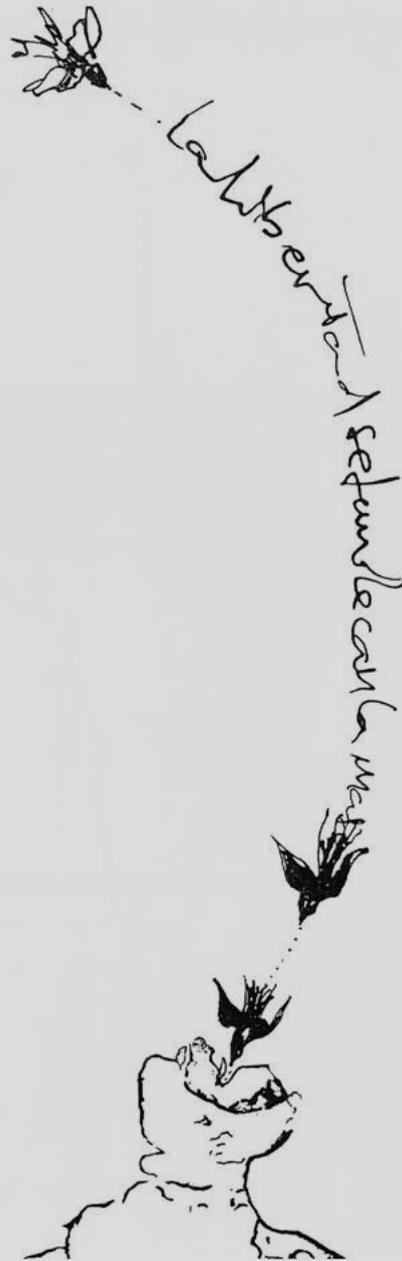


K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural
N. 12



Experimentación poética y contracultura
en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos
(1960-1990): colectivos, acciones y reacciones
Coordinado por Mercè Picornell y Maria Victòria Parra Moyà

EXPERIMENTACIÓN POÉTICA Y CONTRACULTURA EN CONTEXTOS
DICTATORIALES IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS (1960-1990):
COLECTIVOS, ACCIONES Y REACCIONES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 12 (2018)

Monográfico coordinado por MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ

MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Experimentación poética y contracultura en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos (1960-1990): colectivos, acciones y reacciones.	221-228
JUAN GONZALEZ GRANJA. Los tzánticos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno.	229-251
MALENA LA ROCCA. "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina.	253-271
PAULINE MEDEA BACHMANN. Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur.	273-290
JÈSSICA PUJOL DURAN. Beau Geste Press: a Liminal Communitas across the New Avant-gardes.	291-312
ALBERTO VALVERDE OTERO. El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego.	313-332
IRATXE RETOLAZA. Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: 'Isturitzetik Tolosan Barru' (1969).	333-369
MERCÈ PICORNELL. Campo literario y reconstrucción democrática. Dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena.	371-404
MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Una cata de 'Sopa de letras' (1976).	405-432

POÉTICAS EXPERIMENTALES EN LA RESISTENCIA CULTURAL VASCA: *ISTURITZETIK TOLOSAN BARRU* (1969)

Experimental Poetics in the Basque Cultural Resistance: *Isturitzetik Tolosan Barru* (1969)

IRATXE RETOLAZA

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/ EHU) (ESPAÑA)

iratxe.retolaza@ehu.eus <https://orcid.org/0000-0002-3963-118X>

RECIBIDO: 18 DE ABRIL DE 2018

ACEPTADO: 4 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: Durante las décadas de los 60 y los 70, tras largos años de represión y silencio, se crearon movimientos populares que establecieron las bases de una red social y cultural, y contribuyeron a la estabilización y reconfiguración de la comunidad cultural vasca. Este artículo ofrece una aproximación a ese contexto sociocultural mediante el análisis detallado del primer libro de artista publicado en euskera: *Isturitzetik Tolosan barru* (Itxaropena, 1969) de JosAnton Artze. Para comprender tanto el contexto en el que emerge este poemario, como su aportación a la poética experimental, por una parte, se presentan las dinámicas colectivas y participativas que propiciaron la aparición de este primer libro artístico y colectivo; por otra parte, se analiza cómo se materializa lo experimental en este libro artístico. En ese contexto, se presenta un análisis textual y contextual de este poemario, incidiendo en su dimensión sonora, visual y arquitectónica. Finalmente, se reflexiona sobre cómo han tratado los discursos historiográficos de la literatura vasca esta aportación poética.

PALABRAS CLAVE: libro de artista / libro-arte, poesía experimental, cultura vasca, vanguardia, interdisciplinariedad.

ABSTRACT: After many years of repression and silence, popular movements arose during the 60s and 70s, which established the basis for a social and cultural net and contributed to the settling and reconfiguring of the Basque cultural community. This paper offers an approach to that particular sociocultural context by analysing the first artist's book to be ever published in Basque: *Isturitzetik Tolosan barru* (Itxaropena, 1969), by JosAnton Artze. In order to understand the context in which that book of poems emerged and its contribution to experimental poetry, this paper presents the collective and participatory dynamics which led the book's appearance and analyses the ways in which experimentation materializes throughout it. In this context, the poems are analyzed textually and contextually, focusing on its sonorous, visual and architectural dimension. Finally, the conclusions reflect on the position that this poetic work has acquired in Basque literary historiography.

KEYWORDS: Artist's Book / Book-Art, Experimental Poetry, Basque Culture, Avant-garde, Interdisciplinarity.

Retolaza, Iratxe.

“Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: *Isturitzetik Tolosan Barru* (1969)”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (diciembre 2018): 333-369.

DOI: 10.7203/KAM.12.12341 ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN¹

En 1969 el poeta experimental JosAnton Artze, junto a varios colaboradores, publicó el primer libro de artista en euskera: *Isturitzetik Tolosan barru* (Itxaropena, 1969). Precisamente JosAnton Artze (Usurbil, 1939-2018) destacó por su poética experimental y vanguardista, y por ser pionero en estos tres ámbitos: en concebir el libro como un objeto artístico, en escenificar su obra poética, y en insertar la txalaparta en la música moderna, junto a su hermano Jesus Mari Artze. A pesar de que en este primer poemario de JosAnton Artze, *Isturitzetik Tolosan barru* (1969), se materializaron dinámicas socioculturales y colectivas de la década de los 60, la historiografía literaria vasca no ha mostrado gran interés por este artefacto artístico, restringiendo su aparición y condición a una mera cita. Consideramos que un análisis detallado tanto de este artefacto artístico-poético como de las dinámicas socioculturales vinculadas a él, vislumbrará las lógicas literarias y experimentales que se desarrollaron y articularon en esa década de resistencia cultural, y nos proporcionarán información para comprender por qué esta obra pionera se ha relegado en cierta manera al olvido.²

Para analizar este acontecimiento artístico, nos aproximaremos a las teorías sistémicas. Como ha expuesto detalladamente Isaac Lourido (2014a; 2014b), las aproximaciones sistémicas nos proporcionan conceptos y herramientas para analizar y visualizar conflictos y tensiones culturales. Al exponer las dinámicas socioculturales vinculadas a *Isturitzetik Tolosan barru* (1969), nos ceñiremos a estos objetivos:

a) Presentar las dinámicas colectivas y participativas que propiciaron la aparición de este primer Libro-Arte colectivo, para comprender en qué marco sociocultural emerge (véase apartado 2).

b) Analizar cómo se definió y se expresó lo experimental en esos movimientos culturales y populares (véase apartado 3).

c) Exponer cómo se materializa esa perspectiva experimental en este libro artístico (véase apartado 4), para comprender cómo se incorporaron en el artefacto literario repertorios y modelos socioculturales.

Para reconstruir el marco sociocultural y sociopolítico en el que emerge este artefacto literario, hemos recurrido a fuentes y documentos históricos (Oteiza, 1993), a tesis doctorales o ensayos recientes (Aldekoa, 2015; Gandara, 2015; Manterola, 2017; Odriozola, 2016; Oronoz, 2013), y a entrevistas que hemos realizado a algunos de los participantes en este proyecto artístico (Retolaza, 2018a; 2018b; 2018c; 2018d).

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Poesía actual y política: Análisis de las relaciones contemporáneas entre producción cultural y contexto sociopolítico” (POEPOLIT), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2016-77584-P, 2016-2019), y dirigido por Burghard Baltrusch.

² Este artefacto artístico autoeditado en 1969, se publicó en 2007 por la editorial Pamiela (edición facsímil en colaboración con Arteola). La propia editorial Pamiela denunciaba en el año 2009, que una exposición sobre poesía experimental (1963-1984) en el Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, omitiera la obra *Isturitzetik Tolosan barru*, algo insólito tratándose de una obra pionera tanto en la cultura vasca, como en la cultura ibérica y europea.

FRENTE CULTURAL: HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA COMUNIDAD CULTURAL VASCA³

Durante las décadas de los 60 y los 70, se crearon movimientos populares que establecieron las bases de una red social y cultural, y contribuyeron a la consolidación de una comunidad cultural. Esos movimientos culturales oscilaban entre los discursos y las prácticas de la contracultura anticapitalista europea, entre los discursos y prácticas del frente cultural antifranquista de Euskal Herria (Ornoz, 2000: 273-339; Aldekoa, 2015: 17-58), y en ocasiones se posicionaban también en las nuevas corrientes antiimperialistas y anticoloniales.

La situación de la cultura vasca a comienzos de la década de los 50 era muy crítica. En Hego Euskal Herria⁴ el alzamiento franquista tuvo efectos devastadores para el conjunto de la cultura vasca, porque al prohibir el uso del euskera y perseguir cualquier labor *euskaltzale*,⁵ se desmantelaron todas las estructuras culturales y los agentes culturales fueron fusilados o tuvieron que huir al exilio. En Ipar Euskal Herria⁶ la situación no era mucho mejor: a partir de la Revolución francesa, el modelo centralista del estado francés impuso en la administración pública el uso del francés, y obstaculizó la enseñanza en cualquier otra lengua vernácula (bretón, catalán, corso, euskera, occitano, etcétera) (Ahedo, 2004: 20). A nivel social y político tanto Hego Euskal Herria como Ipar Euskal Herria se estaban restableciendo poco a poco de una dura posguerra (de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial respectivamente). En ese contexto de ligera recuperación, en la década de los 50 diferentes movimientos culturales y políticos van transformando muy paulatinamente el *humus* cultural, hasta posibilitar en la década de los 60 una transformación de gran calado. En esa década se crearon diferentes plataformas de prensa *euskaldún*⁷, que contribuyeron a la alfabetización y a la difusión sociocultural: *Herria* (1944), *Euzko Gogoa* (1949-1959), *Jakin* (1956-), *Egan* (1958-). En algunas de esas revistas se realizaron debates sobre la lengua y la cultura, y se gestaron los primeros cimientos de una crítica cultural y social (Sudupe, 2011). Para asegurar la transmisión de la lengua fue crucial el movimiento clandestino de las *ikastolas*,⁸ que no solamente fomentó el aprendizaje del euskera y su alfabetización, sino que incluso promovió renovaciones pedagógicas fundamentales. En ese contexto, el teatro va cobrando un lugar especial en el espacio público (teatro popular, pastorales, etcétera) (Sudupe, 2011), aun siendo un teatro de corte tradicionalista y católico. Durante siglos algunas órdenes religiosas (jesuitas, franciscanos...) se constituyeron en transmisoras de la lengua: en Ipar Euskal Herria, tras la Revolución francesa las élites católicas cultivaron el uso del euskera para

³ Agradecemos a Jose Angel Irigaray las observaciones realizadas a este artículo. Mila esker.

⁴ Con la denominación Hego Euskal Herria nos referimos a las cuatro provincias vascas en dominio estatal español: Araba, Bizkaia, Gipuzkoa y Nafarroa.

⁵ Vascófilo/a, o que muestra apego por el euskera.

⁶ Con la denominación Ipar Euskal Herria nos referimos a las tres provincias vascas en dominio estatal francés: Behe Nafarroa, Lapurdi y Zuberoa.

⁷ Prensa escrita en euskera.

⁸ Se denomina *ikastola* a los centros que tienen como lengua vehicular el euskera. Elbira Zipitria fundó la primera *ikastola* en Donostia, en 1953. En la década de los 60 se incrementaron exponencialmente las *ikastolas*: a comienzos de la década había tres *ikastolas* en marcha, y para 1969 eran 86 (Aldekoa, 2015: 34).

comunicarse con sus feligreses⁹; y en Hego Euskal Herria, incluso en el franquismo la Iglesia actuó como refugio de la lengua y cultura vasca, cediendo locales y recursos a movimientos sociales y culturales. De todas maneras, a finales de la década de los 50, se va desestabilizando o quebrando ese dominio de la Iglesia católica. La secularización de sacerdotes y seminaristas *enskaldunes* reconfiguró tanto la actividad lingüística como las ideologías lingüístico-culturales (Aldekoa, 2015: 29). Ese proceso de secularización se impulsó tras el Concilio Vaticano II (1962-1965), que anunció en 1959 el Papa Juan XXIII, y que procuró la adaptación a los tiempos modernos, con la consigna de *aggiornamento* (entre otras medidas, modernizó la liturgia y abogó por el uso de las lenguas vernáculas). En ese concilio se trataron temas contemporáneos como la guerra, la paz y la libertad de conciencia, y se hizo una llamada universal a la santidad que realzó el lugar de los laicos y seglares en la Iglesia. En Ipar Euskal Herria ese concilio confluye con la crisis de las élites religiosas vinculadas a la cultura vasca,¹⁰ y en Hego Euskal Herria este concilio colerizó al régimen franquista, puesto que quebraba el nacionalcatolicismo español.¹¹ En ese nuevo contexto, los sacerdotes vascos se movilizaron en contra de la jerarquía de la Iglesia nacionalcatólica, y postularon un catolicismo social, ocupando en 1968 el obispado de Bilbao y el seminario de Derio. En consecuencia, el régimen franquista se alzó contra estos sacerdotes: ejemplo de ello son el juicio en Burgos contra cinco sacerdotes en 1969, o la apertura en Zamora de una cárcel para sacerdotes.

Por otra parte, a finales de la década de los 50, en Euskal Herria se articularon en el exilio y en la clandestinidad movimientos *abertzales*¹² y *euskaltzales* que además de contribuir a la construcción de la conciencia nacional vasca, renovaron el imaginario colectivo. En lo que al discurso y a la acción política se refiere, ante la inacción del Partido Nacionalista Vasco (PNV) que presidía la *lehendakaritza*¹³ en el exilio, varios acontecimientos propiciaron esa transformación en el discurso y la práctica *abertzale*. En 1959 un grupo de jóvenes crea la organización clandestina Euskadi Ta Askatasuna (ETA)¹⁴, una organización que en su primera década promovió labores de propaganda (exposición de ikurriñas, difusión de octavillas, etcétera) y acciones de sabotaje (descarrilamiento de trenes, etcétera). Este nuevo movimiento nacionalista se diferenciaba del

⁹ “La importante presencia del catolicismo en estas tierras durante el periodo post-revolucionario va a asentarse en la profunda imbricación de las elites religiosas con la cultura de sus feligreses: para mantener la legitimidad, el clero no tenía otra opción que aceptar los usos y costumbres vascos. Por esta razón, desde el momento en el que triunfa la revolución francesa, se profundiza la férrea alianza entre unas élites religiosas que tratan de mantener sus privilegios, y las clases populares que intentan salvaguardar sus tradiciones y lengua. Y ambos se enfrentan al espíritu laico y centralista sobre el que se pretende edificar el nuevo Estado” (Ahedo, 2004: 18-19).

¹⁰ “En definitiva, encontramos a mediados de los 50 un panorama caracterizado por varios elementos: a) la crisis de las élites religiosas y políticas vinculadas a la cultura vasca, b) las consecuencias de un proceso de industrialización que socava los cimientos de una sociedad eminentemente rural, c) los resultados de la introducción de la enseñanza obligatoria en francés, y d) los efectos psicológicos de la participación de la juventud en dos guerras en las que matan y mueren por una nación que comienzan a conocer” (Ahedo, 2004: 20).

¹¹ Recuérdese que el dictador Francisco Franco se negó a renunciar al privilegio de nombrar obispos, pese a las requisitorias papales.

¹² Nacionalista o patriota en euskera.

¹³ La presidencia del Gobierno Vasco en el exilio estaba a cargo de José Antonio Agirre (1904-1960).

¹⁴ En 1952 unos jóvenes universitarios (entre ellos Julen Madariaga, Benito del Valle y Jose Luis Alvarez Enparantza *Txillardegi*), crearon el boletín clandestino *Ekin*, y gracias a la difusión de ese boletín, en 1959 agruparon en la organización ETA a varios jóvenes de EGI (Euzko Gaztedi).

nacionalismo histórico principalmente en estos dos aspectos: reivindicaron la acción y la desobediencia, y configuraron una nueva concepción del nacionalismo que apremiaba la dimensión cultural y etnolingüística, en un contexto donde la lengua y la cultura vasca estaban perseguidas y oprimidas. Tras la muerte de José Antonio Agirre en marzo de 1960, se acrecentaron las tensiones entre el nacionalismo histórico (PNV) y el nuevo nacionalismo (Aldekoa, 2015: 19). Ese mismo año, en octubre, varios jóvenes¹⁵ de Ipar Euskal Herria crearon la revista *Enbata*, que en 1963 se conformó en movimiento político, y organizó el primer Aberri Eguna en Itsasu (Lapurdi)¹⁶, proclamando el derecho de autodeterminación y la unidad de Euskal Herria, “con componentes de izquierda” (Ahedo, 2004: 21). En este nuevo nacionalismo tuvieron muchísima repercusión la aconfesionalidad y las luchas obreras, y por ello, cada vez se fueron distanciando más del nacionalismo conservador y católico del PNV. En pocos años, en ETA se fue priorizando la lucha obrera junto a la nacional, y también tuvieron mucha influencia las luchas decoloniales y las prácticas de la guerrilla:¹⁷ se definieron en un principio como socialistas humanistas (en 1962 en la I. Asamblea), y en pocos años dieron un giro al marxismo-leninismo (en la V. Asamblea, 1966-1967). A partir de 1968 ETA se erigió en una organización armada y militar, que abogó por el uso de la violencia para hacer frente a la opresión franquista.¹⁸ Por tanto, a partir de ese año la tensión política se acentuó, y el conflicto armado fue en aumento (secuestros, atentados mortales, detenciones, torturas, penas de muerte, etcétera).

Ese nuevo contexto de agitación ideológica y de renovación cultural provocó tensiones en organizaciones políticas consolidadas en la preguerra. Por ejemplo, en el sindicato ELA-STV (1911) las tensiones fueron en aumento, y una parte de la militancia “apostará en 1964 por una revisión del conflicto nacional desde posiciones netamente socialistas, lo que supondrá rechazar de plano la cercanía de los miembros de la dirección con el PSOE y especialmente el PNV” (Ahedo, 2018). Esa fractura se explicitó en 1966, “con la creación de ELA-BERRI asumirá posiciones claramente antiespañolistas, rechazando la instrumentalización del espacio sindical por parte del PCE” (Ahedo, 2018).

Todas estas dinámicas confluyen, y se van tejiendo redes de colaboración entre agentes sociales, culturales y políticos, aun no siendo relaciones orgánicas ni estructurales, sino más bien relaciones personales y puntuales.¹⁹ De hecho, en aquellos contextos de opresión cultural y nacional, fueron las dinámicas culturales las que actuaron como eje vertebrador, puesto que en Hego Euskal Herria todo acto político y toda movilización política eran reprimidas sin ninguna reserva, y en Ipar Euskal Herria todavía los movimientos políticos eran incipientes. Los actos

¹⁵ Ximun Haran, Jakes Abeberri, Jean Louis Davant, Mixel Labeguerie y Piarres Larzabal.

¹⁶ En 1964 se organizó el primer Aberri Eguna en Gernika (Hego Euskal Herria).

¹⁷ En 1963 Federico Krutwig publicó el libro *Vasconia. Estudio dialéctico de una Nacionalidad* (Buenos Aires, 1963), una obra que influyó en la trayectoria ideológica de ETA, al articular una ideología étnica y anticolonialista. Por un lado, promovía el euskera como principal seña de identidad nacional, pero al mismo tiempo, se aproximaba a valores de izquierda, y a las luchas anticoloniales contemporáneas que se sustentaban en prácticas de guerrilla (inspirándose en obras como *Les damnés de la terre*, 1961, de Franz Fanon, o *The revolt*, 1951, de Menájem Beguín).

¹⁸ Como es bien conocido, tras la muerte del dictador Franco, ninguna de las dos ramas de ETA —tanto ETA (militar) como ETA (político-militar)— abandonó la violencia. ETA (político-militar) se disolvió en 1982, y ETA (militar) se ha disuelto en 2018.

¹⁹ Por ejemplo, Jorge Oteiza tuvo relación con Txabi Etxebarrieta y otros miembros de ETA, y como consecuencia de ello, en 1963 se encargó de la portada del número 25 de *Zutik*, boletín de ETA (Odrizola, 2015: 174).

culturales, que en Hego Euskal Herria sufrían una férrea censura, consiguieron crear cauces para sortearla, y en consecuencia, esos actos culturales se instituyeron en acontecimientos políticos de gran calado, por ser uno de los pocos espacios públicos en los que el euskera recobraba ese especial protagonismo. Además, en la década de los 60, los agentes culturales de toda Euskal Herria mantenían relaciones fluidas y la comunicación entre agentes de todas las provincias vascas era habitual (Retolaza, 2018a). En ese contexto, las prácticas culturales funcionaron como fuerte mecanismo de cohesión territorial.

Esta conquista de algunos espacios públicos se realizó paulatinamente. A finales de la década de los 50, artistas y/o *euskaltzales* comenzaron a reunirse para debatir sobre temáticas artístico-estéticas, o para realizar lecturas dramáticas de textos en euskera. De este último movimiento surgió el grupo de teatro independiente *Jarra* (1959-1968) de Donostia, que poco a poco se aproximó al teatro vanguardista,²⁰ y que supuso una ruptura con el teatro vasco de corte tradicional y costumbrista que promocionaba el nacionalismo vasco histórico (Guereñu, 2016: 143-145). Esta trayectoria de *Jarra* fue un impulso para posteriores movimientos artísticos, puesto que sus miembros que ya estaban instruidos en la gestión cultural, colaboraron en la organización de otras actuaciones (por ejemplo, *Ez dok amairu*), transfiriendo esos conocimientos y esa experiencia adquirida durante una década.²¹

En esa reconstrucción cultural y artística fue crucial la publicación del libro *Quousque tandem...!* (Itxaropena, 1963) del escultor Jorge Oteiza (1908-2003) (véase apartado 3). Las propuestas estéticas de *Quousque tandem...!* convulsionaron a toda una generación, y contribuyeron a la dignificación de la cultura vasca. Asimismo, en 1965 Jorge Oteiza ofreció una conferencia en Barcelona, ante un grupo de jóvenes universitarios vascos, e insistió en la necesidad de crear un frente cultural (como hizo en otras tantas intervenciones). Ese llamamiento oteiziano, impulsó la consolidación y estructuración de varios movimientos culturales que estaban en incipiente emergencia. Todos estos colectivos artísticos impulsaron tanto renovaciones culturales como dinámicas grupales.

A comienzos de la década de los 60, Oteiza promulgó la necesidad de fundar una “Escuela Vasca de Arte Contemporáneo”, como laboratorio estético e interdisciplinar, en el que quería agrupar a coreógrafos, poetas, artistas plásticos, escultores, músicos, cineastas e investigadores del folklore (Aldekoa, 2015: 41; Manterola, 2017: 63-77). En 1966 se creó en Gipuzkoa el grupo artístico GAUR, donde se reunieron artistas plásticos y escultores.²² El grupo GAUR organizó en abril-mayo de 1966 una exposición en la galería Barandiarán, y justamente en el catálogo de esa exposición reivindicaron su compromiso con el arte vasco (Aldekoa, 2015: 41-42). Se sumaron a esa iniciativa los grupos artísticos EMEN de Bizkaia, DANOK de Nafarroa, ORAIN de Araba y BAITA de Ipar Euskal Herria, no obstante, tuvieron mucha menos repercusión. La Escuela Vasca de Arte Contemporáneo no llegó a materializarse, pero sí su ideario, y la cosmovisión en la que se sustentaba el proyecto (Ornoz, 2000: 48). Miembros de GAUR (Oteiza y Chillida)

²⁰ Escenificaron en euskera obras de Tennessee Williams, Arthur Miller, Ionesco, Camus, etcétera.

²¹ Se debe de tener en cuenta, que para poder organizar un acto cultural, se debía de sortear todo un proceso controlado por el régimen franquista.

²² Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Jose Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Remigio Mendiburu, Amable Arias y Nestor Basterretxea.

participaron en el rodaje de la película *Ama Lar* dirigida por Basterretxea y Larruquert, que aun habiendo finalizado el rodaje para el 1966 no se estrenó hasta 1968, por causa de la censura. En ese resurgir cultural también se innovó en el ámbito de la danza y de la música. En lo que a la danza se refiere, bajo la dirección de Jose Antonio Urbeltz, el grupo *Argia* “puso en marcha una ingente actividad de investigación de las raíces de las danzas tradicionales, de recogida y documentación propio de cada localidad, y de puesta en valor, recuperación y regeneración del legado coreográfico tradicional” (Araolaza, 2012: 19). En el ámbito de la música, la canción moderna vasca nació en 1961, cuando el cantautor labortano Mixel Labegerie publicó sus primeras grabaciones. La repercusión de Labegerie fue fundamental, porque “se creó un tipo de canción protesta contra la negación de la identidad vasca” y sus canciones “se convirtieron en himnos de los jóvenes independentistas en los años siguientes” (Eskisabel, 2012: 15). También en 1966 se articuló el movimiento musical y artístico *Ez dok amairu* (1966-1972). Como ha analizado detalladamente Belen Oronoz (2000), en la formación de *Ez dok amairu* fue decisiva la influencia del movimiento *Els Setze Jutges* (1961-1969).²³ Aunque no hubo grandes relaciones entre ambos grupos, sí fueron constantes e influyentes las relaciones personales entre algunos participantes.²⁴ Este puente abierto entre Barcelona y Donostia favoreció tanto el apogeo de cantautores y de la canción protesta,²⁵ como la elaboración de propuestas más experimentales. Entre las prácticas de resistencia cultural antifranquista, la canción protesta desempeñó un lugar privilegiado. En culturas como la catalana, gallega y vasca, era una doble resistencia: no únicamente se cantaba contra la falta de libertad, y contra la explotación laboral, sino que la protesta se vehiculaba en lenguas prohibidas y perseguidas. Asimismo, la canción protesta vasca desarrolló diferentes ejes de actuación: por un lado, mediante las actuaciones y los festivales, quebraban simbólicamente el control sobre el espacio público del régimen franquista (Gandara, 2015: 139) y del Estado centralista francés; por otro lado, apostaron por actualizar el cancionero vasco, recuperaron baladas y textos antiguos, para colaborar en la transmisión de la cultura (Eskisabel, 2012: 17); y por último, modernizaron la canción vasca, introduciendo ecos de influencias foráneas (la *chanson* francesa, la canción protesta norteamericana, la canción sudamericana...) (Eskisabel, 2012: 17), pero haciendo uso de la metaforización y la simbología, para hacer frente a la censura franquista. Esos códigos secretos generaron una complicidad, que impulsó un sentimiento de comunidad (Oronoz, 2000: 61). En tal contexto, la labor de *Ez dok amairu* fue crucial, porque funcionó como catalizador de todos esos proyectos colectivos y participativos, al impulsar actuaciones que combinaban música, poesía, artes plásticas y artes escénicas. El poeta JosAnton Artze fue uno de los promotores del movimiento *Ez dok amairu*: declamó poemas en las actuaciones, tocó la txalaparta con su hermano Jesus Mari, y fue director artístico de varios espectáculos.

²³ Los nombres de ambos movimientos simbolizan una resistencia cultural, que desea romper el maleficio al que se sometían la cultura catalana y vasca (Oronoz, 2000: 51-52).

²⁴ Iñaki Beobide, director del grupo *Jarrai*, tuvo relación con Ricard Salvat del grupo de teatro Adrià Gual (Oronoz, 2000: 14); Mikel Laboa estudió en Barcelona en 1964, y durante ese año, tuvo constancia del movimiento *Els Setze Jutges*; ese movimiento y la charla de Oteiza sobre el frente cultural, le inspiraron la idea de crear un movimiento colectivo y musical en Euskal Herria (Oronoz, 2000: 33).

²⁵ La canción protesta y la figura del cantautor o cantautora fueron algunas de las vías para tomar la palabra y el espacio público de los movimientos antifranquistas. Con influencia de cantautores americanos (Atahualpa Yupanqui, Joan Baez, Bob Dylan) o europeos (George Brassens, Jacques Brel), surgieron diversos movimientos musicales: entre otros, *El Setze Jutges* (1961), *Ez dok amairu* (1966), *La Canción del Pueblo* (1967) y *Voces Ceibes* (1969).

En la década de los 60, en otros territorios europeos y americanos, también se organizaron y estructuraron movimientos estudiantiles y juveniles que mostraron su malestar por la situación política, económica y social. 1968 fue un año crucial, en el que confluyeron diversas protestas y movilizaciones de gran impacto y repercusión: en Checoslovaquia se inició en enero un período de transformación política, conocido como la Primavera de Praga, que perduró hasta agosto, fecha en la que las tropas de la URSS invadieron el país, ahogando toda transformación; en Francia, especialmente en París, tuvo lugar el denominado mayo francés o el mayo de 1968, un conjunto de protestas y movilizaciones, que comenzaron siendo estudiantiles, pero poco a poco se extendieron a otros sectores de la ciudadanía (movimientos obreros, movimientos de la liberación de la mujer, etcétera); en Estados Unidos se avivaron las movilizaciones contra la Guerra de Vietnam, que se intensificaron en agosto, en el contexto de la Convención Nacional Demócrata en Chicago, y también aumentaron las protestas del movimiento por los derechos civiles, especialmente tras los asesinatos de Martin Luther King (el 4 de abril) y de Robert F. Kennedy (el 6 de junio); en México algunos movimientos estudiantiles secundaron grandes protestas a favor de las libertades políticas y en contra de las desigualdades, protestas que el gobierno reprimió sin miramientos, hasta cometer el 2 de octubre una matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco; en Uruguay, se articularon algunos movimientos sindicales y estudiantiles, en contra de las políticas económicas gubernamentales y universitarias; etcétera. Fueron todos ellos básicamente movimientos antiautoritarios, antiburocráticos y antimoralistas, que lucharon por la libertad política, sexual y religiosa. Esta juventud dinámica, rebelde y utópica luchaba contra el *statu quo*, y contra las instituciones en tanto organismos que procuran ordenar y normalizar el comportamiento de grupos sociales: se rebelaron ante la institución familiar y la autoridad paterna, y promulgaron el amor libre, la libertad sexual y la convivencia comunitaria; se alzaron ante la institución educativa, y promovieron una educación alternativa y participativa; y protestaron ante las instituciones administrativas, tanto en contra de la sociedad del consumo, como en contra de las políticas bélicas e imperialistas promovidas por los gobiernos. Por ello, estos jóvenes corporeizaron el anticonformismo, el anticapitalismo y el anticolonialismo (Aldekoa, 2015: 11). Es concretamente en ese contexto sociopolítico donde se redefinió el imaginario de la juventud, vinculándola al sujeto político de la insurrección y la revolución (Aldekoa, 2015: 11).²⁶ Las transformaciones que se estaban fraguando en Euskal Herria, convergieron con los ecos de esas protestas y esos discursos, y un sector de la juventud vasca se impregnó de ese nuevo espíritu utópico y anticapitalista, gracias a algunos jóvenes universitarios que estudiaron en París o Barcelona, gracias a algunas jóvenes trabajadoras que se fueron como *au pair* a París o Londres (Landa, 2008), y gracias a otros jóvenes entusiastas que viajaron por Europa para conocer movimientos sociales y culturales. La trayectoria del poeta JosAnton Artze se identifica con esa tercera corriente: en 1961, huyó de casa, junto al pintor Jose Luis Zumeta, para recorrer Europa, desde París hasta Estocolmo (Zabala, 2003: 9-10). En esa ruta europea conoció la labor de artistas vanguardistas (The Living Theatre, pop art londinense, etcétera).

Como se aprecia en esta breve exposición, en aquella época coincidieron las dinámicas culturales emergentes de Euskal Herria con transferencias culturales que fueron decisivas para

²⁶ En la cultura vasca, la gran influencia de esta nueva generación se aprecia en la sección “Gazte naiz” [Soy joven] (1964) de la revista *Zeruko Argia*. En esta sección publicaron sus reflexiones jóvenes escritores (Ramon Saizarbitoria, Ibon Sarasola, Arantxa Urretabizkaia), músicos (Arantxa Gurmendi, Xabier Lete), etcétera (Gandara, 2015: 300).

generar nuevas lógicas y brechas de resistencia ante el imperialismo y el colonialismo. Gracias a esas transferencias, artistas vascos renovaron repertorios y modelos culturales: la influencia de la *Nova Cançó* reconfiguró la dinámica musical, y la influencia de poetas y de cantautores (Salvador Espriu, Raimon...) alentó la dimensión colectiva; las aportaciones del teatro vanguardista (los *happenings*, The Living Theatre, B. Brecht, A. Artaud...) introdujeron una nueva visión performativa de toda práctica artística;²⁷ las influencias de perspectivas sonoras vanguardistas (como John Cage y Roy Hart), reconfiguraron las prácticas performativas y declamativas; y la dimensión visual de artistas vanguardistas chilenos, brasileños y catalanes (los juegos de letra de Joan Brossa, los artefactos-artísticos de Jordi Vallès²⁸...), enriqueció y problematizó el repertorio poético. Estas tres últimas transferencias fueron decisivas en la trayectoria de JosAnton Artze, pero todas ellas fueron dimensiones que conoció a través de la obra de Jorge Oteiza (Retolaza, 2018a).

Cabe destacar que estas transferencias y estas aperturas culturales se originaron gracias al debilitamiento de instituciones vascas, pero sobre todo gracias a la difusión de la cosmovisión oteiziana en algunos movimientos artísticos. Tras el alzamiento franquista, el régimen dismanteló todas las instituciones políticas y culturales vascas, y persiguió a los agentes *abertzales* y *euskaltzales*. Como analiza Ane Larrinaga (2008: 95) en situaciones en las que resulta difícil construir ámbitos artísticos autónomos, como era el caso de la cultura vasca bajo el régimen franquista, los movimientos sociales sustituyen a las instituciones culturales. Asimismo, tras el debilitamiento de la Iglesia como institución cultural vasca (con el proceso de secularización), los movimientos socioculturales se constituyeron en las plataformas más eficaces para generar nuevos repertorios y nuevos códigos artísticos, y aún más, esos mismos movimientos generaron un nuevo *habitus* (Bourdieu, 1991: 92), como veremos a continuación.

No obstante, estas nuevas corrientes artísticas fueron vigiladas muy de cerca por el aparato represor del Franquismo. En Hego Euskal Herria, el régimen franquista estableció un sistema estricto para controlar tanto la publicación de obras como los espectáculos en el espacio público: para poder actuar en público los artistas debían conseguir el certificado de “Circo, variedades y folklore”; antes de cada actuación, para conseguir el permiso del gobernador civil, se debía entregar en la oficina de Información y Turismo una petición del visado de las canciones (con un listado de canciones y de letras, con sus correspondientes traducciones al español), para conseguir el visto bueno de los censores, y se debía entregar los datos de los artistas que iban a participar. Evidentemente, únicamente se podían incluir en la actuación las piezas que pasaban esa criba de la censura.

Estas prohibiciones condicionaron la dinámica de *Ez dok Amairu*: a partir de 1968, un año en el que se sucedieron una ola de protestas, y en el surge el conflicto armado, y teniendo en cuenta que el movimiento musical estaba en plena efervescencia, varias actuaciones y discos

²⁷ Mikel Forcada nos ha informado de que el grupo de teatro *Jarra* organizó en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián una actuación de The Living Theatre que causó mucho impacto. A su vez, los miembros del grupo *Jarra* tuvieron relación con Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany, directores de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, e incluso Salvat ofreció un curso de teatro en Zaldibar, en unas jornadas de teatro (Retolaza, 2018c).

²⁸ Jose Angel Irigaray nos ha informado de que JosAnton Artze y los miembros del grupo *Ez dok amairu* tuvieron relación con Jordi Vallès, que acudía en ocasiones a las actuaciones del grupo, y cuyos artefactos poéticos-artísticos conocían (Retolaza, 2018a).

fueron censurados, y en 1969 prohibieron actuar a algunos músicos de ese grupo.²⁹ Aunque esa prohibición, truncó la dinámica de *Ez dok Amairu*, permitió que durante ese impase el grupo tuviera tiempo para experimentar y desarrollar espectáculos artísticos más elaborados (por ejemplo, *Baga, biga, biga*) (Oronoz, 2000: 61).

EXPERIMENTACIÓN E INTERDISCIPLINARIEDAD: HACIA UNA POÉTICA VANGUARDISTA VASCA

Cabe destacar que todos estos movimientos nunca se alejaron de la tradición cultural vasca —puesto que la memoria histórica y la identidad colectiva era uno de los ejes principales de ese frente cultural—, pero sí tuvieron como cometido principal la experimentación, promoviendo la renovación, modernización y reinterpretación de la tradición y de las formas de expresión. En esa mirada experimental, influyeron tanto corrientes vanguardistas, como la construcción de la memoria colectiva.

Como analiza con acierto Margalida Pons al referirse a la poesía experimental, toda ruptura se efectúa en un contexto, es una ruptura respecto a algo:

Entender la poesía experimental como fenómeno integrado en un sistema —relacional y no autónomo, funcional y no autosuficiente— comporta necesariamente la revisión del concepto de experimentación. El experimento siempre tiene lugar con respecto a una canonicidad previamente establecida, ya sea para desmontarla, negarla o releerla (Pons, 2013: 30).

De hecho, muchas de las rupturas o de las prácticas experimentales exploran en genealogías artísticas. Tras la Segunda Guerra Mundial, como respuesta a la crisis política y cultural, se desarrollaron nuevos movimientos vanguardistas (informalismo, minimal art, pop art, *happenings*, etcétera). En el Estado español la dictadura franquista demoró ese resurgir vanguardista, sin embargo, al brotar de nuevo el interés por la renovación artística, sobre todo en Catalunya, los artistas del grupo Dau al Set abogaron por crear vínculos con formas y corrientes artísticas de preguerra (Manterola, 2017: 67-68). También los artistas vascos, aunque fuera tardíamente, se interesaron por las vanguardias de preguerra. Como es de sobra conocido, en la trayectoria artística de Jorge Oteiza el interés por la vanguardia estuvo siempre presente, sus primeras obras escultóricas estuvieron fuertemente marcadas por el cubismo y el primitivismo. En las décadas de los 30 y 40, esa inclinación vanguardista, y la búsqueda de formas escultóricas, lo llevaron a tomar como modelo el arte precolombino (Manterola, 2017: 69).³⁰ Asimismo, en la década de los 50, tuvo estrechas relaciones con el neoconcretismo brasileño y con las vanguardias chilenas.³¹ Pero ese interés se reencaminó a partir de finales de la década de los 50, al descubrir el arte neolítico. En el ensayo filosófico-artístico *Quousque tandem...!* (1963), Oteiza indagó en las raíces del arte, en

²⁹ Oltra Moltó, el gobernador civil de Gipuzkoa, prohibió actuar durante tres años a Lourdes Iriondo, Mikel Laboa, Julen Lekuona y Benito Lertxundi (Oronoz, 2000: 61).

³⁰ Oteiza viajó en 1934 a Sudamérica (Bolivia, Colombia, Argentina, Chile) para investigar la estética de las esculturas precolombinas, y regresó a Euskal Herria en 1948.

³¹ Recuérdese que en 1957 Jorge Oteiza recibió el Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de São Paulo. Antes de ese premio, y después de ese premio, Oteiza tuvo encuentros con muchos artistas vanguardista brasileños y chilenos, entre ellos con Vicente Huidobro.

búsqueda de las características estéticas específicas del pueblo vasco. En opinión de Oteiza, el origen del temperamento vasco estaba en el alma primigenia preindoeuropea, anterior a la latinización de Euskal Herria, y que según Oteiza, se caracterizaba por ser irracional, aguda, rápida y espontánea. Mediante ese análisis perfiló lo que denominó el *estilo vasco*, cuya génesis vinculó al crómlech pirenaico.³² A diferencia de otros cromlechs europeos, son construcciones neolíticas más modestas, que no superan los cuatro o cinco metros de diámetro. E inspirándose en esa construcción megalítica configuró las concepciones claves de su pensamiento: el vacío como espacio significativo, la austeridad propia del carácter del individuo vasco, la circularidad y el círculo como espacio de comunión subjetiva y colectiva. Partiendo de esas concepciones estéticas e identitarias, Oteiza interpretó y revalorizó las prácticas culturales vascas, y entre ellas, destacó el bertsolarismo como otro de los grandes exponentes del arte vasco y del alma vasca. No en vano, el bertsolarismo es un arte que se basa en la improvisación oral, en la palabra austera, en la musicalidad, y es una práctica condicionada por el espacio común y compartido, en el que el/la *bertsolari* hace referencia al contexto e incluso incita y azuza al público. De esa manera, Oteiza reinterpretó y recontextualizó las prácticas tradicionales, dotándolas de significado contemporáneo e incluso vanguardista. En esa perspectiva oteiziana, la fragmentación es una manera de composición renovadora, que desestabiliza los cimientos hegemónicos de la cultura, y genera grietas en los dogmas establecidos, pero sobre todo, crea una nueva composición de la materialidad y de la experiencia. De hecho, el propio *Quosque tandem...!* es un collage (Retolaza, 2018a).

Ese interés por la memoria prehistórica, y esa vuelta a los orígenes, relaciona a Oteiza con las corrientes de la vanguardia histórica, puesto que muchos artistas vanguardistas mostraron interés por formas primitivas y tribales como vía de desconexión y de reencaminación de los procesos de civilización modernos. Esta cita de Jorge Oteiza hace referencia a esa manera de avanzar: “El que avanza creando algo nuevo lo hace como un remero, avanzando hacia delante, pero rema de espaldas, mirando hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo existente para poder reinventar sus claves” (Iturain Azpiroz, 2016: 443). Como indica Felix Maraña, “ese ‘avanzar retrocediendo’ que plantea Oteiza, enlaza a juicio de muchos historiadores con la misma noción de progreso planteada por la vanguardia histórica” (Maraña Sanchez, 2018). De todas maneras, esa mirada al pasado cobra una dimensión especial en una comunidad como la vasca, una cultura minorizada donde la transmisión ha sido continuamente interrumpida, truncada y mutilada. Es por ello, que en tradiciones culturales que han sido perseguidas u oprimidas, es muy difícil romper completamente con la tradición cultural (Pons, 2013), puesto que esa misma tradición y transmisión ni siquiera está consolidada.

En esa cita, también se aprecia otra de las grandes obsesiones oteizianas: la colectividad y la cooperación, la relación entre lo colectivo y lo individual. Esa inquietud por aunar lo individual con lo colectivo, en mutua relación, en mutuo conocimiento, aboga por una visión integral de la cultura. Esa cosmovisión integral difumina los límites entre expresiones artísticas, y busca un territorio común para todas las prácticas culturales. Efectivamente, las vanguardias se han caracterizado por fusionar distintas artes, pero la especificidad de la visión oteiziana se aprecia en

³² El crómlech pirenaico es una construcción megalítica de carácter funerario erigida en el tiempo comprendido entre finales del Neolítico y la Edad del Bronce, formada por piedras planas colocadas en círculo.

que se trata de una comunión vinculada a la construcción de una comunidad cultural vasca, y no de una fusión artística que procura cuestionar las instituciones del arte.

Otra peculiaridad de la visión oteiziana es que resignifica elementos, discursos y prácticas tradicionales, reubicándolos y rehabilitándolos para conectarlos con los discursos de experimentación contemporáneos, creando un nuevo territorio artístico. Conlleva una ruptura con la cosmovisión tradicionalista de la cultura vasca, pero revaloriza y revisita las tradiciones culturales desde una posición completamente diferente. La txalaparta es un buen ejemplo de ese proceso de resignificación y recontextualización vanguardista:³³ los hermanos Jesus Mari y JosAnton Artze aprendieron a tocar la txalaparta, y a su vez, la modernizaron y la reinventaron. En ese instrumento de percusión descubrieron las características oteizianas que estaban en boga: la improvisación, la sonoridad austera, la cooperación, etcétera. Esa recontextualización se articuló en las primeras actuaciones de *Ez dok amairu*, donde por primera vez la txalaparta tuvo presencia escénica en locales urbanos. De hecho, la txalaparta se erigió en logo del movimiento cultural, generando una imagen ilustrada de la escultura en madera *Txalaparta* (1961) de Remigio Mendiburu. Por otra parte, esas características oteizianas, concuerdan con la visión musical vanguardista de John Cage: modos rítmicos que no siguen un patrón métrico continuo o predeterminado, e instrumentos populares que se insertan en nuevos contextos musicales y urbanos. Como expone Julio Ramos (2017), Cage resignifica lo rítmico y explora con la sonoridad:

Le reprochaba, entre otras cosas, la introducción de nuevos instrumentos u objetos sonoros de procedencia irreconocible. A lo que Cage respondía que los nuevos instrumentos –que bien podían ser materiales descartados de la sociedad industrial– no buscaban simplemente ampliar la escala tonal de la música, sino que intentaban emancipar la materia sonora del régimen de la tonalidad y de la estructura de las “notas musicales”. De tal modo, su trabajo implicaba un cuestionamiento radical de un modo de entender la música que para Cage era inseparable de una moderna programación sensorial inscrita en la historia del poder.

De su irónica investigación de los límites convencionales de la inteligibilidad del objeto y de los parámetros musicales se desprende la distinción entre la música y el nuevo arte de exploración sonora (Ramos, 2017: 14).

La txalaparta, por lo tanto, se inscribe también en esa exploración rítmica y sonora.³⁴ JosAnton Artze no indagó únicamente en esa vertiente rítmica de la txalaparta³⁵, sino que

³³ Este instrumento de percusión en la década de los 50 y los 60 únicamente se tocaba en algunos caseríos de la zona de Gipuzkoa. En 1964 se estrenó en Gernika la película *Pelotari* dirigida por Nestor Basterretxea y Fernando Larruquet (Aldekoa, 2015: 47), y en esa película participaron tocando la txalaparta los hermanos Zuaznabar de Lasarte. JosAnton Artze, al ver esa película, recordó un acontecimiento de su niñez: en una fiesta pudo ver tocar a estos dos txalapartaris, y quedó impresionado con la sonoridad de ese instrumento. Por ello, al evocarle la película esa experiencia, animó a su hermano, y aprendieron a tocar la txalaparta con los hermanos Zuaznabar.

³⁴ Es significativo que en los Encuentros de Pamplona de 1972 participaran tanto los hermanos Artze, ofreciendo una actuación de txalaparta, como John Cage, que ofreció una actuación acústico-vocal en colaboración con David Tudor (Zubiaur, 2006: 253, 262, 263). Asimismo, en 1975 Jesus Mari y JosAnton Artze grabaron el primer disco largo de txalaparta, en el estudio Milango Ricordi, en el sello discográfico Cramps Records, un sello que grababa principalmente música vanguardista, y que había grabado ya a John Cage (Zabala, 2003: 38).

³⁵ En opinión de Bernardo Atxaga los hermanos Artze impregnaron la txalaparta de una especial poesía (Zabala, 2003: 21).

desarrolló toda una poética sonora en sus poemas y performances. En esa poética, como en la exploración sonora de John Cage, los silencios son espacios habitables, experiencias sonoras: “É justamente na aquisição do *silêncio* enquanto investigação e do *vazio* enquanto linguagem semiótica [...] que as suas pré-ocupações estéticas e éticas se materializaram de forma tão experimental, tão enigmática e irrepitível” (Palma, 2016: 109). Esa concepción del silencio como presencia se asemeja a la visión oteiziana del vacío, y genera un territorio sonoro que nos exige nuevas actitudes de escucha, un territorio que puede acoger nuevas energías. En esos nuevos territorios vanguardistas, por su parte, se procuraba humanizar el arte, integrándolo en la vida, incidiendo en la comunidad, y “fusionando la experimentación formal con la preocupación social” (Grünfeld, 2000: 68). En el contexto de la opresión cultural y social, las expresiones vanguardistas abogaban por recuperar la capacidad sugestiva de la palabra, e invertir los códigos establecidos. En la cultura vasca, a esos propósitos se sumaron la reivindicación de la palabra vasca como contenido y continente estético, una cultura contestataria que deseaba superar la persecución y prohibición del euskera, y emancipar la palabra/la lengua de todo pensamiento totalitario (catolicismo, imperialismo, franquismo, capitalismo, españolismo, etcétera).

ISTURITZETIK TOLOSAN BARRU (ITXAROPENA, 1969): HACIA UNA CARTOGRAFÍA POÉTICA

Es concretamente en ese agitado 1968 cuando JosAnton Artze comenzó a diseñar e imaginar un nuevo proyecto colectivo. Tras unos años de intensa actividad, actuando en varios lugares con la txalaparta, e incluso organizando, dinamizando y declamando en los festivales de *Ez dok Amairu*, JosAnton Artze decidió distanciarse, y centrarse en otro proyecto artístico-colectivo (Retolaza, 2018a). Aunque el censor indicó sobre este libro que “No cabe aceptación posible de depósito”, la Oficina de Enlace consideró que no era peligroso,³⁶ y se publicó gracias al “silencio administrativo” (Torrealdai, 2000: 189). El escritor Jose Artetxe en su diario *El vasco de posguerra* (1971), recogió esta reveladora opinión sobre la obra de Artze: “San Sebastián, 19 febrero (1970). Hace poco apareció un libro de poesías en vasco, un libro pagano, iconoclasta, antirreligioso. Edición de lujo, con disco incluido. Otro empujón de la ofensiva antirreligiosa que padecemos en Vasconia. Aparecen en euskera cosas increíbles” (Torrealdai, 2000: 188). De todas maneras, consideramos que la ilegibilidad de este artefacto-artístico, por sus características experimentales, favoreció el silencio administrativo.³⁷

Como argumentaremos a continuación, el poemario *Isturitzetik Tolosan barru* (1969) es fruto de esa cosmovisión oteiziana (Aldekoa, 2015: 48-49). JosAnton Artze en ese poemario explora en las diversas dimensiones de la palabra: la sonoridad y la musicalidad, la visualidad y la imagen, la disposición y la espacialidad, etcétera. Artze cimienta su obra en la construcción tridimensional de la palabra, para captar la multiplicidad de estratos y la multiplicidad de significados que habitan en una expresión concreta. Para acentuar esa multiplicidad frente a la unilinealidad del discurso racional hegemónico en la cultura occidental, recurre también al fragmento y al collage como

³⁶ He aquí las observaciones de la Oficina de Enlace: “Se trata de un libro de poesías vasco-francesas (sic) de tipo regional y alabanza del idioma vasco, con algunas cosas de tipo escabroso, algunas poesías avanzadas en sentido regionalista y alusiones anti-capitalistas, pero sin observarse una gran peligrosidad” (Torrealdai, 2000: 189).

³⁷ Algunos de los participantes en el proyecto no recuerdan haberse preocupado por la censura, y consideran que posiblemente actuaron así por tratarse de una obra experimental (Retolaza, 2018b; 2018d).

forma de expresión renovadora. Como es bien conocido, las vanguardias se “plantearon la investigación como una doble operación de fragmentación y de recomposición” (Molas, 2010: 28). Mediante ese discurso poético fragmentario, tridimensional y multimodal, transforma la realidad material y sensorial, creando una nueva manera de habitar en y con la palabra. En ese sentido, esta propuesta poética y performativa conecta con corrientes latinoamericanas de la década de los 60, en las que lo experimental confluye con el interés por la transformación social (Grünfeld, 2000).

Para crear esa arquitectura poética, colaboró con diversos artistas, que trabajaron bajo su dirección y coordinación:³⁸ el pintor J.L. Zumeta, el diseñador Mikel Forcada, los arquitectos Mikel Garai y Jabier Unzurrunzaga, y los músicos Jesus Mari Artze, Luis Bandres, Bixen Beltran y Alejandro Tapia. Algunos participantes del proyecto coinciden en que no conocían ningún libro de artista en aquella época, y que este artefacto artístico fue algo muy novedoso para ellos, que JosAnton Artze diseñó detalladamente (Retolaza, 2018a; 2018b; 2018c; 2018d). El pintor J.L. Zumeta y el diseñador M. Forcada ilustraron los cuatro poemas visuales del poemario; los músicos participaron en la grabación instrumental que se adjuntó al libro en un pequeño disco de vinilo; y el arquitecto Mikel Garai, entonces aparejador y estudiante de arquitectura, colaboró con JosAnton Artze en el diseño de la portada, las solapas, la disposición en la página de cada poema, la tipografía, las páginas desplegadas, las páginas sueltas y plegables, etcétera.³⁹



IMAGEN 1. Portada y contraportada de *Isturitzetik Tolosan barru* (Pamiela, 2007, facsímil).⁴⁰

³⁸ En todas las entrevistas y conversaciones (Retolaza, 2018a; 2018b; 2018c; 2018d), los participantes en este proyecto artístico han corroborado que fue el propio JosAnton Artze quien se encargó de toda la coordinación. En el diseño del Libro-Arte, no obstante, colaboró con el arquitecto Mikel Garai.

³⁹ Como el propio Mikel Garai nos ha contado (Retolaza, 2018b), conoció a JosAnton Artze desarrollando este mismo proyecto. Siendo estudiante de arquitectura Garai trabajaba como aparejador en el estudio del arquitecto Luis Peña Gantxegi: un día, Artze les hizo una visita, y le propuso colaborar en este Libro-Arte. La amistad entre Mikel Garai y JosAnton Artze se fraguó y se consolidó en el proceso de creación de este libro. Para simbolizar y representar esa mirada cooperativa, al presentar en un collage en el corazón del libro las fotos de los colaboradores, Mikel Garai (Retolaza, 2018b) decidió fundir ambas miradas: el ojo (y por ende, la visión) de Mikel Garai se fusiona con el ojo (y por ende, la visión) de JosAnton Artze.

⁴⁰ La fuente de todas las imágenes de este artículo es el facsímil de *Isturitzetik Tolosan barru* que publicó la editorial Pamiela en 2007. Agradecemos a la editorial Pamiela su generosidad, por permitirnos reproducir estas imágenes.

El diseño exterior del libro reúne elementos que nos ayudan a comprender la lógica artística que subyace al artefacto literario: en la portada se presenta el título, y en la contraportada el nombre del autor, que firma como *Hartzabal*, pseudónimo muy utilizado por Artze en esa década. Pero no son las únicas palabras que están impresas en esos espacios, porque el diseño exterior es un collage de textos e imágenes, que se despliega en portada, contraportada e incluso ambas solapas. En ese collage se entrecruzan símbolos de la historia social y cultural de Euskal Herria (personajes populares, acontecimientos históricos, estructuras arquitectónicas, referencias mitológicas...) (Ornoz, 2013: 183-185), y estas referencias colectivas se recontextualizan. En la portada se utilizan dos colores para resignificar los elementos que se apilan, el rojizo y el azulado, aproximándose a la lógica de las pastorales suletinas (Retolaza, 2018b). La escenificación en este teatro carnavalesco es la siguiente:

Este se basa en la biografía ejemplar de un personaje o “sujet” histórico, bíblico o legendario, expuesta en un escenario bipolarizado, donde al final siempre se confirma la victoria del bien (personajes cristianos vestidos de azul y personajes del mundo divino) sobre el mal (turcos o infieles vestidos de rojo y satanes si los hay) (Mozos, 2018).

Por consiguiente, el uso de estos dos colores se asienta en la lógica de las pastorales, pero se subvierte: se re-simboliza positivamente el rojizo, lo demoníaco, y se re-simboliza negativamente lo azulado, lo moralizante o religioso. Entre los símbolos rojizos se encuentran personajes históricos (Matalaz, Zumalakarregi, Iztueta, Sabino Arana, J.A. Barandiaran), escritores (Bilintx, Larramendi, Orixe, Lauaxeta, Lizardi), referencias mitológicas (el akelarre, la diosa mitológica Mari, *eguzkilore* o la flor del sol, pinturas rupestres), construcciones arquitectónicas (el caserío), rituales y tradiciones colectivas (bailes tradicionales, txalaparta, txistu); y entre los símbolos azulados se encuentran personajes históricos (Cosme Damián Churruca, Pierre Lancre), escritores (Miguel de Unamuno), construcciones arquitectónicas (la iglesia de Usurbil), fechas históricas, refiriéndose al año en que se anexionaron los territorios vascos al Reino de Castilla (Araba en 1200, Gipuzkoa en 1332, Bizkaia en 1379, etcétera), y símbolos de poderes institucionales (coronas monárquicas, e imágenes eclesiásticas). Esa división simbólica, genera un nuevo imaginario donde los símbolos *euskaltzales* y neopaganos cobran importancia, y se denuncian los símbolos opresores o religiosos. De hecho, hay referencias que se cubren con dos colores, por ser ambivalentes. Por ejemplo, la figura de R.M. Azkue: el cuerpo se cubre de azul, y la cabeza de rojizo (*euskaltzale* de pensamiento, pero de cuerpo y orden religioso) (Retolaza, 2018b). Retomando las reflexiones de Margalida Pons, la experimentación implica siempre un diálogo con el pasado:

Creo, en cambio, que lo que define la alteridad de la poesía experimental es justamente la forma de encarar el pasado con el que dialoga sin ignorarlo. Tal vez la clave en resumidas cuentas sea que en la escritura de experimentación la relación —sea cual sea— con la tradición se vuelve consciente, premeditada. Los poetas experimentales tratan la tradición no como un patrimonio naturalizado que se asume a ciegas, sino como un contingente con el cual el diálogo es a menudo implícito —*secreto*, si se prefiere— pero siempre deliberado (Pons, 2013: 34).

En *Isturitzetik Tolosan barru* ese diálogo es muy explícito, como se observa en la portada, pero esa tradición no era tan explícita para la comunidad vasca en su conjunto a quien se le había negado la transmisión de su historia y su cultura, y en tal contexto, más que acudir a una tradición

compartida, este artefacto construía esa transmisión mutilada pero no en una forma lineal y jerárquica, sino en forma de collage, creando múltiples interconexiones y diversas asociaciones, cual raíces rizomáticas.

En esa recontextualización, se colocan tanto en la portada como en páginas internas algunos textos que quiere recuperar y reivindicar. Como ejemplo, presenta en tono rojizo el texto “Emazten fabore” [A favor de las mujeres] del poeta Bernard Etxepare, un poema de *Lingua Vasconum Primitiae* (1545), el primer libro impreso en euskera, pieza que los sacerdotes habían censurado en las ediciones del siglo xx por tratar explícitamente el deseo sexual. Al retomar un poema censurado por las élites eclesiásticas *euskaltzales*, también se alzaba en contra de la represión católica promovida por el nacionalismo vasco histórico y algunas órdenes religiosas *euskaltzales*.



IMAGEN 2. Portada, contraportada y solapas.

Junto a esos textos e imágenes de corte tradicional, se apilan recortes de movimientos culturales contemporáneos: carteles de la exposición del grupo GAUR, de actuaciones de *Jarrai* o de *Ez dok amairu*, del homenaje a Iztueta, o la portada de la revista literaria *Igela* (véase imagen 2). Ese collage que agrupa imágenes prehistóricas, históricas y contemporáneas, nos evoca un espacio donde habitan los ecos de diversos tiempos y épocas, que se cruzan, dialogan y se solapan.

Este poemario es el primer Libro-Arte o Libro de Artista publicado en euskera: “Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente 'solicitan' ser

leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones” (Crespo, 2012: 2).

Isturitzetik Tolosan barru se encuadró en forma de Códex (Crespo, 2012: 15), pero invita a una lectura topográfica y circular que subvierte la linealidad convencional de todo libro impreso: por una parte, los créditos y el prólogo del libro están ubicados en el centro del mismo, sugiriendo una ruptura con la linealidad de la textualidad impresa, y emplazándonos a la circularidad oteiziana; por otra parte, las páginas no están numeradas, como así lo hiciera Oteiza en su *Quousque tandem...!*,⁴¹ y en lugar de números, se indican nombres de pueblos de Euskal Herria, como si funcionaran de título del poema, de título de la página;⁴² y por último, el artefacto literario también está compuesto por dos páginas sueltas. Estas dos páginas sueltas en cierta manera hacen que la forma del libro se incline hacia una forma compuesta (Crespo, 2012: 18), donde el Códex dialoga con otros dos espacios formales: una página suelta verde donde se indica el índice y un pequeño espacio arquitectónico de papel. De esta manera, se propone una estructura compleja, con varios itinerarios de lectura. Asimismo, en estas dos páginas sueltas, se simboliza la complejidad del Libro-Arte. Por una parte, en la página suelta verde se representan unas líneas que entrelazan los nombres de los pueblos-poemas-páginas (véase imagen 3). Esa estructura topográfica y cartográfica, también responde a una lectura simbólica, puesto que el índice perfila el mapa de Euskal Herria, con sus siete provincias, y materializa la territorialidad del pueblo vasco.⁴³ Esta disposición espacial invita a una lectura geopolítica, nos hace cuestionarnos sobre nuestra orientación y posición en ese mapa cultural que desplegamos, nos hace cuestionarnos qué simboliza esa localización en la cultura vasca, y cómo se relaciona o se asocia con otras localidades y simbologías vascas, e incluso con el texto poético ubicado en esa página. En ese sentido, recuerda a la lectura de los hipertextos (Crespo, 2012: 12).

⁴¹ Recuérdese que ambos libros se imprimieron en Itxaropena.

⁴² En algunos casos se indica otro título del poema sobre la ubicación topográfica.

⁴³ Los censores prohibían toda obra que incluyera el mapa de Euskal Herria con sus siete provincias, y en ese contexto, se incrementa el valor simbólico de ese índice (Torrealdai, 2000: 111-113).

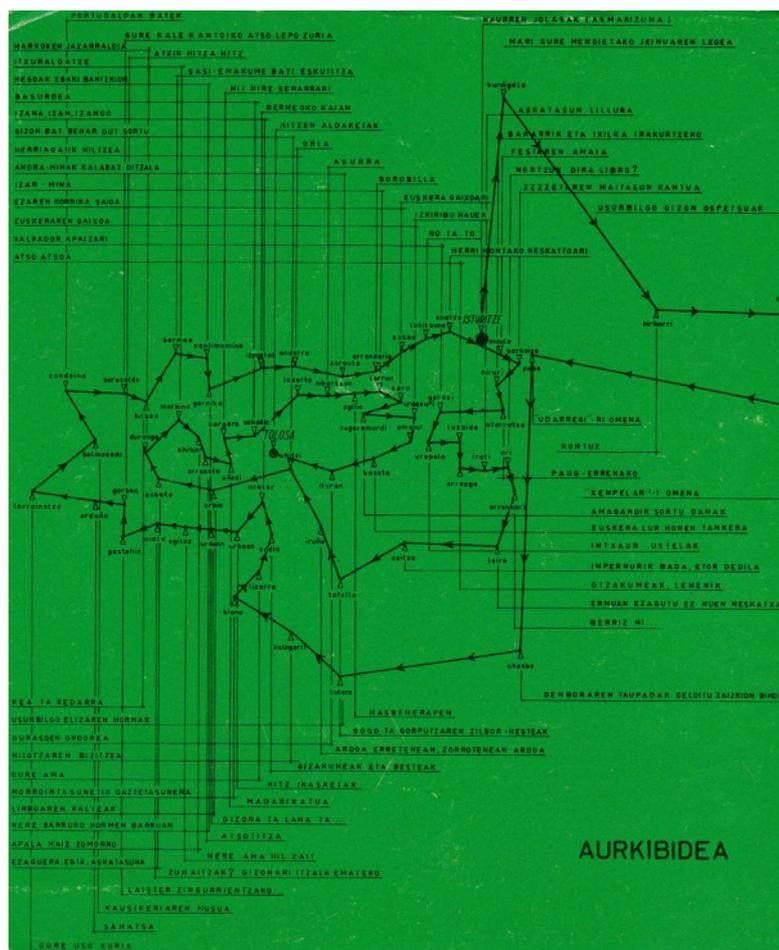


IMAGEN 3. Índice en página suelta.

En la página negra, antes de desplegarla, se inscriben los nombres de dos localidades: en un lado, un poema escrito en blanco se ubica en “*erronkari*”, y en el reverso, en un espacio completamente negro, sobre el título de la página “*ori*”, se puede leer “*nortzuk dira libro*” [quién es libre]. La localización de “*erronkari*” nos evoca al dialecto muerto roncalés (*erronkariera*)⁴⁴, y “*ori*” nos evoca al refrán popular “*Orhiko xoria, Orhira tira*” [el pájaro de Orhi tiende al Orhi]. Ambas localizaciones nos sugieren símbolos vinculados a la idea del (des)arraigo. Por otra parte, al desplegar la página negra, se construye un espacio cuadrado con fondo blanco, donde están escritas a mano por el poeta diferentes palabras, entre ellas, un trabalenguas con la palabra “*hutsa*”: “*hutsaren hutsa hutsean*” [el vacío del vacío en el vacío] (véase imagen 4). Evidentemente, se hace eco del vacío oteiziano, y a la vez, simbólicamente se representa la materialidad y espacialidad de toda palabra, e incluso las palabras escritas en las blancas paredes recrean un espacio de lectura semicircular. Como nos han indicado los participantes del proyecto (Retolaza, 2018b), a esta página negra la denominaban *kartzela* (la cárcel). Sugiere la encarcelación y opresión de toda palabra vasca, pero, a su vez, sugiere ese espíritu liberador que atraviesa esta

⁴⁴ En el año 1966, el roncalés (*erronkariera*) estaba en boca de muchos dialectólogos e investigadores. Se lamentaban de la pérdida del dialecto, tras morir ese mismo año Ubaldo Uhalde, el último habitante que hablaba y escribía en roncalés.

obra, puesto que el texto poético nos interpela por las actitudes e ideas que hacen libres a las personas.

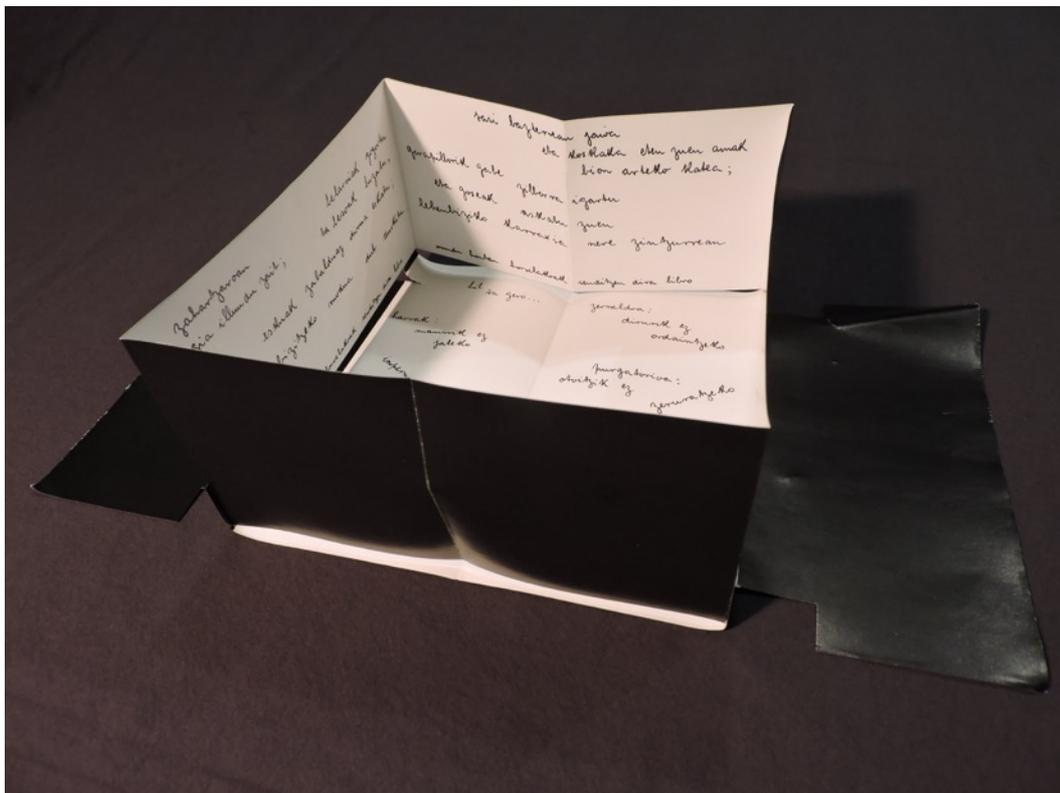


IMAGEN 4. Página desplegable.

Cabe destacar que el propio título del poemario, *Isturitzetik Tolosan barru* [*Desde Isturitze pasando por Tolosa*] hace referencia a un itinerario por territorio vasco, pero es evidente la carga fuertemente simbólica de ambas localizaciones: Isturitz, simboliza la flauta prehistórica hallada en el Paleolítico⁴⁵ (Aldekoa, 2015: 48), y según Mikel Garai, también hacía referencia a la figura de Agustín Chaho⁴⁶ (Retolaza, 2018b); Tolosa simboliza la muerte de Txabi Etxebarrieta⁴⁷, según Mikel Garai (Retolaza, 2018b). Cabe recordar, que tras la muerte de Txabi Etxebarrieta, el mismo Jorge Oteiza resignificó la imagen de la Virgen María de la *Pietatea* [Piedad] del santuario de Arantzazu.⁴⁸ la madre simboliza Euskal Herria, y el hijo sacrificado a sus pies evoca a Txabi Etxebarrieta (Aldekoa, 2015: 28). A su vez, desde una perspectiva geopolítica, se puede

⁴⁵ “Como atestiguan las flautas halladas en la cueva de Isturitz de la Baja Navarra, éstas son la muestra más antigua del uso de las flautas entre nosotros. Todas ellas están fabricadas de hueso de ala de buitre y pertenecen al periodo del Paleolítico superior. Por lo que parece se trata de flautas sin embocadura de las del tipo de las flautas oblicuas” (Beltran, 2018).

⁴⁶ Agustín Chaho fue un escritor e ideólogo suletino, que en 1836 articuló la concepción de Zazpirak-Bat (las siete provincias unidas), siendo el precursor en exponer la unión territorial de Euskal Herria.

⁴⁷ Txabi Etxebarrieta fue el primer miembro de ETA en matar: el 7 de junio de 1968, en un control de la Guardia Civil, mató al agente José Pardines. Tras la huida, en otro control posterior, la Guardia Civil mató a Txabi Etxebarrieta.

⁴⁸ Como es bien conocido, el santuario de Arantzazu se convirtió en la década de los 60 en uno de los centros espirituales e identitarios más influyentes de Euskal Herria.

interpretar el título como un viaje que desde los márgenes se desplaza hacia el centro hegemónico, en un intento por visibilizar posiciones periféricas.⁴⁹

En lo que al tipo de secuencia se refiere, en este poemario se aprecian tanto ecos de la secuencia externa (Crespo, 2012: 5), como de la secuencia polisemiótica (Crespo 2012: 4). El mapa del índice, que nos remite a pueblos del territorio vasco (y por extensión, al mapa de Euskal Herria), funciona como esa secuencia externa que se erige en el centro conceptual de la obra. Sin embargo, en la disposición y estructuración de los poemas ubicados en las páginas internas, se aprecia una ruptura con el orden textual prescrito, y prevalece un orden asociativo, pero sobre todo, hay páginas que se deben manipular para su lectura: páginas desplegadas, pliegues en las páginas, páginas que rotan, e incluso la lectura implica girar las páginas varias veces. Como indica Bibiana Crespo, este tipo de mecanismos tienden “a retener al lector en las páginas más que a moverse a través del libro” (Crespo, 2012: 3). De todas maneras, en este poemario solamente una vez se destruye la unidad gráfica de la página, en el poema “68 epailla/azkoitia”, donde se crea un juego de espejos entre las dos páginas en las que se despliegan texto e imágenes.

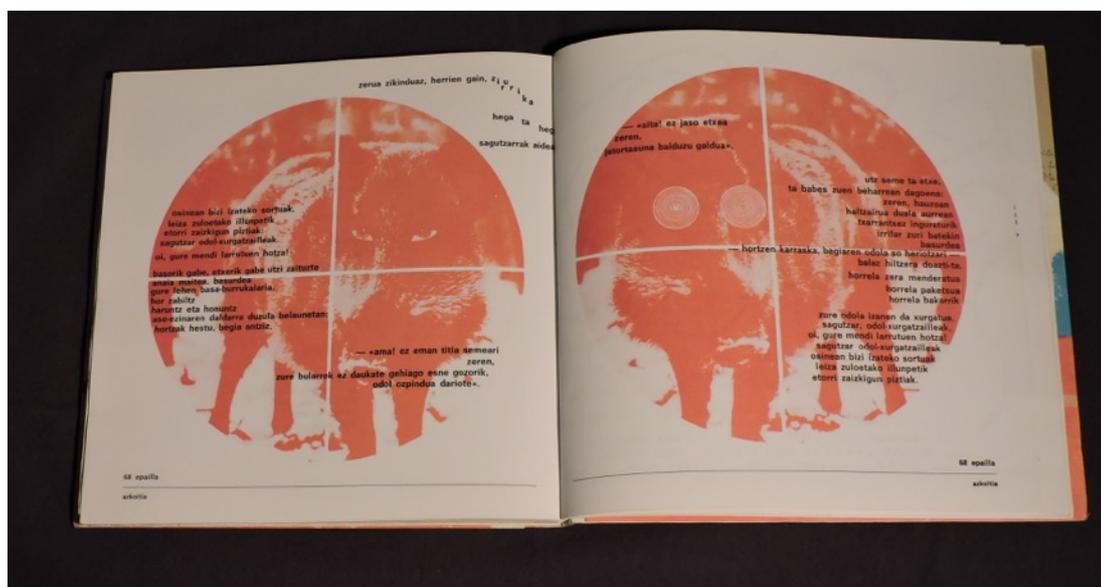


IMAGEN 5. Poema “68 epailla/urbasa”.

En la composición textual son continuos los recursos propios de diferentes estéticas vanguardistas: el uso de diferentes tipos y cuerpos de letras o diferentes colores de tinta; se libera la palabra de cualquier ligazón gramatical, predomina la yuxtaposición de frases y palabras, y la fragmentación del verso en diversos escalones; se desintegra la palabra, realizando juegos con letras o con sonidos; se dibuja con palabras el tema o la emoción del poema; se introducen materiales preexistentes de procedencia gráfica o literaria; etcétera (Molas, 2010: 31-32). En todos estos procedimientos los espacios en blanco adquieren un significado estructural, el hueco entre

⁴⁹ El dialecto guipuzcoano –y durante el siglo XVIII concretamente la variedad de la comarca de Tolosaldea– ha sido una de las variedades lingüísticas más prestigiosas, y el suletino, que se habla en el extremo oriental, es uno de los dialectos más periféricos.

las palabras se convierte en parte del poema: “La misma disposición del texto en la página habilita espacios para ese silencio locuaz” (Monegal, 1998: 175). JosAnton Artze juega continuamente con los espacios en blancos, y también ha integrado en esta obra lacónicos poemas “que hacen del silencio tema y recurso privilegiado” (Monegal, 1998: 189).

Respecto al texto poético, consideramos que las piezas circulan entre la poesía visual y la poesía sonora. Como hemos mencionado, J.L. Zumeta y Mikel Forcada trazaron visualmente y pictóricamente el diseño de poemas, concretamente cada uno de ellos dibujó o diseñó dos poemas: J.L. Zumeta confeccionó los poemas “orduña” y “gernika”, y Mikel Forcada los poemas “errenderia” y “oihartzun”.

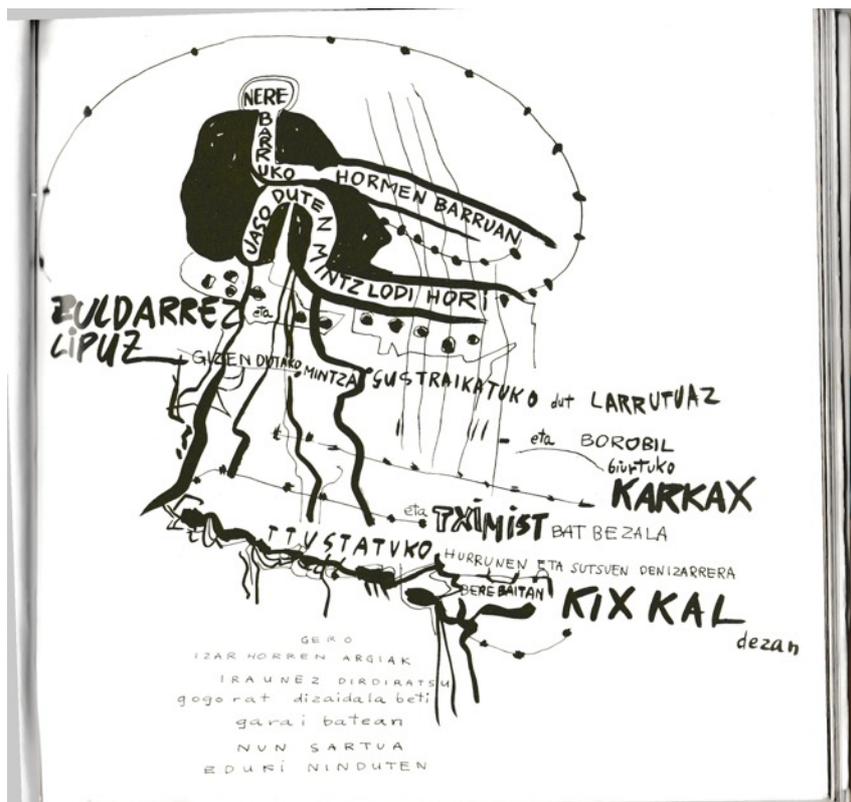


IMAGEN 6. Poema “gernika” de Artze, trazado y diseñado por J.L. Zumeta.⁵⁰

Estos poemas se inclinan hacia una poesía visual donde la imagen prima ante el texto (véanse imágenes 6 y 7). En el poema “gernika”, a primera vista, apreciamos una imagen que puede sugerirnos una tormenta, la energía cerebral, un territorio cercado en conflicto, un bombardeo, etcétera. Todos esos estratos se apilan en el poema, que trata de la necesidad de

⁵⁰ Texto del poema: “NERE / BARRUKO / HORMEN BARRUAN / JASO DUTEN MINTZ LODI HORI / ZULDARREZ / eta LIPUZ GIZENDUTAKO MINTZA SUSTRAIKATUKO dut LARRUTUAZ/ eta BOROBIL biurtuko KARKAX / eta TXIMIST BAT BEZALA TTUSTATUKO HURRUNEN ETA SUTSVEN DENIZARRERA / BERE BAITAN KIXKAL DEZAN / Gero izar horren argiak iraunez dirdiratsu gogorat dizaidala beti garai batean NUN SARTUA EDUKI NINDUTEN” [ENRAIZARÉ DESPELLEJÁNDOLA/ ESA GRUESA MEMBRANA QUE HE ASIMILADO ENGORDADA / CON BARRO / y CON LUPUS / y la convertiré en CÍRCULO FLEMA / y la HECHARÉ COMO UN RAYO A LA ESTRELLA MÁS LEJANA Y ARDOROSA / Luego la luz de esa estrella que perdura brillante me recordará siempre DÓNDE ME TUVIERON ENCERRADO en una época] [Traducción de la autora].

liberarse de los discursos alienantes que colonizan nuestro pensamiento, y que construyen nuestra memoria. Aboga por la descolonización del pensamiento, pero también por la necesidad de construir símbolos para poder rememorar esa alienación. Este poema se puede interpretar desde una perspectiva general anticolonialista, y, al mismo tiempo, siguiendo la estela del título (“gernika”), se puede interpretar en relación al bombardeo de Guernica, como acontecimiento bélico que la memoria franquista manipuló.

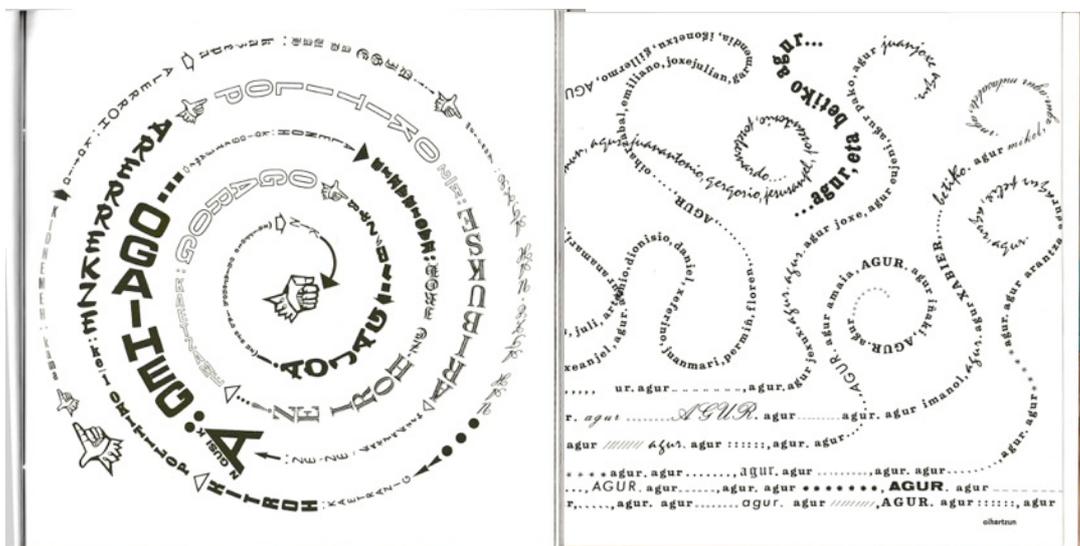


IMAGEN 7. Poemas “oihartzun” y “errenderia” de Artze, diseñados por M. Forcada.

En los poemas diseñados por Forcada se hace uso del juego tipográfico para crear la dimensión visual. En el poema “oihartzun”, se repite la palabra “agur” [adiós] escrita en una variedad de tipografías, generando una sensación de eco cotidiano expresado en diferentes registros y tonalidades.⁵¹ Por otra parte, en el poema “errenderia”, mediante la tipografía se distinguen diferentes voces que expresan mandatos (la madre, el padre, el jefe, el político...). Ante esa cadena de mandatos, y esa mano autoritaria que desea guiar sus pasos, el poeta golpea con el puño, “NIK... PUUUMM...” [YO... PUUUMM...], apelando a la desobediencia ante gestos autoritarios. Para expresar esa acción se ha construido una página manipulable, en la que los lectores y lectoras deben abrir o subir ese puño cerrado para poder leer el “PUUUMM...”.

La mayoría de los poemas, sin embargo, se aproximan más a la poesía concreta:

Los textos concretos utilizan el lenguaje no sólo como portador de significados, sino por encima de esto, y tal vez de un modo más acentuado como acto fonético y visual. La palabra aparece simultáneamente como medio poético de configuración en el plano del morfema, en el del grafo y en el plano del fonema (López Gradolí, 2008: 68).

Por ejemplo, el poema “urdiain”, donde es patente la unidad entre elementos verbales y visuales de la obra, puesto que el encadenamiento de la palabra “lana” (trabajo) quiebra los límites de la palabra, construye la imagen de una fábrica, y además, sonoramente genera una musicalidad que se aproxima al rumrum del trabajo en cadena. Apresada en esa cadena de palabras se ubica la

⁵¹ Oiartzun es el nombre de un pueblo guipuzcoano, pero también significa “eco” en euskera.

palabra “GIZONA” (hombre, ser humano), representando la alienación causada por el trabajo industrial.⁵² De hecho, bajo esa imagen principal, se presenta este verso que denuncia explícitamente esa alienación: “nork lotu zaitu / nork lotu zaitu etorkizunik gabeko gurdi horrerri?” [¿quién te ha amarrado / quién te ha amarrado a ese carro sin futuro?]. En los próximos fragmentos se encadenan de forma aparentemente aleatoria las palabras “lana” [trabajo], “makina” [máquina] y “gizona” [hombre / ser humano], y se dibuja con palabras una figura que semeja ser una máquina (véase imagen 9). Construcciones visuales de este tipo se repiten en otros textos: poemas con forma de cruz, en los que se critica la colonización religiosa (“tolosa 1”), y que recuerdan al poema “La capilla aldeana” de Vicente Huidobro; o el poema “gure uso xuria / larrainotza” que trata de la paloma de la paz, y que se escribe en líneas curvas que asemejan ser alas abiertas al vuelo.

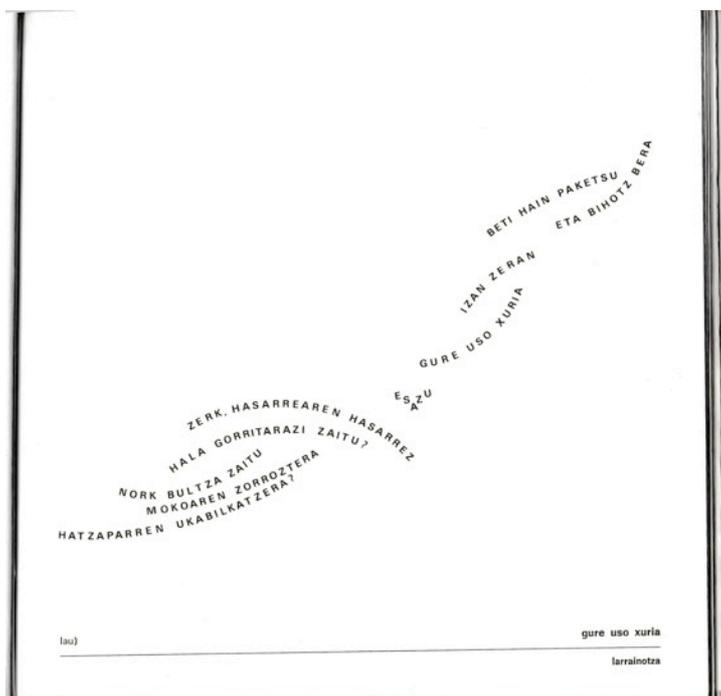


IMAGEN 8. Poema “gure uso xuria/larrainotza”.

⁵² Concretamente, en la década de 1960, se extendió el fenómeno industrial a toda Bizkaia y Gipuzkoa.

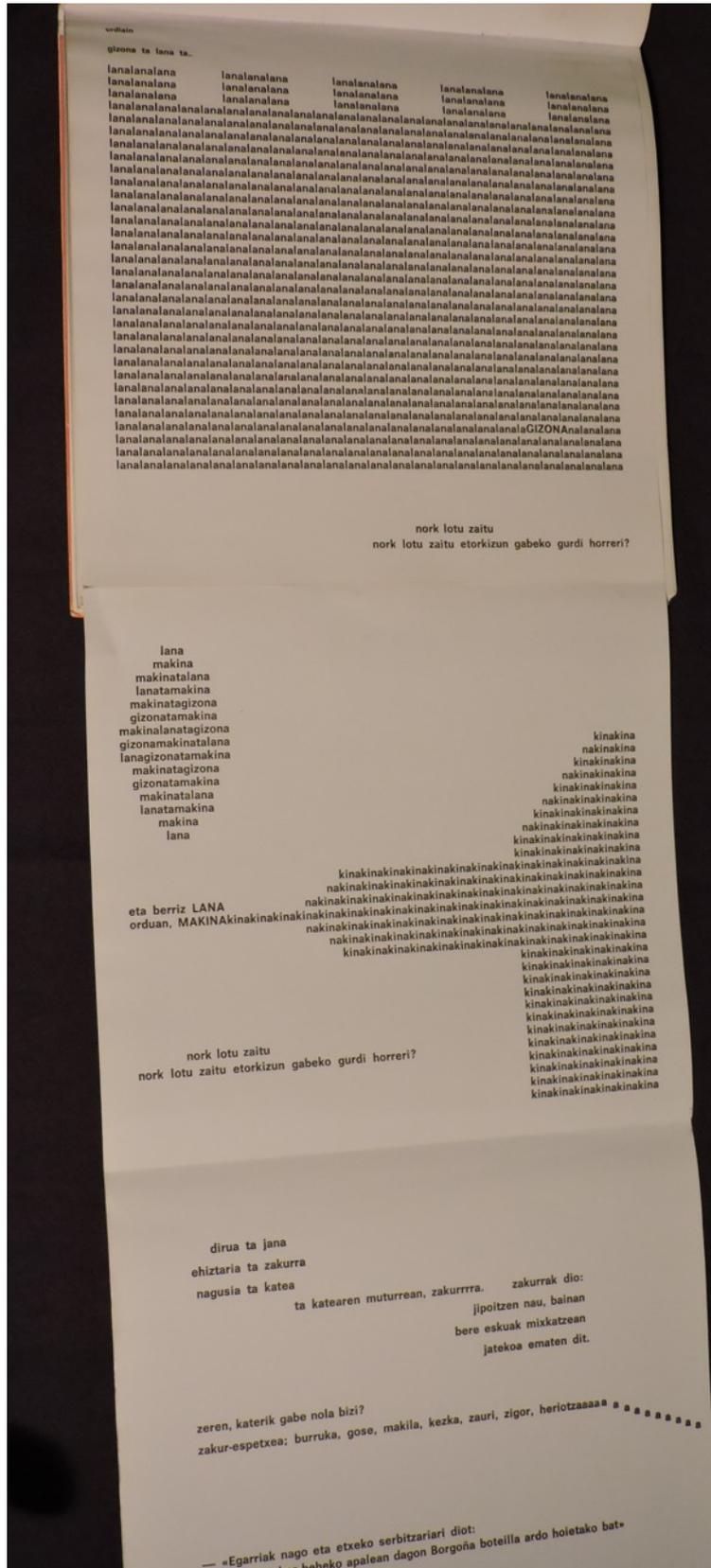


IMAGEN 9. Poema “urdiain” de Artze, en página desplegable.

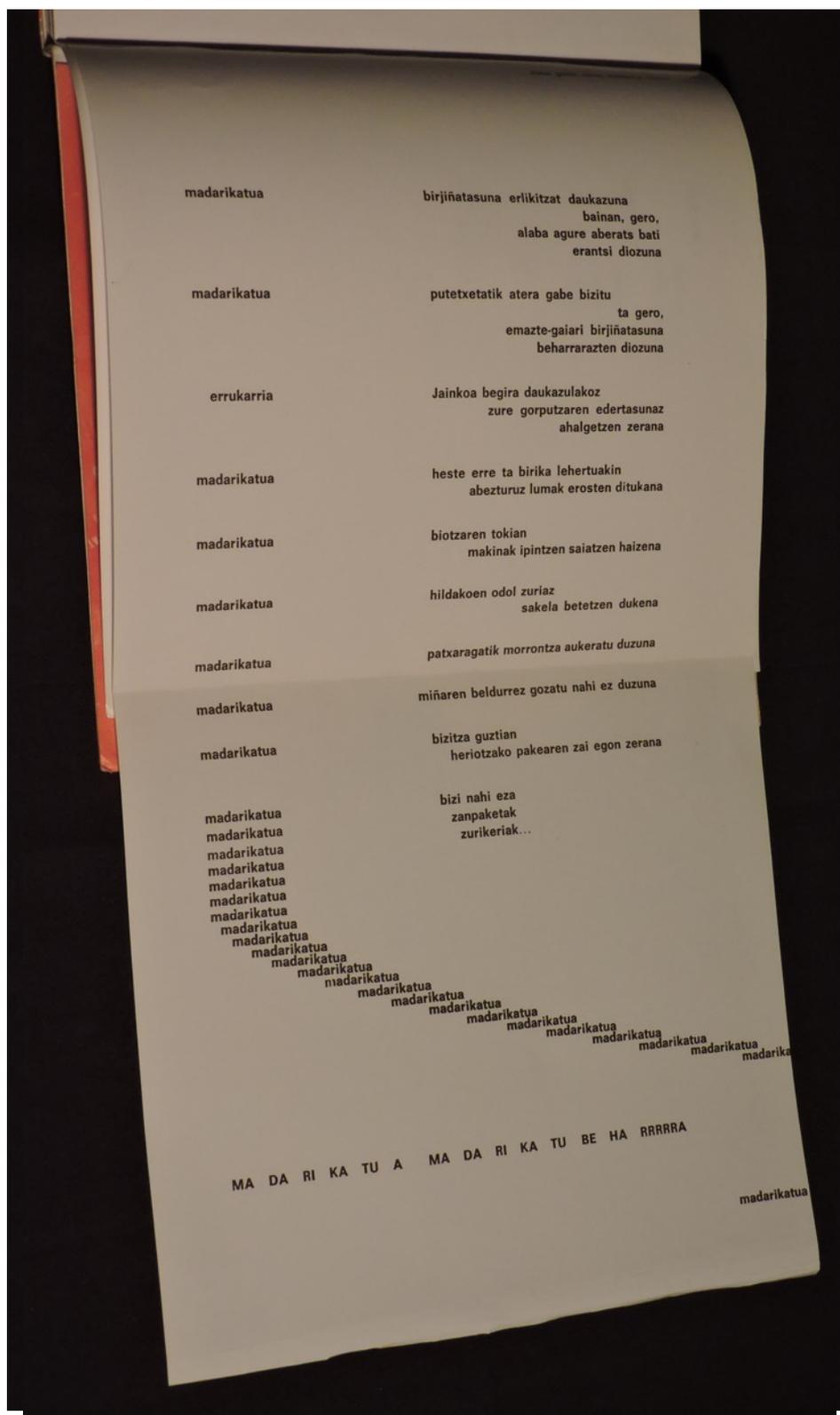


IMAGEN 11. Poema “oñati”, en página desplegable.⁵³

⁵³ En el poema “oñati” se repite la palabra “madarikatua” [maldito/maldita], hasta desplazarla fuera de la página, y poco a poco fracturarla. La localización de Oñati, nos evoca al santuario Arantzazu, y a la fe católica que impregnaba la cultura vasca.

Asimismo, en el poemario son continuos los juegos visuales que se generan con palabras fragmentándolas, fundiéndolas, reinventándolas, que a veces semejan ser combinaciones aleatorias, pero que apelan a una consciencia lingüística y fonética (véase imagen 14). A su vez, se generan con frases o versos alienaciones curvadas, declives y círculos simbolizando palabras o conceptos que se escapan del orden establecido, e incluso un poema de lectura invertida (el poema “zokoa”), en el que se representan prohibiciones que se desean impugnar. En esa línea, el uso simbólico de la tipografía es frecuente: estrofas que van menguando, y que simbolizan el proceso de alienación y humillación personal (el poema “markina”) (véase imagen 10), palabras que se repiten y se resquebrajan (véase imagen 11), el juego entre mayúsculas y minúsculas es constante (el poema “urbasa”) (véase imagen 13), etcétera.

Como señala Margalida Pons (2013: 42) “la escritura experimental mantiene su carácter desestabilizador”. En *Isturitzetik Tolosan barru* esa desestabilización del código lingüístico y comunicativo responde tanto al deseo de transgredir el orden establecido, tanto políticamente como culturalmente, como al deseo de crear una cosmovisión no jerárquica. Esa transgresión también se aprecia en las temáticas, puesto que todos los poemas se enmarcan en el anticlericalismo, anticolonialismo y antipatriarcalismo, y por el contrario, se promueve el neopaganismo. La primera página es rojiza, la única totalmente rojiza de todo el poemario, y en ella se destaca la figura y cosmovisión de la diosa mitológica Mari (“burdigala”): diosa de los montes, cuyas leyes son no mentir, no robar, desdeñar la arrogancia, cumplir la palabra y ayudar a quien lo necesita.⁵⁴ Desde esa perspectiva, en los primeros textos de este poemario se critica la jerarquía eclesiástica, pero al mismo tiempo, se critica el imaginario *euskaldun fededun* (el vasco/la vasca es creyente) transmitido por el nacionalismo histórico. E incluso, denuncia la participación de generales vascos en procesos de colonización (“tolosa 1”). En definitiva, aboga por una revisión crítica de la historia y la cultura, liberando los símbolos y acontecimientos de toda visión totalitaria. Para estimular esa liberación, denuncia diversas opresiones: la opresión que ejerce la moral católica, la opresión contra los obreros (véase más arriba el poema “urdiain”), contra las mujeres, contra los pobres y contra el pueblo vasco y el euskera. Emplaza a la desobediencia, y a la rebelión. En tanto, reniega de esa tradición católica, y de la jerarquía cultural, y reivindica las raíces preindeuropeas y el saber popular (homenajea a *bertsolaris*, reúne chistes y refranes junto a poemas propios, etcétera).

La sonoridad y la musicalidad de los poemas también responden a esa búsqueda identitaria y cultural: se recrea la sonoridad de las sibilantes, por ser sonidos propios del euskera, diferenciales a las lenguas románicas.⁵⁵ Por ejemplo, en el poema “barkoixe”, que se subtitula “ZETA-ren maitasun kantua” [Un canto de amor a la Z] recrea un juego de palabras basado en la letra Z, e incluso representa visualmente la Z.

⁵⁴ Jon Mirande ya había reivindicado el neopaganismo y la figura de Mari en la poesía vasca (Aldekoa, 2015: 48).

⁵⁵ A diferencia del castellano (que tiene una) y el francés (que tiene dos), el euskera tiene tres sibilantes fricativas, con sus correspondientes sibilantes africadas.

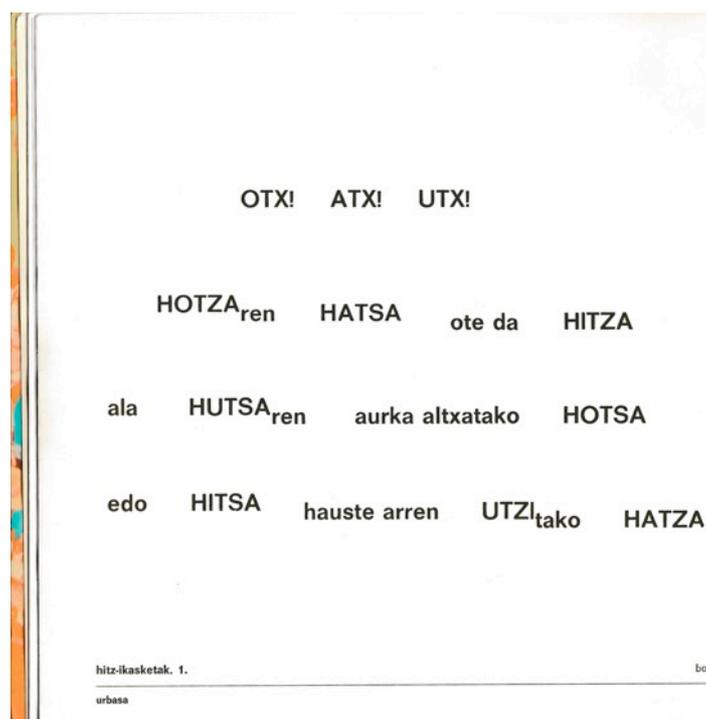


IMAGEN 13. “hitz-ikasketak.1/urbasa” poema de Artze.

También se aprecia otro juego de palabras en el poema “urbasa”, que combina palabras cercanas, pero que se diferencian por la alternancia de alguna sibilante, generando un eco onomatopéyico. De nuevo, juega con la sonoridad de “huts” [vacío], y alternando las vocales y las sibilantes, la asocia sonoramente a las palabras “hats” [aliento], “hits” [triste], “hots” [sonido], “hotz” [frío], “hatz” [rastros], “hitz” [palabra], “hotz” [frío] y “utz” [dejar]. En la grabación que se adjunta al artefacto artístico, son algunos de estos poemas los que se recitan, haciéndose eco de esa sonoridad, y de esa musicalidad. Junto a estos poemas, también se han grabado otros acompañados de instrumentos populares (el txistu, la alboka, la txalaparta), e incluso de sonidos más mecánicos, procedentes de máquinas industriales, justamente fusionando sonidos vinculados a lo rural con sonidos vinculados a lo industrial. Grabaron esos ritmos con la impresora del centro de cálculo, en la cooperativa de Mondragón, donde trabajaba Iñaki Nuñez quien preparó “un programa que hacía que la impresora emitiera unos sonidos a un ritmo y volumen determinado que acompañara su poesía” (Retolaza, 2018d). Mediante el ritmo de la impresora, se hace eco del palpito de la actividad obrera, pero sobre todo recontextualiza la sonoridad de la máquina industrial, incidiendo en su capacidad creativa.

En lo que a la temática se refiere, en aquel contexto literario y político, es excepcional el tratamiento genérico en este poemario: es significativa la predominancia de la figura femenina en la portada –donde se muestran mujeres en ropa interior en plano contrapicado–,⁵⁶ y los discursos sobre la discriminación femenina que se articulan en el poemario. Como es bien

⁵⁶ Es cierto que casi todas las mujeres que se representan en la portada no son ni figuras históricas ni autoridades culturales o políticas (salvo la reina de Navarra Joana de Albret), pero tampoco muchas de las figuras masculinas que se representan en la portada son tal. Tanto mujeres como hombres funcionan como símbolos colectivos en la portada, no únicamente las mujeres.

conocido, en toda construcción colectiva tradicional, la imagen de la madre recobra un lugar primordial, en sus diversas acepciones (la biológica, la cultural y la simbólica), y desde esa perspectiva, los discursos tradicionales de género relegan a las mujeres a ciertas funciones reproductivas o simbólico-culturales, y así fue también en el nacionalismo vasco histórico:

Resumiendo, podemos decir que el nacionalismo histórico presenta una imagen de mujer vasca asociada a su rol de madre y cuyo espacio fundamental es el familiar. Sus valores se concretan en ser buena educadora, capaz de crear futuros patriotas [...]. La mujer no es sólo la madre, sino que es el símbolo de la madre tierra, patria vasca. Es la madre que mantiene la raza a través de su descendencia, pero también de ella depende la conciencia nacional y el mantenimiento de la lengua que actúa como símbolo de identidad nacional, mediante la actuación mediata en la educación de los hijos (Del Valle *et alii*, 1985: 233).

Aun siendo ese el contexto, poco a poco, en aquellas décadas se promovió la participación de las mujeres en la esfera pública. Ciertamente el frente cultural destacó por la gran participación de mujeres: maestras, gestoras, promotoras y artistas (Hernández, Ruiz Torrado y Retolaza, 2018; Odriozola, 2015: 252). Pero esa realidad, se vislumbra muy tenuemente en los poemarios de la década de los 60 (Retolaza y Sarrigurea, 2016), y hasta 1971, año en que Amaia Lasa publicó su primer poemario, no se difundió ningún poemario femenino que tratara sobre la liberación de la mujer. Por consiguiente, antes de que las poetisas encarnaran esa cosmovisión feminista, en este poemario se reflejó ese cambio social, y se denunció la opresión de las mujeres desde diferentes perspectivas: se critica la alienación del trabajo doméstico (en el poema “egilaz”); aboga por quebrar la dependencia afectiva entre madres e hijos (en el poema “tafalla”), liberando tanto a madres como a hijos/hijas de estructuras familiares rígidas y asfixiantes; critica la moralidad católica que reprime la sexualidad femenina y los discursos que desprecian a las trabajadoras sexuales (en el poema “oñati”); etcétera. Por una parte, genera grietas en ese imaginario de la madre simbólica, puesto que construye un sujeto encarnado para representar a la madre, y por tanto, quiebra esa idealización tan alienante en la cultura vasca de la imagen maternal. Por otra parte, en un poema en el que trata la situación del euskera, considera a las trabajadoras sexuales sujetos políticos, puesto que afirma que la liberación del euskera y la normalización del euskera no será tal, hasta que no esté en boca de una trabajadora sexual (en el poema “sara”).⁵⁷ En ese sentido, arremete contra el discurso del *euskara garbia* (euskera limpio) promovido a comienzos de siglo, que impulsaba un euskera sin préstamos innecesarios, a la vez que encarnaba en algunos casos una cosmovisión moralista y católica del euskera. Por ello, anhelar la euskaldunización de las trabajadoras sexuales era muy renovador en un contexto en que el orden político estaba en manos del régimen franquista, y en que las instituciones culturales vascas estaban en manos de órdenes religiosas y de sacerdotes. Como nos han contado algunos de los participantes (Retolaza, 2018b), entre los sacerdotes esta obra suscitó muchísimos recelos y enfados, y no se promocionó su circulación, como sí se hizo con otras obras contemporáneas.

⁵⁷ En el año 1609 Pierre Lancre, cuya imagen se integra en la portada del poemario, persiguió y juzgó las supuestas actividades de brujería. En esos procesos inquisitoriales e indiscriminados contra la población labortana, se ejecutaron a varias mujeres de Sara. En consecuencia, en este poema se asocia la estigmatización de las prostitutas con la estigmatización de las brujas, mujeres cuyas costumbres no se ajustaban a la moral católica.

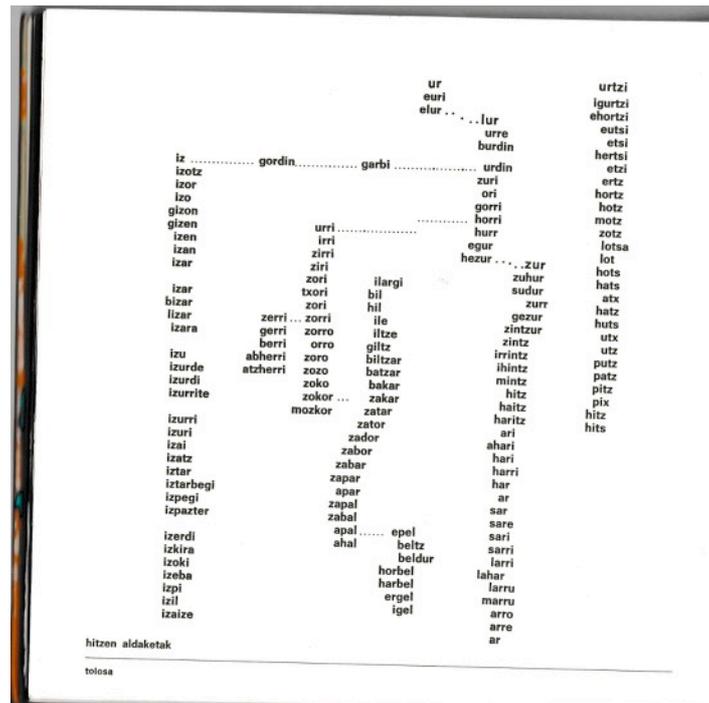


IMAGEN 14. “hitzen aldaketak” poema de Artze.

Como observamos, en este artefacto artístico se materializa la cosmovisión oteiziana: un territorio artístico integral, el vacío como espacio significativo, la austeridad expresiva, y la circularidad como espacio ritual colectivo. Pero para materializar esa cosmovisión, Artze conjuga, combina, fragmenta y problematiza repertorios provenientes de diferentes genealogías, tanto culturales como políticas: tradición vasca católica, vestigios prehistóricos y primitivos, discursos políticos y culturales, música vanguardista, poesía visual, el pop art londinense, mitología vasca, etcétera. Este Libro-Arte materializa a la perfección esta afirmación de Margalida Pons: “la capacidad que tiene lo ilegible de convertirse en agente de transmisión cultural” (Pons, 2013: 30). De hecho, en un contexto donde la represión y la marginación lingüística genera brechas en la transmisión cultural, e incluso prohíbe tal transmisión, la ilegibilidad se transforma en una herramienta muy eficaz, porque se constituye en un código cultural compartido que auspicia una complicidad e identificación en la comunidad resistente. E incluso genera un nuevo *habitus*, a expensas de las lógicas culturales y políticas hegemónicas.

Ese nuevo *habitus* se difundió sobre todo en las actuaciones en espacios públicos, y algunos poemas de este libro también se difundieron en recitales, espectáculos o mediante canciones.⁵⁸ De hecho, algunos de estos poemas se integraron en el espectáculo *Baga, biga, higa* (1970),⁵⁹ desplegando todas las posibilidades de la poesía sonora:

⁵⁸ Algunas de las canciones más conocidas de Mikel Laboa son versiones musicales de piezas poéticas de *Isturitzetik Tolosan barru*: “Txoria txori”, “Gorputzaren eta gogoaren zilborrestea”, “Ama hil zait”, etcétera.

⁵⁹ Este espectáculo tuvo gran aceptación por el público, y no solamente se difundió en varios pueblos de Euskal Herria, sino que viajaron a Bretaña, a Pau y Catalunya (Zabala, 2003: 27). Incluso fuera de Euskal Herria el espectáculo se realizaba íntegramente en euskera, y se repartían los poemas traducidos.

La voz [...] no solamente llena el espacio, sino que lo habita, lo viste, le obliga a decirse, en su propio lenguaje de espacio [...] Los poetas sonoros ‘se ofrecen en espectáculo’ en un escenario que constituye un territorio intermedio entre la poesía, la música, la danza, la pintura, unidas en un ritual en que se funden en un haz expresivo bajo la primacía del cuerpo sonoro [...]. En un último extremo, la noción misma de autor se esfuma: el acento se desplaza hacia la ejecución misma, en su unicidad, su no reiterabilidad, su individualidad acústico-visual que convierte al oyente-espectador en un coproductor de la obra expuesta en su mirada (Zumthor, 1992: 245-246).

Al declamar y escenificar los poemas de esta obra en el espectáculo de *Baga, biga, biga*, se difuminaba la autoridad poética de Jos Anton Artze, y se corporeizaba una comunidad, que se expresaba en diferentes manifestaciones artísticas (baile, canto, voz, palabra escrita, etcétera). En esa actuación, varios artistas declamaban el poema “urdiain” colectivamente, creando ese espacio sonoro comunitario, y al finalizar se alzaba la voz de Lourdes Iriondo: “eta gizona?” [¿y el hombre?]. Tras un silencio, Mikel Laboa cantaba la mítica canción “Baga, biga, biga”. De esa manera, se encadenaban, se solapaban y dialogaban las diferentes piezas de la obra. El espectáculo se cerraba con los participantes realizando un baile tradicional vasco (*mutil dantzak*), que bailaban tanto hombres como mujeres,⁶⁰ creando un círculo en el que se incorporaban los espectadores que querían, materializando un territorio habitado colectivamente. Escenificaban, por consiguiente, esa comunión colectiva y subjetiva en una acción performativa que deseaba activar el sentimiento de pertenencia, de complicidad.

BREVES NOTAS COMO CONCLUSIÓN: POÉTICAS EXPERIMENTALES EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA VASCA

Como hemos mencionado, este artefacto literario, aun siendo tan renovador y estando tan enraizado en dinámicas culturales contemporáneas, no ha suscitado especialmente el interés de los historiadores de la literatura vasca. Pero no es éste un hecho aislado, la historiografía literaria vasca no ha considerado debidamente obras como *Isturitzetik Tolosan barru* (1969) —y todas las dinámicas culturales que desencadenó—, porque los criterios hermenéuticos y críticos necesarios para analizarla se alejan de los criterios historiográficos más difundidos (la autoría, el género literario, los límites disciplinares) (Casenave, 2012). *Isturitzetik Tolosan barru* se caracteriza por la fusión, el collage, el palimpsesto textual, la hibridación y la interdisciplinariedad.

Como conclusión, ofreceremos unas observaciones sobre los discursos historiográficos de la literatura vasca, para vislumbrar qué lógicas vigentes han invisibilizado la aportación de este primer Libro-Arte de la cultura vasca:

Autorías y autoridades. Como es bien conocido, la historiografía literaria tiende a historiar autoridades y obras individuales, y desatiende todas las lógicas y dinámicas comunitarias o colectivas, e incluso los conflictos culturales. Al presentar el contexto del que emerge este artefacto artístico (véase apartado 2), se ha observado que lo colectivo y lo cooperativo en aquel marco cultural era una característica primordial. No obstante, la historiografía literaria vasca

⁶⁰ Las *mutil dantzak* [bailes de hombres] es una danza tradicional bailada por hombres principalmente en fiestas patronales, y hasta bien entrado el siglo XXI, no se ha permitido a las mujeres actuar en ese baile. En ese contexto, en el espectáculo *Baga, biga, biga* se repensaban y resignificaban los estrictos roles de género de las danzas tradicionales.

todavía no ha generado prácticas discursivas que articulen las creaciones y dinámicas colectivas. En ese contexto, al historiar la década de los 60, predomina la presencia del poeta social Gabriel Aresti, un escritor vinculado a la imagen del poeta profeta, del poeta patriarca.

Lengua estándar y comunidad lingüística. Es cierto que en la década de los 60 y en las siguientes décadas la influencia de Gabriel Aresti fue crucial, pero consideramos que esa predominancia del poeta bilbaíno responde también a las siguientes circunstancias: la voz épica y profética constituye una poética donde la palabra confiere sentido como signo lingüístico y semántico (sin consideración alguna a otras dimensiones comunicativas). En ese sentido, el código lingüístico y estilístico promovido por Gabriel Aresti se asemeja en la actualidad al *euskara batua* (o lengua estándar). Es necesario apuntar que las primeras bases del *euskara batua* se conformaron en el año 1968, y que en las siguientes décadas la estandarización de la lengua se erigió en uno de los conflictos lingüísticos y sociales más tensos. Concretamente en ese contexto se publicaron las primeras historias de la literatura vasca, y por consiguiente, la lengua estandarizada se estableció en uno de los criterios de valoración. Como se ha analizado, ese criterio está vigente en las historias de la literatura vasca más recientes, y ha condicionado la mirada histórico-literaria (Retolaza, 2010). Esa inclinación por la lengua estándar, vinculada a la lengua de cultura, a la expresión escrita y a la unión de la comunidad, promovió la cultura impresa y el dominio de la palabra escrita. En ese contexto, toda las prácticas dialectales, orales, performativas e incluso intermedias, como lo es *Isturitzetik Tolosan barru*, se han quedado al margen de la historia general de la literatura vasca.⁶¹ Cabe destacar que esa unión de la comunidad en la cosmovisión oteiziana se materializó en una comunión entre las expresiones culturales vascas, y por el contrario, al instaurarse la ideología de la lengua estándar, esa unión se vinculó a la lengua de cultura, al estándar como herramienta de cohesión cultural y colectiva.

La autonomía del campo literario. Evidentemente, en tal contexto, en la historiografía literaria vasca se han descuidado las relaciones interartísticas e interdisciplinares. Como indica Jon Kortazar “hasta circa 1930 se cree que el alma del pueblo reside en la lengua, a partir de entonces, se afirmará que el alma del pueblo reside en la literatura” (Kortazar, 1990: 11). Este cambio de perspectiva promovió que una de las apuestas políticas del Partido Nacionalista Vasco fuese la constitución de unas instituciones literarias (vinculadas, evidentemente, a instituciones políticas). Ur Apalategi (2005: 3), por tanto, aprecia en esta apuesta el primer intento por articular un campo literario vasco, que al no llegar a consolidarse –por consecuencia del alzamiento franquista– se constituyó en un protocampo literario. Como hemos reiterado, la concepción artística de Oteiza renueva el imaginario sobre la identidad vasca generado en el periodo de preguerra. En la cosmovisión de Oteiza, la literatura no se erige en la principal expresión del alma vasca, sino que desarrolla una concepción donde todas las expresiones culturales convergen y dialogan. Tal perspectiva precisaba de estructuras y organizaciones culturales que la avalaran, y concretamente ese fue uno de los proyectos de Oteiza (La Escuela Vasca de Arte Contemporáneo). A partir de la década de los 80 y de la configuración de la Comunidad Autónoma Vasca, se abogó por la autonomía del campo literario: por consiguiente, se generaron discursos y lógicas que ahondaron

⁶¹ Hay teóricos y críticos que han reivindicado la necesidad de integrar en la historiografía literaria vasca prácticas orales y performativas (Gabilondo, 2009), pero no se han generado nuevos proyectos historiográficos más allá de acotar la necesidad de nuevas lógicas.

en las especificidades literarias, o en relaciones interliterarias. Esa perspectiva evidentemente tuvo influencia en las corrientes de la crítica literaria, y casi no se han promovido áreas teóricas y críticas que propicien acercamientos interdisciplinares.

Historiografía literaria vasca y continuidad. Como expone Margalida Pons, en las literaturas minorizadas que no atienden a las mismas lógicas de literaturas hegemónicas, la continuidad es un criterio valorativo muy apreciado, por ser literaturas que acontecimientos políticos e históricos han interrumpido o silenciado: “El concurso de la historiografía literaria, con el diseño de un esquema de generaciones que se ceden unas a otras el testimonio cultural, ha sido clave en la construcción de esta ilusión de continuidades. La poesía de experimentación actúa precisamente contra esta intangibilidad” (Pons, 2013: 43).

En consecuencia, en literaturas minorizadas aún es más evidente la resistencia ante prácticas poéticas experimentales, por responder a lógicas literarias muy localizadas y contextualizadas. Todas estas breves notas nos indican que la historiografía literaria vasca y la crítica literaria vasca precisan de nuevos enfoques teóricos y analíticos, para poder comprender y transmitir dinámicas culturales interdisciplinares y experimentales.

BIBLIOGRAFÍA

- AHEDO, Igor (2004). *Pasado y presente del nacionalismo en Iparralde*. Bilbao: Instituto Manu Robles-Arangiz.
- ALDEKOA, Iñaki (2015). *68ko belaunaldia*. San Sebastián: Utriusque Vasconiae.
- ARAOLAZA, Oier (2012). *Euskal dantza / Danza vasca / Basque Dance*. San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare.
- BELTRAN, Juan Mari [et al.]. “**Flauta**”. *Enciclopedia Auñamendi* (2018).
- BOURDIEU, Pierre (1991[1980]). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- CASENAVE, Jon (2012). *Euskal Literaturaren Historiaren Historia*. San Sebastián: Utriusque Vasconiae.
- CRESPO MARTÍN, Bibiana. “**El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras**”. *Anales de Documentación* 15 1 (2013).
- DEL VALLE, Teresa *et alii* (1985). *Mujer vasca. Imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos.
- ESKISABEL URTUZAGA, Jon (2012). *Euskal kantagintza: pop, rock, folk / La canción vasca: pop, rock, folk / Basque Songwriting: Pop, Rock, Folk*. San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare.
- GABILONDO, Joseba. “Euskal poesiaren historia postmoderno baterantz”. *Egan* 3-4 (2009): 5-52.
- GANDARA, Ana (2015). *Euskal ondare kulturalaren moldatzea (1960-1990). Egungo kultur sistemaren oinarri*. Tesis doctoral. UPV/EHU.
- GEREÑU, Idoia (2016). *Jarrai (1959-1968), hito del teatro vasco de vanguardia*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid.
- GRÜNFELD, Mihai (2000). “Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 51 (2000): 67-82.
- HERNÁNDEZ, Jone Miren; RUIZ TORRADO, María y RETOLAZA, Iratxe (2018). “Basque Women Who Resisted: A Feminist Rereading of the Franco Period”. BERMÚDEZ, Silvia, JOHNSON, Roberta (eds.). *A New History of Iberian Feminisms*. Toronto: University of Toronto Press: 287-298.
- ITURAIN AZPIROZ, Iñaki: “Una mirada al mar y a sus historias desde Orio”. *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 8 (2016): 441-458.
- LANDA, Mariasun (2008). *La fiesta en la habitación de al lado*. San Sebastián: Erein.
- LARRINAGA, Ane. “**Kulturgileak mugimendu sozialen tradizioan: euskal intelektualak euskalgintzan**”. *Uztaro* 66 (2008): 87-103.
- LOURIDO, Isaac (2014a). *História literaria e conflito cultural. Bases para unha história sistémica da literatura na Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- LOURIDO, Isaac (2014b). “Teorías sistémicas e crítica de poesía em espaços de conflito cultural”. *Livros que nom lê ninguém*. Santiago de Compostela: Através: 66-78.

- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (2008). *La escritura mirada: una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur.
- MANTEROLA, Ismael (2017). *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*. San Sebastián: EDO!
- MARAÑA SANCHEZ, Felix [et al.]. “[Oteiza Embil, Joge](#)”. *Enciclopedia Auñamendi* (2018).
- MOLAS, Joaquim (2010). *Las vanguardias literarias en Cataluña. Imitación y originalidad*. Lleida: Milenio.
- MONEGAL, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- MOZOS MUJICA, Iñaki [et al.]. “[Pastoral](#)”. *Enciclopedia Auñamendi* (2018).
- ODRIOZOLA, Onintza (2015). *Erakunde bat baino gehiago: ETA herri mugimendu gisa*. Tesis doctoral. UPV/EHU.
- ORONNOZ, BELEN (2000). *Gazteri berria, Kantagintza Berria*. San Sebastián: Erein.
- ORONNOZ, Belen (2013). *Jos Anton Artze “Hartzabal”: inguruaren eragina poesiagintzan (1969-1979)*. Tesis doctoral. UPV/EHU.
- OTEIZA, JORGE (1993[1963]). *Quousque tandem...!* Pamplona: Pamiela.
- PALMA, Caio di (2016). “Silêncio e pantonalidade enquanto materialidade estética em John Cage”. *Estudes romanes de Brno* 1 (2016): 103-110.
- PONS, Margalida. “[Llegibilidad y tradición en la poesía experimental](#)”. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 8 (2013): 28-46.
- RAMOS, Julio. “[Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage](#)”. *RECLAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 12 (2017): 1-23.
- RETOLAZA, Iratxe. “[Literatura herrikoia, herri-literatura, herri-idazleak: herrikoitasun kontzeptuez zenbait gogoeta](#)”. *Euskera* 55, 2 (2010): 953-976.
- RETOLAZA, Iratxe y SARRIUGARTE, Danele (2015). *Gizontzeko (andretzeko) garaia. Gabriel Arestiren imaginario poetikoa eta genero-erakuntzak*. Ea: HEA Kultura elkarte.
- RETOLAZA, Iratxe (2018a). “Entrevista a Jose Angel Irigarai: *Ez dok amairu y Isturitzetik Tolosan barru*”. San Sebastián. 2018-03-10.
- RETOLAZA, Iratxe (2018b). “Entrevista a Mikel Garai y Javier Unzurruzaga: *Isturitzetik Tolosan barru*”. San Sebastián. 2018-03-17
- RETOLAZA, Iratxe (2018c). “Entrevista a Mikel Forcada: *Isturitzetik Tolosan barru*”. San Sebastián. 2018-03-28.
- RETOLAZA, Iratxe (2018d). “Entrevista a Iñaki Nuñez: *Isturitzetik Tolosan barru*”. San Sebastián-Barcelona, 2018-03-20.
- SUDUPE, Pako (2011). “50eko hamarkadako euskal literaturaren panorama laburtua”. *Uztaro* 76: 59-80.

- TORREALDAI, Joan Mari (2000). *Artaziak. Euskal liburuak eta Francoren zentsura (1936-1983)*. Zarautz: Susa.
- ZABALA, Juan Luis (2003). *Jesus Mari Artze. Ttakunaren esku isila*. Usurbil: Zumarte.
- ZUBIAUR, Jabier (2006). “Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huerta a un acontecimiento singular”. *Anales de historia del arte* 14: 251-167.
- ZUMTHOR, Paul (1992). “Una poesía del espacio”. ALBALADEJO, Tomás et alii (eds.). *Las Vanguardias: Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)*. Barcelona: Júcar: 231-248.