

Mesa redonda

La música tradicional en el Bilbao Metropolitano: tendencias actuales

Aintzane Cámara (moderadora)

Natxo de Felipe, Alex Iribar, Kepa Junkera, Ibon Koteron

Intérpretes y creadores actuales reflexionan sobre el concepto de música tradicional en una ciudad como Bilbao. Analizan la vitalidad de la misma y constatan vigencia en las nuevas formas de expresión musical popular

Musika tradizionala klasiko bihurtu den musika modu bat da. Mahai inguruan delako musikaz eta tradizioaz gaurreguneko musikari batzuen iritzia biltzen da.

Present-day performers and composers reflect on the concept of traditional music in a city such as Bilbao. They analyse the vitality of this music and note its continuing vigour in the new forms of popular musical expression.



Aintzane Cámara, A. Iribar, K. Junkera, N. de Felipe, I. Koterón.

Aintzane Cámara Tradiziozko musikari buruz Bilbon eman den, hara nola garatu den horretaz hitz egingo dugu. Galdera batzuk ditugu, lehenengo txanda bat egingo dogu, bana-banan hizlari bakoitzak azalduko du mundu honetan sartu zenean zer giroa ikusi zuen eta basarritiak edo orduko panorama nolakoa zen eta handik gaur egunera aldaketa haundirik edo zelan ikusten duen bakoitzak ba panoramaren aldaketa edo aldaketarik.

Tenemos a los cuatro ponentes, no hace falta presentarles. Vamos a empezar por una pregunta La primera sería, -y no dará para mucho más- que nos explicaran cada uno qué panorama había cuando cada uno de ellos, -txistulari, trikilari, albokari, abeslari de Oskorri, cantante de Oskorri,- se introdujo en este mundo y desde entonces hasta ahora si ha habido algún cambio.

Natxo Erderaz, badirudi hizkuntza ofiziala dela simposium honetan (...) Gainera denbora gutxi daukagunez hurrengo baten izango da. Yo la verdad es que soy el más viejo pero tampoco mucho más, o sea, que no creo que han cambiado mucho las cosas; siempre he tenido la impresión de estar moviéndome en un territorio que no conocía. Siempre me he preguntado esto de la música, de la canción tradicional qué es lo que era, o qué es para mí como bilbaíno, y en realidad creo que lo que ocurre es un no ser; o sea, que yo empiezo a interesarme por algo que para mí o en mi entorno no existe. O sea que suponiéndose que el adjetivo tradicional debiéramos de administrarlo como algo así, como étnico, como rural, o como algo original a los habitantes del territorio, pues creo que en Bilbao no existe cuando yo empiezo a plantearme hacer canciones. Tampoco es que yo me plantee en un primer momento una visión muy definida ni estéticamente muy claro de lo que yo pretendía hacer. Pero sí es como una segunda nueva generación de lo que se llamaría la nueva canción vasca, o algo así que había dejado de existir, diríamos, los creadores de canciones, los cantautores o no sé cómo se deberían de llamar, que quizá en otras épocas pues sí son más importantes y más reseñables, como pueden ser los casos de Bilintz, de Iparragirre, de Otxaide, de Elizanburu y muchas otras gentes. Esto como movimientos sociales en torno a la recuperación de la música tradicional, o de la no sé, del espíritu nacional que surge con el nacionalismo pues se traduce en otros movimientos sociales, que son los coros, los grupos de danzas movimientos sociales que son más colectivos y menos individualistas.

Es más difícil encontrar, diríamos, -y sobre todo en entornos urbanos como el que yo me muevo muchísimo más- el cantautor, el grupo de gente que hace música desarrollada sobre unas raíces. Eso para mí no existe, y va existiendo en función en que yo me voy preocupando, o nosotros, -el colectivo en el que yo trabajo que es Oskorri- nos vamos preocupando por conocer lo que ha podido ser una tradición, lo que han podido ser las informaciones tradicionales de ritmos, de líneas melódicas, de formas poéticas, etcétera.

Nosotros partimos de un entorno que se llama Bilbao, en el que eso no existe. Bilbao es una ciudad desvasquizada, en la que Azkue ironiza sobre las can-

ciones que se cantaban en la época en la que él recogía el cancionero vasco pues como un repertorio montañés, o de canciones que no tenían nada que ver pues porque ya la población de Bilbao que había perdido su idioma también había perdido el repertorio vascongado y las referencias primordiales de lo que podrían ser estas cosas.

Yo creo que todo esto, y el desarrollo y la actualidad y el futuro de la música tradicional -por llamarlo de alguna manera- que no sé ya si se llamará así, "tradicional"- porque en realidad no es el desarrollo desde la tradición sino un desarrollo desde la recuperación de la tradición pues entonces eso creo que ya pasa por unos parámetros totalmente distintos. Ya la forma de comunicar los conocimientos de músicas tradicionales no es la habitual, no se pasa de generación en generación, no enseñan en casa a los hijos las antiguas baladas, romances, canciones infantiles etcétera, sino que venimos desde un proceso que es un proceso global, que es el mismo proceso de re-euskaldunización del País Vasco etcétera que es el conocimiento incluso de las canciones tradicionales antiguas, del repertorio de las antiguas baladas, de todo esto pero es un proceso de recuperación en una sociedad que ya lo había perdido. Lo había despreciado incluso, en los núcleos -aunque pequeños- pero vamos, núcleos importantes, núcleos como Bilbao, qué ridículo con una población en épocas de la Revolución Francesa de 10.000 habitantes, pero vamos, en principio es lo que existe.

Pero bueno, yo creo que ahora la cuestión de las músicas y la música tradicional es muy difícil desglosar, porque la música es una unidad en la que -como antes el anterior ponente ha estado hablando- pues existen muy diversas opciones y propuestas, pero que en realidad forman parte y hay trasbases de informaciones de todo tipo de música. Ahora ya no se puede hablar de música tradicional, o de rock, o de pop, o de jazz, o de música clásica o de la vanguardia sin saber que todo forma parte de una unidad, y hoy en día ya los mecanismos de transmisión y de conocimiento son mucho más globales lo que ocurre es luego ya el creador, el grupo que decide tomar una determina línea estética lo toma por su propia voluntad y por su propio gusto, y no porque a través de la tradición o a través del destino haya sido uno predestinado a hacer ese tipo de música.

Entonces yo creo que hoy en día la ciudad, como Bilbao, da posibilidades, -creo que son los núcleos más importantes, creo que es el núcleo más importante que existe en el País Vasco- que da posibilidades para hacer propuestas, de desarrollo de lo que podrían ser, de lo que ha podido ser las músicas tradicionales, a través de impartir unos conocimientos técnicos a los chavales, en las academias, en las escuelas donde se enseñan los instrumentos tradicionales, pero con una visión totalmente distinta y con un conocimiento de las músicas paralelas que se pueden hacer en otros muchos países. Y a través evidentemente de la recuperación y del conocimiento tanto en el mismo sistema educativo, a través de las clases de literatura en las mismas escuelas primarias Pues el

conocimiento de lo que ha sido todo nuestro repertorio de canciones infantiles, de romances, de canciones tradicionales de todo tipo incluso de ritmos, de bailes, todo esto se transmite a través del sistema educativo y del sistema participativo de la juventud gozando, y creando lo mismo otro tipo de grupos que pueden ser de jazz, o de rock, o de opo, o de folk de cualquier cosa.

Aintzane: Alez Iribar, txistulari. ¿Cómo has visto el panorama?, ¿Cómo has visto que ha cambiado?

Alex: Después de esto es un poco repetir. Yo creo que es un poco la búsqueda de qué es eso de la tradición, y cuál es nuestro papel en toda esta historia. Es un poco buscar nuestro hueco.

Yo empiezo a ejercer de txistulari en los últimos años 70 y es el momento de la explosión del txistu en todas partes. No sólo del txistu, era de todo lo vasco en general pero, del txistu en particular. Todos sabemos que había txistularis debajo de las piedras, por todas partes había actos txistularis; en todos los barrios, en todos los colegios, en las escuelas, en los txokos, en los clubes. El txistu estaba presente en todo. Y era una cosa desmesurada muy claramente. A todo esto, los txistularis estábamos contentísimos. Porque nos veíamos en muchas cosas y, como es lógico, eso se ha ido el globo se fue deshinchando poco a poco, y nos encontramos con que, de repente, la gente ya no quería el txistu a todas horas y de perejil de todas las salsas. Y eso es un poco lo que los txistularis solíamos o solemos decir. Hemos ido perdiendo la calle. Y entonces hay una cierta desorientación; nos encontramos con que creíamos tener un papel muy claro y bueno, pues no lo tenemos. ¿Qué hemos hecho en concreto los txistularis? Hemos hecho una cosa importante, que es el introducir el txistu en el conservatorio. No por el hecho de que esté en el conservatorio, sino por lo que todo eso conlleva: de dotar al instrumento de una técnica reglada, de un instrumento en principio mejor, más seleccionado en fin, ya sabemos todo lo que conlleva un conservatorio. Claro que esa expectativa que en su día era muy grande se ha visto unos años después pues que tampoco es solución. El conservatorio no es solución casi para nada, en el conservatorio sólo se consigue una técnica, y un músico popular, tradicional, se supone que es bastante más que una técnica. Así que ahí se puso mucha confianza y se ha visto que tampoco es solución.

Y por otra parte, hay otra postura en los txistularis, yo creo que en general casi todos creo que será una cosa que más o menos todos hemos experimentado en nuestros campos. Está la otra postura, la de decir: “No, hombre, nosotros somos guardianes de la tradición y resulta que cogemos como modelo de tradición los últimos 30-40 años, es decir, un momento precisamente en que la tradición estaba sacada de quicio”. Así que entonces hay otra postura que es “que no debemos cambiar nada, estos son malos tiempos que debemos pasar manteniéndonos firmes”. Y yo creo que hoy en día se ha visto que quedan pocos recalitrantes de un lado y del otro, y lo que se está viendo es que hay que crear

una nueva síntesis en el txistu, que aúne todo esto, y el problema es que no acabamos de encontrar muy bien cuál es el camino.

A mí me da la sensación de que, por así decir, tenemos los mimbres pero no acabamos de saber hacer el cesto; es decir, estamos buscado y buscando cuál es nuestra función, pues en una ciudad como Bilbao en este caso, esto cambia. De diez años aquí esto ha cambiado muchísimo. Y veinte años, qué decir, ahí, intentando encontrar cuál es nuestro hueco. Esa es mi experiencia.

Kepa Junkera: Pues nada, tú has hecho la pregunta de qué nos encontramos. Yo lo que me encontré en Rekalde la verdad es que fue bastante poco. Porque trikitilaris había alguno pero no había ni academias ni había forma de aprender este tipo de instrumentos. Pero no sé por qué motivo tuve la llamada de más que del instrumento tuve la llamada del ritmo, porque es lo que a mí me llamó, me imagino a la sensibilidad que tenía en aquel momento.

Luego, por mi evolución y por mi experiencia por supuesto en la ciudad en que me muevo, es cómo he ido evolucionando como persona. Y entonces a través de eso es cómo yo interpreto mi música, a través de la sensibilidad personal, pero siempre desde un aspecto individualista. Porque cuando me llamasteis para participar en esta mesa redonda yo lo primero que te dije es que no creía en nada en esa teoría. Yo en la única que creo es en el trabajo diario y en la ambición personal, y en tu sensibilidad, y a partir de eso eres capaz tú de poder percibir tu entorno. Puede ser un entorno rural, puede ser un entorno urbano, o si no te lo puedes crear tú mismo, o sea; yo en Rekalde he estado viendo la autopista todas las mañanas pero yo en mi mente he podido viajar a otros países sin haber estado en ellos, a través de la música, sobre todo, por supuesto. Y entonces pues lo de muchas veces esa influencia de esa ciudad puede ser no sé puede ser muy particular a una persona como para generalizar. Por supuesto que una ciudad marca más que un caserío. O a lo mejor no. Yo creo que está en la persona individual la que es capaz de percibir o dejar de percibir esas influencias que luego le hace día a día evolucionar como músico.

Aintzane: Ibon Koteron, albokaria.

Ibon: Bai, oso laburki. Yo llevo diez años tocando la alboka, y, como muchos, en este mundo empezamos de pequeñitos, aprendiendo a tocar el txistu, en las clases de colegio, -un colegio de curas para más señas- y todas esas cosas. Hay todo un ambiente, como muy bien ha dicho Natxo, de recuperación, de un espíritu nacional vasco, que es anterior a mí, por supuesto, pero precisamente es una recuperación de algo que en la ciudad no existe de por sí. Cuando yo empiezo, empiezo pues un poco motivado por mis padres y tal, y conozco el alboka de un disco. Ni siquiera había visto un albokari tocar.

Hace bastantes años, en 1918, en la Sociedad Filarmónica, Azkue dio una conferencia sobre estos asuntos, y habló -bueno, dio dos, una en enero y otra en marzo, y además en la segunda iba a hablar de la alboka, pero se le hizo tan

tarde que se quedó en agua de borrajas, y al final esa conferencia no está, no existe, y por eso no está publicada. Las otras dos están publicadas en el *Cancionero Manual*- y decía, -cosa que aquí no sé si ocurrirá porque somos muy pocos y selectos, ¿verdad?- Pero a su auditorio Azkue le dijo: “Este instrumento, la alboka, -del cual estoy hablando yo también- es un gran desconocido. Apostaría que el cincuenta por ciento de vosotros no lo ha visto ni oído nunca”. ¡Entonces! Luego ya en otros artículos dice cómo quedan muy pocos albokaris etcétera. Siempre se ha dicho que quedan muy pocos albokaris. Yo mantengo que seguramente siempre han sido pocos.

Entonces, hoy en día la cosa ha cambiado bastante. Hoy, igual si lo miramos fríamente, hay más que nunca. Otra cosa es que han perdido la función social. Entonces, la gente que aprende la alboka porque le gusta, por recuperar algo, porque lo ha oído Muchos jóvenes ahora lo aprenden porque Exkizu sobre todo ha supuesto una revolución y mucha gente lo conoce por eso, ésa es la diferencia fundamental. Aparte de la labor que hizo Oskorri, pero después ha sido Exkizu la eclosión de la alboka.

Entonces, en un principio cuando yo aprendí, empecé en la academia de alboka, txistu y pandereta, que llevaban dando clases de alboka desde el año 66 ó 67 -o sea, tantos años como tengo yo- y bueno, eso sirvió de foro de reunión. Kepa también aprendió a tocar la alboka allí. Pero el que pasaba por allí aprendía de manera más o menos autodidacta. En ese aspecto era puramente tradicional. La transmisión era prácticamente, eso, *motu propio*.

Ha habido albokaris en Bilbao, pero la alboka no es un producto de Bilbao. Sí que ha habido Txilibrin, todavía vivo, -que nació en el año trece- se afincó en Bilbao. Y algún otro albokari de Zeanuri. Pero eso no convierte a la alboka en un instrumento musical típico bilbaíno, ni mucho menos. En ese intento de recuperación ha habido una generación anterior a la mía, en la que ha habido algunos albokaris. Entre ellos el más destacado es Joserra Fernández, que tocó en Oskorri muchos años, que yo considero el no va a más de la alboka, y después hemos llegado nosotros, y bueno, lo que cambia con eso, -como ha dicho Natxo también- lo que se da ahora es una enseñanza más metódica. Antes, el que quería aprender a tocar la Alboka iba al caserío de León Bilbao, por ejemplo, y le veía tocar, pero no le daba clase, por supuesto. Porque no había No tenían una conciencia de profesor, ni una metodología, ni sabían explicar tú ibas allí y aprendías de él, pero él no te enseñaba. Eso ha cambiado ahora. Pero a parte de eso, no ha cambiado mucho, porque los alumnos son pocos, aunque son muchos comparado con lo que había antes. Yo puedo tener una treintena y eso ya es una exageración. Eso ya es muchísimo. Treinta albokaris no ha habido a la vez en todo el siglo, ni seguramente el siglo pasado. Estamos en uno de los mejores momentos porque además el instrumento es mucho mejor, se puede utilizar para otras cosas Pero por otro lado, si miramos porcentualmente y la función social que cubre, por otro lado es mala. Porque antes la alboka se utilizaba en las romerías, aunque hubiera cuatro albokaris pero se utilizaba, se

juntaban unos con otros, el repertorio Había una vida basada en ello, una vida del instrumento. Ahora no. Nadie, en ningún sitio, en ninguna comisión de fiestas ni nada, quiere un albokari para nada. Salvo contadas excepciones. Entonces, la gente ni siquiera aprende para actuar.

Aintzane: Bueno, sin embargo sí que hay un interés, por aprender la alboka, el txistu y la trikitixa. Y cada vez hay más gente interesada. Entonces de alguna manera sí que, el panorama en ese sentido ha cambiado. Y volviendo a lo que antes se ha dicho, ese papel que juega el albokari, el trikitilari, el cantautor ¿por dónde qué vías por dónde se podría ir de cara al futuro en este Bilbao que está sufriendo tantas transformaciones?

Natxo: Yo quería hacer una acotación a una afirmación de Ibón: “que la alboka no es un instrumento de Bilbao”. Yo creo que la alboka es un instrumento de Bilbao, y casi exclusivamente de Bilbao, o sea, creo que lo que ocurre con la alboka es que el alboka ha muerto y ha resucitado. Es un instrumento que ha desaparecido y que vuelve a aparecer en un entorno completamente distinto al habitual. Entonces, ¿qué es lo que ocurre hoy en torno a la alboka y a otros instrumentos tradicionales? Creo que lo que hay es un descabro ideológico, no hay una claridad de su utilización o de sus funciones sociales. Entonces quizás es lo que ha ocurrido, incluso con otros instrumentos que tienen una relevancia social más importante en la vida del País Vasco como puede ser el txistu, pues hay incluso momentos históricos en los que se percibe de una manera evidente y meridiana, -por ejemplo a través de los textos de Iztueta, (1767-1845)- que el instrumento, el propio instrumento étnico es un instrumento para matar la música étnica. Él mismo habla de cómo el propio txistu y la formación del txistu evoluciona y pasa de ser fundamentalmente una formación de txistu y tamboril y atabal a ser una formación muy abierta, más universal, como la que conocemos hoy en día de dos txistus y silbote etcétera. Pero lo que ocurre que los txistus, los txistularis, como él mismo cuenta además, son las primeras generaciones que aprenden, son ilustradas musicalmente, saben leer y escribir. Los otros siempre habían aprendido todo, de música de oído, y se habían pasado de generación en generación. Son una gente que a través de ese aprendizaje técnico de la música desprecia el repertorio tradicional y pasa a tocar con el instrumento unas músicas recién importadas. Entonces ocurre que el mismo instrumento étnico mata la música étnica. Y la música ocurre que el instrumento no es el que hace la música, sino que la música y el instrumento tienen vidas totalmente autónomas. ¿Cómo estábamos hablando sobre músicas tradicionales y no sobre músicas populares?, este es el lío, en un entorno como Bilbao: hablar sobre una tradición, que es una cosa que ha muerto, es hablar sobre una cosa que intentamos reedificar a través del conocimiento de algo que habíamos perdido. Es un proceso similar al proceso de re-euskaldunización.

Aintzane: Por eso hablamos también de tendencias actuales. El título es “Música tradicional en Bilbao: tendencias actuales”.

Ibon: Una salida

Aintzane: De cara al futuro tú crees que

Ibon: No, en este caso por ejemplo, estamos mejor que nunca en este aspecto, porque si no la alternativa habría sido la desaparición del instrumento. Eso estaba clarísimo.

Kepa: Pero cuando dices tú “mejor que nunca”, aparte que en mi caso como músico, -porque a mí tampoco me gusta en este momento que me digan triki-tilari ni nada, yo creo que soy músico y que el carácter está en la persona. Lo sigo diciendo, a mí qué me importa que haya treinta albokaris, doscientos triki-tilaris, tres mil txistularis, veinte mil pianistas o cuarenta mil violinistas. A mí como persona que me tengo que presentar con una evolución personal, pues me puede influir o no; O sea, tampoco lo veo que es importante. Yo destacaría para mí, a pesar de vivir en una ciudad, no le daría tanta importancia a la hora de presentarte con un instrumento. Sobre todo para mí es importante la sensibilidad. Yo creo que -no tengo datos porque yo no soy un estudioso-, la verdad es que tampoco me ha preocupado en exceso porque prefiero ocuparme de otras cosas, y no soy tan inteligente como para preocuparme de tantas, e imagino que si cogemos los grandes mitos de la música, por ejemplo, que pueda admirar yo, habrá gente que ha vivido en ciudades, y habrá gente que ha vivido en aldeas, y gente que haya vivido en no sé qué, y habrá gente muy inteligente, gente menos inteligente gente que en teoría, teniendo menos conocimientos, se ha podido emocionar.

A mí, hablando de la música tradicional, una persona de las que más me ha emocionado es León Bilbao, -por ejemplo-, con la alboka y Mauricia. Y vivían en zonas rurales, y a mí me ha podido emocionar. En cambio, las personas en la ciudad aunque tengan muchos más conocimientos, un posible acceso a más información, a lo mejor no me emociona, o sea, no sé si es tan importante ese hecho.

Ibon: No, desde luego, visto como músico y lo que te dije a ti, está claro, pero también podíamos ponernos en la hipótesis Imagínate que no se llega a grabar nada a León ni a Txilibrín, imagínate que se mueren y que han aprendido dos de mala manera y que no hay ninguna manera de recuperarlo. Pues eso habría desaparecido y entonces ya no hay posibilidad de que a nadie le llegue a emocionar nunca, en el futuro. Entonces ese riesgo se ha evitado.

Kepa: Yo creo que como todas las cosas, la persona llega un momento que se conoce a sí misma y sabe lo que puede dar de sí. Entonces yo creo que la música, llega un momento que hay personas que a lo mejor no son conscientes de sus posibilidades, o no tiene carisma suficiente, entonces en vez de enfrentarse con un concierto, con hacer un disco, con interpretar, pues dicen voy a generar mi carrera un poco por la teorización de las cosas, por la recuperación. A mí me parece bien.

Aintzane: Esa función social de la que antes se hablaba.

Alex: Si me permites Yo, una de las claves de esta historia, creo que es la palabra utilidad. Un instrumento y más este tipo de instrumentos de los que estamos hablando, tienen que resultar útil, si no es útil no tiene nada que hacer.

Kepa: Pero, por qué, ¿por qué no va a ser útil? Vamos a ver, está el concepto de utilidad. Para mí, la música es útil para mí. Yo cuando hago música, yo no sé si va a ser útil para esta persona, para la de la tercera fila o para la de la quinta fila. Yo no voy a hacer música para que el de la tercera fila me diga: “Kepa, me has sido útil”. Yo qué sé si voy a ser útil o no. Según su sensibilidad, o el carisma que yo le pueda transmitir o no sé, el momento que tenga el oyente ¿no?

Alex: Hombre, eso es una polémica más vieja que el arte en general, Yo lo que quiero decir

Kepa: No, lo que me has dicho -perdona, ya no te interrumpo más- lo que has dicho es que es la utilidad de esa música y yo te digo que no sé hasta qué punto me planteo cuando hago música el que sea útil para alguien.

Alex: Sí, claro esa es una posibilidad.

Kepa: Porque el que sea útil para alguien, significa que esa persona tiene que estar en tu mismo punto de la evolución. Yo, si hago un trabajo, y la persona que me lo va a escuchar está en otro punto, ¿cómo vamos a conectar en ese momento?

Alex: Ya, lo que pasa es que no sé si estamos hablando de lo mismo.

Kepa: Pues no, seguramento no.

Alex: Ese es el asunto, eso creo yo. No se trata del trabajo personal de cada cual, sino se trata, creo que estábamos hablando, de la música en general o de los instrumentos en general. Que el trabajo que una persona hace en concreto, puede tener la repercusión que sea. En cuanto tú haces algo, a saber qué pasa con ello ¿no? Y por supuesto que no puedes estar planteándote tu trabajo en términos de utilidad. Sería una locura porque para empezar, qué cosa es la utilidad estaría por ver. Hablo de utilidad en un sentido más amplio, digamos. Yo creo que para, -por ejemplo-, cuando se funda la Asociación de txistularis en el año 1927. Se habla de una de las cosas que los que fundan la Asociación ven es una pérdida de función del txistu, curiosamente. Cuando, desde ahora se ve que los años 20 y 30 eran una época buena o dorada del txistu. Sin embargo, ellos hablan de eso, hablan de una pérdida de función, una pérdida de prestigio, en fin, que están como retrocediendo. La receta que buscan o lo que ellos buscan habla fundamentalmente de repertorio, es decir, no tratan de “pues tenemos que tocar más afinado o tenemos que conseguir un instrumento no sé qué o no sé cuantos”. Ellos hablan de tenemos que mejorar nuestro repertorio. Y yo entiendo que cuando están hablando de que tenemos que mejorar nuestro repertorio, están queriendo decir: “Tenemos que tener un repertorio com-

petitivo, tenemos que tener un repertorio tenemos que saber tocar lo que la gente quiere que les toquemos”.

Kepa: Pero tú dices lo del arte, y ahora me estas tocando por ejemplo, la Asociación. Yo, como músico no entiendo lo de asociarme con alguien para crear. Yo me puedo juntar con veinte que toquen la trikitixa, pero yo no tengo, no sé a lo mejor tengo que ver o no. No sé por qué, o sea lo de los txistularis, yo desde fuera, siempre el asociacionismo, el quererse introducir en el conservatorio, una serie de cosas que yo muchas veces me las he planteado, y que he dicho, pues cómo es posible que no lo sé yo no lo tengo tan claro que eso ayude en un momento dado.

Aintzane: Ya pero quieras o no quieras, serás una persona más o menos sociable, pero no hay duda de que en tu historia, en la historia de cualquiera, hay una serie de informaciones a las que no te puedes no puedes pasar de ello. O sea que no es casualidad que tu surjas en un entorno particular y no en otro, que el fenómeno Kepa Junkera o Oskorri, surge en Bilbao porque es donde tiene que surgir, y no surge en Amorebieta porque es mucho más difícil que surja.

Natxo: Por la convergencia de un montón de informaciones que en otros sitios no existen. Entonces, en un momento determinado, lo de la función o asociacionismo de los txistularis o la función social de un instrumento, evidentemente es el saber el nivel de gozo que tú sientes y el nivel de gozo que tú produces con tu instrumento. Entonces no sé, te quiero decir, hoy en día, la crisis de la que estamos hablando es que, parece ser que la gente goza menos que en otras épocas con los txistus y los propios txistularis parece que gozan menos que en otras épocas con el txistu. Entonces, el problema es saber buscarle, yo creo el ejercicio que están haciendo es buscar cuál es la salida a esa situación.

Yo creo que la salida a esa situación es una salida tradicional que en otros países que tienen una vida de la música tradicional más boyante que el nuestro, ya lo tienen solucionado. En países como Andalucía donde hay un desarrollo muy normal de la música tradicional, pues evidentemente han encontrado miles de formas de salir por un sitio o por otro, sin que haya ningún tipo de purismo, ni de autocritica, ni de autocensura de que esto esté bien o esté mal. No sé, cada cual hace lo que cree que debe de hacer y todos ellos son al mismo tiempo producto de un montón de influencias, de influencias que se producen entre ellos.

Lo mismo que ocurre en otros países como es Portugal o en Irlanda o en otros sitios, donde la música tradicional tiene un desarrollo bueno y sano, cosa que en este país no ocurre, entonces aquí ¿qué es lo que debería de ocurrir? Pues lo que debiera de ocurrir es que esa música estuviese más en la calle, esa música produjese más placer a los jóvenes y que los propios jóvenes se organizaran en torno a grupos que hiciesen, como otros tipos de música, también este tipo de música; en el que se fusionasen los violonchelos, los violines, los txistus, las trikitixas y las albokas.

Eso no ocurre hoy en día y estamos en un momento de crisis en la que no sabemos qué es lo que ocurre. Y lo que ocurre es que los trikitilaris hacen música mejicana y los txistularis siguen tocando sonatas difícilísimas con trece mil semifusillas por segundo y cosas así, que no tienen ningún especial interés ni para la población ni para el propio instrumentista. Entonces, a ese nivel eso es lo que cabe replantearse la función social de la música tradicional, de la trikitixa, de la alboka y del canto, etcétera.

Ibon: Sí, ya que hemos tratado la crisis de los txistularis y tú has dejado caer que hay una crisis generalizada, yo le preguntaría a Kepa, entonces qué pasa con ese aparente boom de la trikitixa y qué va a pasar.

Kepa: Es que te digo lo mismo, es que lo del boom de la trikitixa, tú lo dices. Para mí no existe tal boom, para mí ahora mismo la trikitixa, a mí no me emociona, no me pone los pelos como escarpías, como dice un amigo mío. A mí me emociona con otra trikitixa, o sea para mí ese boom no existe. Así de claro, ¿eso es lo que me preguntabas?

Ibon: No, era una pregunta polémica. Yo ya sé lo que piensas, lo que pasa es que quiero que lo expongas en público.