. La vida entra en el laboratorio del artista, pero hasta que el artista no concluye, el arte es insoluble en la vida, la obra de arte no tiene sentido para los demás. A no ser que el artista adorne, pero sobra el artista cuando adorna. La obra de arte no educa, es una herramienta experimental” (Oteiza, 2013: 12). Su campo experimental es su hogar, y desde su propia práctica, a través de ella, el artista “desoculta” el entorno, hace visible en su andanza el sentido y la significación de lo que nos rodea: la vida cotidiana.

La improvisación se trata de estar en camino, en proceso, desde esa perspectiva los descubrimientos pasados se vuelven aprendizaje y, por consiguiente, el día a día de un improvisador, aunque este se encuentre fuera de su práctica, no deja de ser un espacio de investigación. Por tal razón, el vínculo con la cotidianidad es su gran virtud, porque es la responsable de nutrir de “problemas”, “material”, “posibilidad” al improvisador. El día a día está lleno de interacciones que abastecen e implementan sus recursos, en virtud de ello la interacción es uno de sus motores principales.

En una entrevista realizada al historiador y profesor Romera Nielfa²⁰ nos advertía de la cotidianidad y las inercias de la rutina, así como de la diversidad y singularidad de lo cotidiano.

Lo cotidiano es, sobre todo, un eje cronológico articulador de lo que se repite, pero también de lo excepcional y extraordinario, por lo tanto, no es lo especial y único un espacio externo a lo cotidiano. A su vez, lo cotidiano de ahora condiciona lo cotidiano de después, por lo que elementos repetidos y sucesos únicos forman las articulaciones vivas de lo que interpretaremos después por cotidiano. Así, la cotidianidad se vuelve única para cada individuo, por esa relación que se establece entre la vivencia y la memoria acumulada de las vivencias anteriores. Por lo tanto, lo que es cotidiano para una persona no lo será para otra²¹.

Romera Nielfa insiste en que la cotidianidad no es sinónimo de vulgaridad y establece una relación de proximidad entre lo *cotidiano repetitivo* y lo *cotidiano extraordinario*, ya que el misterio es un impulso dado desde lo cotidiano.

Asimismo, Josep Lluís Galiana realizó a Wade Matthews una entrevista donde podemos encontrar un extracto revelador sobre la relación entre la cotidianidad y el arte:

creo que hay un momento en el que la ciencia quiere convencernos de que ya no hay magia, de que la magia no es más que superstición. Entonces, el artista empieza a asumir el papel de demostrar que sí hay una magia y empieza a sacar a relucir la magia de lo cotidiano. Es un momento en el que acaba el pedestal en la escultura. Cuando el pedestal, cuya función es fundamentalmente aislante, igual que el marco en un cuadro, empieza a desaparecer, porque ya no se concibe, como cuando todavía se concebía a la obra de arte en el siglo XIX, como algo que ocupa un espacio ajeno a lo cotidiano, como si la experiencia estética y artística fuera la experiencia de algo fuera de lo cotidiano, es cuando se empieza a entender que el arte es parte de lo cotidiano. Que la escultura pisa el suelo igual que nosotros y que lo que puede hacer el arte es abrirnos a lo mágico de lo cotidiano” (Galiana, 2019: 150).

La magia señalada por Wade Matthews es el misterio que nos arrastra como especie: la relación con el arte y con la práctica artística. Las conclusiones en el campo experimental del arte tienen su aplicación en el ser humano y en la sociedad.

2. EL HABLA COMÚN: ESPACIO COMPARTIDO

Otra característica esencial en el marco de *bertsogintza* es la idea de *habla común*. El *habla común* es una de las cualidades que afirman este rasgo cotidiano del uso de la improvisación.

20. Juan Carlos Romera Nielfa, doctor en Geografía e Historia y diplomado en Magisterio. Ha ejercido la docencia en la Enseñanza Primaria y Enseñanza Secundaria. En la actualidad es profesor en la Facultad de Educación de Bilbao (EHU-UPV). En el año 2020 publicó el libro *La razón creadora. Una teoría para la emancipación pedagógica* (Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua / Servicio Editorial, 2020).

21. Entrevista *oral semi-abierta* realizada al profesor e historiador Juan Carlos Romera Nielfa el 12 de octubre de 2020, en su domicilio.

Utilizamos las palabras y componemos a partir de la relación con los otros hablantes. Improvisamos la frase a partir del vocabulario que aprendemos en cada idioma, de una sintaxis y una gramática, que permiten unas condiciones constructivas. Es gracias a ese orden preestablecido común, por lo que podemos improvisar lo que vamos a decir, lo que queremos expresar. En este sentido es relevante la explicación de Stephen Nachmanovitch²² cuando afirma:

When we think *improvisation*, we tend to think first of improvised music or theater or dance; but beyond their own delights, such art forms are doors into an experience that constitutes the whole of everyday life. We are all improvisers. The most common form of improvisation is ordinary speech. As we talk and listen, we are drawing on a set of building blocks (vocabulary) and rules for combining them (grammar). These have been given to us by our culture. But the sentences we make with them may never have been said before and may never be said again. Every conversation is a form of jazz. The activity of instantaneous creation is as ordinary to us as breathing²³.

A partir de la idea de instantaneidad que dibuja el autor arriba mencionado, podemos considerar que nuestros cuerpos y la conversación son dos de las formas más ordinarias y comunes de improvisación. Incluso para la realización de este artículo he propuesto *conversaciones* o *entrevistas semi-abiertas* a varias personas que trabajan en campos diferentes, una especie de diálogo libre donde las ideas y las uniones de las partes, por contraste o por cercanía, van dirigiendo el rumbo de la conversación. Unas conversaciones *flâneur*²⁴ para ampliar el conocimiento sobre la improvisación, en definitiva, aplicar la improvisación verbal para obtener respuestas sobre su ser a partir de ella misma, porque en ocasiones en los caminos o lugares más comunes, ordinarios y cotidianos, encontramos las respuestas más idóneas.

Como especie, no vemos y entendemos el mundo de manera aislada, de forma separada y contenida, sino que vemos los objetos y los fenómenos en su conjunto, en pleno desarrollo y cambio; globalmente y, a la vez, en su contexto propio. La capacidad de vincular es una de las condiciones indispensables para desarrollar una mirada artística, y generar una *habla común*. El *bertsolari* se vale del *habla común*, a la vez que ayuda a extenderla compartiéndola. Parafraseando a Martínez Hernández²⁵, el *bertsolari*²⁶ sería la voz que hace comunidad desde la más estricta individualidad. Frecuentemente, el *bertsolari* contribuye a enraizar esta mediante el proceso creador. Nosotros consideramos que también se da esta tendencia en la dirección contraria, es decir, el *bertsolari* se nutre de la comunidad, que coincide con la idea de Martínez Hernández cuando expresa que “la mayor universalidad se halla fundida con la más estricta singularidad”²⁷. Además, el improvisador debe mejorar su visión de las asociaciones y llevarlo a un nivel más elevado, complejo y eficaz desde el punto de vista temporal. Debe ser veloz en su análisis de la información que recibe en ese preciso momento y lugar, pero, además, debe enlazarlo con lo que ya conoce: su bagaje personal. Es este proceso el que hace que el pensamiento humano sea interesante, no sólo por su condición de generador de

22. Stephen Nachmanovitch es músico, artista informático, educador y autor del libro *Free play. Improvisation in life and art* (New York: Tarcher Pinguin, 1990). Es reconocida su labor en el campo de la improvisación, desde el cual imparte clases y performa como violinista.

23. Traducción al español: *cuando pensamos en improvisación tendemos a pensar en primer lugar en música o teatro o danza improvisados; pero más allá de los placeres que brindan, estas formas del arte son puertas hacia una experiencia que constituye el total de la vida cotidiana. Todos somos improvisadores. La forma más común de improvisación es el lenguaje común. Al hablar y al escuchar, tomamos unidades de un conjunto de ladrillos (el vocabulario) y reglas para combinarlos (la gramática). Esto lo hemos recibido de nuestra cultura. Pero las frases que armamos con ellos tal vez nunca fueron dichas antes y tal vez nadie las dirá después. Toda conversación es una forma de jazz. La actividad de la creación instantánea es algo tan común para nosotros como respirar.* (Nachmanovitch, 1990: 17). Traducido por Alicia Steimberg.

24. Traducción al español: *paseante, caminante*. A propósito del término: “la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo, se consagra el *flâneur* (...). Paisaje, eso es la ciudad para el *flâneur*. O más exactamente: para él la ciudad se extiende en sus polos dialécticos. Se le abre como un paisaje y lo encierra como una habitación” Escrito de Walter Benjamin, en Careri, 2019: 58.

25. José Martínez Hernández (Javalí Nuevo, Murcia, 1957) es Doctor en Filosofía, y Catedrático de Bachillerato. Ha sido codirector del Aula de Flamenco de la Universidad de Murcia y durante varios años miembro del jurado del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión (Murcia). Autor del libro *Poética del cante jondo. Filosofía y Estética del Flamenco* (Editorial Almuzara, 2018).

26. Hemos cambiado la palabra “*cantaor*” por “*bertsolari*”, en Martínez-Hernández, 2018: 107.

27. *Ibidem*.

ideas, sino más bien por la facultad de relacionar *las cosas*, aunque ambas están estrechamente vinculadas.

El improvisador conoce de antemano que ese desarrollo de la red de conexiones, las cuales construye, son compartidas con el público. En la condición comunitaria de *bertsolaritza* la participación activa del público nos hace considerar a este, más como *participante* que público pasivo, por lo que de ahora en adelante será esta la concepción de este término. Tanto en la improvisación sonora o visual, el improvisador accede a dejar pasar al público a un proceso abierto y, en consecuencia, descubierto. Es, por lo tanto, la vida y su naturaleza incontrolable la que alberga las condiciones idóneas para improvisar, precisamente, porque comparten unas mismas características. Ambas son actividades en tiempo real, donde la realización y la experiencia de experimentarlas son indivisibles. La vida es para la improvisación lo que la improvisación es para la vida, o dicho de otro modo, la vida es improvisación porque la improvisación es vida. Basándose en la idea de inmediatez, Emilio Lledó escribió: “el mundo de lo real está sustentado en el latido de un solo día. Es esa inmediatez de cada instante (...) la que configura el sentido de la vida”²⁸. La dialéctica entre lo fugaz y lo permanente es compleja y está sometida a interpretaciones diversas y es, precisamente, el *habla común* la clave de su dinámica. Cuando interactúan público e improvisador, el *habla común*, espontánea, abierta y plural, se convierte en uno de los elementos decisivos, si no el que más, no solamente del proceso creador interno del *bertsolari*, sino de la comprensión de los mensajes. Chefa Alonso defiende que “para ser un buen improvisador hay que tener algo que decir y expresarlo con un lenguaje personal; hay que escuchar y dar espacio a los demás” (Alonso, 2014: 71). En añadidura, nosotros consideramos que el lenguaje personal del improvisador tiene en el transcurso el *habla común* compartido, que lo limita y lo extiende al mismo tiempo.

3. ESTRUCTURA ELÁSTICA DE LA IMPROVISACIÓN

La *cotidianidad* y el *habla común* se relacionan directamente con lo que hemos denominado *memoria cultural*. Podemos hablar de una memoria lingüística, léxica y sintáctica, codificada en la gramática de la lengua del improvisador, lengua, además, muy semantizada por la cultura (*memoria cultural*). Llegados a este punto, es necesario profundizar en el concepto mismo de *memoria cultural*, que es la base de todo el proceso interno de improvisación oral y de toda manifestación artística y comunicativa. La *memoria cultural*, como su nombre indica, es un complejo sistema mnemónico al que el improvisador acude para reflexionarlo y cuestionarlo en algunos aspectos, y aceptarlo en otros. Por lo tanto, y como defiende Romera Nielfa:

el crecimiento intelectual no se enmarca en un conjunto de actividades sin más, aunque estas sean acertadas. Siempre he sostenido que el hacer no es todo a lo que aspiramos, al igual que no solamente se aprende a hacer haciendo sin tener ningún elemento más en cuenta. Reflexionar sobre el método y el resultado, explorar otras posibilidades e interpretar lo que no hay que hacer, no como fracaso, sino como aprendizaje, son competencias que exceden el ámbito del activismo (Romera-Nielfa, 2020: 61).

De este modo, destaca la liberación de dejarlo todo atrás o, más bien, de apoyarse primero y después trastocar lo conocido: demoler pilares, rectificarlos, ampliarlos, recortarlos y podarlos con precisión. En definitiva, la importancia de dudar y de ponernos en duda.

Para ello, sustituiremos el *abismo* como metáfora que expresa una idea de vértigo descendente hacia el vacío, que bien pudiera comunicar una sensación propia del momento puntual de la elaboración repentista, por el símil del *volcán*, ya que una sensación de vértigo es una consecuencia, no la causa de la improvisación. Por eso, vemos en la metáfora del *volcán* un mayor poder explicativo de la improvisación artística. Sin embargo, no podemos avanzar en el modelo sin la idea-base de *estructura*. La estructura del improvisador es permanentemente flexible, es decir, algo parecido a lo que Gerardo Diego expresó en sus versos al río Duero: “cantando siempre el mismo verso / pero con distinta agua”, o como diría Carlo Ginzburg sobre el paradigma inicial: *rigor elástico*.

El *volcán* ejerce una fuerza ascendente, vital e intermitente, sobre una sustancia que cambia de estado con más o menos rapidez, pues de la viscosidad del magma, pasa a

28. Frase introductoria de Emilio Lledó, “Anexo a la tercera edición” (Galiana, 2019: 221).

volatizarse en parte, mientras que otros elementos se solidifican en el exterior o cono. Ese magma, complejo de rocas líquidas, son la parte material del vulcanismo, ese gran ejercicio repentista de las entrañas de la Tierra, y, en nuestro caso, vendría a identificarse con la cultura oral, comunicativa, juglaresca, de canción popular, copla y refrán, en contextos históricos concretos, pero con una memoria colectiva compartida entre los improvisadores de un lugar o cultura.

Ciertamente, la *memoria cultural (cultura y memoria colectiva)* es un concepto necesario en la definición de la estructura de la improvisación. Ello nos lleva a diferenciar, como hizo Noam Chomsky en su gramática generativa, entre *estructura superficial*, epidérmica (lingüística y expresión no verbal), y *estructura profunda*, endodérmica, subterránea, compuesta de ideas, conceptos y tradiciones. Para la comprensión de las estructuras superficial y profunda es clarificadora la perspectiva con que el *bertsolari* Andoni Egaña afronta la explicación a partir de la metáfora de la *margarita y sus pétalos*, cuando se refiere a los mapas mentales que dibuja. Sugiere que el *bertsolari* tiene diferentes factores de ordenación (frecuencia de utilización de las palabras, polivalencia/rima, mayor o menor grado de consonancia, división en categorías gramaticales, préstamos de otras lenguas...).

El ordenamiento mental de las palabras-rima de cada grupo pudiera tomar el aspecto de una margarita en la que en el núcleo central colocaríamos las palabras de mayor utilización y las de mayor polivalencia, y luego ordenaríamos en diferentes pétalos las demás palabras atendiendo a diversos factores que pueden ser semánticos, gramaticales, de procedencia etc. (Garzia, Sarasua y Egaña, 2020: 98).

Se puede decir también que la medida y la rima ofrecen al *bertsolari* no solo recursos lingüísticos, sino estructura narrativa.

Lo considerado hasta aquí nos lleva a destacar el concepto de semiosfera. Según Y. Lotman, vendría a ser el conjunto dinámico de los espacios de sentido. Pero, es en las intersecciones de los espacios de sentido donde se genera un sentido nuevo. Estas intersecciones están ligadas a la conciencia individual. Por lo tanto, la estructura de la improvisación se basa en una semiosfera global de sentido cultural colectivo, pero con una intervención individual que la trastoca. Esta explosión en los intersticios de los campos de sentido es creadora, y podemos identificarla más allá de las improvisaciones concretas del artista, o también del repentista.

La estructura profunda, interna, es mental, psicológica y cultural, en palabras del gran semiólogo (Lotman, 1999). Consideramos que la *estructura profunda* contiene una amplia esfera colectiva sobre la que se crea una esfera individual relacionada con aquella, pero de naturaleza propia. La *estructura superficial* del improvisador, en cambio, expresa esta conciencia individual mediante el estilo, lo que hace reconocer al *bertsolari* dentro del *bertsoaldia*²⁹ que está desempeñando. Así, la metáfora del *volcán* podría muy bien ser cambiada por la de *sistema planetario*, donde elementos sólidos y volátiles van configurando el universo material contingente, lo previsible y lo imprevisible. En toda intersección semiótica hay reelaboración de sentidos, dando lugar a imaginarios individuales de gran proyección creadora, aun considerando la impronta colectiva de todo imaginario. La improvisación es, en alguna medida, una intersección semiótica, un lugar de explosión, un taller experimental donde se elabora algo nuevo.

29. *Bertsoaldi*: "Cada una de las intervenciones de uno o más bertsolaris en el marco de una actuación. Los temas, personajes y puntos de vista varían de intervención a intervención, y pueden tener referencia real o ficticia. Las intervenciones son de diversa índole, siendo la intervención en pareja la más frecuente. En ella dos bertsolaris actúan defendiendo cada uno el personaje o el punto de vista asignado por el conductor para la intervención (es el equivalente a la controversia de los decimistas y demás troveros de habla hispana). Tradicionalmente se distinguen dos submodalidades de intervención en pareja, según el grado de enfrentamiento intencional que el tema conlleve: *temakoa* (controversia dialéctica) y *ofiziokoa* (controversia colaborativa). La segunda modalidad de intervención más utilizada es la intervención en solitario, en la que un bertsolari improvisa sobre el tema que propone el conductor. El número de bertsos a improvisar en cada actuación es —salvo en los campeonatos— variable, aunque el número de bertsos considerado "normal" es de tres, tanto en las controversias (tres cada uno), como en las actuaciones en solitario. Hay también intervenciones de tres bertsolaris o más, pero no dejan de ser modalidades marginales. A partir de 1990, a la variedad temática se une la variedad de mecánicas propuestas (un bertsolari canta en dos micros, uno canta al resto, prendas, disfraces...). También es característica del bertsolarismo actual la multiplicación de intervenciones de un solo bertso". Explicación extraída de Garzia, Sarasua y Egaña, 2001: 259.

Sin embargo, hay que matizar la definición de *estructura* en este artículo, una estructura podría ser una atmósfera concreta, una técnica, un objeto, unas leyes básicas o nosotros mismos... aunque la condición estructural, su tipología varíe, la libertad de acción existe en todas ellas y con ella la del cambio. El bailarín Steve Paxton escribió a propósito de esta cuestión:

(...) To do two shows with a process of no process, would they end up being different performances? But having worked on Contact Improvisation to see if I could figure out why this thing called improvisation has a reputation for not having structure, I kept finding structure. At a certain point I decided that the structure was me. That I couldn't get outside of that. I couldn't continue the process because I kept running into myself³⁰.

Llegados a este punto, pasemos a considerar una idea extraña y atrevida: ¿dibuja el *bertsolari* cuando improvisa, esculpe con palabras? ¿Hay una base común en toda improvisación artística, sea esta plástica, literaria o musical? ¿Cómo se llega a la práctica artística? ¿De dónde se parte? Sobre esta cuestión, el pintor Juan Uslé recordaba la creación espontánea de los dibujos de su padre en su niñez:

Otro momento fantástico y también de algún modo un contacto con esa magia del dibujo y del trazo, ese descubrir que con un solo movimiento puedas representar el mundo fue a través, precisamente, de la mano de mi padre y recuerdo muchos momentos en invierno, claro, allí no había calefacción... alrededor del fuego en papeles de estraza de los paquetes o de los envoltorios que le compraban ellos o le traían de la ciudad para las monjas, con un tizón de madera o con un trazo de lumbre a mi padre esforzándose, pero de una manera muy solvente, suelta, representándonos diferentes tipos de aves (...) eso nos parecía magia³¹.

Como podemos observar en este testimonio la relación del dibujante y su dibujo formándose al unísono sería igual a la del fuego que encuentra su baile. Gracias al objeto de arte alterado se transforma el artista. Es precisamente esa capacidad proyectora del dibujo que observa deslumbrado Juan Uslé la que nos asombra. Se refiere a la vivencia alrededor de la hoguera, del tizón del fuego, del material desnudo, en la que aquellos dibujos repentinos proyectan la imaginación del autor y del observador. Juan Uslé identifica claramente la fuente del dibujo en su experiencia vital. Pero también los hallazgos se pueden encontrar alejándose de lo ya conocido, de lo evidente, de lo confortable. Buscar³² puede suponer el desequilibrio de todo un cuerpo que sujeta lo ya descubierto, el cual oscila entre la necesidad, la sed de búsqueda y la condición de alterar su propio método. Este distanciamiento requiere de un riesgo evidente, y de una intencionalidad quizás poco dibujada, pero capacitada para elegir qué decisiones tomar en los aspectos artísticos. "Alejarse" es parecido a entornar los ojos del pintor, entornarlos para emborronar la vista, precisamente para ver mejor la pintura, para ver mejor el camino de lo que se busca, aquello que no se pinta pero está impregnado en/de pintura. El pintor entorna los ojos en la persecución de aquello que intuye, de su presunción, para ver más clara su mente, su encuentro. En definitiva, tornarse borroso para ver más claro.

Tenemos que tener en cuenta que son los intentos, los saltos al vacío, los que posibilitan un aprendizaje dentro de la investigación artística, pero no debe entenderse por salto una investigación aleatoria y sin rumbo. La práctica artística debe concluir. Jorge Oteiza escribió con gran exactitud sobre la importancia de concluir en el arte hablándonos de Demóstenes³³. El orador y político griego se retiraba en soledad a la playa donde se introducía unas piedritas en la boca y hablaba, no trataba de decir nada, sino de aprender a hablar. Cuando hablaba en público sin las piedritas había recorrido ese camino pedagógico de soliloquios empedrados. "Hoy el artista sigue con sus piedritas en la boca, perdido ya el sentido, el gusto, la conciencia, de un largo y dramático aprendizaje que no sabe justificar ni concluir" (Oteiza, 2013: 11). Son

30. Traducción al español: *al interpretar dos obras con un proceso sin proceso ¿terminarían convirtiéndose en diferentes actuaciones? Pero tras trabajar con el Contact Improvisation para comprobar si era capaz de descubrir por qué esto que se denomina improvisación es conocida por no tener estructura, continué buscándola. En un determinado momento decidí que la estructura era yo. Que yo no podría salir de ella. No pude continuar con el proceso porque no paraba de encontrarme conmigo mismo.* Extracto de Paxton, 2020: 23, obtenido del libreto de la exposición. Traducido por Romain Bigé.

31. Extracto de vídeo de la entrevista al pintor Juan Uslé, 2020.

32. "No es una búsqueda ciega puesto que en cierto modo se sabe lo que se busca y sí lo es en parte porque, por definición no se sabe lo que es hasta que sucede" (Martínez-Hernández, 2018: 108).

33. Demóstenes (Atenas, 364 a.C.-Calauria, 322 a.C): elocuente orador y político griego.

las repeticiones, que en sí mismas son únicas, las que, en parte, nos permiten aprender a improvisar. En una *conversación abierta* con el artista Fernando de Uña³⁴ explicaba: “Yo veía esa constante de aprender del referente, incluso la copia repetitiva muchas veces hacía que rechazaras el propio modelo, entonces, pasabas a otra cosa, a otra cuestión. Y así es como asimilabas a los grandes maestros, como puedes asimilar el entorno donde estás”³⁵. Es el intento, la imaginación y la proposición de dónde beberá el improvisador, desde su sed de tiempos. Inmaculada Jiménez³⁶ nos introduce en esta cuestión del tiempo, sugiriéndonos que:

hay un tiempo detenido, fuera de lo real, que es el tiempo que tarda el dibujo en hacerse. Puede ser en una sesión, de varios minutos a unas horas. Y luego, ya está. Aunque este final no significa que el dibujo haya salido. Hay veces que hay que insistir, repetir, comenzar de nuevo, porque se resiste. (...) Cada persona tiene su ritual con el dibujo, con el arte. Es una forma de ponerse en condiciones de trabajar. Pero también es posible un dibujo que surja de un grupo (...) (Jiménez en Vélez-Cea, 2001: 130).

También el dibujante John Berger reflexiona sobre el dibujo y su capacidad proyectora: “una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo” (Berger, 2011: 7). Su texto recalca que parte de la evolución del aprendizaje es el paso al descubrimiento, una revelación en apariencia frágil que desgarrar con fuerza redentora. En la búsqueda del *bertso* se transforma, también, el *bertsolari*, ante el asombro de un público. Existe un cambio grupal, no gradual, y en cierta forma, algo enigmático.

4. PROCESO CREADOR DEL *BERTSOLARI*

La improvisación trabaja con la información que hay en su presente, nuestra presencia involucra un análisis de ese lugar concreto, de ese preciso instante, donde el *bertsolari* no solamente improvisa con los materiales específicos de ese momento y lugar concreto, sino como hemos indicado anteriormente, con todo el bagaje de aprendizajes anteriores. La improvisación está estrechamente unida a la vida, desde esta perspectiva el instante de vivir le da cobijo al improvisador, siendo la *presencia en el presente* la que proporciona el lugar y el momento. Ya advertía Wade Matthews a propósito de la libre improvisación musical, cuando afirmaba que la música se está creando en el instante que se escucha. Un improvisador nunca reproducirá, la honestidad de su labor creadora está en relación a que ante sus circunstancias las creaciones sean entregadas en el acto, delante del público, en vivo y en directo. Podemos considerar que nunca recreará, siendo la recreación una reproducción de algo ya preparado para ejecutar. Para un improvisador la preparación reside en él, no en la ejecución estrictamente guionizada y disecada. La frescura de un improvisador será la libre elección de cambiar de rumbo sin previo aviso, incluso, a veces, sin él saberlo y para su sorpresa.

A lo largo de la investigación ha cogido especial relevancia la interacción en la improvisación. Al parecer, la acción interactiva se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, personas, cuestiones, ideas, agentes, elementos.... Podemos ver en ello una de las partes más importantes del proceso del repentismo, referida a la acción de analizar y enlazar. Debemos manejar la información que recibimos en ese mismo momento a partir de nuestros sentidos. Esta labor requiere que el improvisador ajuste su manera de filtrar la información que tiene de antemano en su memoria y la que capta en ese preciso momento; a las exigencias o necesidades de la interacción con el lugar y las personas, en ese contexto concreto. Gonzalo Abril explica al respecto:

(...) las prácticas de improvisación forman parte de la actividad y de la experiencia cotidiana, incluso cuando, como ocurre también en los contextos particulares de la improvisación artística, el improvisar consiste en ajustar el curso del comportamiento a las exigencias de la interacción con los demás, a la mutabilidad de los contextos vitales, a la continua construcción de racionalidad y de orden que viene exigida por la necesidad de dar sentido y continuidad a nuestra experiencia (...) (Prefacio de Gonzalo Abril en Alonso, 2008: 9).

34. Artista, principalmente centrado en la pintura y el dibujo. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca.

35. Entrevista *oral semi-abierta* realizada al artista Fernando de Uña el 16 de octubre de 2020, vía online.

36. Inmaculada Jiménez Huertas es Catedrática de Universidad y profesora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Las condiciones indispensables para el improvisador son la interacción, su capacidad de exploración a partir de sus sentidos y la alteración constante del firmamento o la rigidez flexible de su estructura. Es decisivo hablar de lo singular de la cotidianidad porque ésta configura nuestra actitud, gracias a la cual, iremos moldeando nuestra apertura y manera de reaccionar.

Cuanto más nos acercamos a la idea de improvisación desde el arte, más se aproximan ideas como *misterio*, *ritmo espiritual* y *fluidez*. Por lo tanto, no se debe perder de vista el ritmo espiritual que rodea la creación, llamado *myō* (miao) por la cultura sensible y abierta a lo cotidiano como la japonesa. Según el *zen*, el artista verdadero es aquel que sabe cómo apreciar el *myō* de las cosas. En base a la filosofía *zen*, el momento más supremo o elevado de la fluidez del artista es la experiencia del *satori*. Daisetz T. Suzuki escribe sobre el *satori*:

To experience *satori* is to become conscious of the Unconscious (*mushin*, no-mind), psychologically speaking. Art has always something of the Unconscious about it. The *satori* experience, therefore, cannot be attained by the ordinary means of teaching or learning. It has its own technique in pointing to the presence in us of a mystery that is beyond intellectual analysis. Life is indeed full of mysteries, and wherever there is a feeling of the mysterious, we can say there is Zen in one sense or another³⁷.

El conjunto de la forma, el contenido y el modo de fluir (*flow-flowing*)³⁸ enfocan su actitud y posición que elige para cantar, la voz del *bertsolari*, a partir del rol o situación temática asignada por el *gai-jartzaile*³⁹. Una de las partes a tener en cuenta es, precisamente, el filtro creador que es el propio *bertsolari*. A pesar de los diferentes roles, situaciones o encrucijadas de ejercicios que se le propongan, siempre habrá un proceso subjetivo de filtración y asimilación. El interés del público en este arte oral, entre otros muchos, es precisamente saber que dentro del rol desde el que canta el *bertsolari* se proyecta una visión que es él mismo. Como cuando un haz de luz blanca es refractada al atravesar un prisma dispersándose en los distintos colores que la componen, el *bertsolari* lanza al público las uniones y conexiones de ideas, pensamientos, palabras, fonemas, sonidos, imágenes... El público no solamente las recibe, sino que es traspasado de diversa forma por esta luz.

Junto a la idea del *filtro* y el *flow* aparece el concepto de *site-specific*⁴⁰. Este tipo de *performance* tiene una unión muy fuerte con el término presencia y presente (el directo), así como, con su conocimiento del lugar y con el momento concreto de su historia. Como ya hemos mencionado anteriormente, todo lo que rodea al *bertsolari* (su propio ser-estar, el público, su compleja realidad interior y social como grupo-individuo, el acto colectivo, y el oyente concreto) influye en la creación del *bertso*, en el desarrollo del acto del canto y su actitud ante la preparación repentinista. La capacidad de amplificar su *bertso*, a nivel de lectura, reside en entender y tener receptividad a aquello que tiene delante. Consiste en una exploración del espacio, cultivando su atmósfera, conociéndola con anterioridad (por ejemplo, conocer circunstancias del pueblo donde acude a cantar, es decir, sus gentes, problemas, como es el lugar, su paisaje...), cuidando aspectos del discurso con la sonoridad⁴¹ adecuada. Nos referimos, en este último, a la importancia de la proyección de su voz, puesto que no es lo

37. Traducción al español: *experimentar satori es tomar conciencia de lo Inconsciente (mushin, no mente), psicológicamente hablando. El arte siempre tiene algo del Inconsciente. La experiencia de satori, por lo tanto, no se puede alcanzar por los medios habituales de enseñanza o aprendizaje. Tiene su propia técnica de apuntar a la presencia en nosotros de un misterio que sobrepasa el análisis intelectual. De hecho, la vida está llena de misterios y podemos decir que allá donde haya un sentimiento de lo misterioso hay Zen en un sentido u otro* (Suzuki, 2020).

38. Aunque es una idea que podría profundizarse mucho más, en este caso *flow-flowing* está referido a la *manera / estado de fluir*, es decir, podría ser el movimiento en el tiempo o desplazamiento de la *mente-voz* teniendo en cuenta la unidad y singularidad del ritmo, la cadencia o la velocidad de un intérprete a la hora de recitar o cantar. Es el cuerpo del improvisador el que consigue un flujo entre las sensaciones y emociones internas y externas, logrando transmitir al público una vibración única de ser uno con el canto, incluso consiguiendo que el público pueda acceder a ese estado.

39. *Gai-jartzailea*: "conductor/a de una actuación cualquiera de *bertsolaris*. Tiene como labor proponer los temas sobre los que han de versificar los *bertsolaris*. Puede incluso imponer el tipo de estrofa a utilizar, y es quien decide la modalidad de las intervenciones, así como el orden de éstas. Es una figura de reciente aparición, pero la importancia de su labor es determinante en las actuaciones de mayor relevancia social, los festivales. Si bien lo normal es que sea el mismo conductor quien idee y formule los temas, estos pueden haber sido elaborados por un grupo (normalmente compuesto por miembros de la escuela de *bertsolaris* a la que en estos casos pertenece también el propio conductor)". Definición extraída de Garzia, Sarasua y Egaña, 2001: 256.

40. Traducción al español: *específico (del/para el) lugar*.

41. Hay que tener en cuenta la utilización tecnológica de la amplificación sonora que se ha introducido en su mundo con el micrófono y los amplificadores.

mismo cantar el *bertso a capela* en una iglesia que en la plaza del pueblo con micrófono. El *bertsolari* siempre tendrá en cuenta el entorno acústico al que se somete para sus experimentaciones con el canto, su actitud de tono, su *acento de entrañas* (la vibración melódica personal que son forma y contenido). Por ello, una de las principales preocupaciones del *bertsolari* que he podido comprobar a lo largo de la investigación, a partir de diversas fuentes orales, es el *feedback*⁴² del público, la *actio/pronuntiatio*⁴³ y, en definitiva, la lucha por la llegada del mensaje, relativo al contenido y forma. Es su sistema de análisis el que facilita su comprensión personal del espacio. Comparándolo con el concepto musical *site-specific* en la libre creación musical, Wade Matthews escribe lo siguiente:

A la hora de elegir un lugar, el improvisador *site-specific* buscará todo menos un entorno acústicamente estéril. Querrá un lugar cuyas características sonoras le resulten estimulantes y le ofrezcan material con el que trabajar. Tocaré, por ejemplo, en una herrería, en una estación de metro, en un bosque o en el claustro de una iglesia. El concierto en sí será un acto de humildad, un esfuerzo por integrarse en la ecología del sitio, ocupando distintos planos en distintos momentos. En uno, puede ocupar el primer plano, jugando con la resonancia del sitio y con cómo ésta afecta al sonido de su instrumento. En otro, compartirá el protagonismo con los ruidos del sitio, por ejemplo, estableciendo una interacción rítmica con los ruidos de un tren que entre en la estación, o con los del martillo del herrero. En otro momento, ocupará un plano mucho más alejado, creando un contexto que coloque algún ruido de aquella zona en primer plano, otorgándole un sentido distinto gracias a lo que él toca (Matthews, 2012: 153-154).

Aunque el *bertsolari* no elija las condiciones del evento (el lugar, la fecha, el público que acude...), tiene la capacidad y habilidad de reestructurar esas circunstancias a su favor. Es muy curioso al respecto que tras la presentación de las piezas artísticas realizadas en un curso de improvisación para niños sobre medios electroacústicos⁴⁴, dos niños empezaron a debatir sobre la improvisación a tono de las piezas realizadas; uno de ellos le achacó al otro: *-Ya, pero es que tú haces cualquier cosa. ¡Claro que sí!* -contestó el otro -*¡pero no de cualquier manera!* (Matthews, 2012: 151). Esto aclara mucho sobre la cuestión del juicio en la improvisación y sobre la singularidad de la cotidianidad y el proceso o método de cada persona. Las oportunidades *site-specific* por las que optó uno de los niños no eran las que hubiera elegido el otro, o dicho de otra manera, los errores que escogió como oportunidad no eran los del otro niño. Sin duda es clara la capacidad de los niños para improvisar. Muchos de los investigadores han reconocido que la juventud de la persona influye mucho en la ilusión con la que abordan la improvisación. Albert Kaul escribió:

There is no doubt that children love to improvise. Anyone who has worked with children knows how easy it is to get them motivated; they're simply used to playing and to putting all of their effort into tasks that involve, among other things, improvising. What's more, if improvisation is used to get a game started, children will usually dive head first into the improvisational activity and come up with new tasks effortlessly⁴⁵.

Queda remarcada que la improvisación es un acto vital, dinámico y flexible.

Hoy en día, en una sociedad global regida principalmente por la inmediatez y la *sobreinformación* inminente, el *bertsolari* se mantiene aún, como *improvisador-pensador*, en una orilla opuesta donde su comprensión sobre los conceptos *inmediato*, *inminente* y *presente* difieren y circulan en otros parámetros. Para el *bertsolari* la improvisación es fruto de un proceso vital de gestación, recopilación, recolección y maduración artística, para luego, más tarde, crear en el instante y con el instante. Trabaja para/hacia el instante y en/desde el

42. Traducción al español: *retroalimentación / devolución*. La respuesta que transmite un receptor al emisor, basándose en el mensaje recibido.

43. *Actio/pronuntiatio*: "ejecución del discurso, actualización. (...) La *actio* se ocupa de todo lo relativo a la emisión efectiva del discurso. En la retórica clásica, la *actio* era el lugar donde se analizaban los elementos no lingüísticos del discurso: gestos, movimiento, tono e intensidad de la voz, gestión de las pausas, etc. Era ésta una parte fundamental del arte de la retórica, pues los discursos eran emitidos de viva voz, una vez elaborados por escrito y memorizados". Definición extraída de Garzía, Sarasua y Egaña, 2001: 240.

44. Organizado por Jean-León Pallandre en el GMEA, Albi, Francia.

45. Traducción al español: *sin duda, los niños son ilusionados improvisadores. Quien trabaja con ellos apenas necesita proporcionarles una motivación, porque están tan familiarizados con el juego que trabajan con enorme dedicación en tareas que suponen e incluyen la improvisación. Es más, si se les inicia en el juego a través de la improvisación los niños se entregan y crean nuevas tareas prácticamente sin esfuerzo*. Albert Kaul, "The world is a game! Improvising with children" (Alonso, 2014: 171). Traducción al español por la traductora Barbara Meyer.

instante. Es un arte de los tiempos: un tiempo anterior de gestación o preparación para un posterior tiempo de pensamiento, junto con el tiempo de ejecución de la obra y el tiempo de escucha (fases de un tiempo presente) y, finalmente, el tiempo de reflexión. Todas ellas corresponden a la dinámica espacio-tiempo, una *performance* que está limitada por una duración indefinida (es por y contra el tiempo) pero, en definitiva, está marcada por el minuterio del vértigo del silencio.

Es el silencio provocado por la espera de los oyentes lo que le lanza a cantar. El atronador silencio de contemplación del público a la espera del *bertso* obliga al *bertsolari* a romper con su mutismo. El misterio cortante del silencio de la espera sigue siendo la fuerza del canto del *bertsolari*: su tiempo de pensamiento, la contemplación de su proceso creativo y la espera del canto mismo. Estos tiempos son unidad en una soledad acompañada.

Ahora bien, también hay otro aspecto de vital importancia, lo denominó: la *esculturización del pensamiento del bertsolari*, que se matizaría como la potencia o forma física del pensamiento del *bertso* corporeizada visualmente por el *bertsolari*, similar a otras artes orales como pueden ser el flamenco y la corporeización del grito de entonación y el *llanto-lamento* o el *grito jondo*. Cada gesto y movimiento es parte del grito, son llanto, donde el cantaor flamenco se funde en su expresión corporeizándolo y dando a luz al *cante*. En este sentido es de interés la reflexión de Martínez Hernández en este contexto:

El flamenco, cuando es jondo, nos obliga a meditar desde un lugar diferente al que estamos acostumbrados, no nos permite hacerlo *olímpicamente desde arriba*, sino *terrenalmente desde abajo*: desde la naturaleza, la tierra, el pueblo y el cuerpo. (...) Su hondura nos hace pensar no desde la palabra, sino desde el grito, no sobre el ser y el hacer, sino sobre el no ser y el padecer, no en la historia escrita de los vencedores, sino en la crónica oral, no escrita, marginada y olvidada de los perdedores (Martínez-Hernández, 2018: 33).

Podríamos imaginar que el *bertsolari* contiene en su interior un organismo vivo que es, a su vez, cobertizo flexible y depósito inagotable de búsqueda, donde guarda a lo largo de su vida consciente (porque lo practica y lo estudia; trabajo de campo: cuadernos, ejercicios técnicos, *bertso-eskolak*⁴⁶...) e inconscientemente todo un repertorio de palabras, imágenes, sensaciones, historias, lecturas, ideas, argumentos, sonidos... Viven en él, transformándose en él, por él y él mismo. Este, como cualquier otro creador se zambulle en su interior vital para crear. Jorge Oteiza escribe en su libro *Quousque Tandem...!*:

La técnica del auténtico bertsolari es desandar con claridad (poco a poco y de aquí y de allá) ese camino en el que se fueron oscureciendo los sucesos pasados con su realidad y sus ideas, y que la oscuridad (la del tiempo, la del olvido) fue guardando. La técnica del bertsolari es que está delante de todos y desaparece en su realidad interior (...) como si nos fuera enviando sus sentimientos e iluminaciones, como si fuera desandando las sombras y descubriendo, recuperando las cosas en nuestra alma interior con ese ritmo continuo e incoherente de las olas, en apariencia incoherente, que su estilo continuo, empalmado y libre (que ya no precisa razonar) que se reitera sin repetirse, sucesivo, largo, llano, recitado, lento y breve, multivaliando, elíptico, siléptico, topológico (cambiante), insistido, fluyente, atónico y antifonal, automático, reversible en su movediza e irreparable dirección natural (Oteiza, 2009: 22-23).

Egaña nos hablaba a partir de dos figuras sobre el arte de la *bertsogintza* improvisada y denominaba dos facetas en su actitud de exploración. Se refiere a los conceptos de *bele*, que significa cuervo y *belaki*, esponja⁴⁷. A partir de estas metáforas, comparaba las habilidades o características del *bertsolari*, refiriéndose a la actitud del cuervo como el animal que roba o coge alimentos en los descuidos de otros animales. Esta personificación sugiere que el artista coge elementos de otras personas, modos de hacer, palabras, incluso intereses. Cuando se refería a la esponja, *belaki*, hablaba de una actitud de observación a través de los sentidos, una atención donde el *bertsolari* afina su filtro gracias a una alerta constante, puesto que para el

46. *Bertso-eskolak*: "bertso eskolas o 'talleres-escuela' de bertsolarismo. (...) Los grupos de práctica o bertso-eskola de bertsolaris son de naturaleza diferente entre sí: algunas son más informales, otras ponen mayor acento en la formación o entrenamiento de jóvenes promesas. De todas formas, y distinguiéndolas de la enseñanza del bertsolarismo en la enseñanza reglada, hablamos de núcleos donde se transmite el saber de improvisar bertsos, se practica en grupo la improvisación y se realizan todo tipo de actividades en torno al bertsolarismo, pero en todo caso fuera de toda actividad académica reglada". Definición extraída de Garzia, Sarasua y Egaña, 2001: 43-44.

47. Extracto de vídeo de la entrevista al bertsolari Andoni Egaña, en: *Bertsolari*, dirigido por Asier Altuna, 2011.

improvisador posponer es dimitir, una vez perdida la oportunidad no se puede recuperar, al menos de la misma manera, lo que afirma el valor sustancial de la improvisación. Absorbe oportunidades y su memoria e imaginación son sus grandes aliados, si bien estas no están siempre exentas de estereotipación, como nos ocurre habitualmente con las representaciones en los procesos de razón, imaginación y memoria. En la *bertsogintza improvisada* nos parece relevante mencionar dos características que considero certeras en la compleja técnica de la realización de su *escultura de palabras*. En primer lugar, la aparente sobriedad y sencillez del *bertso*, ya que el espacio del *bertso* es el formato, es decir, los *bertsolaris* componen sus *bertsos* ajustándose a las métricas que disponen. En segundo lugar, su *golpe de martillo* del final, porque el final del *bertso* se aplica como explosión de todo el discurso artístico realizado en/durante el *bertso*. La clave de su estructura es el final como principio, es decir, lo primero que piensa el *bertsolari* suele ser el final. De esa manera, logra un camino, un montaje de ideas, que él conoce, pero el público no. La rotundidad de esta técnica, en cuanto a la transmisión y comunicación se refiere, es plena, logrando en su público una atención mayor. Su desenlace se rebela con fuerza apoyándose, apuntalándose, atándose, resbalándose y chocando contra lo anterior. Su final es principio.

Otro aspecto a destacar es considerar al *bertsolari* como *modelador del vacío*. Conformar pequeñas uniones y salta activando todo lo demás que no nombra. Es el salto de cada hueco lo que une e interpreta el público, que como hemos mencionado anteriormente, participa activamente en el *bertso*. El antropólogo Joseba Zulaika ya lo advertía cuando explicaba “lo que cuenta el *bertsolari* es tan importante como lo que no cuenta”⁴⁸. Tiene la capacidad de encuadrar en negativo y conformar en cada oyente el *bertso*. Es su aparente austeridad estructural lo que golpea al oyente. El *bertso* se revela y rebela como un rompecabezas, que a pesar de las peculiaridades y detalles de cada *bertso* y cada *bertsolari*, produce un orden y un encadenamiento de ideas, de piezas, de piedras que proyecta; constituidas como impactos de imágenes, sensaciones... Citamos unas palabras de Georges Didi-Huberman de sus escritos sobre la poesía brechtiana donde podría reconocerse también el orden del *bertsolari*:

No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos (...) a *dysponer*⁴⁹ las cosas, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás” (Didi-Huberman, 2013: 77)⁵⁰.

5. OHOLTZA

Oholtza se ha centrado en cambiar la perspectiva habitual de la *bertsogintza*. Se trata de una *performance* donde participan uno, dos o más *bertsolaris* y lo que denominaremos *improvisador visual*, en este caso yo: Beñat Krolem⁵¹. Es un proyecto de investigación artística que propone variables constructivas, móviles y articulables, que proveen de un lugar de acción al *bertsolari*. Es una *performance* donde la oralidad y la visualidad improvisada comparten tiempo y espacio.

La obra se constituye a partir de unas piezas de madera, metal, tela y unos dispositivos lumínicos led que disponen, a su vez, de un sistema de anclaje, y en el caso concreto de los dispositivos lumínicos, de unos mandos de control remoto que permiten modificar color, intensidad y velocidad de la luz led. Gracias a este sistema se pueden solapar y enganchar entre ellas para estructurar esculturas/arquitecturas. Este sistema dota a la *performance* de un mayor rango de posibilidades y variaciones, permitiendo composiciones mutables. De esta manera, improviso utilizando estas piezas para construir en el mismo espacio temporal un lugar

48. Extracto de vídeo de la entrevista al antropólogo Joseba Zulaika, en *Bertsolari*, dirigido por Asier Altuna, 2011.

49. *Dys-poner* las cosas sería por lo tanto una manera de comprenderlas *dialécticamente*. Pero surge la cuestión de saber lo que hay que entender aquí por “dialéctica”. El antiguo verbo griego *dialegestai* significa controvertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*). Explicación extraída de Didi-Huberman, 2013: 81-82. Traducido por Inés Bértolo.

50. Traducido por Inés Bértolo.

51. Seudónimo artístico de Beñat Romera del Cerro.

escultórico/arquitectónico determinado, donde al igual que ocurre en la actividad del *bertsolari*, el tiempo de creación y exposición es el mismo.



Figuras 1-2. Performance *Oholtza* del artista Beñat Krolem con los *bertsolaris* Jon Martin y Jone Uria.



Figura 3. Performance *Oholtza* del artista Beñat Krolem.

Al concluir la construcción del espacio performativo, elijo una o dos posiciones que marco utilizando mi propio cuerpo, es decir, adopto una posición específica que elijo también en el instante performativo. En ese momento, los *bertsolaris* ocupan los lugares marcados en la posición propuesta, y entonces comienza la labor de creación oral. Este proceso en la *performance* se repetirá añadiendo o quitando piezas, cambiando y transformando el espacio y la corporeidad de los *bertsolaris*. Es una constante metamorfosis escultórica donde los cambios se producen, incluso, en la mitad del *bertso*, generando variaciones que alteran el transcurso de su desarrollo técnico común y, por consiguiente, también su proceso creativo. Nada está sujeto y cerrado previamente, no hay una ruta definida de antemano. Nuestra estructura de acción parte de nuestra corporalidad y su uso, y de las posibilidades que el sistema de piezas/material/dispositivo ofrece. Cuando se realiza la *performance* se toma en cuenta, igualmente, el cuerpo del propio público, por ejemplo, tapando al público con una tela.



Figuras 4-5. Performance *Oholtza* del artista Beñat Krolem con los *bertsolaris* Jon Martin y Jone Uria (arriba) y Oihana Iguaran y Jone Uria (abajo).

Oholtza emerge de la interacción del improvisador visual, el improvisador oral y el público. Todavía el estudio de este espacio experimental no ha concluido, pero pasamos a continuación a comunicar unas reflexiones extraídas de las sesiones performativas.

CONCLUSIONES

A lo largo de *Oholtza* he podido constatar tres factores que, a nuestro modo de ver, amenazan la *bertsogintza*: espectacularización de la improvisación, el doblegamiento al canon y el alejamiento de su profundidad comunicativa y artística. *Oholtza* quiere evitar estas tendencias, partiendo de una concepción de *performance* como proceso, no resultado, de un laboratorio experimental desde la práctica en Arte Contemporáneo. Sin embargo, la *performance* pone en conflicto el concepto de las prácticas tradicionales y la misma idea de espectáculo. Si el espectáculo pretende divertir o entretener, la *performance* no es un espectáculo, como tampoco lo sería, por ejemplo, la tragedia griega o el teatro del absurdo de Ionesco. *Oholtza*, siendo una manifestación artística, podría sufrir esta misma amenaza, bascular hacia el espectáculo, igual que lo ha hecho, a veces, la improvisación oral. Si *Oholtza* se tornase autocomplaciente y centrífuga, abandonaría la esfera del arte para convertirse en otra cosa.



Figura 6. Ejercicios urbanos para un *bertsolari* del artista Beñat Krolem.



Figura 7. *Oholtza* del artista Beñat Krolem con los *bertsolaris* Oihana Iguaran y Jon Martin.

En *Oholtza* también observamos que no existe pureza, sino mestizaje constante. La improvisación es un campo de experimentación donde el cambio es una constante en nuestra cotidianidad, donde el mestizaje es una realidad y la adaptabilidad y la resistencia son potencias interesantes. *Oholtza* es una línea de investigación artística contemporánea para transformar y experimentar la improvisación oral y su técnica, y por lo tanto, estará en continuo proceso.

Oholtza se ha diversificado durante estos años en performances como *Ejercicios urbanos para un bertsolari* y *Gora potoa!* La actividad de la imaginación dibujará los espacios de *Oholtza*, corriendo el riesgo necesario para el cambio y la renovación. La improvisación es capaz de transformar lo conocido porque su búsqueda nunca termina, por esa razón la práctica artística continuará y los procesos, siempre provisionales, abrirán nuevos espacios para la investigación en Arte Contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Chefa. *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones / Teaching and Learning free improvisation. Ideas and reflections*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.
- ALONSO, Chefa. *Improvisación libre. La composición en movimiento*. Pontevedra: Dos Acordes, 2008.
- ALTUNA, Asier. *Bertsolari*, dirigido por Asier Altuna (Donostia: Txintxua films, 2011), largometraje documental, DVD.
- BAILEY, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.

- BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.
- Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*, <https://dle.rae.es/a%20capela> (consultado el 1-7-2020).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2013.
- GALIANA, Josep L. *Improvisación libre. El gran juego de la deriva sonora*. Valencia: EdictOràlia Llibres i Publicacions, 2019.
- GARZIA, Joxerra. *Bertsolaritza*. Donostia: Etxepare Euskal Institutua, 2012. <https://files.eke.eus/pdf/bertsolaritza.pdf> (consultado el 10-1-2020).
- GARZIA, Joxerra; SARASUA, Jon; EGAÑA, Andoni. *El arte del bertsolarismo, realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkarte / Andoain: Bertsolari Liburuak, 2001. https://bdb.bertsozale.eus/uploads/liburutegia/xdz5_Id_000717.pdf (consultado el 1-5-2020).
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética del cante jondo. Filosofía y Estética del Flamenco*. Editorial Almuzara, 2018.
- MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner música, 2012.
- MATTHEWS, Wade. Página web de Wade Matthews. “¡Escucha! Claves para entender la libre improvisación” en el apartado artículos, www.wademathews.info/Wade_Matthews/ARTICLES.html (consultado el 1-1-2021).
- NACHMANOVITCH, Stephen. *Free play. Improvisation in life and art*. New York: Tarcher Pinguin, 1990.
- LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: editorial Gedisa, 1999.
- OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...!*. Iruña: Pamiela, 2009.
- OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios*. Nafarroa, Alzuza: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2013.
- PAXTON, Steve. Guía de exposición “Steve Paxton, Drafting Interior Techniques” en: Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao: *Culturgest*, del 20 de febrero al 10 de mayo de 2020 (aplazado por la pandemia Covid 19 y ampliado posteriormente).
- ROMERA-NIELFA, Juan C. *La razón creadora. Una teoría para la emancipación pedagógica*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua / Servicio Editorial, 2020.
- SUZUKI, Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa*. Gijón: Satori ediciones, 2020.
- USLÉ, Juan. *Talento 100*, capítulo 1, dirigido por María Talavera y Cristina Anoro, realización por Gabriel Tineo, producido por Lucas López, Antonio Castro y Victor Alcalde, transmitido el 28 de septiembre de 2012 por RTVE, La 2, TV. Recuperado de: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/talento-100/talento-100-capitulo-1/1538804/> (consultado el 5-1-2020).
- VÉLEZ-CEA, Manuel. *El dibujo del fin de Milenio*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- XENPELAR DOKUMENTAZIO ZENTROA. BDB Bertsolaritzaren datu-basea, <https://bdb.bertsozale.eus/es/web/haitzondo/view/602-andoni-egana> (consultado el 1-7-2020).