



AIBR  
Revista de Antropología  
Iberoamericana  
www.aibr.org  
Volumen 18  
Número 2  
Mayo - Agosto 2023  
Pp. 311 - 333

Madrid: Antropólogos  
Iberoamericanos en Red.  
ISSN: 1695-9752  
E-ISSN: 1578-9705

## La Kantujira de Donostia. El placer de cantar en grupo en la calle como identidad cultural y forma lúdica de resistencia

**Mari Luz Esteban**

AFIT-Grupo de Investigación en Antropología Feminista  
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)  
ml.esteban@ehu.eus

**Recibido:** 08.06.2020

**Aceptado:** 11.06.2021

**DOI:** 10.111156/aibr.180206

## RESUMEN

La Kantujira es una iniciativa que convoca una vez al mes a decenas (a veces cientos) de personas para interpretar canciones populares en euskera por las calles de la Parte Vieja de Donostia, así como en distintos barrios de la ciudad. Hay iniciativas similares en pueblos y ciudades de todo el País Vasco. En este artículo analizo las múltiples dimensiones de la Kantujira que, además de ser un evento cultural y una forma de conservación del patrimonio, tiene un papel significativo en la sociabilidad y en la conformación de la identidad colectiva, al tiempo que es una forma de resistencia y de protesta; pero una resistencia que tiene un rasgo particular, que se constituye y se expresa desde el placer compartido, el placer de cantar en grupo en la calle, por lo que podemos considerarla como una forma lúdica de resistencia. El objetivo es mostrar que no podemos entender la satisfacción que reporta esta experiencia sin aludir a todas esas otras dimensiones. Para ello me baso en la información recopilada durante mi participación etnográfica en la Kantujira desde comienzos del año 2017 hasta la actualidad.

## PALABRAS CLAVE

Placer, resistencia, música, canto, Kantujira, País Vasco.

***THE KANTUJIRA OF DONOSTIA. THE PLEASURE OF SINGING IN A GROUP IN THE STREET AS A CULTURAL IDENTITY AND PLAYFUL FORM OF RESISTANCE***

## ABSTRACT

The Kantujira is an initiative which, once a month, convokes a substantial number of people in order to sing traditional songs in Basque in the streets of the Old Quarter of Donostia (as well as in different neighbourhoods in the city). There are similar initiatives in towns and cities throughout the Basque Country. In this paper, I analyse the multiple dimensions of the Kantujira, which is much more than a cultural event and a way of maintaining tradition, since it plays a significant role in sociability and in shaping collective identity, while at the same time it is a form of resistance and of protest; a resistance with a particular feature, that it is made up and expressed on the basis of shared pleasure, the pleasure of singing in a group in the street, so we can consider it as a playful form of resistance. My aim is to show that we cannot understand the satisfaction of group singing without alluding to all these other dimensions. In order to achieve that, I base the study on information gathered during my ethnographic participation in the Kantujira since early 2017 to present.

## KEY WORDS

Pleasure, resistance, music, song, Kantujira, Basque Country.

## Preámbulo: El tercer sábado de cada mes

Son casi las 12:00 del mediodía. Me dirijo a pie a la Parte Vieja de Donostia, una de las capitales del País Vasco. Entro por la calle San Jerónimo y tuerzo a la derecha por Fermín Kalbeton. La gente ya ha comenzado a agruparse en el sitio de costumbre, delante de la librería Elkar. Hay mujeres y hombres de todos los barrios y alrededores. Gente adulta y vieja, muy pocos jóvenes; en apariencia, al menos, gente sin apuros económicos, bien vestidos.

A las 12:00 en punto Itziar Zamora, la persona que guía la Kantujira (término que en euskera significaría «pasacalle cantando») le da comienzo a un recorrido de dos horas. Nuestras canciones sacan a los balcones a las y los turistas que duermen en las pensiones cercanas. Alguna gente que anda a esa hora por la calle, paseando o de compras, se para a escucharnos. Algunos cantan dos o tres canciones con el grupo y continúan su rumbo.

La Kantujira cambia una y otra vez de escenario: dos o tres canciones en un sitio y al siguiente, en un total de quince-dieciocho canciones en seis o siete paradas; canciones populares<sup>1</sup>, algunas muy antiguas, otras más modernas, seleccionadas cada vez de entre las 126 canciones del cuaderno<sup>2</sup>. Se canta *a capella*, pero de un lugar a otro nos acompaña la música de la trikitixa, el pandero, el atabal, el txistu y/o la dulzaina, dependiendo del mes. El repertorio es muy variado: hay canciones tristes, melancólicas, alegres, divertidas, combativas; se refieren a temas universales (amor, muerte, libertad, guerra, naturaleza...) o a otros más locales. Las dos últimas canciones son siempre las mismas, ambas muy conocidas: *Xalbadorren heriotzean* [En la muerte de Xalbador], compuesta por Xabier Lete en 1978, en homenaje al bertsolari Xalbador (Fernando Aire Etxart, Baja Navarra, 1920-1976), una canción que ha sabido perdurar; la otra canción es *Boga-Boga* [Rema rema], un canto de origen desconocido dedicado a los pescadores.

## El placer como fenómeno múltiple

Este artículo se inserta en un monográfico en torno a la antropología del placer y el deseo, un campo disciplinar relativamente nuevo, en construc-

---

1. Por «popular» me refiero a lo que escapa a la supervisión de las élites, a una creación «*de participación colectiva en proceso donde ni la autoría ni la forma escrita son lo relevante*» (Díaz Viana, 2011: 822).

2. Itziar Zamora es la encargada de hacer cada mes la selección de las canciones. Anteriormente la hacía Joserra Beloki, uno de los miembros del grupo que impulsó la Kantujira.

ción, en el que se están explorando nuevas vías para el estudio de la cultura, y que se fundamenta teóricamente en planteamientos muy diversos, pero con una aportación específica de la antropología del cuerpo y de las emociones.

Siguiendo a Laura Muelas (2015: 36-46), que se apoya, a su vez, en autoras como Susie Jolly, Andrea Cornwall y Kate Hawkins (2013), entiendo el placer como una vivencia encarnada que toma la forma de prácticas muy diferentes que producen sensaciones agradables, positivas, de disfrute y diversión, prácticas que conllevan plenitud y conexión; una gratificación y un bienestar que, una vez que se ha experimentado, se desea revivir de nuevo. Además, los imaginarios relacionados con el placer, los distintos formatos que adquiere nos pueden dar mucha información sobre el contexto en el que se producen dichas prácticas, ya que lo que es placentero o no, se conforma y define en función de las coordenadas sociales, culturales y políticas en las que surge (Muelas, 2015). Como veremos más adelante, todo esto es perfectamente aplicable al hecho de cantar en grupo en la calle, como es el caso de la Kantujira. Por otra parte, la capacidad de sentir placer, inherente a todos los seres humanos, tiene que ver directamente con la sensorialidad. Parafraseando a Alexandra-Odette Kypriotaki (Fernández-Savater, 2012), podríamos decir que cantar produce nuevos terrenos sensoriales, emocionales y resistentes que influyen directamente en el sentido de sí, en la identidad individual y colectiva. Asimismo, decir que el placer surge en contextos sociales, culturales, políticos y biográficos determinados es subrayar que está atravesado por variables como el género, la clase social o la edad. En el caso de la Kantujira no podríamos entender debidamente el bienestar relacionado con la música y el canto sin tener en cuenta todas esas dimensiones.

Los protagonistas son mujeres y hombres de una media de edad alta y un estatus socioeconómico acomodado, la gran mayoría personas jubiladas cuya trayectoria laboral se ha desarrollado en campos múltiples, desde la administración, la banca, el comercio o la industria, hasta distintos espacios relacionados con la enseñanza o la cultura, que es el perfil mayoritario. Entre los elementos que tienen en común todas estas personas, hay que citar en primer lugar la afición a cantar y el conocimiento que poseen del cancionero y la cultura musical, pero también que una gran proporción han estado y siguen estando implicados/as en asociaciones o iniciativas muy variadas relacionadas con la lengua vasca o la cultura, así como en asociaciones locales y vecinales. Un atractivo añadido es la oportunidad que ofrece de conocer gente y ampliar el círculo de amistades, incluso la posibilidad de encontrar pareja. El canto colectivo les permite asimismo a sus participantes evocar a través de las canciones recuerdos e



hitos significativos de su vida que estarán siempre entrelazados con la historia de la sociedad vasca. Es decir, la Kantujira es también un ejercicio de identidad y memoria colectiva, una memoria en la que el cuerpo «*emerge como eje articulador de la dimensión sensorial del recuerdo*» (Del Valle, 1997: 60).

Que la media de edad sea alta le da también un carácter especial por la falta de visibilización pública de las personas mayores en nuestra sociedad, menos aún como sujeto colectivo. La edad avanzada provoca también que la Kantujira se haya convertido en un espacio de relación con la enfermedad y la muerte, momentos especiales para el recuerdo y la despedida cuando alguien fallece, impregnados de dolor, pero también de dulzura y ternura.

Otro aspecto significativo es el relativo al género. Como veremos, las tensiones producidas por las diferencias de género impregnan la dinámica general de la Kantujira y, de un modo no siempre explícito, la constituyen. Más aún, podríamos decir que el género es hoy día un elemento clave en las transformaciones que se están dando en la Kantujira y, por tanto, en la continuidad de la misma. A todo esto contribuye, aunque no solo, que la coordinadora sea especialmente sensible a las desigualdades entre mujeres y hombres y consciente de su papel a este nivel.

En definitiva, la Kantujira es un evento cultural, un espacio de sociabilidad y una forma de conservación del patrimonio, en concreto del cancionero popular, que tiene un papel significativo en la recreación de la identidad colectiva vasca. Pero, al mismo tiempo, es una forma de resistencia; no en vano la Kantujira comenzó su andadura en febrero de 2003 como acción en contra del cierre del *Euskaldunon Egunkaria* (el único periódico íntegro en euskera en aquel momento), ordenado por la Audiencia Nacional en febrero de 2003<sup>3</sup>. Esta decisión provocó un rechazo unánime en la población y llevó a un grupo de gente que solía juntarse para cantar en un barrio de Donostia (Intxaurreondo) a hacer una convocatoria en un lugar céntrico de la ciudad como forma de protesta. Visto el éxito de la convocatoria decidieron seguir con la propuesta, que ha continuado hasta el presente, solo interrumpida por la pandemia, que ha obligado a suspenderla temporalmente. Es una forma de resistencia que tiene un rasgo particular, que se constituye y se expresa desde el placer compartido, el placer de cantar y cantar en grupo en la calle. Así, en este caso, identidad, resistencia y placer quedan estrechamente unidos y no

---

3. El juez Juan del Olmo, basándose en un informe de la Guardia Civil, ordenó cerrar el periódico *Euskaldunon Egunkaria* por su supuesta vinculación con ETA, y sus directivos fueron detenidos, incomunicados y torturados. En 2010, siete años después, la Audiencia Nacional sentenció que había sido una decisión errónea.

pueden entenderse de forma separada. De modo que entiendo la Kantujira como un hecho social total a pequeña escala, que nos habla de muy distintas cuestiones, pero que requiere para su comprensión un marco teórico igualmente plural.

En cuanto a la organización del artículo, en el siguiente apartado explicaré la estrategia metodológica seguida, para adentrarme después en el estudio de la dimensión sensorial y afectiva del placer de cantar; posteriormente, me referiré a la construcción de la identidad y a la proyección de la resistencia, para pasar después a explicar algunas disputas y elaboraciones de género, y cerrar el artículo con un interrogante final sobre el futuro de esta iniciativa, poniendo siempre el foco en la Kantujira como práctica de placer.

### Aspectos metodológicos

Para este análisis me baso principalmente en la recogida de información durante mi participación mensual en la Kantujira desde enero de 2017 hasta la actualidad, de modo que mantengo en la misma una doble posición, como persona aficionada a cantar y como antropóloga que lleva a cabo un tipo de etnografía, para la que en un estudio anterior había utilizado el calificativo de «permanentemente activada» (Esteban, 2011). Dado el aprendizaje que ha conllevado esta participación, se podría afirmar que en mi caso se cumple el planteamiento del etnomusicólogo Mantle Hood (1960), cuando apunta que la formación musical es básica para la investigación en este campo. Aunque para ser parte de la Kantujira no es preciso cantar bien, muchos/as kantujiralaris destacan por su alto nivel vocal. Cantar a su lado te permite mejorar la técnica y las habilidades expresivas y te pone en una buena disposición para disfrutar y analizar la experiencia en su conjunto.

Durante estos cuatro años he ido recogiendo mes a mes en un diario de campo mis observaciones, así como los contenidos de las conversaciones informales (alrededor de temas muy diversos relacionados con la música o no) que se han ido produciendo antes, durante y después de cada ocasión, una vez finalizada la Kantujira, cuando bastantes de sus participantes continúan cantando mientras toman alguna bebida, o después de comer juntos. De algunas de estas conversaciones he sido testigo y otras las he provocado yo misma. He recopilado también fotografías propias o ajenas y grabaciones de canciones o momentos concretos. De modo que se trata de un proceso etnográfico intenso y largo en el tiempo, donde se ha ido dando un juego múltiple, en espiral: participar / conversar / tomar distancia / reflexionar / escribir / participar... que me ha permitido avan-

zar en el análisis. Al tiempo, he ido contrastando mis percepciones con algunas personas que participan en la Kantujira, que desempeñan o han desempeñado labores de coordinación desde sus comienzos y que, a modo de informantes privilegiados, han tenido un papel cómplice; eso sí, siempre crítico respecto a mi estudio.

Asimismo, y con el objetivo de poder sistematizar y formalizar la información obtenida, he llevado a cabo dos entrevistas en profundidad con dos personas que tienen o han tenido un papel relevante en la Kantujira: Itziar Zamora, que tiene una larga experiencia como intérprete y profesora de música, y coordina y dirige la Kantujira en la actualidad, y Joserra Beloki, implicado en actividades relacionadas con la música popular desde hace muchos años, y uno de los miembros del grupo fundador. Y he contrastado toda esta información con análisis de diferentes fuentes: páginas web y entrevistas y reportajes en torno al canto, la música vasca, y la propia Kantujira<sup>4</sup>.

## **Sonidos, emociones, vibraciones, afectos**

En el desarrollo de la Kantujira tiene un papel fundamental la dirección de Itziar Zamora. Situada en el centro del grupo, nos anima a acercarnos. En la mano izquierda sostiene el cuaderno con las letras que mucha gente también lleva; el suyo tiene ya algunas hojas dobladas y está repleto de anotaciones y códigos musicales. En la mano derecha, el diapasón cromático que utiliza al comienzo de cada canción. Da el tono, lo guarda en un bolsillo y su mano comienza a moverse en el aire, sube, baja, hace círculos, se abre, se cierra, y nos lleva, mostrándonos cuándo cantar lentamente o más rápido, cuándo repetir el estribillo, cuándo parar; unos movimientos suaves pero firmes, elegantes, que conocemos muy bien. Canta, nos mira, y le va dando un ritmo, una modulación a cada canción, imprimiéndole una historia, una historia que puede incluso cambiar de un día a otro, dependiendo de las circunstancias.

Las personas que cuidan la Kantujira se suelen quejar cariñosamente de que no todo el mundo sabe las letras. Yo soy una de ellas, por lo que tengo que mirar el cuaderno, pero estoy atenta también a la mano de Itziar: miro al libro y a su mano, al libro y a su mano... Y ese movimiento provoca en mí un efecto semihipnótico, que me permite concentrarme, regular y saborear la emoción, y dejarme invadir por las otras voces, ser

---

4. Ver, por ejemplo, la web de Euskal kantuzaleen elkarte - Asociación de aficionados vascos al canto (<https://ehkantuz.blogspot.com/>), donde se ofrece información sobre distintos lugares del País Vasco en el que existe un fenómeno similar a la Kantujira.

una con ellas. Se produce así, sábado a sábado, mes a mes, una reconfiguración sensorial de las personas que cantamos juntas, una capacidad de abrirse al grupo que seguro influirá después en nuestra participación en otros escenarios sociales.

Hay mucha armonía entre los kantujiralaris e Itziar, de modo que en las ocasiones en que es otra persona la que nos guía se susurran quejas si nos lleva de otra manera. Cuando acaba el recorrido, un grupo de entre 10-20 personas se suelen quedar tomando algo en los bares de alrededor. Y siguen cantando. Como si el canto no tuviera fin, como si la vida fuera solo canto.

La música, en general, y el canto, en particular, tienen una característica fundamental: la capacidad de producir/expresar/devenir emoción, bienestar, de conmover. En mi participación en la Kantujira, me ocurre frecuentemente que ya con la primera o la segunda canción me conmuevo. Me conmuevo por la melodía, por la letra, pero también por el efecto acústico que provoca el sonido de nuestras voces en las calles estrechas de la Parte Vieja. Es como si las paredes de las casas también cantaran, como si toda la ciudad cantara con nosotros. Aunque en ese impacto influye también, cómo no, cómo me encuentro ese día, la conexión entre lo que estamos cantando y lo que me/nos está sucediendo.

Pero, como ya se ha señalado en la antropología de las emociones, un campo de estudio que se inició con Michelle Rosaldo (1980), que ha continuado de la mano de autoras/es como Catherine Lutz (con Geoffrey White, 1986) o David Le Breton (2012), y que ha tenido un gran desarrollo en las últimas décadas dentro, también, del llamado giro afectivo<sup>5</sup>, las emociones no son procesos individuales, sino prácticas sociales, culturales y políticas producidas en la interacción<sup>6</sup>. La capacidad de ser afectado o afectar que tiene el cuerpo humano le permite (inter)actuar, comprometerse o conectar, entre sí y con los otros cuerpos, los objetos y el mundo que le rodea (Macon, 2014: 170-171).

La experiencia emocional en una práctica como la de la Kantujira es amplia y siempre abierta, en construcción, con un abanico muy diverso de estados emocionales, que se van transformando en el espacio y en el tiempo; no en vano los afectos son, por definición, «*sociales, inestables, dinámicos, paradójicos*» (Macon, 2014: 169). Así, en algunas canciones,

---

5. El giro afectivo es para Cecilia Macon (2014: 168) «*un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional —y discutir las diferencias que puede haber entre estas tres denominaciones— a partir de su rol en el ámbito público*». Aunque, en este texto, estamos tomando como sinónimos *emoción* y *afecto*. La aportación feminista puede consultarse en Macon (2014).

6. Ver, por ejemplo, Ahmed (2004).



sobre todo las más alegres o animadas, se producen momentos de arrebatos, de éxtasis colectivo, mientras que otras te hacen recoger y/o te inundan la melancolía o incluso la tristeza; muy pocas te dejan indiferente. Una experiencia, por tanto, que se construye en el «cuerpo a cuerpo». Y este despliegue es un ejercicio que reporta placer; pero un placer que permite también el desahogo y que no es ajeno al dolor que puede evocar o provocar una letra, una melodía o el fallecimiento de una persona a la que estamos recordando; placer y dolor, belleza y dolor, constituyéndose a la vez, en el sentido planteado en su día por Simone Weil<sup>7</sup>. El objetivo principal es cantar, pero el canto se vuelve gozo, se vuelve viaje, se vuelve flujo de vida. No es que al cantar se expresen emociones, es que el mismo acto de cantar es expresión emocional, expresión emocional total, podríamos añadir, puesto que reúne todas las dimensiones: la social, la política, la cultural, la histórica, la ritual, la estética, la erótica... Una totalidad a la que se refiere Philipp Tagg (2000) cuando señala que la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento (González, 2009: 196).

Este ejercicio emocional que se produce al cantar nos permitiría discutir la opinión extendida dentro y fuera del País Vasco de que nuestra cultura se caracteriza por una contención de las emociones, un tema que suele ser relacionado incluso con conflictos sociales o políticos específicos de la sociedad vasca. Es un asunto que me preocupa y sobre el que he reflexionado previamente<sup>8</sup>. Entre los distintos aspectos de este debate, destacaría dos: que la versatilidad humana no solo nos permite sentir, sino que unas emociones se puedan convertir o mutar en otras en muy poco tiempo y en relación directa con el medio; y que no siempre es fácil entender cómo o por qué; y, en segundo lugar, que todos los colectivos humanos llevan a cabo regulaciones específicas de lo emocional que, de entrada, no deberíamos valorar como mejores o peores, sino intentar entenderlas en su contexto.

Francisco Cruces (2002) defiende una antropología de la música como «*estudio de la diversidad de las formas de escucha*» (2002: 1), desde la idea de que la música opera con la escucha, y que esta escucha es la que permite que los sonidos puedan vehicular el mundo social vivido. Habla, así, de la capacidad del oído de «pensar», y diferencia entre oír, escuchar, entender y comprender (2002: 2). Su planteamiento me parece interesante, pero mi propuesta sitúa el análisis en la dimensión corporo-emocional-afectiva de la experiencia. De alguna manera, Cruces ya tiene en cuenta esto cuando subraya la importancia de la sinestesia, que nos

7. Ver también Muelas (2015: 41-43).

8. Ver, por ejemplo, Esteban (2016).

llevaría a tomar en consideración la capacidad de evocación que tiene un sistema de sonidos. Y alude a ejemplos de diferente entidad, como puede ser un concierto de rock, donde junto a la música hay siempre «*algo de presión, de exhibición, de sudor y de sexo*» (2002: 9-10). También señala el estudio del antropólogo Steven Feld en la cultura *kaluli* (1991 y 2001), destacando que las expresiones metafóricas (Cruces, 2002: 9-10) «*son capaces de evocar intensamente la muerte y el duelo, de atraer la presencia de los difuntos entre los vivos y de hacer llorar a los hombres y las mujeres Kaluli*» (Feld, 1982).

Por mi parte, basándome en el planteamiento de Trinh Minh-ha (1989) de que hay relatos que son escuchados con el estómago, que producen un conocimiento desde el vientre (un conocimiento orgánico), diría que muchas músicas, muchas canciones, son escuchadas con el estómago y desde ahí se difundirían sus vibraciones por todo el cuerpo; un cuerpo (un conjunto de cuerpos) que funciona como una gran caja de resonancia de hueso y carne. Esta es, al menos, mi experiencia. Es más, la música, dicen algunos/as autores/as, no sería más que un conjunto de vibraciones cuyo impacto no siempre es fácil de comprender<sup>9</sup>. A este respecto, Josune Albisu (2015: 188) recoge las siguientes palabras del director de orquesta Michel Tilson-Thomas: «*La música, en esencia no es acerca de nada. Es tan solo un diseño de tonos, silencios y tiempos [...] y los tonos, las notas, como saben, son solo vibraciones*»<sup>10</sup>. En el mismo sentido, Cruces (2002: 7) señala:

Las experiencias subjetivas que se producen en la escucha musical hablan de momentos de irrepitibilidad y de un sentimiento de sincronía, de ajuste de tiempos entre lo que ocurre dentro y fuera del participante. Esa irrepitibilidad podrá no llegar a darse. En cualquier caso, parece tener la virtud de despertar emociones y sensaciones en el oyente más fáciles de señalar que de describir.

En el canto en grupo hay una multiplicidad de direcciones y dimensiones, en tanto que se trata de una experiencia individual y colectiva a la vez: las personas proyectan el sonido mediante su voz, pero, al mismo tiempo, se escuchan/sienten y escuchan/sienten al grupo. Y a todo esto hay

9. Precisamente, Jo Labanyi da una definición del término inglés *affect* y de lo que podríamos denominar la «secuencia emocional», que tiene que ver con esta idea de la música como conjunto de vibraciones: el *affect*, como «*impacto preconsciente del mundo exterior [...] una respuesta física inmediata a nuestro entorno, anterior al pensamiento*», que iría seguido de un *feeling* consciente, mezcla ya de sensación y evaluación; y después se daría la *emotion* (<https://emocriticas.wordpress.com/2014/11/09/entrevista-a-jo-labanyi/>).

10. <https://www.infanmusic.com/educacion/materiales-m%C3%BAsica/1234-michael-tilson-y-la-m%C3%BAsica-y-las-emociones-a-traves-del-tiempo.html>.

que añadirle el efecto de la letra. El sonido colectivo se constituye así en una forma de unión simbólica y física (Albisu, 2015: 192), una forma de *communitas*, tomando las palabras de Edith Turner (2012: 43): «*Podemos encontrar una clave sobre la naturaleza de la communitas en el fluir de la música, una de las mayores fuentes de alegría*»<sup>11</sup>. El instrumento protagonista en el acto de cantar y en esta *communitas* son las voces de la gente. Gisela Magri entiende la voz, otra gran olvidada en nuestra disciplina, «*como rasgo de identidad, síntesis, esencia, potencia, como algo que empodera, como territorio donde experimentar la unidad y de algún modo ‘suspender’ los dualismos mente/cuerpo/lenguaje/pensamiento*» (2016: 13-14). Esta autora, que es profesora de canto y cantante de música popular, e interesada por la aproximación performativa y práctica, analiza las relaciones entre la voz y el movimiento, y la importancia de la conciencia corporal para incluso la transformación de la forma de cantar; se fija así en partes del cuerpo más allá de la zona costo-diafragmática y tiene en cuenta, por ejemplo, la pelvis, o los vínculos entre la voz y la intimidad o el erotismo.

Y esta alusión al erotismo me permite concluir este apartado yendo un poco más allá y afirmando que la experiencia de cantar en grupo es también una experiencia erótica, en el sentido amplio dado a este término por Georges Bataille (2007), Audre Lorde (2002) o Gilles Deleuze y Félix Guattari (1998): el erotismo como apertura, como una manera de romper la discontinuidad humana e ir al encuentro de las otras personas, como potencia para la vida y para la política. Un erotismo que puede estar latente y se activa o se intensifica en ciertos momentos (en nuestro caso, cantando), permitiéndonos recuperar la capacidad de sentir(nos) y afectar(nos), que puede estar aletargada en otras ocasiones (Esteban, 2020a).

## **El placer de cantar recrea la identidad**

Como hemos visto en el apartado anterior, y como señala Muelas (2015) para el placer en general, el placer que se obtiene al cantar en grupo no es un placer abstracto, sino que se produce y se experimenta con todo el cuerpo, de una manera absolutamente física, sensorial, emocional. Un placer que se conforma precisamente en la interacción entre los sujetos, en el «entre», mediante la escucha y la expresión colectiva, como señalaba previamente. Al hilo de las canciones seleccionadas cada tercer sábado, y en función también de otros factores, por ejemplo, de algún aconteci-

---

11. Traducción propia.

miento social o político reciente o la muerte de alguna persona cercana, pero también del tono emocional o las letras de las canciones que se interpretan, se construye un «itinerario sensorial conjunto», único cada día, aunque se repitan las canciones, un itinerario armonizado a base de momentos de euforia, alegría, tristeza, melancolía... Cantar «*te permite abrirte, abrir el cuerpo*», subrayaba uno de los participantes, aprender a respirar, conectarte con el grupo, con lo que está ocurriendo en la sociedad.

Pero, de la misma manera, el deleite que se experimenta cantando no es un placer indefinido, atemporal, sino dinámico y situado en el tiempo y en el espacio, atravesado en el caso que estamos estudiando sobre todo por dos elementos, que lo constituyen: el primero, el hecho de cantar en euskera (una lengua en situación diglósica), que contribuye a la cohesión grupal, y posibilita recuperar, resignificar y proyectar una tradición cultural en la que la música tiene un lugar central; el segundo, el origen de la Kantujira, lo que podríamos denominar su *acto fundacional*, la protesta contra el cierre del *Euskaldunon Egunkaria* ya comentado. Es decir, en la Kantujira se entretejen la relevancia del canto en la identidad vasca, y la innovación y creatividad en las formas de resistencia, de modo que lo lúdico, la diversión, el goce, se ponen al servicio de la reivindicación. Un factor este último que no siempre está presente de la misma manera, que puede permanecer ahí, de trasfondo, pero que se activa de vez en cuando al hilo de circunstancias o sucesos del presente. Y en esos momentos, esa peculiaridad intensifica todavía más la emoción, le da un carácter específico al placer sentido.

En este apartado seguiré profundizando en lo relativo a la identidad y la tradición cultural, y más adelante retomaré la dimensión de la resistencia.

¿De dónde procede esta costumbre de cantar en la calle? Se dice que nace en Iparralde (País Vasco francés), considerado como la cuna del canto vasco. La Kantujira proviene directamente de esa tradición y quienes la impulsaron reformularon la costumbre vasca de cantar en grupo en la calle que se manifiesta en ocasiones muy diversas a lo largo de todo el año, por ejemplo, la noche del 4 de febrero, víspera de Santa Águeda. Sus impulsores consiguieron así un formato, el de cantar una vez al mes, todos los meses del año, haga sol, llueva o nieve, que se lleva a cabo hoy día en muchas poblaciones vascas<sup>12</sup>. Al tiempo que se ocupa la calle cantando,

---

12. El nombre que recibe esta iniciativa no es igual en todas las poblaciones. *Kantujira* se utiliza en Donostia. Otros nombres son: *Kantari* y *Kantuz* (cantando), *Kantagune* (lugar de canto). La coordinación de cada grupo la hacen de modo voluntario amantes del canto y/o personas con formación musical, como es el caso de Donostia, y todos los grupos están unidos en una red llamada *Euskal Herria Kantuz*. Véase: <https://ehkantuz.blogspot.com/p/nor-gara.html>.



se recorre el espacio, haciendo paradas en lugares significativos de la lengua y la cultura, como es, por ejemplo, en Donostia, la casa donde nació Mikel Laboa, uno de los cantautores más reconocidos, ya fallecido. Siempre el mismo circuito, aunque hay algunas variantes, dependiendo también del clima o de las festividades.

El papel significativo que tiene la Kantujira en la construcción de la identidad colectiva se enraíza en la historia y la cultura vasca, resignificándolas (como veremos, por ejemplo, en lo que tiene que ver con el género), pero es también un fenómeno que trasciende las fronteras geográficas, ya que, por un lado, se cantan también traducciones de canciones internacionales, como, por ejemplo, *En el pozo María Luisa* (canción asturiana en memoria de un accidente en una mina) o *L'estaca* (Lluís Llach, 1968); y, por otro, muchos de los cantos tienen un carácter universal, y te permiten formar parte de «una especie de supra comunidad» (Albisu, 2015: 186-187)<sup>13</sup>.

Por otra parte, inspirándome en los planteamientos de Ruth Finnegan (2002: 11), me atrevería a afirmar que la cultura vasca no es una cultura «epistemológicamente lingüística», no de modo absoluto al menos, sino mixta (lingüística y músico-vocal-coral), dada la centralidad de manifestaciones relacionadas con la música y el canto. Además, es preciso tener en cuenta que las metáforas lingüísticas pueden «vincular diferentes modalidades de percepción sensorial, como puede ser el sonido con los colores, el tacto o el movimiento, y esto es lo que se conoce por el fenómeno de la sinestesia» (Ibarretxe, 1998: 124). Es decir, los materiales sonoros (giros melódicos, esquemas rítmicos, tonología...) pueden servirnos también para entender mundos particulares.

Gotzon Barandiaran, en su libro *Hitzen abairea. Zeri kantatzen diogu euskaldunok?* [La música de las letras. ¿A qué le cantamos los vascos?] (2018), señala la gran variedad de temas presentes en el cancionero vasco, desde el amor hasta la naturaleza, el paso del tiempo o los acontecimientos cotidianos. Pero se fija en las letras escritas por literatos, afirmando que de ese análisis se podría deducir «que los vascos no cantamos más que a la patria, el euskera, el territorio, la libertad, la identidad, la lucha o cuestiones similares»<sup>14</sup> (2018: 23), algo relacionado con los procesos políticos de los últimos siglos (desde la pérdida de los Fueros en 1876 hasta la represión franquista). Barandiaran propone una relectura de las relaciones entre música y literatura bien adaptada a la coyuntura política actual, así como

13. Albisu hace esta reflexión en su análisis de *Txoria txori* [El pájaro pájaro es] (2015), compuesta por Mikel Laboa a partir de un poema de Joxan Artze. Es la canción en euskera más emblemática.

14. Traducción propia de sus citas.

atender a las desigualdades de género, ya que en el pasado no ha habido apenas presencia de mujeres entre los escritores de letras de canciones. Y a estas dos cuestiones, la coyuntura política y las desigualdades de género, me referiré en los siguientes apartados.

Sin embargo, en esta construcción de la identidad a través del canto se observa también una tensión interesante, ya observada por Silvia Citro, Yanina Mennelli y Soledad Torres-Agüero (2017: 9), en su estudio de las expresiones musicales indígenas en dos zonas del norte argentino: entre quienes practican el canto colectivo y enfatizan su carácter de encuentro y reforzamiento de los vínculos intergrupales, y entre aquellos que lo practican como modo de presentación ante un público de turistas, donde se generan muchas veces procesos de espectacularización y exotización del canto. Diría que en la Kantujira está más presente la primera de estas posiciones, pero hay también espectacularización y exotización; y nos convertimos a veces en «guías turísticos» para las personas que nos escuchan, muchas de ellas extranjeras, con la esperanza de añadir algo a una política institucional del turismo (centrada en nuestro caso en la belleza de la ciudad, la gastronomía y los aspectos más exóticos), que preocupa mucho a un sector de la población, ya que está alterando totalmente el barrio.

Este hecho de que nos convirtamos en objetos exóticos en nuestra propia ciudad me lleva a preguntarme sobre la postura que debe mantener la antropología ante el riesgo de (auto)exotización<sup>15</sup>. E, inspirándome en la propuesta de María Livia Alga (2018) en su etnografía del Norte y Sur de Italia, de una aproximación posexótica, considero que hoy día nuestro trabajo debería cumplir algunas condiciones, como: desmontar al máximo posible las visiones exotizantes e idealizadas del objeto de estudio (en mi caso, la música y la cultura vasca), contextualizándolo bien, analizando sus relaciones históricas y contemporáneas, internas y externas, y mirando lo nativo desde dentro pero también desde fuera; para lo cual es preciso hacer un ejercicio de investigación y escritura lo más «desplazado» posible.

## El placer de cantar como resistencia y motor de cambio

La Kantujira y los Kantaris (con diferencias entre ellos) son un buen ejemplo de práctica sociocultural autogestionada, con un gran número de per-

---

15. Es pertinente recordar a este respecto el libro de Joseba Zulaika *Del Cromagnon al Carnaval. Los vascos como museo antropológico* (1996), en el que apunta que Humboldt y otros lingüistas y la antropología racial europea decimonónica convirtieron al pueblo vasco en objeto etnográfico, proceso en el que fue decisiva también la utilización del nacionalismo vasco de las narrativas de antropólogos de la primera mitad del siglo XX (Aranzadi y Barandiaran, sobre todo).

sonas implicadas; una iniciativa al margen de dinámicas institucionales, que no depende de subvenciones. Además, aunque haya personas que velan por el buen desarrollo de la misma, las decisiones se intentan tomar entre el mayor número posible de gente; lo que no quiere decir que no haya discusiones o tensiones. Una praxis, por tanto, con dosis alta de horizontalidad. Es decir, tiene todas las características de un movimiento social, sin serlo, o no al menos en el sentido clásico.

El hecho de que la Kantujira de Donostia naciera como forma de resistencia le dio y le sigue dando un carácter especial. Resistencia, en el sentido dado a este término por Dolores Juliano (2004), como una manera de, al menos, compensar los constreñimientos del sistema. De modo que la Kantujira y los Kantaris son movimientos populares, lugares para la política, entendiendo la política, en el sentido arendiano, como «*el campo de comunicación y de interacción que asegura el actuar conjunto, como concepción de la acción y la capacidad para concertar con los demás y actuar de acuerdo con los otros*» (Govea, 2010: 234). Cantando en grupo nos constituimos en comunidad desde el euskera y a través del euskera; pero, además, está el talante político integrador: se cuida mucho el superar cualquier marca ideológica y se favorece que se una cualquier persona que le guste cantar. Eso no quiere decir que sea un espacio neutro: muchas canciones hacen alusión a situaciones injustas del pasado o del presente.

En relación con esta dimensión política de la Kantujira, me gustaría proponer algunas hipótesis. La primera tiene que ver con la pregunta de por qué surgen y se expanden los kantaris a principios del siglo XXI, cuando la afición por el canto en la sociedad vasca hunde sus raíces en el tiempo. Creo que un factor a tener en cuenta pueden ser los cambios sociopolíticos de las últimas décadas. Las canciones en euskera fueron una forma de enfrentarse al franquismo y desarrollar una identidad propia, pero, con el cambio de siglo, la costumbre de cantar en grupo y/o en espacios públicos se fue limitando a ocasiones o fechas especiales. Y me planteo que quizá la apertura de un nuevo panorama político en la última década, con el fin de la actividad de la organización ETA y su disolución, en 2011 y 2018, respectivamente, ha favorecido la extensión de los kantaris.

Pero habría que tener en cuenta también otros procesos más generales. Podríamos catalogar a la Kantujira como un método de protesta no violento y placentero, y encuadrarlo en la renovación de la política que se produce en muchas sociedades en las últimas décadas, relacionada, entre otros, con el escepticismo frente a los viejos proyectos revolucionarios y con la emergencia de nuevas posibilidades de participación (toma de las

plazas, 11M, movimientos *Occupy*...). Todo esto en unas coordenadas de rearme del capitalismo y desdemocratización generalizada. Un replanteamiento de los diagnósticos y las formas de organización que implican un pensar en común (Gil, 2011), un hacer conjunto (Esteban, 2015 y 2019).

Además de lo ya dicho, la Kantujira reuniría algunas de las características que Arkaitz Letamendia (2018) ha identificado en su estudio de las transformaciones en la forma social de la protesta en la sociedad vasca en el periodo 1980-2010. Cambios relacionados con tres tipos de factores: creatividad en el activismo, represión por parte de las autoridades y estetización de las prácticas sociales (2018: 2-3). Así, se habría dado una «*transición en las últimas décadas de unos repertorios de protesta directos y confrontativos hacia otros más simbólicos y autoexpresivos*» (2018: 1). Coincido con su análisis, aunque considero también que deberíamos incluir la Kantujira en la larga genealogía de acciones no violentas del País Vasco (Ormazabal, 2009).

En otro orden de cosas, considero que se puede aplicar también a este análisis el planteamiento en torno a la resistencia que hace Lila Abu-Lughod (1990) en su estudio de la sociedad beduina, una sociedad nómada, patrilineal y patriarcal. Esta antropóloga considera que en dicha cultura la recreación del sentimiento amoroso mediante poemas cantados en los espacios de relación entre mujeres, una costumbre que iría en contra del honor y la modestia, valores centrales en dicha cultura, convierte el amor en un discurso subversivo, un discurso de resistencia. Abu-Lughod da un paso más con su propuesta respecto a la idea foucaultiana de que donde hay poder hay resistencia, afirmando que el análisis de las resistencias nos permite conocer mejor cómo se conforman las relaciones de poder en un contexto concreto. Pues bien, inspirándonos en esta autora, podríamos decir que la reivindicación lingüística y social implícita en la Kantujira convierte al canto en grupo en una manifestación lúdica de resistencia cultural y política, y que esta manifestación nos puede ayudar a conocer mejor los cambios en las coordenadas políticas del momento presente en la sociedad vasca.

Para terminar este apartado nos podríamos hacer la pregunta de qué lugar ocupa el placer en todo esto. Para responder a la misma me inspiro en el análisis que lleva a cabo Muelas (2018) de las relaciones entre el feminismo y el placer y, en concreto, en su argumentación de que la búsqueda del disfrute en las prácticas feministas tiene un fin claramente transformador, es decir, que el placer es un motor de cambio, tanto individual como colectivo. Un planteamiento que se puede hacer extensivo a la Kantujira, en la que el placer de cantar puede ser interpretado no como



algo secundario a la acción referida a la promoción del euskera o a otros fines sociales o políticos, sino como algo intrínseco a la misma.

## Las disputas de género como alimento y garantía de continuidad

En la Kantujira está implícito el deseo de mantener vivo un patrimonio, el de las canciones en euskera, un patrimonio que se cuida, se difunde, se transforma y se disfruta al mismo tiempo.

Guadalupe Jiménez-Esquinas recuerda que convertir algo en patrimonio es «*una construcción, en la que algunos elementos del pasado se jerarquizan, se activan y se hacen circular*» (2018: 71) y que las relaciones alrededor del patrimonio siempre están politizadas e influidas por el género, la clase social y otras clasificaciones (2018: 73); y al revés, que cualquier patrimonio —en este caso, cantar— construye y reconstruye las relaciones de género, de clase, de etnia, de edad o de cultura.

Un tema relacionado con las desigualdades de género es, precisamente, quién cuida el patrimonio, ya que sin ese cuidado no hay transmisión ni reinención; de la misma manera que, en general, sin cuidado no hay vida, como viene proclamando el feminismo desde hace décadas. En el caso de la Kantujira, la participación por sexos es bastante equilibrada e, incluso, hay una ligera mayor presencia de mujeres, y el cuidado está también bastante repartido; al fin y al cabo, la Kantujira es una actividad pública y con prestigio, y el cuidado de los hombres, cuando se da, suele ser directamente proporcional a la visibilidad pública de la actividad de la que se trate.

De todas formas, en la Kantujira hay mujeres (y algunos hombres) con una preocupación activa por las cuestiones de género. Y a esto contribuye, como ya he apuntado, que la coordinadora sea feminista. Itziar Zamora le da mucha importancia a que sea una mujer la que dirija la sesión y, en las contadas ocasiones en que ella no está, suele buscar una para sustituirla. Y altera sobre la marcha el género de algunas de las letras<sup>16</sup>, valiéndose positivamente de la legitimidad adquirida. Pero, a pesar de todo esto, hay tensiones que se manifiestan en momentos concretos, y que nos hablan de que la Kantujira es también un espacio de disputa de género. Daré un ejemplo.

---

16. Un ejemplo es la canción *Izarren hautsa* [El polvo de las estrellas] (Xabier Lete, Mikel Laboa), donde se canta: «Gizonen lana jakintza dugu» [El trabajo de los hombres es su sabiduría]; o la canción *Langile baten semea* (Xabier Lete), que comienza así: «Langile baten semea naiz ni, / aita bezela langile» [Yo soy hijo de un trabajador, trabajador como mi padre].

Una de las canciones que se canta habitualmente es *Trapu Zaharrak* (Trapos Viejos), creada en 1856 por Jose María Iparragirre en honor de Ramon Batis-ta, traperero de Alegia (Gipuzkoa). La letra incorpora en el estribillo el grito que hacían los traperos para llamar la atención de la gente. Desde que yo participo en la Kantujira este grito ha sido interpretado en general por un hombre, el mismo siempre. Un día, una mujer también cantó, solapándose las voces de ambos, algo que bastantes vivimos como una competición entre ellos. A la hora de la comida con un grupo pequeño de gente salió este tema y se encendió el debate. Una mujer defendía que las mujeres también tienen derecho, añadiendo que la que había cantado ya lo había hecho en el pasado. Un hombre a mi lado opinaba que los traperos han sido tradicionalmente varones y que es lógico que lo haga un hombre. Otra mujer argumentaba que no hay que ver como problema que algunas cosas las hagan solo los hombres o solo las mujeres, siempre que haya un equilibrio; y en la Kantujira hay algo que hacen siempre las mujeres, como es echar irrintzis<sup>17</sup> en medio de algunas canciones, lo que sirve para intensificar la emoción del momento. Pero de ahí derivó la discusión a otro tema que me parece fundamental, como es que algunos hombres con voz potente tiendan a cantar muy alto, sobresaliendo respecto al resto<sup>18</sup>. Hay gente que se queja por lo bajo, pero en general se soporta sin más. Solo algún kantujiralari con conciencia feminista suele dirigirse al hombre de turno para que baje la voz. El hecho de que los varones hagan prevalecer su voz, e incluso lleguen a competir entre ellos, debe ser interpretado, en mi opinión, como un signo consciente o inconsciente de dominio de género, una expresión de fuerza que iría, además, en contra de la filosofía general de la Kantujira, donde se entiende que cantar es una acción cooperativa, lo cual exige como condición básica la escucha mutua.

Pero no habría que entender este tipo de escenas como meras anécdotas. El género es hoy día un elemento que sirve para explicar algunas de las dinámicas cotidianas de la Kantujira, pero contribuye también a su proyección social. La pandemia ha conllevado la imposibilidad de cantar en la calle y la reanudación de la actividad depende de la flexibilización de las restricciones. Pero este parón obligado por la situación sanitaria se ha aprovechado para reactivar una tarea que estaba pendiente, la actualización del catálogo, que implica la revisión del repertorio y la inclusión de canciones popularizadas en los últimos años. Uno de los principales objetivos que guía esta tarea se refiere precisamente al género: llevar a cabo la adaptación de algunas letras que toman lo masculino como uni-

---

17. El irrintzi es un grito sonoro, que se prolonga y modula en una sola respiración. Hay versiones similares en otros lugares del mundo. En el País Vasco parece que se utilizaba como forma de comunicación entre pastores, pero hoy día es practicado para expresar alegría o infundir ánimo en entornos y ocasiones muy diversas (cantos, celebraciones, manifestaciones...).

18. Respecto al tema de la voz y el género, ver Villaverde (2016).

versal, transformando el género del discurso, e incorporar canciones o letras creadas por mujeres. Hay que tener en cuenta que, de las 126 canciones del actual cancionero, muchas de origen desconocido, solo en tres casos cantamos versiones de mujeres de canciones originalmente de autores masculinos<sup>19</sup>. Para ello, un grupo de personas entre las que me encuentro hemos llevado a cabo una búsqueda de canciones creadas en los últimos años, entre las que se ha hecho una selección teniendo en cuenta el género, la calidad y popularidad de las canciones, y el prestigio de sus creadores/as. Aunque la actualización del catálogo, y con ella la de la misma Kantujira, no está finalizada, y además deberá ser confirmada por la mayoría de las y los participantes habituales, creo que no es exagerado afirmar que el género está deviniendo un factor clave en todo el proceso, desde la idea interiorizada por bastantes kantujiralaris de que el éxito hoy día de cualquier fenómeno cultural requiere sí o sí de la adecuación a los tiempos actuales y a las transformaciones generales que se están produciendo en la sociedad vasca, incluido lo que tiene que ver con las relaciones de género. A este respecto, no es diferente la Kantujira de lo que está ocurriendo en el conjunto de los movimientos sociales en nuestra sociedad, en los que el feminismo es un eje fundamental de su funcionamiento, alimento y conciencia crítica a la vez (Esteban, 2020b).

## La Kantujira como placer proyectado al futuro

El género es, por tanto, un elemento del presente y del futuro. Pero, ¿qué pasa con la edad?

Llego al final del artículo retomando la idea de que las y los kantujiralaris somos adultos y viejos (aunque algunos/as hijos/as de miembros de la Kantujira son también asiduos de la misma). La escritora Ana Malagón ha expresado de modo muy bello que «*la Parte Vieja de Donostia es un barrio demográficamente arrugado*»<sup>20</sup>. Como las arrugas en nuestros rostros.

Hasta hace poco tiempo, cuando le contaba a alguien que participaba en la Kantujira, añadía siempre que era una pena que no hubiera

19. En los últimos años se está haciendo un gran esfuerzo de recopilación de la música hecha por mujeres. Ver, por ejemplo, Lopez Agirre (2015) o el enlace con canciones creadas e interpretadas por mujeres elaborado por Emarock, un proyecto impulsado, entre otras, por Saioa Cabañas: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ\\_oufJ0WM1FEbbQ6dy8-ogWt0NRYQxFW](https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ_oufJ0WM1FEbbQ6dy8-ogWt0NRYQxFW)). También se están reescribiendo muchas letras y proliferan eventos sobre música, feminismo y género.

20. Traducción propia: Ver: [https://www.berria.eus/paperekoa/2326/030/003/2018-01-28/gorputzetik\\_kanpoko\\_bidaiak.htm](https://www.berria.eus/paperekoa/2326/030/003/2018-01-28/gorputzetik_kanpoko_bidaiak.htm).

gente joven. ¿Se acabará la costumbre de cantar en la calle?, me preguntaba. Al ponerme a escribir sobre la Kantujira me di cuenta de que es lógico que la gente joven no participe; les gustan otro tipo de canciones y no suelen mezclarse con las personas mayores. De todas formas, en el caso de Donostia, la escasa presencia de jóvenes se explica también por el horario: el hecho de que sea un sábado al mediodía no les anima a participar. Los kantaris de otras localidades se suelen organizar a última hora de la tarde y eso ayuda a que se vean más caras jóvenes. En Donostia, hay ocasiones en las que se unen personas de menos edad. Por ejemplo, coincidiendo con la Aste Nagusia (Semana Grande, en el mes de agosto), un grupo de jóvenes de una de las cofradías festivas, denominada Kantauri, nos acompañan durante toda la mañana con sus voces y sus instrumentos musicales. Y la intergeneracionalidad se revela también cuando se invita a la gente de la Kantujira a amenizar eventos o celebraciones al margen de los encuentros del tercer sábado de cada mes.

No sabemos seguro qué pasará cuando se vaya retirando la gente de más edad, si se incorporará gente nueva y/o se renovará el formato. Pero no es fácil que una costumbre tan implantada en la sociedad vasca, como es la de cantar en grupo en la calle, que se desarrolla en espacios y con formatos y protagonistas muy diferentes, que da lugar siempre a momentos afectivos intensos, y que ha sobrevivido a circunstancias muy distintas, se pierda. Aunque es seguro que se transformará. Por otra parte, como ya he comentado, el que hoy día se trate de un grupo de edad avanzada haciendo algo en el espacio público es siempre interesante socialmente. Pero, sobre todo, cuando «me quejaba» de que no había gente joven expresaba una cierta resistencia por mi parte a que se me identificara con gente mayor. Por tanto, para mí, participar en la Kantujira es también un ejercicio de edad, me pone en mi edad, y eso me deja a veces un sabor agri dulce.

Y concluyo este artículo subrayando que la Kantujira no es solo una oportunidad de gozar, de afectar y ser afectados, una fuente de erotismo; no es solo un capital cultural que se quiere mantener, una manera colectiva de contribuir a construir la identidad, o una forma de protesta, resistencia y reivindicación, atravesada por factores como la edad, el estatus social o el género... Como si todo esto fuera poco. Es también un ejercicio abierto al futuro, un ejercicio de futuro: el placer como proceso que se vive en el presente y se proyecta y contribuye (o puede contribuir) a construir un futuro colectivo, donde el hacer conjunto —cantar en este caso— y la escucha mutua —el canto colectivo— sean fundamentales.



## Referencias bibliográficas

- Abu-Lughod, L. (1990). The romance of resistance: Tracing transformations of power through Bedouin women. *American ethnologist*, 17(1): 41-55.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge.
- Alga, M.L. (2018). *Etnografía «terrona» de sujetos excéntricos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Albisu Barandiaran, J. (2015). ¿Por qué hay canciones que perduran? La historia interminable de una canción: *Txoria txori*. *Perifèria. Revista de recerca i formació en antropologia*, 20(2): 178-194.
- Barandiaran, G. (2018). *Hitzen abairea. Zeri kantatzen diogu euskaldumok?* Zarautz: Susa.
- Bataille, G. (2007) [1957]. *El erotismo*. En: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>.
- Citro, S.; Mennelli, Y. y Torres Agüero, S. (2017). «Cantando al patrimonio...»: las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 29: 175-197.
- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Revista Transcultural de Música*, 6.
- Del Valle, T. (1997) La memoria del cuerpo. *Arenal-Revista de Historia de las Mujeres*, 4(1): 59-74.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Díaz Viana, L. (2011). La evanescencia del pueblo y los usos del romancero como factor de identidad política. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 751: 817-825.
- Esteban, M.L. (2020a). La antropología y el poder de lo erótico. *AIBR-Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(3): 557-581.
- Esteban, M.L. (Ed.) (2020b). *Komunitateak ehunduz herri ekimenetatik / Tejiendo comunidades desde iniciativas populares*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Esteban, M.L. (2019). *El feminismo y las transformaciones en la política*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Esteban, M.L. (2016). Relaciones amorosas y sexuales: realidades, retóricas, vulnerabilidades y alternativas frente a la centralidad de la pareja. En *Continuidades, conflictos y rupturas frente a la desigualdad: Jóvenes y relaciones de género en el País Vasco*. Certámenes Emakunde. M.L. Esteban Galarza y otras. Vitoria-Gasteiz: Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer: 211-240. En: [https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones\\_subvencionadas2/es\\_def/adjuntos/2015-jovenes-relaciones-genero.pdf](https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones_subvencionadas2/es_def/adjuntos/2015-jovenes-relaciones-genero.pdf).
- Esteban, M.L. (2015). La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. Esbozo de una antropología somática y vulnerable. *Ankulegi-Revista Vasca de Antropología*, 19: 75-93.
- Esteban, M.L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- Feld, S. (2001). El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. F. Cruces, Ed. Madrid: Trotta: 331-356.
- Feld, S. (1991). Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum. En *The Variety of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. D. Howes, Ed. Toronto: University of Toronto Press: 79-99.
- Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fernández-Savater, A. (2012) ¿Y si no hiciésemos nada? En <http://blogs.publico.es/fueradelugar/1625/%C2%BFy-si-no-hiciesemos-nada>.
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, 6. En: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>.
- Gil, S.L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- González, J.P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, XXIII, 23.
- Govea Cabrera, J. (2010). Visión de la política en Hannah Arendt. *Frónesis*, 17(2): 217-239.
- Hood, M. (1960). The challenge of 'bi-musicality'. *Ethnomusicology*, IV(2): 55-59.
- Ibarretxe, G. (1998). Tropos, sinestesia y música. *Música oral del sur. Revista Internacional*, 3: 113-125.
- Jiménez-Esquinas, G. (2018). Del paisaje al cuerpo. Una crítica feminista de la patrimonialización del encaje en la Costa da Morte. Tesis doctoral. UPV/EHU.
- Jolly, S.; Cornwall, A. y Hawkins, K. (2013). *Women, Sexuality, and the Political Power of Pleasure*. London: Zed Books.
- Juliano, D. (2004). *Excluidas y marginales: una aproximación antropológica*. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10): 67-77.
- Letamendia, A. (2018). Acciones simbólicas, conflictos materiales y la evolución contemporánea de la forma social de la protesta vasca. *Athenea Digital*, 18(3): e2052 (noviembre).
- Lopez Agirre, E. (2015). *Neskatxa maite: 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar*. Gasteiz: Editorial Aianai/Baga-Biga.
- Lorde, A. (2002) [1984]. Usos de lo erótico. Lo erótico como poder. En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas: 10-13.
- Lutz, C. y White, G.M. (1986). The anthropology of emotions. *Annual Review of Anthropology*, 15: 405-436.
- Macon, C. (2014). Género, afectos y política. Laurent Bernal y la irrupción de un dilema. *Debate feminista*, 49(C): 163-186.
- Magri, G. (2016). Vocear, contar, cantar. Derivas metodológicas de una investigación artística y autoetnográfica. *European Review of Artistics Studies*, 7(2): 1-22.

- Minh-ha, T.T. (1989). *Woman, Native, Other, Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Muelas, L. (2018). Una mirada a las fiestas desde la antropología feminista: el placer como proceso creativo y espacio político. En *Etnografías feministas. Una mirada al siglo XXI desde la antropología vasca*. M.L. Esteban y J.M. Hernández, Coords. Barcelona: Bellaterra: 273-293.
- Muelas, L. (2015). El placer como proceso creativo en la transformación feminista. Trabajo Fin de Máster. Máster en Estudios Feministas y de Género. UPV/EHU.
- Ormazabal, S. (Bidea Helburu Taldea) (2009). *500 ejemplos de no violencia. Otra forma de contar la historia*. Bilbao: Fundación Manu Robles-Arangiz Fundazioa.
- Rosaldo, M.Z. (1980). *Knowledge and Passion: Ilongot Notions of Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tagg, P. (2000). *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Turner, E. (2012). *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Villaverde, T. (2016). Las ideologías de la voz. *Pikara Magazine*. En: <https://www.pikaramagazine.com/2016/07/las-ideologias-de-la-voz/>.
- Zulaika, J. (1996). *Del Cromañón al Carnaval: los vascos como museo antropológico*. Donostia: Erein.

