

UNA CANCIÓN SIN GÉNERO: NOTAS SOBRE PERFORMATIVIDAD Y AGENCIA EN LOS BERTSOS DE MAIALEN LUJANBIO

Félix Gómez-Urda González

Universidad Complutense de Madrid. Dpto. Periodismo y Nuevos Medios

Resumen

El artículo propone una aproximación desde un enfoque performativo a la actuación de Maialen Lujanbio en la competición final por el Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa en 2017. El artículo explora el concepto de realización escénica propuesto por Fischer-Lichte y revisa las nociones de producción de sentido, performatividad y performance para inferir las posibilidades transformadoras de la obra de la bertsolari. El texto defiende que el material, más allá del contexto en el que tuvo lugar su recepción en directo, pervive como objeto artístico, huella corporal y documento político. Las cualidades performativas presentes en la creación y ejecución en vivo sitúan los bertsos de la autora en el contexto de lo sensible, recepción que activa un afecto de archivo que desborda los límites espacio temporales de la representación original y coloca de nuevo a la lectora-espectadora frente a las imágenes culturales y sociales –y por lo tanto políticas– surgidas de la improvisación.

Palabras clave: BERTSO; LUJANBIO, MAIALEN (1976-); PERFORMANCE; CON-
TEXTO; AGENCIA

A GENDERLESS SONG: NOTES ON PERFORMATIVITY AND AGENCY IN THE BERTSOS OF MAIALEN LUJANBIO

Abstract

The article proposes a performative approach to the performance of Maialen Lujanbio in the final competition for the Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa in 2017. The article explores the concept of stage performance proposed by Fischer-Lichte and reviews the notions of production of meaning, performativity and performance to infer the transformative possibilities of the bertsolari's work. The text defends that the material, beyond the context in which its live reception took place, survives as an artistic object, bodyprint and political document. The performative qualities present in the creation and live execution place the author's bertsos in the context of the sensitive, a reception that activates an archive affection that goes beyond the temporal space limits of the original representation and places the reader-viewer back in front of the cultural and social – and therefore political – images arising from improvisation.

Keywords: BERTSO; LUJANBIO, MAIALEN (1976-); PERFORMANCE; MILIEU;
AGENCY

.....
Gómez-Urda, Félix. 2021. "Una canción sin género: Notas sobre performatividad y agencia en los bertsos de Maialen Lujanbio". *AusArt* 9 (1): 197-209. DOI: 10.1387/ausart.22657

SOBRE LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

Un signo es aquello que representa algo para alguien y crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo nuevo más desarrollado, o una cadena de significaciones (Peirce [1897] 2013). El significado surge en la traducción de un signo a otro, o a otro sistema de signos como se produce, por ejemplo, en el paso de una lengua a otra. El significado de un signo es por tanto un nuevo signo que representa –significa– una cosa objetiva para las prácticas sociales y culturales de una comunidad, cuyo vigor depende de las funciones que esa cosa desempeñe en la actividad de las personas pertenecientes a ella. En la lengua, la significación práctica de las cosas se fija, consolida y conserva en el significado de las palabras.

La interconexión de significaciones que da origen al sentido es determinada bien por factores objetivos de la realidad y de la lógica objetiva del razonamiento, bien por factores subjetivos: deseos, tendencias, objetivos e intenciones sociales, incluidos los de clase, o personales (Rosental & Ludin [1939] 1975). La práctica social hace que tal o cual sentido llegue a estar en consonancia con la esencia de las cosas y de los fenómenos reales; refuerza la diversidad conceptual que reproduce la diversidad real de lo concreto existente en una comunidad.

El sentido surge de las palabras, de las imágenes y de los actos en la comunicación y en la recepción por parte del público, en la interpretación que cada persona o grupo de personas hace del significado; lo que importa es lo que esa materialización significa o puede significar para sus experiencias de vida. Para describir la performance, puesta en escena, o hecho escénico como un proceso compartido entre artistas y público, la filóloga alemana Erika Fischer-Lichte ha acuñado el concepto de *realización escénica*¹. Fischer-Lichte parte de la teoría de los enunciados performativos propuesta por Austin², y da un paso más allá desde la teatrología: considera que existe una relación directa y evidente entre performatividad, performance y realización escénica. Deduce que las artistas no producen obras sino *acontecimientos*, en los que no están involucradas solo ellas mismas, sino también las receptoras: observadoras, oyentes y espectadoras. Afirma que el efecto inmediato de estos acontecimientos no depende de los significados que se les puedan atribuir a priori, sino que son procesos que tienen lugar al margen de cualquier intento inicial de atribución de significado (2004); por tanto, las realizaciones escénicas serían transformadoras tanto para las artistas como para las espectadoras. La copresencia física es el hecho específico para que pueda tener lugar dicha realización

escénica, es esa copresencia la que la constituye. En consecuencia, la condición de posibilidad del *acontecimiento* es la reunión durante un determinado periodo de tiempo y en un lugar concreto de artista y espectadoras instados a hacer *algo* juntos. Mientras que en los ritos de transición descritos por el antropólogo Victor Turner (1969) son los actores los que sufren la transformación identitaria, Fischer-Lichte defiende que en las artes performativas también el público queda expuesto a la posibilidad de cambiar su identidad, por lo que pueden verse como espacio liminal en la medida en que son lugares propicios para poner en jaque ideas, imágenes y convenciones.

Un acontecimiento artístico de carácter performativo –nosotras lo situamos en la actuación pública de una bertsolari– produciría un estado de conmoción, individual o colectiva, al generar unos efectos de sentido que afectarían tanto a la artista como a las personas receptoras –y receptoras– a través de las operaciones interpretativas que estas realizan.

PERFORMATIVIDAD, BERTSOLARISMO Y PERFORMANCE

La inestabilidad epistemológica del concepto '*performatividad*'³ problematiza su definición. Las principales dificultades estriban en el extraordinario rango de comportamientos que ofrece el término, y las diferentes traducciones y significados que se han elaborado y que la producción escrita y hablada del lenguaje, siempre vivo, sigue fabricando. Uno de los más interesantes cruces terminológicos y conceptuales presentes en el debate sobre lo performativo es precisamente la intersección entre los conceptos de performatividad y de performance⁴. Los estudios sobre performance (Performance Studies) se interrogan sobre qué hacen las acciones, eventos o manifestaciones culturales que estudia; no buscan tanto describir dichas acciones para ser reproducidas con fidelidad después, sino entender qué es lo que dichas acciones *hacen* en el campo cultural en el que se dan y qué le permiten *hacer* a la gente en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de performatividad como una cualidad del discurso permite a las investigadoras que utilizan esta lente enfocar su tarea, no solo en una gran variedad de disciplinas artísticas como la música, la danza, el teatro o los rituales; también en otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana.

La diferente concepción de ‘performatividad’ entre los estudios musicales y los de performance es otro indicativo de la diversidad de enfoques con los que se aborda esta cuestión. Mientras los estudios musicales se preguntan qué es la música y buscan entender los textos musicales –y las interpretaciones musicales– de acuerdo con contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música *hace* y qué es lo que le permite a la gente *hacer*. Este tipo de enfoque entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de plantearse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.

El bertsolarismo⁵ es una manifestación artística singular de Euskal Herria que vincula los procesos culturales de una comunidad con la construcción de una identidad propia. Nietzsche decía que hablar o expresarse es como “bailar con cadenas”. La música, la literatura, la poesía o el arte son maneras de expresarse que requieren instrumentos y medios, los cuales, a la vez que canalizan y posibilitan la expresión, también ponen condiciones: encadenan. Así, la bertsolari improvisa bailando encadenada. Como es bien conocido, la bertsolari es una artista que actúa en directo para un público cantando una serie de estrofas (bertsos) mediante unas melodías, métricas y rimas determinadas. Lo hace a partir de un tema que se le propone solo unos segundos antes de su interpretación ante el público. La artista asume unas reglas y elige una estructura métrica adecuada para sus bertsos y, a diferencia de otras manifestaciones de la improvisación, actúa sin la presencia de instrumentos musicales. En este sentido, la bertsolari es una performer⁶. Zumthor (1983) señala que la performance puede considerarse como un elemento más y, a la vez, como el principal factor constitutivo de la poesía oral. Las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral abarcan, de uno a otro lado del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo. Si la performance, como Zumthor la define, es el principal factor constitutivo de toda poesía oral, con más razón lo será en el bertsolarismo que además de oral es improvisado (Garzia, Egaña & Sarasua 2001). Así, el texto, que en la literatura escrita es prácticamente el único vínculo entre el creador y el receptor, no sería para la bertsolari sino uno más de los elementos de que dispone para conseguir su meta, que no es otra que inducir cierta emoción en los oyentes. La importancia del texto en el bertsolarismo improvisado sería inversamente proporcional al grado de cohesión del contexto compartido por la bertsolari y los oyentes. El contexto –la situación y la puesta en escena– es el elemento creativo esencial de un recital de bertsos, acción colectiva donde es posible la complicidad entre creador y público, clave para la creación impro-

visada de la bertsolari. El concepto de *contexto* juega por lo tanto un papel fundamental para comprender la capacidad performativa de los bertsos.

MUJERES BERTSOLARIS

Si bien el bertsolarismo ha sido durante siglos un arte realizado eminentemente por hombres, la visibilidad de las mujeres bertsolaris ha progresado en paralelo al desarrollo de la propia sociedad vasca. En este aspecto, uno de los principales valores del bertsolarismo sería, precisamente, su capacidad de actuar como espejo de la sociedad y de la cultura vasca, como réplica de las tensiones que actualmente juegan la noción de género y el feminismo en dicha sociedad (Hernández García 2019). Según Gema Lasarte, el proceso de empoderamiento y visibilidad de las bertsolaris está vinculado con varios factores: 1. El bertsolarismo más cultivado, urbano; 2. La incorporación del público femenino a los recitales; 3. El nuevo perfil de las y los bertsolaris; 4. El cambio de las temáticas propuestas en las improvisaciones y 5. La aparición de las Escuelas de Bertsolaris, donde se han formado las nuevas generaciones (Lasarte et al 2020).

Lorea Agirre señalaba hace ya una década (2010) el cambio que las mujeres venían propiciando en el bertsolarismo, como referente de la cultura y la sociedad vasca. Agirre sitúa la imagen de ese cambio en 2009, con la reivindicación de las mujeres que Maialen Lujanbio hizo al comienzo de la estrofa de despedida de su primer triunfo en el Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa:

Gogoratzen naiz lehengo amonen
zapi gaineko gobaraz,
gogoratzen naiz lehengo amonez,
gaurko amaz ta alabaz (...)

*Recuerdo la colada de las abuelas de antes
sobre la ropa
recuerdo las abuelas de antes,
las madres y las hijas de hoy (...)*

Con esa estrofa Lujanbio colocaba en la centralidad del espacio público a las mujeres que durante siglos habían sido protagonistas en la transmisión del eus-

kara y los bertsos (Begiristain 2011). Agirre subraya que, delante de las quince mil personas presentes en la investidura de la txapela en 2009, Lujanbio resumía el camino que las mujeres habían abierto en el bertsolarismo. La propia Maialen Lujanbio expresaba en la película *Bertosolari* (Asier Altuna, 2011) lo que el arte del bertsolarismo significa para ella: “Me expreso mediante y alrededor del bertso. El bertso me ayuda a entenderme a mí misma. Es más, se ha convertido en mi modo de expresión. Incluso diría que forma parte de mí, que está dentro de mí”⁷. Lujanbio afirma que el bertso nace de la improvisación, pero no es improvisado, aquello que surge en el momento de la actuación es el resultado de un complejo trabajo previo. El largo camino que han transitado Lujanbio y las mujeres bertsolaris para ser aceptadas y ocupar el espacio público encuentra analogías en el complejo proceso que conlleva la realización y actuación del bertso. Un proceso de empoderamiento mediante el cual es posible influir en las estructuras que reproducen la posición subordinada de las mujeres y posibilitar el desarrollo de agencia desde una identidad corporal propia. Unos efectos de sentido que han encontrado eco en la investigación académica, en el ámbito literario y cinematográfico, y en los medios de comunicación.

EL ACONTECIMIENTO

La potencialidad performativa de los efectos de sentido inherentes a un recital de bertsos se puso de manifiesto en la actuación de Maialen Lujanbio que tuvo lugar durante el Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa de 2017. La antropóloga feminista Jone Miren Hernández García lo recuerda así: “*Maialen Lujanbio Zugasti accedió al escenario después de que otros cuatro bertsolaris hubieran llevado a cabo su improvisación previamente. Frente al micrófono escuchó atentamente la temática propuesta para los bertsos: Tras unos pocos segundos Lujanbio comenzó a cantar. Completó tres bertsos en los que contenido, técnica y musicalidad quedaron magistralmente engarzados*⁸. *Su intervención provocó una tremenda sacudida emocional. Una conmoción colectiva*” (Hernández García 2019). Los bertsos que Lujanbio interpretó son estos:

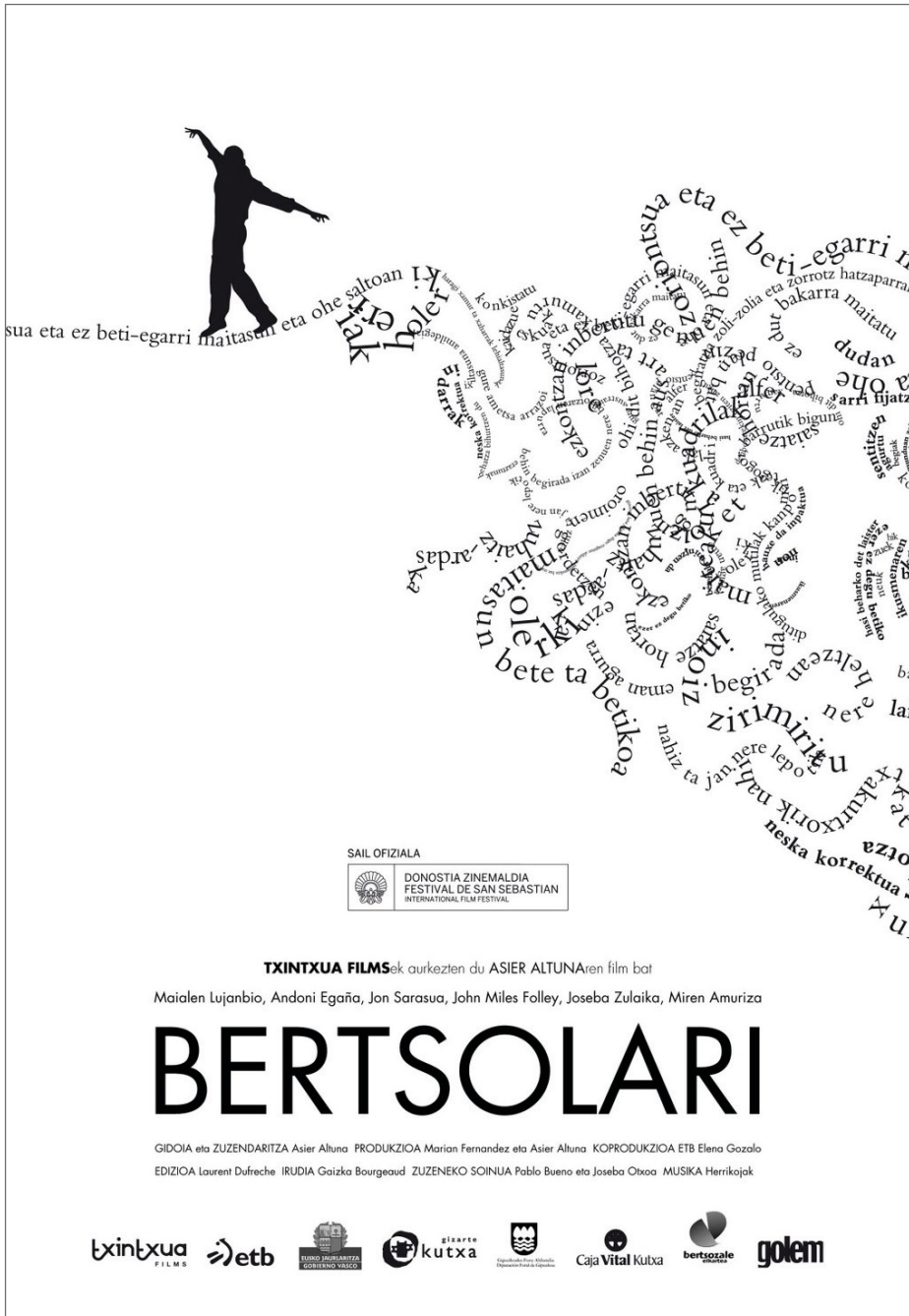
Gai: Dena ondo zihoan, argia piztu den arte
Tema: *Todo iba bien, hasta que se ha encendido la luz.*

Trago bat eta beste trago bat
Gure kaletan barrena
Ta piztea da alkoholak eta
Sexu grinak dakarrena
Zure etxera nere etxera
Betiko gauzak aurrena
Zure logelan sartu gara ta
Hara hemen ondorena
Argia zegon itzalita ta
Bertan biluztu naiz dena
Ta bat-batean piztu egin da
Argi txiki xumeena
Nere gerrira begira zaude
Ez naiz uste zenuena. (bis)

Estali arte izan dugunak
Nahiko irri nahiko broma
Ahorik aho pasa dugunak
Gin tonic barruko horma
Bular para zut neukan eta
Zuk eman didazu forma
Galtza hestuaq nebilzkin arren
Ez takoi ezta ez gona
Hau ta hura naiz
Hartzen ari naiz
Zenbait botika hormona
Gizona eta Andrea nauzu
Ez Andrea ez gizona
Nere inon ez egon nahia ote
Da zure ezin egona. (bis)

*Un trago tras otro trago,
En el interior de nuestras calles
La fogosidad es lo que el alcohol
Y el deseo sexual conlleva
A tu casa, a mi casa
Lo primero, lo de siempre
Hemos entrado a tu habitación
Y he aquí lo de después:
La luz estaba apagada y
Allí me desnudé del todo
Y súbitamente se ha encendido
La más humilde de las luces pequeñas
Estás mirando a mi cintura
No soy lo que creías. (bis)*

*Hasta taparme hemos tenido
muchas risas, muchas bromas
De boca a boca nos pasábamos
Los hielos del Gin tonic
Tenía dos pechos erectos
Y tú me diste forma
A pesar de vestir pantalones estrechos
Sin tacones, ni falda
Soy esto y aquello estoy tomando
Algunas hormonas
Soy hombre y mujer
Ni mujer, ni hombre
Mi deseo de no pertenecer a ningún
lugar
Puede que sea la causa de tu desazón.
(bis)*



Cartel de la película *Bertsolari* (2011)

Gizarte honen estereotipo	<i>En las trampas de los estereotipos de esta</i>
Ta gizarte honen usteen	<i>sociedad</i>
Tranpan zu ari zara erortzen	<i>Y de las creencias de esta sociedad</i>
Eta hori ez dizut uzten	<i>Tú estas cayendo</i>
Zuk badakizu nola zizelka	<i>Y eso no te lo permito</i>
Eta marraztu gaituzten	<i>Tú bien sabes cómo nos han cincelado</i>
Ze inporta du gaur ari banaiz	<i>Y cómo nos han dibujado</i>
Zure aurrean biluzten	<i>Qué importa si hoy</i>
Eta neroni ni neu naizen	<i>Me estoy desnudando ante ti</i>
Hori bakarrik gorpuzten	<i>Y simplemente dando cuerpo</i>
Nere gerripe zintzilikako	<i>A lo que soy</i>
Desira ari da puzten	<i>Y el deseo que cuelga</i>
Itzali zazu argia eta	<i>en mi cintura está creciendo</i>
Utzi azalari ikusten (bis)	<i>Apaga la luz y</i>
	<i>Deja que sea la piel quien vea (bis)</i>

RESULTADOS

En el documental *Berstolari* el artista Andoni Egaña cuenta cómo funciona la mente de la bertsolari en los segundos previos al comienzo de su actuación. Explica que el secreto para la creación de un bertso consiste en pensar primero el final, saber a dónde se quiere llegar y a partir de ese final deseado construir todo el bertso: así se lleva al público al punto que se había pensado desde el principio, trabajando de atrás hacia adelante. Siguiendo el razonamiento de Egaña observamos en la estrofa de salida de Lujanbio cómo se muestra claramente la intencionalidad de su propuesta inicial, hacía qué lugar deseaba la artista conducir a la audiencia. El encuentro sexual entre las dos personas que protagonizan la historia contenida en el bertso da lugar a toda una declaración de principios. Frases que refieren a postulados *queer*; reflexiones interiorizadas y descargadas en directo, que enlazan con las ideas sobre los actos performativos y la performatividad de filósofos como Judit Butler (1989, 1990 y 1996) y Paul B. Preciado (2008 y 2019). El sexo es una mascarada, una performance. A propósito de la cuestión de la construcción de la identidad y la relación entre performatividad y performance, la teórica feminista Eve Kosofsky precisa que *“performativity has enabled a powerful appreciation*

of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes"⁹ (citado en Parker & Kosofsky 1995). Efectivamente, Kosofsky otorga crédito a la dimensión performativa de todo ritual, ceremonia o comportamiento pautado y su poder para construir agencia. Efectivamente, en los bertsos de Maialen Lujanbio hay un señalamiento de sentido y un cuestionamiento de la mentalidad conservadora y heteropatriarcal dominante: *"cómo nos han cincelado/y cómo nos han dibujado", que la autora pone en boca de sus personajes. Lujanbio no impone, ni limita, el género de sus protagonistas. Se pueden hacer suposiciones o interpretaciones, pero lo que no deja lugar a dudas es su posicionamiento político: "Creo en el trabajo con el cuaderno, pero, en mi caso, más que sentada, me preparo caminando. Lo que decido entonces tiene que ver mucho más con la actitud, con la forma en que miro el bertsos que quiero crear, dónde quiero colocarme respecto al bertsos y, a través del bertsos, respecto al mundo y a los temas"* (Maialen Lujanbio en *Bertsolari*, Asier Altuna, 2011).

Las cualidades performativas de la interpretación de Lujanbio, presentes en la creación y ejecución en vivo, posibilitaron en términos estéticos la conmoción–transformación del público, como documenta Jone Miren Hernández. Sin embargo, la repercusión de aquella actuación ha sido más amplia; su efecto perlocucionario ha rebasado los límites de su puesta en escena. La interpretación filmada se ha convertido en un material didáctico que ha sido visionado en multitud de centros escolares y de Educación Primaria y Secundaria (Hernández García 2019). Su difusión en redes sociales y medios de comunicación fijaron estos bertsos en el contexto de lo sensible, una recepción que ha generado conocimiento y agencia, tanto en el ámbito académico como en la esfera pública; un afecto de archivo que desborda los límites espacio temporales de la representación original en directo y nos sitúa de nuevo –a las lectoras espectadoras del presente y del futuro– frente a las imágenes culturales y sociales, y por lo tanto políticas, surgidas de la improvisación.

La huella que deja la performance de Lujanbio pervive, trasciende el momento en el que fue realizada: arte corporeizado y evocativo que consigue efectos de sentido en diferido e interpela y favorece nuevas investigaciones, artículos y reseñas sobre el material. La performance de Lujanbio deviene en obra artística que desborda los límites del contexto en el que tuvo lugar su realización y produce nuevos signos; amplía el conocimiento social y favorece una nueva performatividad social y cultural: agencia transformadora para la construcción de nuevas identidades, tanto a nivel individual como colectivo.

CONCLUSIONES

La forma en la que Maialen Lujanbio mira el bertso que crea –dónde se coloca ella respecto al bertso, el mundo y los temas que invoca– sostiene, desde lo artístico, una intencionalidad política. Una política de los afectos, del respeto mutuo, del cuidado con una misma y con el otro. Una libertad para ser y sentir, sin atender a los estereotipos marcados por la norma, que impugna la noción de *'performatividad de Estado'* basada en un sistema heteropatriarcal que invisibiliza, cuando no vulnera, los derechos más básicos del ser humano. Si la *situación* –inguru-egoera– es el conjunto de elementos presenciales y referenciales que hacen de cada actuación un evento irrepetible, la práctica del bertsolarismo es completamente asimilable al concepto de performance, o realización escénica, siguiendo la terminología de Fischer-Lichte citada. El público, las bertsolaris, el lugar en el que se celebra la actuación, la fecha y el motivo son los elementos fundamentales que la definen. El acontecimiento adquiere las características de un ritual mágico en el que las personas asistentes pueden experimentar una transformación, tal y como ocurría en las ceremonias de iniciación de los misterios eleusinos. La materialidad de la voz de la bertsolari conduce al público a través de una historia hecha de potentes imágenes hasta un esperado final en el que se da la respuesta al tema inicial. La relación de causa efecto en ese recorrido no deja lugar a dudas: “Si *todo iba bien, hasta que se ha encendido la luz, apaga la luz y deja que sea la piel quien vea*”, concluye Lujanbio. Es en la resolución del arco narrativo donde se consuma la producción de sentido y aparece de forma mágica una verdad incuestionable: la piel no miente. Con la figura retórica de la sinestesia, empleada aquí para poner colofón a la historia de un encuentro sexual, Lujanbio pone a la audiencia en la situación de comprender el dilema de su personaje ante el momento de la verdad. La conclusión desborda ideas preconcebidas sobre el significado de *sentir*, en una reivindicación del placer que rebasa fronteras normativas y condicionamientos de género y de sexo. En este tiempo de crisis pandémica, con la amenaza cierta en el horizonte de postulados regresivos ultraconservadores, la defensa de los cuerpos –del contacto con la otredad, la piel y el deseo– deviene defensa radical de la democracia. Mediante la evocación lírica de una noche hermosa, la bertsolari nos muestra una visión ética y estética del mundo; un material poético, artístico y político, pleno de agencia y conocimiento. Las cualidades performativas presentes en la creación y ejecución en vivo han fijado los bertsos de Lujanbio –cuya bella fábula sigue plenamente vigente en su difusión posterior– en el contexto de lo sensible, recepción que activa un afecto de archivo que desborda los límites espacio temporales de la representación original en directo y coloca de nuevo a la lectora-espectadora

frente a las imágenes culturales y sociales –y por lo tanto políticas– surgidas de la improvisación.

Referencias bibliográficas

- Agirre Dorronsoro, Lorea. 2010. "Zapia eta txapela: Emakume bertsolariak tradizioarekin negoziatzen eta eredu berria sortzen. Negoziazioak eta disonantziak: mututasunetik emulaziora, eta emulaziotik ahots propioa" Tesina suficiencia investigadora, Univ. País Vasco
- Begiristain Iturriza, Edurne. 2011. "El bertsolarismo, en el camino de la igualdad". *Emakunde* 81: 2 https://www.emakunde.euskadi.eus/u72-rev81con/es/contenidos/informacion/aldizkaria_081_2011/es_articulo/bertsolaritza_erreportajea.html
- Butler, Judith. (1989) 2004. "Performative acts and gender constitution". En *The performance studies reader, edited by Henry Bial*. London: Routledge
- . (1990) 2001. *El género en disputa*. Traducción de M^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós
- . (1996) 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción, Alcira Bixio. Barcelona: Paidós
- Fischer-Lichte, Erika. (2004) 2017. *Estética de lo performativo*. Traducción Diana González Martín & David Martínez Perucha; introducción, Oscar Cornago. Madrid: Abada
- Garzia Garmendia, Joxerra, Andoni Egaña Makazaga & Jon Sarasua Maritxalar. 2001. *El arte del bertsolarismo*. Donostia: Bertsozale Elkarte
- Gómez-Urda González, Félix. 2020. "Cuerpo y narratividad: Escritura performativa para la auto-representación de la sexualidad en los textos 'E agora? Lembra-me', de Joaquim Pinto y 'Testo yonki', de Paul B. Preciado". Tesis Univ. Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58879/>
- Hernández García, Jone Miren. 2019. "Algunas instrucciones para abrir la caja negra del conocimiento feminista". *Disparidades* 74 (1)
- Lasarte Leonet, Gema, María Teresa Vizcarra Morales, Andrea Perales Fernández de Gamboa & Vanesa Fernández Rodríguez. 2020. "Las mujeres bertsolaris, agentes en su incorporación a la escena pública". *Boletín de Literatura Oral* 10: 249-64. doi.org/10.17561/blo.v10.5102
- Lujanbio Zugasti, Maialen. 2017. "Dena ondo zihoan, argia piztu den arte". *Publicado por John V. Mirngesie. Bienvenida Narrativa* (blog), 6 nov. <https://bienvidenanarrativa.wordpress.com/2017/11/06/maialen-lujanbio-dena-ondo-zihoan-argia-piztu-den-arte/>
- . 2017. "Kartzela, BTN17, Irun (Gipuzkoa) 2017-11-01". Vídeo. *Bertsoa.eus*, 6:21. <https://bertsoa.eus/bertsoak/14800-kartzela-maialen-lujanbio-btn17>
- Parker, Andrew & Eve Kosofsky Sedgwick, eds. 1995. *Performativity and performance*. New York: Routledge
- Pierce, Charles Sanders. (1914) 2013. *Obras filosóficas reunidas, vol. II*. Ed., Nathan Houser & Christian Kloesel; trad., Darin McNabb; rev. de la trad., Sara Barrena. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Madrid: Espasa
- . 2019. *Un apartamento en Urano*. Barcelona: Anagrama
- Rosental, Mark Moiseevich & Pavel Fyodorovich Iudin, eds. (1967) 1975. *Diccionario de filosofía*. Traducción de Augusto Vidal Roget. Madrid: Akal

- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación: Una introducción*. Traducción de Rafael Segovia Albán. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Turner, Victor Witter. (1969) 1988. *El proceso ritual: Estructuras y antiestructuras*. Versión castellana... revisada por Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus
- . 1986. *The anthropology of performance*. New York: PAJ
- Zumthor, Paul. (1983) 1991. *Introducción a la poesía oral*. Versión castellana de María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus

Filmografía citada

- Altuna Iza, Asier. 2011. *Bertsolari*. 90 min. Donostia: Txintxua Films
- Urkola, Eneritz & Jon Agirresarobe. 2018. *What is bertsolaritza?* Guionista, Xabier Paya. 21:44. <https://www.mintzola.eus/es/kulturarte/el-audiovisual-what-is-bertsolaritza>

Notas

- ¹ La realización escénica, resultado de la acción conjunta de las artistas y el público como ha visto Erika Fischer-Lichte, es una gramática de la performatividad.
- ² Los enunciados performativos en la teoría de Austin son un tipo de expresiones que no solo dicen algo, sino que son constitutivos de realidad, precisamente porque crean la realidad social que expresan: el habla tiene el potencial para modificar el mundo y transformarlo.
- ³ Véase el capítulo "(In)definiciones y conceptos: una historia de intraducibilidad" de mi tesis doctoral: "Cuerpo y narratividad: Escritura performativa para la auto-representación de la sexualidad en los textos *E agora? Lembrame*, de Joaquim Pinto y *Testo yonki*, de Paul B. Preciado. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58879/>
- ⁴ Véase *Performance Studies*, Schechner, Richard. Fondo de Cultura Económica.
- ⁵ Las características específicas que definen al complejo arte del bertsolarismo improvisado exceden las posibilidades de este artículo. Dadas nuestras limitaciones en la comprensión del euskara, remitimos a la bibliografía seleccionada para profundizar en el conocimiento del arte del bertsolarismo.
- ⁶ Garzia, Egaña y Sarasua (2001) han descrito en *El arte del bertsolarismo* una interesante propuesta de marco teórico para analizar el bertsolarismo improvisado, en el que se retoma la idea de performance como parte fundamental de la actuación. Estos autores citan la definición de performance expresada por Zumthor (1983) en el ámbito de la poesía oral.
- ⁷ Declaraciones de Maialen Lujanbio en *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011).
- ⁸ La actuación de Maialen Lujanbio está disponible en internet: <https://bertsoa.eus/bertsoak/14800-kartzela-maialen-lujanbio-btn17>
- ⁹ *La performatividad ha permitido una poderosa apreciación de las maneras en las cuales se construyen las identidades a través de complejos procesos citacionales.*

(Artículo recibido: 26-03-21; aceptado: 01-06-21)