

Literatura de tradición oral en el País Vasco

JON
KORTAZAR

Hacia 1930 el antropólogo social Robert Redfield construía un modelo que dividía las tradiciones culturales europeas en dos grandes esferas. La «gran tradición» correspondiente a la élite ilustrada, impartida en el aula universitaria y en el claustro conventual, y la «pequeña tradición» que representa el mundo de los iletrados, aldeanos, y pequeños artesanos, se extiende en las plazas y mercados, y se comunica de boca en boca.

La asimetría del modelo, que en un principio atribuía la gran cultura a las clases nobles y la pequeña cultura a las clases subalternas, ha sido demostrada en multitud de ocasiones, y hoy puede afirmarse que las clases nobles podían pertenecer o tomar parte en las dos culturas, mientras que las clases campesinas y artesanales sólo poseían la segunda. Los puentes e intermediarios entre las dos culturas fueron numerosos en la Europa moderna, desde la pequeña nobleza a los clérigos poco instruidos. Todos ellos sirvieron de comunicación entre las dos culturas.

Si dirigimos nuestra mirada al País Vasco actual, podemos darnos cuenta de la pervivencia, por muchos factores de los que luego hablaremos, de una cultura tradicional en el ámbito campesino que se expresa en lengua vasca, pero cuya influencia también se ha desarrollado en otros ámbitos culturales más extensos.

Este trabajo pretende mostrar algunas constantes de pervivencia de la cultura tradicional y de la literatura oral, más específicamente, en el ámbito de la cultura vasca actual, aunque no olvida también reflexionar sobre algunas consecuencias producidas por la importancia de lo oral y lo tradicional en la literatura culta. Antes de comenzar convendrá incluir unas breves notas aclaratorias sobre los conceptos que se utilizarán en las

«Existen comunicaciones orales cuya transmisión termina en el mismo momento en el que se produce. Algunas performances, como en actos del bersolarismo, se olvidan una vez comunicadas.»



siguientes páginas. Normalmente se toman por sinónimos conceptos como el de literatura oral, tradicional, o literatura folklórica, literatura popular y otros similares. El concepto más general parece ser el de literatura popular, también llamado literatura folklórica, que corresponde al concepto de cultura popular, y representa su correlato. Es aquella literatura correspondiente o dirigida a las clases subalternas, y cuyos medios pueden ser orales (y entonces nos referiremos a la literatura oral) o impresos de distinto carácter, dirigidos a las élites semiletradas del mundo rural. Sin embargo, se ha utilizado el término literatura popular con otro significado. Así Don Ramón Menéndez

Pidal afirmaba que la literatura popular se oponía a literatura tradicional. La popular sería aquella de composición reciente, difundida al público durante un período de tiempo, durante el cual su forma permanece más o menos idéntica. El término adquiere un significado parecido al que en la actualidad se emplea para la música pop o popular. Al contrario en la literatura tradicional, la asimilación colectiva crea distintas variedades de un mismo texto.

Por la contradicción inherente a la expresión «literatura oral», en estos momentos se prefiere sustituirla por oralidad, aunque estas denominaciones no han podido desterrar de los estudios el término citado, «literatura oral».

Queda un amplio campo de estudio para la literatura de cordel, o la impresa que se ha difundido entre las clases subalternas, compuesta por devocionarios, recopilaciones de vidas de santos, tratados para bien morir, catecismos, y, en última instancia, romances de ciego o calendarios de diverso contenido...

Otra frontera ha de establecerse en el ámbito de la literatura oral, entre la literatura tradicional y la no tradicional. En los procesos de comunicación de los textos orales cabe una distinción entre transmisión y tradición. Evidentemente los textos orales se transmiten de un hablante a otro. La transmisión puede definirse como un acto de comunicación que se produce en un momento sincrónico. Si tales comunicaciones se producen en diversos momentos a lo largo del tiempo y se perpetúan en la memoria, entonces podremos referirnos a textos tradicionales, que en una sucesión constante a lo largo de distintas comunicaciones viven en versiones que conservan un punto de unidad entre las distintas actualizaciones del texto. Es sabido que un recitador popular reproduce un mismo poema con cambios y pequeñas variaciones en dos recitados entre los cuales haya mediado un lapso de tiempo. A cada una de estas actualizaciones del texto se le llama variante.

Por contra, existen comunicaciones orales cuya transmisión termina en el mismo momento en el que se produce. Algunas performances, como en actos del bersolarismo, se olvidan una vez comunicadas. Puede afirmarse que en la intencionalidad del improvisador, tales textos no están pensados para que queden en la memoria de la comunidad. En estos

«Fijándonos en la fascinación que la poesía oral produce en los oyentes no hay duda de que la literatura oral vasca ha poseído una valoración exquisita de los críticos, frente a la escasa literatura escrita.»



casos se produce, obviamente, una transmisión del texto oral, pero no una tradición, porque lo producido no se fija en la memoria y no se transmite a lo largo de los años.

La valoración sobre la literatura oral vasca

No es fácil realizar una valoración de la literatura oral. Es un problema que atiende tanto a una consideración general, como al ámbito vasco.

En principio, parece que el carácter formulístico es un rasgo fundamental de la literatura oral. El gran investigador de la cultura popular Peter Burke recuerda que la cultura popular (y por extensión la literatura oral) puede ser descrita «como un repertorio de formas (esquemas, motivos, temas fórmulas)», que se repiten de texto en texto o de género en género, de forma que «las canciones y los cuentos, las obras de teatro y las pinturas populares deben ser vistos como permutaciones de elementos creados -más o menos- con anterioridad». Esto lleva a pensar inmediatamente en el problema de la originalidad, problema que puede considerarse secundario si nos fijamos en la valoración estética. Si pensamos que pertenecen a la literatura oral aquellos textos de carácter estético, ¿qué o quién medirá tal carácter estético? Paul Zumthor despide el problema atendiendo a otra instancia superior a la estética: «Una poética de la oralidad, cuyo objeto es el funcionamiento de un discurso, no puede fundar su teoría sobre unos criterios estéticos..., sino con respecto a la elección de ejemplos, que reflejan el gusto personal del poeta, integrando a su análisis la felicidad que le procuran, sin la cual sus palabras no tendrían sentido». Enviando el fundamento a la felicidad, el investigador resuelve el problema con una llamada a la instancia subjetiva.

Fijándonos en la fascinación que la poesía oral produce en los oyentes no hay duda de que la literatura oral vasca ha poseído una valoración exquisita de los críticos, frente a la escasa literatura escrita. Aún no hace mucho tiempo, con ocasión de la celebración del 60 aniversario del nacimiento del poeta Gabriel Aresti, la radio pública vasca emitió una antigua entrevista con el escritor en la que éste afirmaba sin duda que la literatura oral vasca era la mejor del mundo. Una actitud más equilibrada puede leerse en la obra de Koldo Mitxelena: «La literatura popular vasca, esencialmente oral, es probablemente tan rica y tan variada como la de cualquier otro pueblo. La literatura culta es por el contrario tardía, escasa, y en conjunto de no muy alta calidad».

De modo que la comparación de la calidad de dos elementos distintos ha jugado siempre a favor de una literatura popular en la que se veía, con un espíritu romántico que nublaba la mirada, la belleza de las canciones baladísticas, las delicadas comparaciones de la lírica popular y la agudeza verbal de los iletrados bersolaris.

Evidentemente, todo ello producía una valoración de la literatura popular que provenía de la felicidad que inspiraba la utilización exquisita de la propia lengua, a la que no llegaban en rigor los autores cultos. Todos estos proce-

«Los tres géneros tradicionales son: la balada, o poema narrativo, la poesía oral lírica, y la narrativa oral, o cuento. Los dos géneros que restan son el bersolarismo y la pastoral»



sos de la literatura popular crean un proceso de sublimación de la experiencia oída que nos acerca al sueño.

Si distinguimos en la literatura popular el componente personal y subjetivo que la escucha de este fenómeno produce en el oyente, y el carácter general de su riqueza, en términos de cantidad y extensión de los géneros debemos decir que la valoración sobre la literatura popular ha cambiado en los últimos años. Así Jon Juaristi, por ejemplo, y fundándose en el «corpus» de las baladas vascas afirma: «La baladística de los vascos no destaca por su originalidad ni por su belleza. Contra lo que afirmara mi admirado Luis Michelena [...] la realidad es más bien decepcionante. [...] Ni por la altura, ni por la versatilidad de su estro, ni por la extensión, ni por el repertorio, ni por la riqueza de su temática, resistiría la poesía narrativa de los vascos la comparación con las baladas francesas o con el romancero de las lenguas hispánicas».

Si bien, y se nos perdonará la repetición, los dos estudiosos se basan en objetos diferentes (en la balada y sólo en ella Jon Juaristi, en una consideración más general Mitxelena), para llegar a conclusiones distintas, no cabe duda de que criterios distintos guían a ambos, para llegar a conclusiones tan extremas, en los que no falta aquella referencia a la impresión radical que produce la literatura popular en un oyente. Parafraseando a Paul Zumthor podemos afirmar que «La literatura popular constituye la realización simbólica de un deseo; la identidad virtual que, en la experiencia de la palabra, se establece un instante entre el narrador, el protagonista y el oyente, y engendra, según la lógica del sueño, una fantasmagoría liberadora».


Los géneros de la literatura oral En general, la división de los géneros de la literatura oral suele pecar de imprecisa. Otro tanto sucede en el campo de estudio de la literatura popular y folklórica en el País Vasco, donde existe la costumbre de hablar de cinco géneros mayores, y olvidar otros géneros de menor consideración. En esos cinco géneros mayores se dividen en dos grandes grupos: tres tradicionales, utilizando esta palabra en el sentido que le hemos dado, es decir, géneros que poseen transmisión y comunicación a lo largo del tiempo, y dos géneros cuya performance se realiza en un momento dado, y el texto tiende a olvidarse, aunque no pueda descartarse totalmente una tradicionalización de alguno de los textos.

Los tres géneros tradicionales son: la balada, o poema narrativo, la poesía oral lírica, y la narrativa oral, o cuento.

Los dos géneros que restan son el bersolarismo y la pastoral, que a su vez se emparenta con otros géneros teatrales más tradicionalizados, como el xaribari.

La balada o el poema narrativo, historia contada en verso, ha conocido un amplio examen, que a su vez, por la novedad metodológica empleada, ha arrastrado los estudios sobre otros géneros tradicionales vascos.

«El conjunto de la baladística vasca, recopilado en dos ocasiones en los últimos años (Lakarra, 1983, y Juaristi, 1989) no representa una colección rica. La mayoría de sus argumentos y textos pueden considerarse variantes de las baladas europeas.»



Comencemos por una nota sobre el término. En estos momentos se prefiere la denominación de balada, al más antiguo de romance, porque se considera que los romances constituyen un grupo específico dentro del contexto más general de la balada europea con la que se emparentaría la vasca. Los romances poseen una métrica específica, frente a la más laxa de la balada, y un dominio, el hispánico, más reducido que el más extenso de la Europa continental.

Además de la lengua utilizada, la geografía o la métrica existen otros criterios para distinguir el romance de la balada. En ésta se admiten más fácilmente los componentes maravillosos, menos frecuentes en los romances, mientras que en estos son más abundantes los argumentos de carácter histórico.

El conjunto de la baladística vasca, recopilado en dos ocasiones en los últimos años (Lakarra, 1983, y Juaristi, 1989) no representa una colección rica. La mayoría de sus argumentos y textos pueden considerarse variantes de las baladas europeas.

«Técnicas estilísticas que ayudan a la memoria pueden considerarse las repeticiones, los paralelismos, y las contraposiciones, rasgos estilísticos observables en el discurso oral»

En la recolección de estos productos orales se distinguen fácilmente tres etapas. Los primeros testimonios se recogen en los siglos XVI y XVII, en los que se conservan restos de baladas sobre noticias históricas en la obra de los historiadores. Garibay, Zaldibia o Isasti recogieron algunas de estas producciones y con ellas ilustraron sus narraciones históricas. Las tendencias románticas que propiciaron el descubrimiento del pueblo y de la cultura popular, influyeron en los recopiladores de mediados del siglo XIX, que en una oleada de trabajos de campo, sobre todo en el País Vasco Continental, recogieron el núcleo del corpus conocido de las baladas vascas. Las publicaciones de Francisque

Michel, Sallaberry, y Madame Villéhélio aportaron un conocimiento impagable sobre las canciones populares vascas. La importancia del nacionalismo como movimiento político, facilitó la reacción cultural y el interés por la sabiduría popular en la Vasconia Peninsular, donde los trabajos de Resurrección María de Azkue y el Padre Donostia, en los años que van desde el comienzo del siglo hasta 1936, reproducían los objetivos de los primeros recopiladores: recoger y publicar antes de que se pierda para siempre la belleza de la cultura popular.

En la actualidad continúan los trabajos de recogida y recopilación en dos institutos de investigación. El Seminario María de Goyri de la Facultad de Filología de la Universidad del País Vasco tuvo un papel preeminente en la recolección, publicación y estudio de las baladas vascas. Renovó la metodología y el estudio de las baladas vascas al interpretar estos textos orales con los métodos propuestos por el profesor Diego Catalán, director del Seminario Menéndez Pidal, institución con la que mantenía el centro vasco asiduos contactos. El Seminario María Goyri, al que pertenecían profesores como Jon Juaristi o Jesús Antonio Cid junto a jóvenes investigadores como Joseba Lakarra, Blanca Urgell o Koldo Biguri, revolucionó la perspectiva de estudio sobre el género y lo convirtió en el

mejor estudiado de los géneros tradicionales vascos. El Seminario Mikel Zarate del Instituto Labayru continúa con la labor de recogida.

Las baladas vascas se han estudiado desde tres perspectivas distintas. El erudito francés Jean Jaurgain sostuvo a finales del siglo XIX que los datos históricos y los personajes de las baladas como «Berreterretxe Kantoria» o «Egun bereko alarguntsa» pueden ser identificados. Comparó la narración de las baladas con documentos históricos y concluyó la identificación positiva de ciertos personajes y hechos. A partir de los trabajos de Don Manuel Lekuona, en su nunca suficientemente ponderada Literatura Oral Vasca, se extendieron los trabajos sobre el valor estilístico de las canciones narrativas. La fuerza poética de los textos vino a ponerse en primer plano. Por fin con la introducción de la metodología semiótica, la balada dejó de examinarse como un texto cerrado, siguiendo las pautas que normalmente se aplican a los textos escritos, y pasó a evaluarse desde corrientes modernas de la oralidad que ven en los textos sólo variantes de un architexto, y considera a las baladas como estructuras abiertas que van recreándose una y otra vez.

El lenguaje poético de la balada puede definirse de manera general tal como, hacia 1950, describió Don Ramón Menéndez Pidal el estilo tradicional: intensidad, tendencia a lo esencial, ausencia de artificiosidad. Lo cierto es que el lenguaje formulístico, tiende hacia la metonimia como recurso básico, que en su funcionamiento al utilizar la expresión concreta por la abstracta responde a la característica de la oralidad que se conoce como pensamiento de lo concreto. La metonimia sólo es el espejo y a la vez, la herramienta más sorprendente para expresar por medio de lo concreto, expresado en las fórmulas, la abstracción. Cuchillo, por ejemplo, está en las baladas por violencia.

Otros rasgos de estilo de las baladas son comunes a todos los géneros orales y coinciden con ellos en la necesidad de memorización y de conservación del texto. Así las visualizaciones y la necesidad de dramatizar las acciones empelen a la ausencia de descripciones y a la búsqueda de la esencialidad. Los verbos diseñan la acción, siempre viva, mientras que los sustantivos se encargan de otorgar al texto un fondo simbólico. Técnicas estilísticas que ayudan a la memoria pueden considerarse las repeticiones, los paralelismos, y las contraposiciones, rasgos estilísticos observables en el discurso oral.

La poesía lírica, no narrativa, presenta un perfil menos definido en el conjunto de la oralidad en el País Vasco. Por un lado, el género agrupa multitud de textos de formas muy diversas, cuyo único nexo de unión parece ser su referencia al tema amoroso; por otro lado, la investigación sobre este género se ha limitado en nuestro contexto a un problema de formas, a una descripción de las reglas más generales de las producciones textuales.

«Lo que viene denominándose "Lírica popular del siglo XVIII" responde a un género literario que reúne una colección de canciones de amor, fuertemente singularizada por los recursos expresivos utilizados en su composición.»



Los rasgos de la poesía amatoria y de la poesía lírica oral parecen devenir de las experiencias humanas, como el amor, la muerte, las emociones, y dado que en tales contextos las experiencias suelen ser uniformes, a pesar de la gran variedad de formas, la uniformidad y la formulación dan un tono de parecido a textos líricos de diversa procedencia y origen. Como señala Paul Zumthor, también en este género, tan personal, existe una formulación del discurso poético: «En cuanto a la poesía amorosa, al discurso personalizado por un yo, un tú, un reducido número de motivos típicos lo formalizan, en cantos, generalmente bastante breves: motivos, primarios, fundados en la experiencia del deseo, universales de lo imaginario erotizado: de la vista a la esperanza, al placer, a la amargura». En este mundo variable de la canción lírica, donde se encuentran desde canciones de muerte, a canciones de bebedores, desde sátiras a canciones de cuna, en el contexto en lengua vasca, se definen por su personalidad dos géneros claros: la koplá zahorra y lo que se ha dado en llamar Lírica del siglo XVIII, en una denominación a la vez cronológica e imperfecta.

La «koplá zaharra» es más que un género literario, una forma de componer las estrofas que en la lírica popular ha alcanzado una manera estilizada en la composición.

La «koplá zaharra» ha sido definida como una de las maneras de aparecer el irracionalismo poético, y ha sido identificada prontamente. Ya Don Manuel Lekuona (1932) hablaba de ella en su libro. La «koplá zaharra» es una estrofa de cuatro líneas (copla), dividida en dos partes temáticas: una simbólica y otra referencial, donde la unión entre los dos términos del poema se produce a través de un procedimiento ilógico, o irracional, que puede ser fónico a veces, o intuitivo. De esta forma la representación imaginativa une dos términos que lógicamente están separados.

En principio, Don Manuel Lekuona hablaba de incoherencia entre los dos términos que componen la koplá, y operaba con el término para distinguir la estrofa bersolarística. Pero pronto se dio cuenta de que estaba ante un procedimiento de grandes posibilidades estéticas. Así, p. ej., Aitzol recomendaba su uso a fin de popularizar la lírica culta que se produjo en la época republicana. Los poetas simbolistas, que tendían a expresar los lados más imaginativos e irracionales de la persona humana, lo utilizaron abundantemente en sus poemas. Lo que viene denominándose «Lírica popular del siglo XVIII» responde a un género literario que reúne una colección de canciones de amor, fuertemente singularizada por los recursos expresivos utilizados en su composición. A pesar de que la cronología de tales canciones no esté clara (de hecho, parece que algunas canciones son anteriores al siglo XVIII), la unidad estilística parece evidente. En primer lugar debe señalarse que tales canciones se encuentran en el País Vasco Continental, y responden a la

«Existen tres metáforas básicas para denominar a la amada: "Estrella", que sirve para denominar a la amada lejana, poco receptiva a los requerimientos del amado; "flor" que simboliza a la mujer enamorada, y "pájaro", que denomina a la mujer engañada.»



lengua hablada allí. En segundo lugar, vale destacar que a pesar de su carácter popular, el género presente algunos rasgos estilísticos que provienen de una sicodinámica de la escritura, como la abundante utilización de la argumentación, el uso copioso de las frases subordinadas, en número mayor en cualquier caso que en el estilo oral, y el relativo abandono de la metonimia por la metáfora. No en vano lo que Ernest Geller ha llamado «un estado agrario alfabetizado» resulta el marco propicio para la creación de la oralidad.

«El género vasco presenta una ritualización extrema en las representaciones. Los actores se dividen en dos bandos bien delimitados: cristianos y turcos, buenos y malos»

En cualquier caso estas canciones de amor, se organizan en torno a unos temas comunes que matizan y enriquecen el sentimiento amoroso: pueden ser canciones de despedida de la amada, canciones de declaración del amor, o textos que expresan frustraciones ante el amor no correspondido. Son también canciones ideologizadas, que cumplen una función dentro de la comunidad orgánica: la defensa del matrimonio, y de la fidelidad como valor clave en las relaciones entre los jóvenes. Los estudios en torno a este género han subrayado la elaboración de un elegante sistema simbólico para denominar a la amada, como el rasgo definitivo para reconocer a los textos que forman parte del género. Existen tres metáforas básicas para denominar a la amada: «Estrella», que sirve para denominar a la amada lejana, poco receptiva a los requerimientos del amado; «flor» que simboliza a la mujer enamorada, y «pájaro», que denomina a la mujer engañada.

Este sistema simbólico de denominación y reconocimiento de la mujer amada se ve enriquecido por la utilización continua de la «koplazaharra», que con su recurso al ilogicismo y a los elementos de la naturaleza circundante enriquecen un proceso de metaforización de la persona amada y del sentimiento erótico.

En el nivel de la expresión poética, la lírica del XVIII aparece como una retórica bien elaborada y trabada. La abundancia de metáforas contrasta con la ausencia de metonimias. La imagen poética, al estilo de los haikus japoneses, recibe un tratamiento de gran efectividad estética. Habría que subrayar que en la elaboración del proceso poético, aparecen fórmulas expresivas de estilo culto, como la utilización abundante de adjetivos, el proceso simbólico en los colores, el uso de silogismos, lo cual conlleva a un cambio en la sintaxis, que contrasta con la sencillez sintáctica de las baladas. El uso de las hipérbolos, las aposiciones, y las comparaciones dejan en el oyente la impresión de que nos encontramos ante una lírica producida con la mirada puesta en lo oral, y ahí están para demostrarlo recursos expresivos, como las repeticiones o los paralelismos, pero con un modelo que recuerda una lírica desarrollada. No es absurdo suponer que en la elaboración de esta lírica tomó parte una clase semiletrada. Juan Mari Lekuona (1989) ha redefinido el género desde una perspectiva estilística, aunque su estudio no se basa sólo en los recursos expresivos, sino en una visión de conjunto más amplia. En su opinión el género es variable, y en él toman parte canciones de distinta factura, y existe

«El bersolarismo compone un poema (cantado, con metro y rima) a través de la elaboración momentánea de un corpus formulístico que permanece en su memoria.»

una pluralidad de formas. En el género caben serenatas, cantos de alba, cantos de sentimiento amoroso entre el deseo y la resignación, canciones de despedida, y canciones de ronda. La combinación del diálogo y la narración es otro componente que muestra en su operatividad una pluralidad de formas. A veces, los textos se construyen como debates dialécticos, otras veces son monólogos, sin embargo, la forma más abundante y por ello, más normal, consiste en la combinación de tales posibilidades estilísticas.

Ante tal multiplicación de formas, la unidad del género viene dada tanto por su retórica, como por la intención ideológica, y la intención temática, cuyo punto de arranque reside en la importancia concedida a la descripción del mundo interior y subjetivo, y al sentimiento amoroso.

Puede definirse al cuento oral como a aquel relato narrativo que sostiene una función pedagógica, resto de una anterior y ya olvidada, narración mítica.

Tras esta definición debe admitirse que las narraciones orales constituyen en estos momentos un conjunto muy variado de temas y argumentos, de los cuales algunos se han separado de la función mítica original, y su función, plural, se ha diversificado.

La narración tradicional del País Vasco es similar a la de cualquier otra tradición popular. Lo único que, quizás, la singularice reside en la pervivencia de leyendas relativas a númenes que viven en el ámbito no poblado y que han dado lugar a la construcción de una llamada Mitología Vasca.

Es conveniente recordar aquí la distinción entre mito y narración establecida por Northrop Frye, quien distingue ambos conceptos de acuerdo a la admisión que se hace de ellos. En una estética de la recepción, puede observarse que el mito es admitido como creencia por la sociedad, mientras que la narración -tanto si es tradicional o no- es considerada como ficticia, y por tanto no obtiene credibilidad. El mito se configura en el mundo de las creencias, y de las religiones, la narración no.

Desde este punto de vista lo que importantes etnógrafos vascos han considerado mito, pueden definirse como leyenda.

Se denomina pastoral a un tipo de representación teatral que se mantiene vivo en la región de Soule. Los argumentos, provenientes en la pastoral histórica de la literatura de colportage, se consideran serios, por lo que a veces recibieron el nombre de «trajeria». La vida de santos, historias de la biblia o temas tomados de la historia de Francia constituyen el núcleo argumental de la pastoral.

Se supone que la representación de la pastoral se produce por la ruralización y esquematización del teatro religioso francés, en especial de los misterios, género con el que guarda infinidad de concomitancias. El género vasco presenta una ritualización extrema en las representaciones. Los actores se dividen en dos bandos bien delimitados: cristianos y

turcos, buenos y malos. Esta división moral e ideológica influye sobre la codificación posterior de todos los gestos y las acciones que tienen lugar en la representación. Los buenos ocupan la parte derecha (vista desde el punto de vista de los actores), los turcos la izquierda. Los colores de su vestimenta también están divididos de forma simétrica, los cristianos visten en una dominante de azul, mientras que el color rojo es la característica de los turcos. Incluso los movimientos, pausados y lentos en los elegidos, y rápidos y nerviosos en los condenados, resultan codificados por esa maniquea visión del mundo. La pastoral se representa en un escenario vacío, el texto se salmodia o se canta, siendo las partes recitadas aquellas reservadas a los Satanes, personajes que simbolizan la acción del mundo infernal en la historia humana.

Si bien los orígenes de la representación pueden remontarse hasta la Edad Media, no es menos cierto que los manuscritos más antiguos pueden fecharse en el siglo XVII.

Arene Garamendi, quien ha publicado una excelente tesis sobre la pastoral, piensa que el teatro rural suletino derivó, sí, de los misterios, pero que en la derivación se transformó. Teniendo en cuenta el teatro de feria como mediador entre el teatro culto y el popular (en su opinión fue este teatro y no la pastoral quien simplificó las formas del teatro de los misterios), Garamendi supone que los temas que, en principio, pertenecían a los repertorios cultos, se popularizaron con rapidez. Además menciona dos factores más para explicar la aparición de este teatro rural: la contrarreforma, la necesidad de comunicar las verdades de la fe en el medio rural, y la aparición de formas de organización de la juventud en el medio rural, provenientes de la ciudad.


En su opinión, pues, cabe hablar de la aparición durante la primera mitad del XVI y en el siglo XVII, de un suprateatro rural europeo, cuyas características básicas fueron la escena neutra y el decorado simultáneo. De aquí surgieron las distintas formas de los teatros rurales. Quizás cabe recordar aquí el hecho que bajo el nombre de pastoral se conocen distintas formas de teatro rural.

Pero en el siglo XVIII el teatro rural suletino conoció otro catalizador: la literatura de colportage, la literatura de cordel. La llamada Bibliothé-que bleu de Troyes surtió de temas a los pastoraliers, quienes refundían los argumentos de los libros de la biblioteca, y los «traducían». Así, no sólo efectuaban una traducción de lengua -del francés al suletino-, sino que también lo hacían del lenguaje -de la narrativa al drama-. De esta forma los pastoraliers -oficio que a menudo pasaba de padres a hijos-pueden definirse como auténticos refundidores de textos. De esta forma Arene Garamendi define la pastoral como «el resultado de la fusión del ecotipo pirenaico occidental de la escenografía europea de la época barroca con una literatura dramática basada en el repertorio del colportage francés».

«Los bersolaris vascos están en todos lados, en las fiestas patronales y en las inauguraciones, en los homenajes a los ancianos y en las celebraciones de bodas. El programa más visto de la televisión en euskara parece ser el dedicado al bersolarismo.»



«El interés por la cultura tradicional y por la poesía oral se enmarca en una opinión más general que defiende la especificidad y singularidad de la sociedad vasca, porque ha conservado una tradición cultural propia.»



El bersolarismo supone en estos momentos una de las fórmulas de composición de la literatura oral más extendida en el País Vasco. Suele definirse al bersolarismo como una fórmula de creación de poemas orales por medio de la improvisación. Quizás sería más exacto decir que se trata de un proceso de repentización. El bersolarismo compone un poema (cantado, con metro y rima) a través de la elaboración momentánea de un corpus formulístico que permanece en su memoria.

El bersolarismo tiene más que ver con la memoria que con la improvisación. Como se señala en la actualidad, el bersolari saca las fórmulas y las rimas, de un almacén previamente creado. Como ya señalaba Walter Scott «las colecciones de rimas, acumuladas por los profesionales más antiguos parecen haber sido conservadas como un stock mutuo para el uso común de la profesión». En este sentido el bersolarismo aparece como una artesanía de la palabra, que utiliza el stock de fórmulas orales

para crear al momento un texto rimado. A pesar de que se ha definido al bersolarismo como un fenómeno vasco, lo cierto es que, aunque quizás no presente en otro lugar la vitalidad que mantiene en el País Vasco, se trata de un fenómeno conocido en otros ámbitos. Ya Montaigne habla de una mujer analfabeta en Tos-cana que era capaz de componer versos con gran rapidez (Burke), y los fenómenos de repentización son conocidos en otras áreas europeas; en Escocia y en Gales, en Noruega y en Finlandia, e incluso, se encuentran en la Península ejemplos similares.

La investigación sobre el bersolarismo se ha dirigido en dos direcciones distintas: ha definido la historia del bersolarismo y ha estudiado las formas en las que se produce el fenómeno. El proceso histórico se resume en un proceso en cuatro

tiempos. Un momento prerromántico (1800-1839), en el que se documentan las primeras noticias sobre bersolarismo, caracterizado por la improvisación oral y los desafíos entre bersolaris. Una etapa romántica de desarrollo (1839-1876), con la aparición de los grandes bersolaris, como Xenpelar, Iparraguirre... Aparecen los bersos escritos, difundándose en los bertsopaperak. La época prerrenacentista (1876-1935) conoce la instalación de los bersolaris en las ciudades, y la expansión de su influjo social. Con el renacimiento (1935-1968) se institucionaliza el bersolarismo, y surgen los concursos de bersolaris y los «Bersolari Egunak»; comienza la influencia de la poesía lírica. Por último en el período social (1968-1977) aparecen las escuelas de bersolaris, el fenómeno se politiza y se extiende el conocimiento de las técnicas de repentización.

Pueden distinguirse las siguientes formas en las que se improvisan los «bertsoak» (palabra que significa estrofa y también verso): la improvisación ante el público, que puede desarrollarse en las siguientes variantes, desafío, improvisación con motivo de un acontecimiento social, concurso de bersolaris...; y la publicación en los berso-paperak, a la manera de


los cantares de ciego. Merece citarse la labor del Padre Antonio Zavala que en una biblioteca extensa ha publicado una colección de libros de bersolarismo, en una recopilación titánica. Su biblioteca Auspoa recoge volúmenes de recopilación de temas o de autores.

La técnica del bersolarismo se funda sobre la estrofa (bertsoa) que es su mínima unidad de composición. La estrofa se construye según la conocida técnica del atzekoz aurrera, de atrás hacia delante. Consiste en que el bersolari compone el último pie -fragmento de discurso entre dos rimas o puntuak-. A partir de la rima -o puntuá, porque en realidad no se trata de conceptos sinónimos-, compone las rimas y los pies que declamará en primer lugar. Esta estructura piramidal, de lo general a lo concreto, posee una importancia fundamental en la composición de las estrofas. Ciertamente, existe un trabajo de creación en esta artesanía, puesto que las fórmulas, por ellas mismas, no aseguran un poema hermoso. La coherencia, la educación y el desarrollo del tema, así como aspectos relacionados con la expresión poética y la sorpresa deben ser trabajados por el bersolari. No estará de más, para cerrar este trabajo, incluir una reflexión sobre la pervivencia de la oralidad en la sociedad actual del País Vasco. Me refiero a la oralidad primaria, obviamente, a la realizada y comunicada por los creadores orales, y no a la secundaria, a la que se desarrolla y transmite por medios electrónicos, como la radio o la televisión, las grabaciones fonográficas o los vídeos. Una simple mirada a nuestro entorno confirmaría la justeza de la afirmación. Los bersolaris vascos están en todos lados, en las fiestas patronales y en las inauguraciones, en los homenajes a los ancianos y en las celebraciones de bodas. El programa más visto de la televisión en euskara parece ser el dedicado al bersolarismo. Otros géneros orales no tienen tanta fuerza: las baladas y las canciones de amor se transmiten por medio de los cantautores, aunque la pastoral conoce una época de floración.


Ciertamente pueden y deben ser plurales las razones por las que en nuestro vivir cotidiano existe una pervivencia de la oralidad tradicional. Las razones que impulsaron a los primeros recolectores de la cultura popular, motivaciones que fueron a medias políticas y sociales, están presente aún entre nosotros. Aquella angustia ante la pérdida de un mundo tradicional en apariencia equilibrado, armónico, natural, primitivo, que desaparecía a pasos agigantados, y que había que recoger antes de su muerte por inanición puede leerse aún en los trabajos de los recolectores vascos. Esa nostalgia primigenia y esa angustia ante la desaparición son recurrentes en nuestro mundo cultural.

Estos sentimientos se han visto amalgamados con razones políticas de la misma forma que se relacionaron las razones culturales y políticas cuando se produjo el descubrimiento de la cultura popular a principios del siglo XIX. Pronto, el entusiasmo por la poesía oral se insertó en un movimiento más amplio de búsqueda de la identidad nacional.

«Ya en los años 30 el nacionalismo vasco sostenía que el alma del pueblo se encontraba, sobre todo, en la literatura tradicional que era la elaboración más alta y artística de la lengua.»



«El bersolarismo como fenómeno social no depende sólo de la motivación psicológica y personal de los oyentes, sino de que ocupa una función social, inmediata y explícita: la de conferir al grupo la voluntad de conservación.»



Desde esta perspectiva, el interés por la cultura tradicional y por la poesía oral se enmarca en una opinión más general que defiende la especificidad y singularidad de la sociedad vasca, porque ha conservado una tradición cultural propia. Así se da una retroalimentación tautológica: la poesía oral alimenta un impulso político que necesita, a su vez, defender y expandir la poesía oral para poder existir como singular.

Ya en los años 30 el nacionalismo vasco sostenía que el alma del pueblo se encontraba, sobre todo, en la literatura tradicional que era la elaboración más alta y artística de la lengua.

Junto a las razones de tipo político no faltan las intelectuales y estéticas. En efecto, siendo la tradición escrita vasca «Tardía, escasa, y no de muy alta calidad», en palabras de

Koldo Mitxelena, siempre hubo una interacción muy marcada entre literatura oral y escrita. La atención concedida por el estrato letrado de los escritores vascos a la literatura tradicional ha sido intensa, de modo que para algunas plumas es precisamente la atadura con lo oral que mantiene la literatura escrita, un rasgo de su debilidad, puesto que mientras atiende a la cultura oral, desatiende la gran tradición culta europea. Esta opinión, discutible, no tiene en cuenta que precisamente, durante el período de tiempo en el que se da un desarrollo de la literatura vasca, la tradición culta europea -sobre todo su vertiente ideológica más tradicionalista e integrista- favorece el encuentro con la tradición oral. Si volvemos nuestra atención al fenómeno oral más general en este momento resulta difícil señalar los motivos por los que los habitantes vascos siguen de forma tan masiva los festivales bersolarísticos. Las razones pueden ser diversas y plurales, y pendular desde el propio gusto personal a la función que la poesía oral ha tenido en las sociedades campesinas.

El espacio lúdico de la repentización bersolarística ha sido señalado con frecuencia, a menudo se ha denominado deporte de la palabra al ejercicio del berso. El fenómeno atrae porque el oyente se siente atrapado e identificado con el discurso y con la forma en que se produce, porque siente una fascinación por el papel liberador de la palabra, porque juega con la palabra e intenta adivinar la rima aún no cantada. Se siente oyente y creador, inmerso en el flujo de la palabra.

En el otro extremo, no cabe duda de que el bersolarismo como fenómeno social no depende sólo de la motivación psicológica y personal de los oyentes, sino de que ocupa una función social, inmediata y explícita: la de conferir al grupo la voluntad de conservación; el bersolarismo se atribuye la función de conseguir la estabilidad del grupo como tal. No creo que sea desdeñable el papel que el bersolarismo tiene hoy en día como transmisor de ideología nacionalista, aun teniendo en cuenta las distintas y plurales opciones políticas personales de los bersolaris. En este sentido estos profesionales de la palabra, agrupados en un gru-

po estable, cerrado, jerarquizado, recuerdan las funciones que los poetas tenían en las comunidades orgánicas, la de ser panegiristas, y en cuanto cobran un dinero, ser poetas asalariados. Paralelamente, las pastorales, respondiendo a un impulso renovador, descubren la historia vasca como tema para sus argumentos, rompiendo con su tradición, y vehiculan la ideología nacionalista a través de sus representaciones.

La nostalgia del primitivismo, de un tiempo no alienado, de armonía del hombre con la naturaleza, puede representar otra razón de la presencia -relativa- de la canción DOñular en la sociedad. No es menos cierto que el redes

cubrimiento de la balada y de la canción linca se debió a la popularización que realizaron los cantautores vascos a partir del movimiento Ez dok hamairu, a través de las publicaciones discográficas y de su difusión radiofónica. Merece considerarse que el resurgimiento de la música folk coincidió con movimientos de relación con lo popular, generales a Europa, que impulsaron la nostalgia por mundos perdidos, y paraísos celtas desaparecidos, a la vez que se extendía la creencia en una armonía universal. Aunque en la actualidad, el panorama ha variado y la juventud prefiera, como marca de identificación, el rock y sus derivados, los cantautores vascos sirvieron como mediadores para el conocimiento de una canción popular reservada a círculos más restringidos, como las sociedades corales, y la extendieron en círculos urbanos.

La asistencia a actos multitudinarios, musicales, deportivos o políticos, no es una característica propia de la sociedad vasca. Tiene lugar, evidentemente, en otras sociedades del mundo moderno, aunque en la sociedad vasca se producen estas manifestaciones colectivas con cierta abundancia. Los actos de comunicación de la tradición oral, festivales de bersolaris, recitales de bersolaris antiguos, conciertos de cantantes, son cada vez menos espontáneos, y más organizados y ritualizados, donde una masa de espectadores participa pasivamente, escucha a un cantante o a un ber-solari. Los debates entre bersolaris han evolucionado hasta convertirse en concursos, que se repiten cada año. Esta ritualización y la asistencia masiva se reproducen en otros actos sociales, no artísticos, que se presentan fuertemente ritualizados: desde manifestaciones callejeras, a actos en favor de las ikastolas, los actos multitudinarios muestran un perfil uniforme que se convierte en examen de los modernos antropólogos.

Si la función fundamental de la literatura oral reside, como define Zumthor, en su capacidad de llevar a la persona hasta el umbral de «un sueño de no alienación, de reconciliación del hombre con la naturaleza», parece evidente que en la sociedad vasca pervive una nostalgia del primitivismo, de la armonía original, y del comunismo que puede explicar la pervivencia de la literatura oral en la sociedad vasca. Parafraseando a Hans Arp puede afirmarse que la literatura oral ocupa el lugar de un arte primitivo, inocente, armónico, que puede «curar al hombre de la locura de la época».

«Esta ritualización y la asistencia masiva se reproducen en otros actos sociales, no artísticos, que se presentan fuertemente ritualizados: desde manifestaciones callejeras, a actos en favor de las ikastolas.»

