

Ornitorrinkus: Maialen Lujanbio, Judith Montero

Despojándose del corsé en público

Ornitorrinkus: bersolarismo y música experimental





Ornitorrinkus saioa

Para expresar lo que es una *sesión de versos*, en inglés se utiliza la palabra *performance*. En castellano *actuación*, en euskara *saioa*. Reparemos en la similitud. Performance: plasmar, ejecutar, acción o proeza. Una sesión, en definitiva.

Cuando empezamos con Ornitorrinkus, a la hora de dar una explicación por escrito nos encontramos con esa dificultad: ¿cómo llamarle? *Espectáculo* no es; *concierto* tampoco; *performance*, en su sentido artístico clásico, no; *representación*... ¿Quién la realiza y quién la recibe...? *Evento*... a día de hoy no se ha utilizado este término para nombrar una actividad artística... Y como muchas otras veces, la solución estaba en el origen, en una palabra en la que, a fuerza de oírla, no reparamos: Sesión.

Ornitorrinkus es una sesión que combina bersolarismo y música experimental.

Performance y Ornitorrinkus

Esther Ferrer afirma que performance es el arte de la presencia, del espacio y del tiempo medido. Para John Cage, la música «es algo que sucede en un tiempo medido».

Así, la música y la performance tienen una importante característica en común. Son acciones que suceden en el tiempo, son situaciones. La propia Ferrer define su actividad como «música de gesto».

La performance es, pues, situación. Situación creada por medio de la acción.

Acción sonido/palabra: en el bersolarismo y en la música

Performance, pero, si es una acción, ¿qué es una acción? ¿Es imprescindible que sea física? ¿Gestual? ¿La acción puede ser solamente de palabra?

En las sesiones de versos la acción está en las palabras, no en los gestos, no en la expresión corporal, no en la acción física. La acción es representada por la palabra, y sucede en la mente de los oyentes. Es imaginaria.

El mundo de la música es tremendamente amplio, pero si nos limitamos a la música instrumental, su acción física es crear sonido, tocar.

Y el resto de gestos que se puedan producir, serán gestos dirigidos a enfatizar los altibajos y los movimientos de la música. Además, lo que expresa la acción sonora es algo totalmente abstracto.

Pero, aun sin representar nada concreto, la música tiene una capacidad extraordinaria para movilizar los sentimientos más íntimos (a la música se le aplica el adjetivo de *universalidad*, pero también se le imputa una naturaleza manipuladora).

¿Qué acción sucede entonces en la mente del oyente, cuando escucha el sonido, la música? De hecho, no es fácilmente descifrable, no es descriptiva. Por lo tanto, ¿qué acción imaginaria sucede en la mente-estómago-entrepiera-pie... del receptor?

¿Podríamos decir, acaso, que existe un imaginario común a la hora de construir esas acciones en las mentes de los oyentes? ¿Existen códigos intemporales con significados unificados colectivamente? ¿Y cuál es el peso del género a la hora de dotar de significado a las acciones?

Performance y género

«Para Judith Butler, el género es una forma de proceder, una especie de performance, resultado de la repetición obsesiva de acciones para la construcción de la identidad».

Ramos López, Pilar (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

El primer paso es ser consciente de esa *forma aprendida de proceder*. Observar el modo de proceder, y a partir de ahí empezar a trabajar.

Como afirma la técnica Alexander, para corregir un mal movimiento corporal lo primero no es intentar cambiar el movimiento, porque el resultado también será inadecuado. El primer paso es dejar de hacer lo que se está haciendo. Aplicando ese principio al género, en lugar de modificar esas acciones repetidas, dejar de hacerlas sería un gran paso. No hacer lo que se hace.

Si el género es una forma de proceder, debemos de preguntarnos cómo son las formas de proceder del bersolarismo y de la música.

Relacionando las características de la *performance* con el bersolarismo, podríamos decir que este tiene dos características principales:

Presencia: quieta pero importante. Presencia física y presencia de voz. Ocupación del espacio, ser el centro...

Acción: de palabra, argumental, opinión, posicionamiento. Tomar la palabra, mantener la palabra... En el bersolarismo el mensaje es un elemento fundamental, se basa en la argumentación y la dialéctica. La quietud del cuerpo es, a su vez, un apoyo al mensaje, una forma

de no provocar distorsiones; así se interpreta hoy en día.

En el caso de la música, la presencia y la acción están totalmente unidas. La propia acción de tocar el instrumento condiciona totalmente la presencia; unos se tocan sentado, en pie otros, los hay que se tocan a golpes (percusión), o frotándolos (los de cuerda), o los de viento introduciendo una parte en la boca...

Los instrumentos musicales han sido clasificados desde un punto de vista de género en la historia, primero prohibiendo que las mujeres tocasen instrumentos que deben introducirse en la boca, y evitándolo después.

Percibimos de muy diferente manera una mujer que toca el arpa, o una que vemos tocando la batería o el trombón, la presencia sobre el tablado es totalmente diferente.

En Ornitórrinkus se utiliza toda la familia del saxofón, desde el saxo soprano (el más pequeño) hasta el barítono (el mayor y de sonido más grave), y su presencia, unida a que los toque una mujer, puede condicionar totalmente la forma de percibir esa actuación.

Actuaciones en espacios públicos

Las actuaciones de bersolarismo y de música se producen en espacios públicos.

¿Qué dificultades históricas ha sufrido la mujer a la hora de actuar en espacios públicos?

El bersolarismo ha sido un campo de hombres, así ha sido considerado hasta ahora. Pero sabemos que también ha habido mujeres bersolaris. La primera cita que encontramos es la de los fueros viejos de Bizkaia, de 1452.

«Mujeres que son conocidas por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades y ponen coplas y cantares a manera de libelo (que el Fuero llama profazadas)». Estas profazadoras tenían prohibido cantar versos a los difuntos, bajo multa de mil maravedíes.

Y precisamente esa prohibición de cantar es la que nos demuestra que cantaban. Es decir, la historia conocida de las mujeres bersolaris comienza con una prohibición.

En el caso de la música, no necesitamos remontarnos siglos atrás para encontrar prohibiciones. Por ejemplo, en el Alarde de Irún, las mujeres miembros de la Banda de Música no tocan el día de San Marcial, por «voluntad propia» nos dicen... Las mujeres de las txarangas que participan en la víspera de San Sebastián en Donostia han tenido muchos problemas para poder entrar en algunas sociedades, en el Concierto de Año Nuevo de Viena los músicos son hombres y las mujeres tienen prohibido participar... Las cosas van cambiando poco a poco, pero todavía es fácil encontrar casos de este tipo. ¿Cómo afectan estas actitudes a las vivencias de las mujeres con la música?

Después de las profazadoras también ha habido mujeres bersolaris, que trabajaban la improvisación, tal y como hoy en día todavía nos cuentan sus hijos y nietos: «la mejor bersolari de nuestra casa era la tía».

Sí, cantaban versos, pero siempre en el espacio privado, dentro de las cuatro paredes de sus casas. No en espacios públicos.

La mujer en un espacio público, como centro de atención, dueña de la palabra, protagonista de la fiesta... Era algo totalmente impensable hasta hace bien poco. Y lo sigue siendo todavía, a pesar de que las cosas van cambiando poco a poco; la mujer que quiera cantar (u otra cosa) en público, tendrá grandes problemas.

En la música también, siempre ha habido mujeres músicos. Pero la diferencia está entre compositores e intérpretes: muchas mujeres han

sido intérpretes, primeramente en la aristocracia. Después, la aparición de la burguesía permitió que hubiese instrumentos musicales en muchas casas, y la creación del piano, con su versión de pared (un piano adecuado para colocar contra la pared de la sala de estar), ofreció un amplio campo de posibilidades a las personas que tenían costumbre de tocar en casa. Era muy habitual que todas las noches los miembros de una familia se reuniesen para tocar música, un instrumento cada uno. Las mujeres también, por supuesto. En el espacio privado. Veían adecuado que una mujer supiera algo de música, pero casi como elemento decorativo. Mientras estaba soltera, a modo de entretenimiento.

Pero, por ejemplo, a pesar de que la hermana de Mozart era una intérprete de gran talento, Wolfgang Amadeus padre decidió que el gran músico sería el hijo, y éste fue el que llevó a la corte.

Posteriormente, en el siglo XIX, no podemos dejar de citar el caso de Clara Schumann (Alemania, 1819-1896): fue una extraordinaria concertista de piano, se crió y educó dentro de una famosa familia de músicos, y cosechó gran fama en las 40 giras que realizó. Fue uno de los grandes nombres de la época. Se casó con Robert Schumann, tuvo 8 hijos, y durante largo tiempo la familia se mantuvo gracias al dinero que ella había logrado... Pero a pesar de tener una sólida formación como compositora, aún siendo admirada como pianista y como compositora, dijo: «un tiempo pensé que tenía cierta capacidad para crear, pero he renunciado a esa idea; una mujer no debe tener deseos de componer música. Si hasta ahora nadie ha conseguido hacerlo, ¿qué puedo esperar yo?». El caso de esta mujer es tan significativo como singular.

A pesar de que las cosas han cambiado algo, ¿ese cambio se ha producido igual en todos los tipos y campos musicales? Muchos profesores de música son mujeres, ¿qué sucede entonces en las propuestas sobre un escenario? ¿Cuántas mujeres intérpretes hay en los grupos de verbena, a la hora de hacer música instrumental en un ambiente festivo? ¿O es que la mayoría de ellas son cantantes? ¿Por qué? ¿Qué función cumplen los cantantes en los grupos? ¿Qué sucede a las mujeres a la hora de salir al escenario?

Presencia sonido/palabra: en el bersolarismo y en la música

La mujer no está entrenada para ocupar el espacio, ni para tomar ni para mantener la palabra. En centro y la palabra, destacar, son lugares que no le corresponden. La mujer no está educada para dirigir un grupo grande, mucho menos si ese grupo está formado por hombres.

Ver a una mujer en el centro de atención transmite, a menudo, incomodidad y falta de seguridad al receptor. También cuando el receptor es mujer. Suelen brotar sentimientos de identificación, de representación, los cuales son clara muestra de una situación no saludable.

«El verso me ha ayudado a sentirme incómoda en el mundo» (...) «El ejercicio de responder a las rimas me ha enseñado que no he sido educada para decir las cosas sin pensar» (...) «A la hora de comenzar la sesión de versos he aprendido que no me han educado para tomar la iniciativa: mejor si comienza el otro, yo le seguiré a continuación» (...) «En el momento de subir al tablado me he dado cuenta de que no me han educado para andar sin protección: si somos seis bersolaris, difícilmente saldré la primera o la última. Mejor en el centro, protegida por delante y por detrás» (...) «Al elegir el compañero para versificar, me he dado cuenta de que no me han educado para tener una voz autoritaria. ¿Por qué he llamado a ese chico para la sesión de versos en aquel barrio?» (...) «¿Por qué necesito algunas veces una voz masculina a mi lado?» (...) «¿Por qué me siento más cómoda en el teatro que en el frontón? ¿Por qué canto cada vez más bajo? ¿Por qué me gustan para los versos las músicas que me gustan? ¿Por qué siento a veces ganas de sentarme en un taburete, ponerme un vestido y cantar con las piernas cruzadas?»

Uxue Alberdi: «Zu emakumea zara»
29/10/2008, *Berria*.

Por otra parte, la palabra de la mujer no tiene ni el peso ni la credibilidad de la del hombre. La mujer ha vivido la experiencia de no ser escuchada, y siente miedo de que vuelva a ocurrir. Comienza su participación, siempre, pidiendo permiso: *creo... No sé, eh, pero... Opino que, eh...* El hombre es el que da legitimidad. En una comida popular (y en otros muchos contextos), el hecho de que canten dos mujeres provoca, incluso al propio bersolari, falta de seguridad y dudas sobre la legitimidad de lo que se está haciendo.

La mujer no está habituada a ser el centro, mucho menos a ser el alma o protagonista de la fiesta. La fiesta y la mujer, como el humor y la mujer, son temas delicados todavía a día de hoy. Temas a estudiar.

La persona que actúa en público, debe mostrar seguridad en sí misma. Por medio de la palabra, por medio del cuerpo, de la pose. Y esa seguridad es la que falta muchas veces a las mujeres. También les puede faltar a los hombres, por supuesto, pero la mujer, en general, no está educada para ello.

¿Cómo avanzar?

A pesar de todas las dificultades, más de una mujer ha realizado su camino en el bersolarismo.

«El de Arrate es un cuerpo contundente, rotundo, de una pieza, y esto hace que esté enraizado en la cultura vasca» (...) «Que sea un cuerpo más acorde con la corporeidad del bertsolarismo. Pero implica al mismo tiempo un desafío a su propia cultura y desde el interior de la misma».

(...)

«Mi argumento central es que el cuerpo ha tenido un papel central en la presencia y la legitimación de las mujeres en un mundo de hombres, como lo ha sido hasta hace poco el bertsolarismo y lo sigue siendo de alguna manera, y en general en la sociedad vasca».

Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

A la mujer, a la hora de cantar versos, se le han valorado, principalmente, esas características consideradas masculinas: arranque para responder, firmeza, seguridad, contundencia, falta de vergüenza, no acobardarse... Pero Mari Luz Esteban matiza que estas características no son masculinas, sino poses y actitudes que conforman un todo con la cultura vasca.

En definitiva, los que han hecho camino en el bersolarismo, hasta hoy en día, han sido los poseedores de esas características. (En el bersolarismo, ser *drag-king* es ser *plazagizon*, es decir, desenvuelto ante el público). Pero la cuestión es que de su amplia gama de características solamente han podido utilizar, sacar esas.

¿Es posible el bersolarismo con otro tipo de características?

En el mundo de la música sucede algo parecido, la habilidad, muchas veces, se mide en la fuerza, la rapidez, la capacidad de llegar a las notas más altas, en el papel de *leader*.

Así pues, está claro, para poder avanzar en la actividad artística pública, no existe otra manera que ser bueno, el doble de bueno, mejor que los propios hombres en las citadas actitudes.

Pero aun avanzando un tramo del camino con esas actitudes, aun siendo aceptado en base a esas características, también se sienten otros deseos. Deseo de mostrar y demostrar actitudes diferentes a esas. De quitarnos el corsé que nos oprime.

Pero, ¿cómo lograr entonces proponer un modo de mostrar esas otras actitudes, esos otros tonos de voz, esos otros temas en otro espacio?

En un intento de responder a la pregunta, nació Ornitorrinkus.



Ornitorrinkus

Ornitorrinkus muestra claramente sus principios desde su propio nombre: el ornitorrinco era un animal desconocido para los europeos, pero existía. Cuando lo descubrieron, los científicos tardaron años en sus intentos de clasificación. Las clasificaciones que proponían variaban en base al aspecto en el que ponían su atención, pero siempre les quedaba algún fleco por definir. No se adecuaba a los moldes que disponían. Parecía un animal hecho a trozos, y reunía en un mismo cuerpo características hasta entonces consideradas incompatibles.

La idea de lo inclasificable, del campo ambiguo, de lo que no puede saberse qué es, eso es la forma y el sentido de Ornitorrinkus. Y su materia prima el verso y la música experimental.

Presencia, tiempo y espacio en Ornitorrinkus

Uno de los objetivos de Ornitorrinkus ha sido la deconstrucción, en sentido amplio, de la antes citada «acción aprendida». Deconstruir o cuestionar: el modo de ser mujer; el modo de entender el espectáculo y el lugar para el mismo; el modo de entender la música; el modo de entender el bersolarismo, el cantar versos...

Señalar lo que no se ve, lo que no se oye, lo que no tiene importancia, es uno de los temas recurrentes de Ornitorrinkus. No solamente señalar por medio de la palabra y la descripción, sino transformar lo-que-no es en algo que es; y la materia prima para esa transformación es, precisamente, ser lo-que-no-es: el silencio como elemento de contenido y elemento sonoro, como materia prima de creación; lo mismo la respiración, dándole la presencia y la importancia que normalmente no suele tener; el volumen... Normalmente, dirigimos la atención a los sonidos que no tienen presencia.

Ornitorrinkus reflexiona sobre los sonidos, palabras, situaciones que se encuentran fuera de foco. Lo mismo en lo que se refiere al espacio físico de la sesión. Hacer visible lo invisible. Por ejemplo, la primera sesión de Ornitorrinkus se realizó en el lavadero Leoka de Hernani, una sesión para mirar de otra manera a un lugar que siempre ha estado ahí, mejor dicho, allí, apartado, escondido.

Al igual que ha hecho la postmodernidad, se cuestionan totalmente las divisiones música culta/popular, oral/escrito, tradicional/experimental. El objetivo es ofrecer de una manera sintética lo que *a priori* es lejano e incompatible, buscando para ello un idioma común.

Ornitorrinkus se pregunta acerca del rol que impone al público el hiper conocido código común que utiliza el bersolarismo, y acerca del lugar en que la música experimental coloca a los oyentes. Utilizando códigos comunes imaginarios y modificándolos mediante la acción, ofreciendo múltiples opciones de interpretación a la percepción. Intenta cambiar la relación con el público, convirtiéndolo en parte activa de la situación/sesión. Empezando por la posición, y continuando mediante la acción.

Ornitorrinkus, como su nombre indica, es una sesión para cuestionar las clasificaciones y estudiar qué es lo que sucede al salirse de las actitudes que corresponden a las mismas.

Centro/margen, importante/sin importancia, lo que se escucha/no se escucha, obligación de ser de algún modo, incapacidad ante el público, actitud postural... Es evidente que todas éstas son metáforas relacionadas directamente con los roles de género.

Sobre la necesidad de clasificar y regular todo, Ornitorrinkus nos canta así: «Lo que no se puede clasificar, entonces, clasificado como ‘inclasificable’».