

Txalaparta y construcción nacional: construyendo música

María Escribano del Moral

Investigadora independiente

maria@escribano.ie

Palabras clave: Txalaparta, construcción nacional, sonido y música.

Resumen: Este artículo trata sobre el proceso de revitalización y construcción de la Txalaparta, instrumento de hacer sonido y tradición sonora oriundos del País Vasco. A partir de la Txalaparta que se redescubre en la década de los sesenta, emerge un camino, entre varios, un proyecto continuado de construcción musical. Partiendo del estudio de *performance* de amplio espectro de Schechner, en el que las palabras y la acción se consideran como performativas, es decir, realizadas para ser presenciadas y a la vez cambiar/construir realidad, se ofrecerá una interpretación acerca de los discursos y acciones que se movilizan a través de la Txalaparta por parte de una nación que busca pertenecer (ser reconocida) con toda la presencia de un Estado nación.

*Hotz amaigabe bat baino latzago
ta urteak egun baino gehio
564 ohe huts
samina zabaltzen.
Batzuen ustez ordaintzen
dagokien zigorra,
maite dutenentzat berriz
askatasun haizea
Baina hori nork ulertarazi
etxean zai bakarrik denari.
564 taupada
gebiago gure bibotzian.*

Más duras que el frío eterno
y más años que días
hay 564 camas vacías
ampliando la amargura.
Según algunos pagan el castigo
que merecen,
para los que les aman en cambio
son viento de libertad,
pero como hacer comprender esto
a quien espera sol@ en casa.
564 latidos más
en nuestro corazón.

(Letra de la canción 564, de Hertzainak)

Ankulegi 22, 2018, 43-58

Fecha de recepción: 02-04-2018 / Fecha de aceptación: 11-12-2018

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2018

El son de la Txalaparta¹, en lo que podría describirse como un ritmo inicial binario, abre esta canción, 564, el número de presos políticos vascos en 1989, el año que se compuso. A los pocos segundos entran, en un ritmo ternario, la melodía y la voz. La Txalaparta, improvisada en la grabación, se mantiene en su mayor parte rítmicamente independiente a lo largo de la canción, de 2:17 minutos de duración, hasta coincidir con algunos acordes finales, entrando en el tempo, para cerrar la canción: «Un conocido, un desconocido, se encuentran, van vibrando y una vez una cosa sube, otra baja, pero de repente aquí se ensamblan [...]. Una canción, o una melodía, o un instrumento, flotan encima del otro [...], no están pegando, o sea, están vibrando, muy cerca, encontrándose y separándose, pero las separaciones no suenan a rupturas», me explicaba en junio del 2006, describiendo la interacción que tiene lugar entre la Txalaparta y la pauta musical de la canción, Josu Zabala, el integrante del grupo de rock Hertzainak que compuso la canción y decidió incluir Txalaparta. Esta «disonancia» entre la Txalaparta y el resto de la canción fue descrita como un intento fallido de incorporar Txalaparta a una canción, fruto de una falta de habilidad musical, por aquellos que participaron en la investigación etnográfica que realicé para mi tesis doctoral², con formación musical

¹ *Txalaparta* aparece con la primera letra en mayúsculas, haciendo honor a una petición de Erlantz Auzmendi (importante txalapartari en la historia reciente de esta práctica sonora, integrante del ya desaparecido grupo de Txalaparta Gerla Beti), cuando se refiere a la tradición que trasciende la forma física, y aparece escrita enteramente en minúsculas cuando se refiere únicamente al instrumento en sí o porque así aparece en material citado.

² Este artículo está basado en investigación etnográfica realizada entre 1998 y 2008 en Euskal Herria a ambos lados de los Pirineos, Madrid e Irlanda, para

formal o formación previa en otros instrumentos o que habían aprendido a tocar la Txalaparta en el entorno de la Txalaparta Musika Eskola de Hernani³. Sin embargo, una opinión muy diferente ofrecían aquellos participantes, txalapartaris, que se habían acercado a la Txalaparta sin conocimientos musicales previos y afines a una ideología abiertamente independentista de izquierda (que afirmaban sin problema y manifestaban abiertamente en sus actuaciones de Txalaparta). Estos apreciaban esta forma de introducir Txalaparta en una canción, y la consideraban estéticamente grata. Si los primeros se referían a esta Txalaparta, libre e independiente del ritmo de la melodía, con expresiones como «txalaparta florero», para referirse a lo que entendían como una combinación malograda e incluso poco respetuosa con la Txalaparta, ignorante de su potencial, los segundos sí parecían entender su iconicidad como algo legítimo en un arreglo musical en el que esta no se acopla a la melodía, sin dudar de que se tratase de un efecto buscado intencionadamente. Josu Zabala describió aquella grabación como un acierto:

«Esta canción... está hecha con toda la intención, intentando respetar que la txalaparta parezca una txalaparta y que ella individualmente sea una txalaparta [...]. Es decir, la pista de la txalaparta tenía que sonar a txalaparta y no una paterna rítmica que está colaborando con otra cosa [...], tenía que ser algo absolutamente independiente de la canción». «No les pedimos [a los txalapartaris] que hicieran una cosa que ahora está tan de moda,

la tesis doctoral titulada *Rhythms of Struggle. Recovery, Revival and Re-Creation of Txalaparta in the Basque Country* (*Ritmos de lucha. Recuperación, revitalización y re creación de la Txalaparta en el País Vasco*) que presenté en la Universidad de Limerick (Irlanda), en 2012.

³ La Txalaparta Eskola de Hernani pertenece a la Escuela Pública de Música de Hernani.

que es convertir la txalaparta en un instrumento rítmico, en un instrumento que sirve para llevar el ritmo de las canciones [...]. Nosotros no queríamos que fuera así, queríamos que fuera una cosa que fuera suelta, como una auténtica txalaparta» (2006).

Más aún, Zabala se refirió a la coexistencia simultánea de ambos ritmos de la siguiente manera:

«Dos mundos que vibran un poco ahí a la vez, o que de vez en cuando sintonizan, pero que en ningún momento se estorban [...], un mundo de una interpretación libre, absoluta, sin tempo determinado, eso de la txalaparta, que además va variando en su evolución rítmica, empiezan [los txalapartaris] de una manera binaria, pero luego también se transforma, o sea, sigue un poco las evoluciones naturales, que son aleatorias y que no llevan un patrón de principio a fin, ¿no? Es decir, la txalaparta es un instrumento que evoluciona libremente, es algo muy libre, y se encuentra con una canción lenta, que no funciona libremente, [que] tiene ya una paterna rítmica, unas paternas rítmicas, tiene un tempo determinado, es algo ya encorsetado, si quieres [...], una cosa muy ordenada [mezclada] con una cosa muy anárquica, de alguna manera. Esta es un poco la idea de esa mezcla, ¿no? Y yo creo que, bueno, pues de alguna manera tiene mucho que ver con lo que la canción cuenta, todo esto». «Lo otro yo creo que no es... Sería no respetar la txalaparta, quiero decir..., vamos a ver, me explico: no permitir que la txalaparta sea como es, ¿no? Yo no es que esté en contra de que se utilice la txalaparta también como instrumento rítmico, pero creo que en una canción de ese tipo, con esa temática, que, bueno, intenta ser..., llegar un poco, y rascar en las entrañas de, en el fondo, un montón de familias, y de gente que está sufriendo un problema en este país, yo creo que tenía que ser muy muy respetuoso con el instrumento, que representara un poco a este país, ¿no?, es un poco... la txalaparta,

que son muchos golpes, que es..., ¡cada golpe es un individuo! De alguna manera sueño que hay 564 golpes en esa canción, y..., no sé, que es un poco lo que también cuenta la canción, son 564 latidos en nuestro corazón».

Esta canción, como otras similares que se realizaron después (como *Atzera begira*, del grupo de rock radical vasco BAP!, del año 1992), revela dos sentidos y universos estéticos y expresivos diferentes en torno a la Txalaparta que, sin embargo, coexistían de algún modo. Durante mi trabajo de campo con un grupo de txalapartaris de Iruña, estos me afirmaron varias veces con vehemencia que «la Txalaparta es música», con una especie de militancia en la afirmación que yo misma adopté sin ser demasiado consciente hasta que me sorprendí de mi propia actitud. Aquella afirmación se erigía sobre su negación creando la realidad deseada mediante el hecho de enunciarla, lo que el filósofo británico Austin denominó «enunciado performativo»: aquel que no ya describe, sino que transforma o construye realidad en el acto de ser pronunciado. Ahora mi atención recaía sobre esa realidad deseada, construida a través de ese concepto de «música» que se revelaba así «performativo» (constructor de una realidad concreta estético/social, en cada momento de su «representación» o puesta en práctica). ¿Qué era aquello tan obvio que irónicamente había de afirmarse-crearse una y otra vez? Una comprensión más profunda de este fenómeno pasa por un cuestionamiento necesario de ese concepto de «música» que diversos txalapartaris y otros participantes en la investigación tomaban como una realidad dada, pero que no se sostenía ante percepciones como la de Josu Zabala, para quien una «Txalaparta auténtica» era aquella no moldeada según determinados cánones occidentales. ¿Qué mundos coexisten en esa canción, 564, de Hertzainak? Estas pre-

guntas no pretenden indagar tanto acerca de la naturaleza de una Txalaparta claramente definida y conocida (pues poco sabemos acerca del modo en que esta práctica sonora y performática⁴ se integraba en el universo cultural al que pertenecía o del modo en que interactuaba con él), como sobre lo que los diferentes agentes que se han implicado con ella desean que esta sea (y haya sido) y las realidades que construyen a partir de esta en sus discursos y prácticas. De este modo, este artículo pretende ofrecer una interpretación sobre el proceso de revitalización y construcción de la Txalaparta, y en concreto acerca del proyecto continuado de construcción de música a partir de ella que emerge a finales de la década de 1980. Esta interpretación parte del concepto de *performance* desarrollado, entre otros, por Richard Schechner, acerca del tipo de acciones que se movilizan a través de la Txalaparta y las realidades que se construyen a través de las narrativas existentes sobre ella, más allá de preocupaciones sobre su autenticidad.

A continuación, se expone el proceso de recuperación y revitalización de la Txalaparta, ligado a un fenómeno de intento de construcción de realidad a partir de una tradición en gran parte imaginada/construida (de ahí «reconstrucción»). Se presenta primero brevemente lo que se pudo conocer a través de los viejos txalapartaris en los sesenta y setenta, recogido por Juan Mari Beltran en sus numerosos artículos y relatado por este, Joxean Artze, e hijos de los antiguos txalapartaris y otros a través de diferentes entrevistas con la autora (Escribano, 2012). A continuación, se ofrece una exposi-

ción del enfoque interpretativo de performance propuesto para entender el proceso continuo de revitalización de la Txalaparta, así como las dos líneas principales de este proceso, la iniciada por los hermanos Artze y la iniciada por los hermanos Beltran (o más concretamente Juan Mari Beltran) para dar lugar a su interpretación y posible comprensión del fenómeno (o fenómenos) de construcción de la Txalaparta desde una vertiente antropológica que comprende lo artístico y estético como íntimamente entrelazado con, e inseparable de, lo social y político (en su sentido más amplio).

Txalaparta: forma de tocar e instrumento sin nombre

La Txalaparta, tradición e instrumento sonoros⁵ oriundos del País Vasco, se recuperó a mediados de la década de 1960, cuando estaba a punto de desaparecer, en un momento de gran convulsión social y represión estatal, durante los últimos años de la dictadura franquista. Por aquel entonces la tocaban tan solo dos parejas de txalapartaris, los hermanos Goikoetxea y los hermanos Zuaznabar⁶, en

⁴ Tal como sugiere Alejandro Madrid, siguiendo la propuesta de Diana Taylor, hacemos una distinción entre el término *performance*, explicado en el texto de este artículo, y el de «performático/a», refiriéndose este último a las prácticas que constituyen el proceso teatral físico de representación (Madrid, 209, 3).

⁵ Esta definición de Txalaparta nos permite mayor capacidad de discernimiento al ser, además, más inclusiva de otras maneras de sentir y entender la Txalaparta que no se ajustan tanto al modelo estético y conductas del constructo de «música» como sonido organizado según cánones occidentales establecidos. Cabe indicar lo controvertido de referirse a la parte física de la Txalaparta como tal, puesto que podría decirse que hay tantas variaciones físicas del instrumento como actuaciones de Txalaparta, desde el aspecto más tradicional al que más se asemeja a un xilófono, por ejemplo. En lo que parece haber un consenso generalizado es en que, como afirmasen los viejos txalapartaris a los Artze o los Beltrán, Txalaparta es un ritmo y forma de tocar, independientemente del material utilizado.

⁶ Otra pareja de txalapartaris, los Zabalegi, ya habían

caseríos con *tolare* (o lagar) donde se elaboraba sidra, en la zona del Urumea, en Gipuzkoa⁷. Para aquellos txalapartaris, que la habían aprendido por transmisión oral, la Txalaparta era ante todo una práctica: un ritmo (una cierta estructura rítmica) y una forma de tocar, mediante alternancia entre dos txalapartaris. El instrumento no tenía nombre (Arzete, entrevista, 2003), más que el de aquellos elementos que lo constituían: una tabla, que había sido extraída del *tolare* (la prensa de la manzana para la fabricación de la sidra) y que solía ser de unos 2,5 metros y un grosor de unos 2025 cm, un par de sillas o cestos bocabajo que hacían las veces de soporte para la tabla, unas hojas de maíz entre los soportes y la tabla, para permitir que esta vibrase, y las *makilak*, los palos con los que golpeaban la tabla verticalmente para tocar y cuya longitud variaba de un caserío a otro. Cada txalapartari tenía un rol fijo que representar sonoramente dentro de una pieza con una cierta estructura, si bien improvisada: uno de ellos (conocido como *Ttakun*⁸ por los Zuaznabar,

Tukutun por los Goikoetxea), tocaba el toque *ttakun* de principio a fin (unidad compuesta de dos golpes en la que se acentúa el segundo, creando un ritmo sincopado; este toque básico suele ser descrito por diversos txalapartaris como un pulso o asemejándolo a los latidos del corazón). El otro txalapartari (*berren* para los Zuaznabar, *urgun* para los Goikoetxea —ambos significan ‘cojo’—)⁹ introducía bien un golpe, otro *ttakun*, o nada entre cada *ttakun* del primero creando estructuras rítmicas, dando forma y creando identidad de lo que, de otro modo, no sería más que una eterna sucesión de *ttakunes*¹⁰. La pieza, que abría el *Ttakun* dando unos toques solo, y a la que pronto se incorporaba el *herren* (utilizando aquí la nomenclatura de los Zuaznabar), el «cojo», tratando de desordenar al *Ttakun*, «descomponiendo» el canto del *Ttakun* con su «contracanto», como lo describiese Oteiza (1994 [1963]: 132), evolucionaba aumentando cada vez más el tempo y el volumen, hasta alcanzar, en una veloz sucesión de *ttakunes*

dejado de tocar Txalaparta cuando una nueva generación de jóvenes vascos comienza a trabajar para su recuperación. La última grabación conocida de estos txalapartaris, del año 1963, aparece en el documental sueco *Basker*, que comenta y presenta Argibel Euba en su libro acompañado de DVD *Basker. Documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960* (2016). Esta grabación tuvo lugar poco antes de que los Zabalegi dejasen de tocar por la muerte del padre, uno de los txalapartaris, ese mismo año.

⁷ Si bien Juan Mari Beltrán identifica como txalaparta, o variantes de esta, otras tradiciones sonoras vascas que también se tocan con el sistema de alternancia entre dos o más personas (*tobera*, *ote jotzea*, *kirikoketa*), para el presente trabajo me centro exclusivamente en la tradición sonora que describo en este artículo.

⁸ Se presentan los roles performáticos en mayúsculas para distinguir en concreto el del *Ttakun* del toque del mismo nombre.

⁹ Simon Goikoetxea, hijo de Asentsio y sobrino de Ramon Goikoetxea, una de las últimas parejas de txalapartaris de los sesenta, describió *urgun*, sin embargo, como lugar de agua (Goikoetxea, entrevista, 2006), acepción con la que aparece el vocablo vasco *urgune* en diferentes diccionarios. Refiero al lector interesado en una perspectiva cultural simbólica y al amante de la psique humana y la mitología al trabajo de Robert Bly *Iron John. Una nueva visión de la masculinidad* (1998 [1990]), en el que el autor efectúa un apasionado análisis del cuento *Juan de Hierro* de los hermanos Grimm en el que un lugar de agua (pongamos *urgune*), y la cojera (tal que *herrena*) aparecen relacionados ofreciendo una orientación en la que podemos adivinar un enraizamiento del mundo simbólico-performático de la Txalaparta (*zabarra*) en toda una cosmología europea de significados.

¹⁰ Castellanizo el plural de *ttakun* por comodidad y por ser práctica habitual cuando se habla de este tema en castellano.

realizados en alternancia por ambos txalapartaris, el *tturrukutun!* (Artze, 2003), un punto álgido en el que ya no cabían más ttakunes, como lo describiera Miguel Zuaznabar (Artze, 2003) y que ponía fin a la pieza (o *tokata*, como se refieren a ella los txalapartaris de hoy)¹¹. De este modo, la Txalaparta revelaba, en su estructura sonora y performática, la estructura que identifica Gennep en los ritos de paso, con su fase inicial de separación (los primeros toques del ttakun), seguida de una fase liminal (mediante la antítesis planteada por la intervención del herren) y una fase de incorporación (la síntesis sonora y performática en la que ambos txalapartaris «se reconcilian» tocando ttakun cada vez más rápido, aumentando a la par el volumen, hasta llegar al clímax sonoro que ponía fin a la pieza), quizá emulando, quién sabe, la transformación de la manzana en sidra, en el festejo de la elaboración de esta última en el que se tocaba la Txalaparta, en un ambiente de celebración, tras una gran comida, ya a la noche, con la llegada de aquellos que habían puesto manzana para su elaboración.

Txalaparta zaharra, Txalaparta berria

La Txalaparta, tal como hablaran de ella y tocaran aquellos txalapartaris, parejas de hermanos, que la habían aprendido de sus abuelos (en el caso de los Goikoetxea y los Zuaznabar), pronto se transforma en Txalaparta *za-*

barra, al surgir, con la nueva generación que se compromete con su recuperación y revitalización, la Txalaparta *berria*, la nueva Txalaparta, principalmente de la mano de otras dos parejas de hermanos, los hermanos Artze y pronto los hermanos Beltran, dentro de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo, liderada y coordinada por Jorge Oteiza, catalizador del resurgir cultural que tiene lugar en Euskal Herria durante las décadas de 1960 y 1970. Con Oteiza se inicia una etapa de descolonización mental y recuperación de la identidad perdida, o negada, en un momento en que muchas manifestaciones culturales vascas, incluyendo el euskera, habían sido prohibidas o se encontraban desvalorizadas, en un clima de lucha en el que su apasionada llamada a hacer pueblo, la llamada al artista políticamente comprometido, es respondida por una juventud con inquietudes. La Txalaparta zaharra, la tradicional, es una Txalaparta sobre la que ahora se proyectarán visiones románticas que equiparan al txalapartari con el chamán que invoca al caballo que nos transporta a otra realidad¹², sueños de libertad con resonancias anarquistas y zen o aspiraciones e interpretaciones marxistas de uno u otro tipo. Fuente de legitimación para nuevas prácticas, y en especial una forma de anclarse en el mundo (o de «tomar tierra») como vasco, todo esto se articula en narrativas y explicaciones sobre lo que era o no la antigua Txalaparta y sobre lo que es, o no es, es decir, en performances que

¹¹ Esta palabra, *tturrukutun*, que tan sencillo puede ser describir como una mera onomatopeya, encuentra un significado que quizá pudiera ser 'ligado' (como puede ser el de *zurrukutun*, nombre con que se denomina a una sopa típica de bacalao y patata, quizá también muy ligada).

¹² Narrativa iniciada por Urbeltz y Oteiza, e inspirada por el influyente trabajo de Mircea Eliade sobre el chamánismo en aquel momento y el hecho de que, como comenta Urbeltz (2006), su padre identificase inmediatamente en el nombre de esta tradición sonora el de *zaldiparta* que le daban, en el valle del Erro, al paso del trote al galope del caballo.

finalmente tratan de construir algo a fuerza de «hacer», de representación y de repetición.

Partiendo, como hemos adelantado anteriormente, del estudio de performance de amplio espectro de Richard Schechner, en el que las palabras y la acción se consideran como performativas, es decir, realizadas para ser presenciadas, y a la vez, cambiar/construir realidad, la interpretación que aquí se ofrece aborda los discursos y acciones que se movilizan a través de la Txalaparta por parte de una nación que busca pertenecer (ser reconocida) con toda la presencia de un Estado nación. El concepto de «música» no se toma como una realidad de partida, sino como una construcción, un concepto performativo que «hace» algo cuando es enunciando o puesto en práctica, un constructo social que otorga estatus cuando es representado, una etiqueta que encierra oportunidades y para cuyo merecimiento es necesario obedecer a determinadas reglas, exhibir determinadas conductas sonoras, como pronto veremos. Asimismo, el concepto de performance, adoptado del inglés, del campo de los estudios de performance¹³, dentro de la perspectiva de amplio espectro, se refiere a todo acto o conducta (el discurso hablado o escrito también cuenta como conducta) que se realiza para ser presenciado (o «escuchado», percibido...), es decir, para alguien. Acto, o conducta, cuya capacidad de transformación (pues encierra una intención, consciente o no, de influenciar, modificar, transformar, de algún modo, la realidad), depende del hecho de ser presenciado.

Cuando hablamos de performance en este sentido, ya no preguntamos «por qué», sino «para qué». Ya no importa el origen de la

conducta en cuestión, ya se encuentre en algún momento o suceso del pasado, ya sea algo atemporal o arquetípico que nosotros por la razón que sea imaginamos de manera lineal en el tiempo. Sí importan, sin embargo, los «discursos» sobre el origen, o los orígenes. Así, bajo este enfoque, ya no importa si la Txalaparta era una llamada, una celebración báquica de la elaboración de la sidra o una emulación de la transición del trote al galope del caballo como animal arquetípico o chamánico. Lo que importa bajo esta perspectiva de performance es lo que cada una de estas explicaciones encierra y actualiza en el ahora, qué tipo de acción moviliza, «para qué» se afirma, cómo se traduce, dónde y cuándo, al tocar Txalaparta, y con qué objetivo (más o menos consciente). Volveremos a ello pronto con respecto a alguna de estas narrativas¹⁴.

Dentro del contexto en el que surge el renacimiento cultural de la mano de Oteiza, anteriormente mencionado, surgirán dos líneas principales en la revitalización y remodelación de la Txalaparta, respondiendo a la apasionada llamada del artista y filósofo a experimentar con ella y a entenderla tanto en su aspecto simbólico-cultural vasco como en un estudio comparado de esta con respecto a otras tradiciones sonoras de otras sociedades (Etxebeste, 2014): una que comienza, por un lado, con los hermanos Artze (dentro del grupo cultural Ez Dok Amairu), que emprenden un proceso de innovación y experimentación con la Txalaparta, afines a una estética *avant garde*, y otra de la mano de los hermanos Beltran (músicos dentro del grupo de danzas Argia), que pronto se suman a los primeros, si bien iniciando una línea en la que concretamente Juan Mari

¹³ Para una introducción acerca de los estudios de performance en castellano, véase, por ejemplo Taylor y Fuentes (2011).

¹⁴ Se puede acceder a una visión más detallada de lo que aquí se explica en mi tesis doctoral (Escribano, 2012), ya reseñada.

Beltran dará un enfoque muy diferente a la Txalaparta, como pronto veremos.

Hermanos Artze. Una Txalaparta trascendente

Ez dok Amairu (1965-1972), cuyo anagrama era la imagen de una txalaparta, la imagen de la escultura de Remigio Mendiburu del mismo nombre, fue un grupo dedicado a la recuperación de canciones y tradiciones musicales. Este «movimiento de corte popular estético-artístico» (Lertxundi, 2006) dentro del Euskal Kanta Berria (el movimiento de la nueva canción que se dio en Euskal Herria, influenciado por movimientos similares en Francia, Cataluña y América), constituido por diferentes artistas comprometidos con la situación política del momento, censurados y a menudo con prohibición de actuar en Hegoalde, dentro del Estado español, nos pone ya ante una Txalaparta que se toca en un contexto reivindicativo. Con Ez Dok Amairu, como en otras representaciones del momento donde tocan los Artze, tenemos una práctica de Txalaparta que se corresponde con el concepto de *ritualizing* (que traduciré como *ritualización*) propuesto por Catherine Bell: formas de conducta, de «hacer» corporeizado, diferente de la conducta ordinaria, que busca crear marcos fuera de lo cotidiano para colocarnos frente a algo de la «máxima importancia» (aquello que no puede tocarse impunemente, lo sagrado) y transformar, en una performance que pretende ser, ante todo, eficaz. Más allá de entretener, de alegrar o divertir, se trata de una Txalaparta que articula las inquietudes existenciales de un pueblo en lucha (como ejemplificará más tarde el documental Euskal Herri Musika, de 1978, que cierra con los hermanos Artze). Estamos ante una Txalaparta

que busca hacer reaccionar. Se busca mover al espectador, al testigo, a la acción, una acción transformadora de la realidad, ahora. Se trata de una Txalaparta que requiere acción y que actualiza, que trae algo muy antiguo y fundamental, algo ancestral, al momento presente, y con ese refuerzo, mediante esa conexión inmediata con los ancestros (que sentían al escuchar o tocar Txalaparta tantos entrevistados), nos mueve a la acción. Se trata de una Txalaparta «eficaz», solemne, de trance y transformación, una Txalaparta de carácter «ritual» (en cuanto que «funcional» y solemne), cuyo fin es construir una nueva realidad de manera permanente)¹⁵. En palabras de Lertxundi (2006), uno de los integrantes de Ez Dok Amairu: «La Txalaparta fue como una especie de tótem, o de altar..., un centro: se le buscaba un sitio adecuado, estratégico, en el escenario; se iluminaba con los medios elementales que teníamos en ese momento [...] para darle, pues, hombre, cierto significado a eso. [...] Este elemento en el espectáculo lo utilizábamos para llamadas, por ejemplo, para el inicio del espectáculo, para un fin de espectáculo, para un momento así... de llamadas un poco mágicas» (mágicas en cuanto

¹⁵ Richard Schechner, en su elaboración de un continuo de funciones de la performance, coloca al ritual en un extremo (definiéndolo como performance eficaz, que pretende efectuar un cambio permanente en la realidad, que ha de perdurar más allá de la performance), en contraposición con aquella (el teatro) cuya finalidad principal es, al otro extremo, el entretenimiento y el juego (o la "música", podríamos añadir, tal como la entiende, según se infiere de su discurso, Juan Mari Beltran), performance esta que pretende crear una realidad diferente de manera temporal, lo que dure la performance. Schechner también indica que ninguna performance es exclusivamente una cosa u otra, pues todas pueden presentar, en diverso grado según su lugar en ese continuo de funciones, características comunes.



Tokata improvisada entre los txalapartaris Javi Leoz y el ya fallecido Joxean Artze (Askizu, Gipuzkoa, mayo de 2003). Foto: Mikel H. Urrutia.

que capaces de actualizar en el momento un pasado atávico, tal como me lo explicó). Se trata de una Txalaparta, la de los hermanos Artze, que conserva el elemento de improvisación, «libre» en cuanto a que no se le pide que siga una melodía y, sobre todo, una Txalaparta que conservaba el golpe básico de la Txalaparta, el pulso del ttakun, «el corazón» de la Txalaparta (ese ttakun heredado de los viejos txalapartaris).

Esta línea de los hermanos Artze, de ritualización mediante la Txalaparta, una Txalaparta funcional (entendida como una llamada), con este estilo libre e improvisado, influenció en parte, o fue paralela, a la línea que seguirán muchos jóvenes que se acercarán a la Txalaparta desde una actitud de militancia abiertamente política independentista de izquierda (la mayoría durante los años del

conflicto armado, según diferentes participantes en este estudio), y es de manera parecida como pasa inmediatamente a formar parte de aquellos eventos más directamente relacionados con la dolorosa coyuntura política de la lucha: los actos políticos de la coalición independentista vasca Herri Batasuna (y subsecuentes nombres) a partir de su creación en 1978, manifestaciones, *ongietorris* o actos de recibimiento de presos políticos tras su salida de la cárcel, funerales de activistas de ETA o personajes significativos de la izquierda nacionalista. Se trata de una Txalaparta con unas características concretas, que no se adapta fácilmente a tocar con otros instrumentos y que, cuando se combina con ellos, no se amolda, son los otros instrumentos los que han de seguir, si lo hacen (el acento cae en la segunda parte del ttakun creando síncopa; no va ajus-

tada a un metrónomo, es «elástica», siguiendo el criterio de los txalapartaris, a menudo jóvenes sin formación musical formal, movidos por su amor y compromiso con su cultura). Hay una narrativa significativa aquí, aquella que explica la Txalaparta como una llamada. Esta performance, que es especialmente relevante en cuanto a la utilización de la Txalaparta en un contexto más abiertamente político y relacionado con la lucha, nos enfrenta a un entendimiento ampliamente compartido entre los participantes de este estudio acerca de lo que es «música», opuesto a «función» manifiesta. Es decir, si su función es llamar, ya no es jugar, entretener, ya no es hacer música, ya no es música (simplificando, por supuesto, pues hay mucho más aquí), como lo expresaran Lertxundi o Zabala de Hertzainak, entre otros, por ejemplo.

Juan Mari Beltran: «La Txalaparta es música»

A mediados de la década de 1980 comienza una nueva performance, un proyecto de hacer «música» de la Txalaparta según cánones occidentales, un proyecto que comienza en Hernani de la mano de Juan Mari Beltran y que comienza a tomar fuerza de la década de 1990 en adelante. Beltran, músico y profesor, dedicado a la recuperación y transmisión de las músicas e instrumentos autóctonos, desde su formación autodidacta, siguiendo el modelo de los coleccionistas y estudiosos europeos de la música de principios del siglo pasado (que se dedicaban a recoger/recopilar tradiciones musicales a menudo de las colonias, desde la musicología comparada, orientados hacia un canon científico y musical europeo occidental, basado en el modelo de las ciencias naturales), llevará la Txalaparta hacia una interpretación

musical occidental más ortodoxa, y le ha dedicado toda su vida hasta ahora.

En 1985, se crea la Escuela Pública de Música de Hernani, y le proponen a Beltran incluir para el curso 1985/86, entre otros instrumentos populares vascos que no tenían presencia en los conservatorios, la Txalaparta. Surge así, la necesidad, como me explicó, de desarrollar nuevos toques y técnicas para la Txalaparta, nuevos recursos y formas de trasmisión (notación)... Desde esa perspectiva, diferente, de músico, la experimentación e innovación que él va a facilitar en el seno de la Txalaparta Eskola de Hernani estará orientada a moldear la Txalaparta para hacer de ella «música»:

- Apertura del ttakun para poder así ajustarlo «al metrónomo» (Borja, 2006) y acentuación del primer golpe, ajustando la Txalaparta al compás y posibilitando así su inclusión en piezas con otros instrumentos y melodías. Se trata de lo que algunos han convenido en denominar «ttakun abierto» (pasando a denominar al tradicional «ttakun cerrado»). Beltran busca la legitimación de los ancestros (respondiendo al problema de la «autenticidad») mediante una performance de deconstrucción y reconstrucción de la estructura de la Txalaparta zaharra a partir de grabaciones de los viejos txalapartaris.
- Creación de recursos performáticos: nuevos golpes y ritmos (innovaciones estas a las que se les irán sumando la de otros txalapartaris, como la inclusión de nuevos materiales, etc., pues se trata de un proyecto colectivo).
- Sistema de notación (transmisión y programación —composición— de la pieza).
- Clasificación (reivindicación) de otros ritmos/instrumentos, como Txalaparta, en cuanto que formas de tocar con alternan-

cia entre varios tocadores (*tobera, kirikoketa, ote jotzea* —*ote* = tojo—).

Beltran afirma en distintas publicaciones relacionadas con la Txalaparta (entendida como tradición viva, que se adapta al ahora y cambia) que «la Txalaparta es música», como hacían también otros txalapartaris que se documentaban a través de él o que habían aprendido en contacto con él u otros txalapartaris de Hernani en su discurso verbal. Los cambios mencionados que tienen lugar en el seno de la escuela de música de Hernani, a los que como he indicado se suman los de otros txalapartaris, son parte de una performance que busca crear estatus para la Txalaparta desde cánones establecidos contestando a aquellas percepciones que entienden que una Txalaparta «ritual» es falta de categoría, de seriedad (quizá también por la ideología de corte marxista que se revela en esta performance, en la que la música surge de la celebración de trabajos manuales y la actitud pragmática que suele acompañarla).

A todo esto, que también incluye la afinación de las tablas, se suma la creación de la Txalaparta Festa en 1987, un festival de dos días de duración en aquel entonces, en torno a la Txalaparta, para recuperar el espíritu original de celebración que de algún modo se estaba perdiendo, como me explicase Beltran (2006). En aquel momento, los escenarios habituales de la Txalaparta, como ya hemos indicado, estaban íntimamente ligados a la lucha por la autodeterminación vasca, hecho al que alude Josu Zabala al exponer una de las razones por las que decidió incluir Txalaparta en la canción 564 de Hertzainak, tal como me explicó: cambiar ese sentido tradicional de la Txalaparta de «algo muy alegre y que llama a la fiesta» (2006) a un contexto diferente, de sufrimiento, transformándola en una llamada al reconoci-

miento del dolor de las familias de los presos políticos vascos (todo esto durante una dura década marcada por la operación de los GAL)¹⁶.

Beltran, de cuyos textos se desprende un entendimiento (en cuanto a discurso verbal) de música como entretenimiento y celebración, trata de devolver la Txalaparta a un contexto de «fiesta» rescatándola de la dolorosa coyuntura del conflicto armado, pero sin olvidar el compromiso con un anhelo colectivo: en el programa de actuaciones del festival se encuentran representadas todas las provincias de Euskal Herria, en una performance, en el sentido amplio propuesto por Schechner, de construcción nacional. Nos hallamos así ante la performance de una comunidad imaginada en la que, como afirmase Benedict Anderson, aunque no se conozcan todos sus miembros entre sí, existe en todos ellos la imagen de su comunión (horizontal y vertical, entre los vivos y con los ancestros).

Continuando con el tema que nos ocupa, la creación de realidad social mediante la cultura expresiva y, más concretamente, la construcción simultánea de música y nación, otra posible consecuencia de la construcción de música a partir de la Txalaparta, intencional o no, es el proceso de unificación de estilos, como observaran algunos txalapartaris entrevistados. Así, Erlantz Auzmendi (antiguo integrante del grupo Gerla Beti) comparó dicho proceso con el Euskara Batua, denominando Txalaparta Batua a ese punto hacia el que él sentía que quizá estaba orientada la evolución de la Txalaparta. Esto parece seguir la dinámica de otros

¹⁶ Grupos Antiterroristas de Liberación, grupo paramilitar ilegal activo durante los años 1983-87, creado y financiado por el Gobierno español del momento, cuyos objetivos eran la izquierda nacionalista vasca y cuyas actividades salieron públicamente a la luz durante los años noventa (la llamada «guerra sucia»).

procesos de unificación y estandarización en la creación de naciones como entidades políticas factibles y, finalmente, Estados nación.

De «paratxalaparta» a «Txalaparta normalizada»

La inclusión de Txalaparta entre los instrumentos ofertados por la Escuela Pública de Música de Hernani en el año académico 1985-1986, supuso, afirma Beltran, «un paso importante en la normalización del instrumento» (2009: 106). Una vez más, tal como observa Zulaika, «las realidades y estrategias vascas más propias parecen ser **parapolíticas**, **paramilitares**, **paraculturales** [...]. Ya se trate del euskera, de la escuela pública, de la universidad, del arte, de los museos, del proceso político, un eslogan clave ha consistido siempre en pedir su "normalización", como si lo más característico del país fuese ser una realidad no-normal o **paranormal**» (1996: 227) (negritas en el original). Tal vez esa Txalaparta libre, improvisada, subversiva para el *statu quo*, que no se acopla al compás, embebida en un proceso de ritualización, politizada, es esa realidad paranormal «que es necesario» normalizar. Más allá de una equiparación de música con juego, entretenimiento y celebración (una performance en sí misma, como ya se ha indicado, parte de la performatividad del concepto de música tal como hemos visto en relación con la Txalaparta), «la performance musical, al igual que los actos de escuchar, bailar, discutir, debatir, pensar y escribir sobre música, proporciona los medios por los que las etnicidades e identidades son construidas y movilizadas»¹⁷ (Stokes, 1994: 5). Podría de-

cirse que la construcción de música a partir de la Txalaparta (o el «hacer música» de la Txalaparta), según cánones establecidos, pretende transformar lo que quizá podríamos denominar «paratxalaparta» (esa Txalaparta que es necesario normalizar) en una forma musical formalizada, estandarizada y unificada (si la observación de Auzmendi y otros txalapartaris aún se mantiene)¹⁸, donde la paratxalaparta sería aquella percibida como ritualización «eficaz» (que pretende transformar de manera permanente); el tipo de Txalaparta que no se acopla al compás de «otras músicas» cuando se combina con ellas, una que se asocia con arquetipos y ritmos de llamada, una que las escuelas públicas de música son reticentes a incorporar. La performatividad del concepto de música, su poder de transformar la realidad tanto a través de su práctica como de su afirmación en el discurso hablado, se revela con fuerza en aquel enunciado tantas veces repetido de «La Txalaparta es música», que parece querer decir que «la Txalaparta vale» según los cánones de un sistema que le niega pertenencia: «La Txalaparta "pertenece"».

Podríamos afirmar, tal vez, que dentro de esta performance de construcción de música a partir de la Txalaparta se encuentra también la transformación del «paramúsico», como podríamos quizá llamar al txalapartari que toca «por la causa», sin retribución económica, y el que lucha para poder vivir de la Txalaparta, en un músico profesional¹⁹, que puede vivir de la Txalaparta, el sueño de muchos parti-

¹⁸ Esto abre una interesante línea para otro estudio.

¹⁹ Recojo este debate y dilema del txalapartari (tocar por la causa o tocar «por dinero»), dentro de un proceso de profesionalización y las dinámicas de la industria de la World Music, en mi tesis doctoral, ya reseñada (Escribano, 2012). Se trata este de un tema relevante y actual que requiere ser tratado con profundidad en otro trabajo.

¹⁷ Traducción del original en inglés por la autora de este artículo.

cipantes en la investigación doctoral en que se basa este artículo. Quizá, finalmente, «normalizar» la Txalaparta, en esa construcción de música, significó también en su momento salvar a ese txalapartari comprometido, que, como tantos jóvenes, estaba dispuesto al sacri-

ficio por su pueblo, llevarlo hacia algo «más constructivo» (como me dijese un txalapartari, que, ante la decisión de entrar en ETA, prefirió otra vía, la de elegir la vida). Tal vez este sea el último paso en la «normalización» de la Txalaparta: la profesionalización lograda.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (2006 [1983]) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, ed. rev., London; New York, Verso.
- BELL, Catherine (1997) *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York; Oxford, Oxford University Press.
- BELTRAN, J. M. (2009) *Txalaparta*, Donostia, Nerea.
- (2008) *Herri Musikaren Txokoa Oiartzunen*, Oiartzun, Mugarri.
- (2004) *Txalaparta eta bestealderazabarrak / La Txalaparta, antecedentes y variantes / La Txalaparta, origines et variantes / The Txalaparta, Forerunners and Variants*, Oiartzun, Herri Musikaren Txokoa.
- (2001) *Lan erritmoetatik musikara*, Oiartzun, Herri Musikaren Txokoa.
- (1996) *Soinu tresnak euskal herri musikan*, Bilbao, Orain.
- (1989) «Txalaparta», *Aurrera Begira*, 181-206.
- (1988) «Txalaparta», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra. III Jornadas de Folklore: Música, músicos e instrumentos populares*, 20 (52): 430-439.
- BLY, Robert (1998 [1990]) *Iron John. Una nueva visión de la masculinidad*, Madrid, Gaia.
- ESCRIBANO, María (2012) *Rhythms of Struggle. Recovery, Revival and Re-Creation of Txalaparta in the Basque Country* [tesis doctoral], University of Limerick.
- (2006) «Music, Politics and Identity: Exploring Paths to Peace», *Shared Musics and Minority Identities. Papers from the Third Meeting of the "Music and Minorities" Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM)*, 289-302.
- (2004) «La Txalaparta a través del tiempo. Un análisis etnomusicológico», *Sukil*, IV, 113-126.
- (2003) «How the Basque instrument Txalaparta was rediscovered», *The Past In The Present*, Budapest, Liszt Ferenc Music Academy, 603-615.
- (1999) *Txalaparta and Basque Identity* [tesis de máster inédita], University of Limerick.
- ETXEBESTE, Elixabete (2014) *Oteiza y la música*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- EUBA, Argibel (2016) *Basker. Documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960*, Universidad del País Vasco.
- (2004) *Txalaparta. Transcription and Analysis* [tesis de master inédita], Goldsmith University of London.
- GALILEA, Carlos (2010) «Un caballo llamado Txalaparta», *El País* (15 de mayo) [en línea] <https://elpais.com/diario/2010/05/15/babelia/1273882368_850215.html>.
- GOIRI, Josu (1998) «La Txalaparta. Percusión Autóctona», *Percusiones. Revista Trimestral de la Asociación Española de Percusionistas (AEP)*, abril/junio, 29-30.
- (1996) *Txalaparta: Txakun, los dos sonidos del corazón*, ed. privada Arrigorriaga.
- HURTADO, Enrique (2015) «Txalaparta y vanguardia, ruido y música», *AusArt*, 3 (2), *Entre la escucha y el ruido* [en línea] <<http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/15934>>.
- (2015) *La txalaparta digital: Un análisis de la txalaparta a través del desarrollo de software* [tesis doctoral], Universidad del País Vasco.
- LABORDE, Denis (2000) «Basque Music», in T. RICE; J. PORTER; C. GOERTZEN (eds.), *The Garland Encyclopaedia of World Music*, New York; London, Garland Publishing, 309-318.
- LEAF, Helen (2007) «An Introduction to the Basque Txalaparta», *The Galpin Society Journal*, 60: 215-219.
- MADRID, Alejandro L. (2009) «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier», *TRANS*, 13 [en línea] <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>.

- OLAIZOLA, Imanol (2006) «Txalaparta», *Euskonews & Media*, 340 [en línea] <<http://www.eusko-news.com/0340zbnk/gaia34001es.html>> [accedido el 24 marzo 2006].
- SÁNCHEZ GÓNZÁLEZ, Francisco Javier (1995) «Txalaparta : breve estudio acústico-musical», *Txistulari*, 162, 19-23.
- ; BELTRÁN, Juan María (1998) «Una teoría numérica del ritmo aplicada a la txalaparta», *Txistulari*, 173, 27-43.
- ; SIGUERO, Manuel (2000) «Txalaparta. Vibración y timbre», XXXI Congreso Nacional de AcústicaTecnAcústica [en línea] <<http://hdl.handle.net/10261/6907>>.
- SCHECHNER, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*, London; New York, Routledge.
- (1988) *Performance Theory*, London; New York, Routledge.
- (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SILES, Laurita (2017) *El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global desde una perspectiva diferencial entre los casos vasco y andaluz en obra de carácter sonoro* [tesis doctoral], Universidad del País Vasco.
- STOKES, Martin (ed.) (1994) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford and Providence, Berg Publishers.
- SUSO, Maigua Lorea (2004) «La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 21 (1): 253-64.
- TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (2011) *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZULAIKA, Joseba (1996) *Del Cromañón al carnaval: los vascos como museo antropológico*, Donostia, Erein.

Entrevistas citadas

- Amets (Madrid, 1998).
- Erlantz Auzmendi (entrevista telefónica, 2001).
- Benito Lertxundi (Orio, 2006).
- Borja (pseudónimo) (Hernani, 2006).
- Josu Zabala (Bilbao, 2006).
- Joxean Artze (Usurbil, 2003).
- Juan Antonio Urbeltz (Donostia, 2006).
- Simon Goikoetxea (Gipuzkoa, 2006).

Hitz gakoak: Txalaparta, eraikuntza nazionala, soinua eta musika.

Laburpena: Artikulu hau Txalapataren eraikuntza eta errebitalizazio prozesuari buruzkoa da, Euskal Herriko aintzinako soinu tresnari eta soinu-tradizioari buruzkoa. 60ko hamarkadan berreskuratu zen Txalaparta, eta bide berri bat sortuko da, beste askoren artean, eraikuntza musikalaren proiektua. Schechner-ek "performance" gaiaren inguruan egindako ikerkuntza oinarri bezala hartuta, zeinetan hitzak eta ekintzak performatibo moduan kontsideratzen diren, hau da, erakusteko eta erabiltzeko aurkeztuko dira, errealitatea aldatu edota eraikitzeko helburuarekin. Eskainiko den interpretazioa, nazio baten estatu baten barruan duen nortasuna bilatzerako orduan, Txalapataren bitartez buruturiko mobilizazio, hitzaldi eta ekintzena izango da.

Keywords: Txalaparta, national construction, sound and music.

Abstract: This paper is concerned with the process of the revival and construction of Txalaparta, a sound tradition and instrument which originates from the Basque Country. Since the rediscovery of Txalaparta in the 1960s, a stream has emerged, among many, in a continued project of musical construction. Departing from the broad spectrum approach to performance pioneered by Schechner, where words and actions are considered performative, or displayed to be witnessed and to change/construct reality at the same time, an interpretation will be set forth on those discourses and actions which are mobilised through Txalaparta by a nation that seeks to belong (to be recognised) with the full presence of a nation-state.