

Primera parte:
EL TEMPO VASCO



Vermeer de Delf : *"La cocinera"* (Rijksmuseum de Amsterdam). Por encima de una técnica aprendida, fruto de cientos de años de experiencia. El creador auténtico sabe mezclar sus planteamientos más personales con las raíces populares más auténticas .

1. “LO VASCO” EN EL ARTE

El arte es capaz de transmitir todos los mensajes (compuestos de inteligencia-información, sensibilidad-emoción y forma-estilo) adecuando la forma peculiar de cada una de las modalidades artísticas al fondo que transmite.

A través de las manifestaciones artísticas de cada pueblo podemos llegar a lo más profundo de su manera de ser: su manera de consolidar las categorías fundamentales de la vida: lo sensitivo, lo reflexivo y lo práctico, que caracterizan al hombre como individuo y como pueblo en su relación consigo mismo, con sus compañeros y con la naturaleza que le rodea.

El arte, sin embargo, es, en cada pueblo, fruto de estas esencias primigenias citadas, mezcladas con las influencias foráneas que la historia le ha aportado y que cada pueblo ha asumido, en un conjunto armonioso en donde, a veces, se hace difícil discernir lo que es propio, de lo que es ajeno, asimilado.

Esta búsqueda del Arte “no contaminado” –aunque tal denominación provoque un comprensible rechazo– será el objetivo primero de nuestro empeño.

En ella contamos con la gran ventaja que tiene el pueblo vasco de ser un islote cultural, aislado, con lengua autóctona y relativamente poco mestizaje cultural, en el cual resulta relativamente más sencillo discernir los vestigios del pasado. Por otro lado, la capacidad del pueblo vasco para integrar influencias sin perder identidad cultural e inclusive la habilidad para impregnar las aportaciones foráneas con “toques” propios ha causado sorpresa y admiración en los antropólogos estudiosos del fenómeno vasco. Algunos como la lituana Marija Gimbutas, poco sospechosa de chovinismo, consideran al país como uno de los reductos menos contaminados de una civilización europea preindoeuropea.²

No conviene, sin embargo, olvidar la prudencia con la que hay que tratar el tema del mestizaje, tan antiguo como la historia o la protohistoria del hombre social y que se manifiesta en fenómenos como el nomadismo o los intercambios producidos por grandes o pequeñas rutas comerciales o pastoriles.

Tampoco pretenderé afirmar que tal característica o tal rasgo definitorio sea exclusivo del pueblo vasco, ignorando experiencias similares o idénticas en otras culturas. Es evidente que Euskal Herria comparte conceptos, simbología y experiencias, via arquetipos universa-

2. Las obras de Marija Gimbutas *“The Civilization of the Goddess: The World of Old Europa”* (1991) y *“The Language of the Goddess: Uncarving the Hidden Symbols of Western Civilization”* (1989), desgraciadamente todavía no traducidas al castellano o euskara, plantean unas teorías muy sugerentes sobre la pervivencia en el país vasco de los rasgos más primitivos de una civilización paneuropea, anterior al helenismo y que basaría su carácter en el culto a una diosa madre, encardinada en la tierra, “Gaia” (Mari, Atenea, Hera, Artemisa, Virgenes negras, etc.), origen de una actitud básica de celebración de la vida.

les o decisiones pragmáticas, no sólo con respecto a pueblos de su entorno inmediato, sino también con aquellos alejados en el espacio y tiempo.

Soy perfectamente consciente de la extrema dependencia de mi trabajo con respecto al avance que pueda hacerse, en fechas venideras, en el campo de las ciencias antropológicas, que cuestione alguna de las afirmaciones que aquí se harán. Con gusto seré el primero en rectificar y en reconducir las teorías expuestas. Creo, sin embargo, que la intuición de base que preside este trabajo continuará siendo válida: la concienciación del cineasta ante la necesidad de ofrecer un acercamiento propiamente vasco, no copia de lo foraneo –sea cual sea el matiz que los avances investigatorios den a esta noción– al fenómeno audiovisual.

Desearía, de una vez por todas, que no se entendieran estas clasificaciones en un sentido cualitativo, atribuyendo a unas u otras diversas valoraciones morales. Todas son igualmente dignas de respeto y cada pueblo deberá saber escoger, entre ellas, las más adecuadas para dar respuesta a las necesidades de todo tipo que el momento histórico le plantee.

En nuestra búsqueda nos centraremos en el análisis de 4 modalidades artísticas íntimamente ligadas a los mecanismos narrativos y estéticos que desarrolla el cine y en las cuales resulta relativamente sencillo discernir elementos presuntamente vascos; elementos “no contaminados”, según la polémica definición acuñada precedentemente:

- 1.1 Artes de la Narración.
- 1.2 Artes Musicales.
- 1.3 Artes Plásticas.
- 1.4 Artes Gestuales.



1.1 Artes de la Narración

1.1.1 La Lengua

Engloba este apartado todos aquellos modos de expresión que se relacionan con la narración; con el apasionante y arcaico mundo del “contar historias”. Desde el primitivo mundo familiar o tribal en el que la tradición clánica se transmitía de generación en generación, hasta el más moderno y sofisticado ordenador interactivo que nos sumerge en el mundo fantástico de la realidad virtual, pasando por las intrincadas redes del ciberespacio, un hombre transmite a otro hombre sus mensajes, utilizando para ello el medio narrativo más adecuado.

En nuestra búsqueda de los mecanismos narrativos vascos más primitivos, conviene, antes de adentrarnos en el mundo de la transmisión de mensajes artísticos, (objeto fundamental de nuestro estudio, por la estrecha relación que tendrá con el modelo narrativo cinematográfico) remontarnos al estadio más primitivo en el que el mensaje era solo funcional: el estadio de la elaboración lingüística.

El hombre se relaciona con el exterior a través de sus 5 sentidos –que poseen, cada uno, su propio código comunicativo específico– verdaderos catalizadores de intercambios constantes, consigo mismo, con sus semejantes y con el mundo que le rodea.

En este campo el oído, asociado a la vista, adquiere una importancia capital, estructurando el lenguaje.

El lenguaje supone la forma más primitiva y, al mismo tiempo, elaborada, de estructurar el mundo conceptual, por el que el hombre es capaz de transmitir sus vivencias de inteligencia, sensibilidad y practicidad.

A través del lenguaje, antes de llegar al estadio de la escritura, mucho más posterior, podemos descubrir el alma más profunda de un pueblo, en sus tonos, sus ritmos o sus cadencias, sus construcciones conceptuales.

El hecho, probado por arqueólogos, antropólogos y lingüistas, de que el hombre vasco haya surgido y desarrollado su actividad desde tiempos inmemoriales en una misma zona, manteniendo, en su núcleo geográfico, una pureza lingüística notable –preindoeuropea– con respecto a las lenguas circundantes, hace más sugerente su estudio.

Centraré el análisis del euskara, no desde el punto de vista científico, exhaustivo y matizador del especialista, sino intentando hacer resurgir las grandes líneas estructurales del idioma, que nos ayuden a entender: cómo el hombre vasco, organiza y ordena la transmisión oral de sus mensajes.

En la línea de la óptica expresada precedentemente, las comparaciones con otras lenguas del entorno, sobre todo latinas, serán de gran utilidad ya que el modelo grecolatino ha sido la pauta narrativa más habitual en el nuestro mundo contemporáneo, europeo y americano.



Venus de Lespuge (Haute Garonne). Los ritmos plásticos que evocan estas representaciones de diosas-madres, símbolos protectores, simbolizando la fecundidad de la tierra y de la mujer, se repiten a lo largo del tiempo y el espacio, como más tarde tendremos ocasión de comprobar.

Sin pretender suplantar la tarea de especialistas en lingüística –y reconociendo las dificultades de emplear una terminología que satisfaga a todos los seguidores de las diversas escuelas semiológico-lingüísticas– intentaré describir, de la manera más simple, las diversas relaciones y formas estructurales del euskara, siendo consciente que las diferencias en la nomenclatura no implican más que puntos de vista diversos de la misma realidad y, sobre todo, no alteran el resultado del análisis que estamos realizando.

Centrémonos, pues, en varios puntos esenciales y diferenciadores de la gramática y sintaxis vascas:

1.1.1.1 Estructura Gramatical

Un punto en el que el euskara se separa del castellano, francés u otras lenguas derivadas del latín o el griego es la integración de todos los elementos determinantes del nombre-sustantivo, o del verbo, etc. a la propia raíz semántica, generalmente a modo de prefijos o sufijos. El euskara es, pues, lengua aglutinante.

Las otras, por el contrario, son lenguas flexivas y, por lo tanto, separan el nombre de sus partículas estableciendo, claramente, la diferencia entre ambos.

Así en el ejemplo: Katua, el euskara une el sustantivo “Katu”, con el artículo determinado “a”. El castellano, en el mismo ejemplo, separa el artículo “El” del nombre “Gato” para formar el compuesto: “El Gato”.

De igual manera, las determinaciones genitivas, locativas, causales, finales, destinativas etc. Así, el genitivo castellano: “Del gato”, se convierte en Katuaren (Katu-a-ren); el final: “Para el gato” en Katuarentzat (Katu-a-ren-tzat); el causal: “Por, a causa del gato” en Katuarengatik (Katu-a-ren-gatik; Gato-el-de-a causa)

En una estructura más compleja, pero respetando idéntico principio al enunciado precedentemente, los verbos, como regla general, se construyen añadiendo al auxiliar (activo o pasivo), que acompaña al participio temporal, todos los complementos circunstanciales que lo determinan. Así, complementos directo e indirecto, objetos del complemento directo singular o plurales, etc. se ven reflejados en partículas que se añaden al auxiliar.

- Ejemplo 1: Nik ogia ematen dut.
("Yo suelo dar pan")
- ematen: participio presente habitual.
 - du: auxiliar activo
 - t: indicativo del sujeto Nik
 - ni: sujeto (yo)
 - k: partícula ergativa (sujeto activo)

- Ejemplo 2: Nik ogiak ematen ditut
("Yo suelo dar panes")
- ematen: participio presente habitual
 - d-u: auxiliar activo
 - i: indicativo complemento directo (Ogia) en plural.
 - t: indicativo sujeto (Nik)
 - t: consonante fonética

- Ejemplo 3: Nik ogia ematen diot
("Yo le suelo dar pan a él")
- ematen: participio presente habitual
 - du: auxiliar activo (la "u" desaparece por reglas de fonética, convirtiéndose en "i")
 - o: complemento indirecto (a él)
 - t: indicativo sujeto (Yo)
- Ejemplo 4: Nik ogiak ematen dizkiot
("Yo le suelo dar panes")
- ematen: participio presente habitual.
 - du: auxiliar activo (cambia la "u" por "i")
 - zki: complemento directo en plural (panes)
 - o: complemento indirecto (a él)
 - t: indicativo del sujeto (Yo).

En la estructura misma de la lengua, y sin profundizar en más detalles, comienza, pues, a establecerse una característica del modo euskaldun de transmitir mensajes: Su tendencia a la síntesis, a decir de la manera más condensada posible los elementos circunstanciales que rodean al tema principal. Tiende a unir, en un solo ente, el sujeto o tema principal, aisladamente considerado y sus circunstancias, como si éstas fueran ontológica e indisolublemente unidas a él.



Fritz Lang : "M" (1931). Algunos lenguajes tienden a ofrecer una visión sintética del hecho en sí y de sus circunstancias , presentando ambas realidades, de forma global e inseparable .

Es evidente que una tal capacidad de síntesis revela la presencia de una mentalidad mágica muy primitiva, anticartesiana, en donde seres humanos, mundo, naturaleza: en una palabra el ser y sus circunstancias, están unidos y forman un solo ente metafísico o indisoluble, que sólo una mentalidad analítica tiende a separar.

Otro rasgo gramatical que me interesa resaltar es la presencia del ergativo especialmente subrayado, señalando la específica polarización de la frase. La "K" ergativa añadida al sujeto, indica, bien a las claras, que se inicia una frase activa con complementos, en mar-

cada contraposición a las frases con verbos de movimiento pasivas o reflexivas que prescindan de ella.

Así: – Ander ibiliko da – Anderrek ogia hartuko du
 (Ander andará) (Ander tomará el pan)

La transmisión de mensajes vasca, pone, por consiguiente un énfasis en la distinción entre las actitudes que suponen una salida de uno mismo hacia la relación activa con los otros y las actitudes pasivas que provocan la introspección, proponiendo un tratamiento diferenciado para ambas.

Igualmente singular, e incidiendo en el sentido citado precedentemente, es el tratamiento activo que se adjudica en euskara a los elementos autofóricos (bihurkariak) y recíprocos (elkarkariak) en lugar del reflexivo empleado por las lenguas romances. Así el autofórico: Joxe se tiró al abismo” se convierte en euskara: “Joxek bere burua amildegira bota zuen” (lit.: Joxe tiro su cabeza al abismo); de la misma manera que el recíproco: “Se abrazaron” es plasmado por “Elkar besarkatu zuten” (Lit.: Abrazaron juntos).

A nadie se le escapa la posible influencia formal que tales reglas lingüísticas, podrían tener en la narrativa audiovisual.

1.1.1.2 Sintaxis

La sintaxis organiza el orden de la primera y más simple estructura narrativa que encontramos en el lenguaje: La oración o frase. Sujeto, verbo, predicado y complementos, acompañados por partículas adverbiales, preposicionales o conjuncionales forman el núcleo básico del idioma.

Comparemos, como estamos haciendo desde un principio, el orden de colocación de los elementos de la frase en euskera y castellano.

En una frase simple formada por la unidad: sujeto, verbo y predicado, el castellano mantiene una estructura en la que el verbo se coloca en medio de la frase. El euskara tiende a colocar al verbo al final de ella colocando junto a él, precediéndole, el elemento que se desea subrayar o magnificar.

Así: – “El perro /es / blanco” “Txakurra / txuria / da”
 1 2 3 1 3 2



Fernando Larrauquert, Néstor Basterretxea: “Ama Lur” (1968). En todo mensaje, tanto oral como audiovisual, existe un elemento que se desea subrayar. En el lenguaje -cada idioma lo hará a su manera- la ubicación del elemento a enfatizar dentro de la estructura de la frase tendrá, entre otros aspectos (entonación, gestos, pausas, etc.) una importancia de primer orden; en el cine dependerá de la conjunción de múltiples factores, uno de los cuales radica en su colocación en los puntos fuertes del encuadre .

Txuria (blanco) colocado junto al verbo resalta la peculiar importancia que el color tiene en la frase. En "Txakurra da Txuria" teniendo el mismo significado en castellano, resulta diverso en euskara por el peculiar subrayado que se efectúa sobre el ser poseedor en la cualidad de "blanco".

Este ejemplo nos mete de lleno en el estudio del Elemento Inquirido, traducción libre del "Tema de Pregunta", "Tema Clave" o "Galde Gaia" que tiene una importancia decisiva en la manera como el euskara ordena la frase: El elemento inquirido trata de saber cual es el tema importante en donde se centra el interés de la frase, alrededor del cual se ordenan el resto de circunstancias. Una vez descubierto, deberá ser subrayado colocándose junto al verbo, precediéndolo.

El elemento inquirido en una respuesta vendrá determinado por el énfasis, que la pregunta que la precede, ponga en una u otra circunstancia. Una vez descubierto, la respuesta deberá ser colocada en el lugar citado.

En el ejemplo:

"Neskari liburua ahaztu zaio?"

¿Se le ha olvidado el libro a la muchacha?

el elemento inquirido es "liburua". La respuesta correcta deberá colocar "liburua" antes del verbo:

Respuesta: "Bai, neskari liburua ahaztu zaio".

"Sí, a la muchacha se le ha olvidado el libro"

En la pregunta: "Liburua neskari ahaztu zaio?"

¿Se le ha olvidado el libro a la muchacha?

tiene como elemento inquirido a "neskari" y la respuesta correcta sería:

"Bai liburua neskari ahaztu zaio"

Por lo tanto, como comprobamos, el orden narrativo en euskara coloca el elemento importante al final de la frase, precediendo al indicativo de actividad que suponen siempre las formas verbales.

En el caso de las frases con respuesta negativa se mantiene el mismo criterio, como regla general, aunque introduce el matiz de intercalar el "Tema Principal" entre el auxiliar y el participio temporal de la forma verbal.

Si la forma positiva colocaba el participio temporal antes del auxiliar, la negativa coloca primero el auxiliar.

Ejemplo: Pregunta: Neskari liburua ahaztu zaio?

Respuesta positiva: "Bai, neskari liburua ahaztu zaio"

Respuesta negativa: "Ez, neskari ez zaio liburua ahaztu"

El cambio de estructura narrativa en la frase negativa es un cambio sutil pero que convendría tener en cuenta en nuestro análisis.

Prosiguiendo con el tema del orden sintáctico en el interior de la frase, interesa resaltar la tendencia del euskara, a ofrecer, en primer lugar, las circunstancias de un hecho para colocar al final el nombre al que estas circunstancias se refieren. El castellano efectúa un camino inverso: primero ofrece el tema principal y luego determina sus circunstancias.

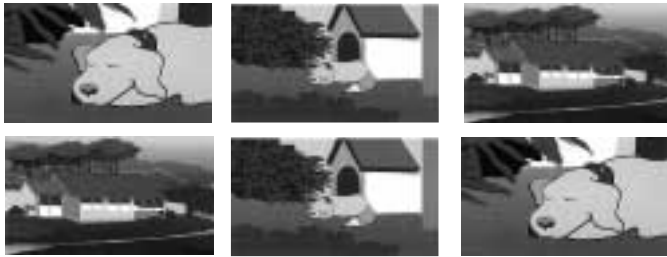
– “La cabeza del perro del caserío”

1 2 3

Baserriko txakurraren burua

3 2 1

Se vuelve a repetir, por consiguiente, la constante de colocar lo importante de la narración al final, haciéndola preceder por las circunstancias que le acompañan.



Resolución en tres planos consecutivos, y de diferente escala en anchura, de la dinámica plástica generada por las frases castellana y euskalduna:

- La cabeza del perro de caserío.
- Baserriko txakurraren burua.

El orden en la exposición de las circunstancias con respecto al tema principal es una consideración esencial en la dinámica cinematográfica basada en la escala de planos.

Esta misma tendencia se nos presenta en la manera como el euskera construye las Frases Relativas: El referente relativo se coloca al final, después del verbo, de manera contraria a como se realiza en las lenguas romances:

El Perro que está en la casa

1 2 3 4

Etxean dago-en Txakurra

4 3 2 1

De manera análoga en las frases comparativas

Este caballo es más viejo que el tuyo

1 2 3 4 5 6 7 8

Zure-a baino zaharragoa da zaldi hau

8 7 6 5 4 3 2 1

Este orden, que hace aparecer temporalmente, antes lo secundario que lo principal, o que va de lo mas amplio a lo más concreto, es una actitud narrativa llena de sugerencias en lo que se refiere a la alternancia de escala de planos en la narración cinematográfica.

Existen, por supuesto, otras reglas gramaticales y sintácticas en la lengua vasca pero que hacen relación a reglas de carpintería lingüística o fónica que no tienen excesiva importancia en el estudio tan peculiar que nos ocupa, por lo que pasaré sobre ellas sin detenerme: Introducción del “número” “mugagabea” o indefinido; utilización de los numerales en grupos del “20”, etc...

1.1.1.3 Gramática textual

Todas estas reflexiones, que preceden, toman como punto de partida el análisis según los patrones de la Gramática de Oración. Convendría, sin embargo, realizar un estudio simi-

lar desde el punto de vista complementario de la Gramática de Textos. Las nuevas posibilidades de análisis, a partir de esta perspectiva globalizante, que ofrecen estas nuevas tendencias se ven frenadas por la falta de estudios en profundidad sobre la aplicación de estas técnicas a la lengua vasca, de la misma manera que lenguas como el francés, inglés o castellano lo han hecho para sus casos respectivos.³

Únicamente con ánimo de sugerir los apasionantes mundos de estudio que posibilitan y que tendrían que determinar avances en la comprensión de cómo funciona y, por lo tanto, cómo se construye el texto –literario, cinematográfico u otro– vasco, voy a citar algunos temas sobre los cuales deberían profundizar los lingüistas euskaldunes:

- Relación en el texto entre el “Tema” (lo conocido, lo principal, los anclajes del texto) y el “Rema” (las circunstancias que lo determinan, las nuevas informaciones que se reciben, etc...).

- Relación entre los elementos deícticos (los que señalan, estableciendo el contexto situacional) y los anafóricos (aquellos que se comprenden con respecto al referente marcado por los elementos deícticos, bien sea en cuanto al tiempo o en cuanto al espacio se refiere.)

- Cómo se efectúa, en euskara, la Progresión Temática: Cómo funciona la dinámica conocido-nuevo. (Progresiones lineales; por tema constante; por tema estallado; por temas derivados, etc...)

- Dinámica de la progresión temática en euskara según los diferentes tipos de texto: Descriptivos, Explicativos, Narrativos, Argumentativos, Retórico-Discursivos, etc.

- Géneros y subgéneros narrativos en euskara.

- Manera cómo funcionan en euskara las cadenas semánticas que conforman la Estructura Semántica.

- Cómo organiza el euskara los llamados “conectores”; (“embrayeurs” “shifters”), organizadores textuales, espaciales o temporales, que hacen de bisagra para engarzar varios temas en la estructura textual.

- Cómo funciona en el relato euskaldun la Polifonía Textual: Aparición de diferentes voces o puntos de vista diversos, la mezcla del estilo directo o indirecto en el relato, etc...



Ernst Lubitsch: “To Be or Not to Be” (1942). El empleo de técnicas de gramática textual como los metalenguajes o la “mise en abyme” (puesta en abismo - “el cine en el cine”, un género en otro...) para explicitar la dinámica conocido-nuevo, utilizada en este film por Lubitsch nos recuerda la necesidad de rellenar el vacío existente en los estudios sobre la gramática textual vasca.

3. Véanse, a este respecto los estudios de Bernard Combettes, Jean Michel Adam o T.A. Van Dijk. Reenvío a la bibliografía final para tener un acercamiento mayor a su obra.

– Cómo son para los vascos los procesos cognoscitivos de comprensión, de almacenamiento y de recuperación, tanto a nivel lingüístico como narrativo.

La simple enumeración, no exhaustiva, de los temas tocados abre un mundo de sugerencias importante, tanto para una aplicación al análisis y construcción de textos literarios como para la composición de narrativas audiovisuales autóctonas.

A modo de resumen y, adelantándome a lo que supondrá, en el último capítulo de este trabajo, una reflexión sobre las aplicaciones al cine (escritura de guiones, rodaje y montaje cinematográficos) de las estructuras narrativas del vasco menos “contaminado”, desearía subrayar: cómo del análisis precedente pueden derivarse varias ideas básicas, que sugieren específicas formas de narrar:



Montxo Armendariz: - "Tasio" (1984). - "27 horas" (1986). Temáticas activas o pasivas; positivas o negativas tienen, en euskara, una plasmación lingüística muy diferente, que implica sutiles cambios de orden en la colocación de las palabras dentro de la frase y con respecto a las partículas que las determinan.

- 1- Tendencia a la síntesis: A no separar tema principal y circunstancias que lo rodean.
- 2- Tendencia a subrayar con elementos visibles y audibles las temáticas activas en contraposición a las reflexivas o interiorizantes.
- 3- Sutile cambios de orden de narración entre las circunstancias positivas y negativas.
- 4- Tendencia a narrar en primer lugar las circunstancias para ir después a centrarnos en el tema que las provoca: El camino se realiza de lo general a lo particular, de continente a contenido.
- 5- Tendencia a colocar el tema importante que se desea subrayar hacia el final de la narración, precediendo justo a la acción.

Dejemos aquí estas 5 sugerencias narrativas y ampliemos nuestro estudio con otras propuestas.

1.1.2 Literatura Oral

El estudio de los contenidos lingüísticos del euskera nos da unas pautas básicas sobre la manera cómo el vasco construye sus mensajes más funcionales. Conviene, sin embargo, no limitarse a él sino, dando un paso más, analizar la construcción de mensajes artísticos o que respondan a necesidades estéticas, poéticas o dramáticas.

Todo pueblo, crea, desde sus orígenes, su propia literatura en donde, sus vivencias populares se transmiten en forma de arte. En el caso que nos ocupa: Arte Narrativo.



Placas de cristal para linterna mágica, de origen francés, que cuentan en viñetas un episodio del Quijote.

Cada vez es más difícil remontarse a estadios de transmisión narrativa puramente verbal. La influencia de la lengua escrita y en casos más elaborados - inclusive con esbozos audiovisuales - enriquece el lenguaje, al mismo tiempo que enmascara sus estructuras más radicales y menos contaminadas.

La cultura vasca ha hecho perdurar, a través de los siglos, un método de transmisión narrativa muy arcaico, que se remonta a los tiempos previos a la escritura: La Literatura Oral. Esbozando una definición, la literatura oral es aquella producción narrativa que surge y se conserva al margen de la escritura y que, por consiguiente, responde a un origen socio cultural que se enmarca en una sociedad que no conoce o no tiene en cuenta la literatura escrita. En tal medio social, tanto el simple "recitador" que recopila, habiéndolo memorizado las historias comunes, como el "creador", que improvisa una narración, son depositarios de la memoria colectiva y responden a los arquetipos populares del pueblo al que representan.

Debemos felicitarnos por el hecho de que el vasco, conserve un tesoro cuyo origen se hunde en la noche de los tiempos. Los pueblos que nos rodean lo perdieron hace mucho y solo quedan en el mundo algunas manifestaciones aisladas, casi todas ellas ubicadas en poblaciones muy primitivas.

La pervivencia de una literatura oral, beneficiada, además, de numerosos estudios teóricos sobre su origen y desarrollo hace que sepamos distinguir, con relativa claridad, lo que este arte narrado tiene de autóctono y lo que perdura en él de asimilado.

Dividiremos el estudio de la literatura oral en 2 grandes capítulos que guardan relación directa con nuestra finalidad de análisis de los mecanismos narrativos vascos en su posible aplicación al lenguaje cinematográfico:

1.1.2.1 Técnicas Narrativas de la Literatura Oral.

1.1.2.2 Modalidades de Literatura Oral Vasca.

1.1.2.1 Técnicas Narrativas de Literatura Oral

No sería posible adentrarnos en el estudio del bertsolarismo u otra forma de literatura oral vasca, sin explicar la peculiar mentalidad que funciona en la base de toda literatura oral en general.

El problema de la creación o la perpetuación de la obra narrativa, en un mundo sin escritura, lleva al narrador oral a respetar una serie de técnicas o mecanismos, que vamos a cifrar en 4 categorías diferentes, según los análisis de Manuel Lecuona:

1.1.2.1.1 Desarrollo de la memoria

Recitadores de todas las culturas orales del mundo: Rimadores tuareg, Rabbies hebreos, Rapsodas griegos, Entonadores de “enchoyadas” gallegos, Guslares rusos, Troveros de Las Alpujarras, Payadores argentinos, Glosaors de Menorca, Decimistas o Repentistas cubanos, Galerones del Llano venezolano, Improvisadores Achoub de Armenia etc., han desarrollado sus facultades memorísticas, hasta límites, hoy día, impensables. La repetición de las historias comunes, no se realiza, sin embargo, de manera fría y uniforme, a la manera como una cinta magnetofónica o videográfica lo harían, sino que añaden a todas ellas un punto de creatividad e innovación.

1.1.2.1.2 Artificios rítmicos

El narrador oral, necesita apoyarse en varios artificios destinados a potenciar sus facultades memorísticas: Estos artificios son fundamentalmente la Rima y el ritmo que ofrece la Métrica. Rima y métrica convierten instintivamente el mensaje en lenguaje poético. Estos apoyos materiales, a veces mnemotécnicos, lejos de ser un artificio frío y calculador se convierten, inmediatamente, en instrumentos artísticos en los que música, canto y gesto se desarrollan con belleza.



Jesús Horta Ruiz “El indio naborí”. Decimista cubano.(Fotografía Koldo Tapia - Euskal Herriko Bertsolari Elkarte). La tradición de los “Repentistas”, extendida por todo el cono sur de América, que emplean la décima como unidad métrica y rima, es uno de los raros ejemplos de pervivencia, en el mundo contemporáneo, de técnicas de improvisación poética.

1.1.2.1.3 Rapidez de movimiento de las imágenes

En contraposición al lenguaje escrito, el narrador oral mas primitivo mueve sus historias con una sorprendente rapidez, haciendo circular imágenes vivas y que llamen la atención del que escucha.

Así, abandona procedimientos retórico -gramaticales de enlace; descuida ciertos aspectos de respeto a la cronología; organiza su lógica narrativa de una manera sensible mas que cartesiana; utiliza las elipsis con gran libertad.

1.1.2.1.4 Improvisación

El ejemplo más libre y creativo de la literatura oral se da en el caso de los improvisadores, capaces, no ya de repetir un texto aprendido, sino de crear narraciones nuevas a petición del público que le escucha. Esta improvisación, que se beneficia de una cierta

interactividad entre artista y público, es la forma más elaborada de literatura oral y en su construcción mezcla técnicas externas o artificios de literatura oral, con otras más sofisticadas, ligadas al proceso individual de creación.

La presencia masiva de representantes de literatura oral, como método de creación narrativa, tanto en el vasco primitivo, generalmente no escolarizado, como en el vasco contemporáneo de cultura universitaria, representa un filón que debería ser tenido en cuenta por los creadores en otras ramas del arte.



Foto de la Bertso Txapelketa Nagusia. Donostia, 19 - I - 1936.
Alrededor del estudioso euskalzale Aita Aitzol dos generaciones de bertsolariak: La antigua rodeando a Txirrita, formada fundamentalmente por "no escolarizados" y la moderna representada por los "eskolatuak" Uztapide y Basarri.

El estudio de sus mecanismos narrativos debería sugerir modelos de construcciones dramáticas, estructurados a la manera tradicional, pero adaptados a necesidades o vivencias más contemporáneas.

1.1.2.2 Modalidades de Literatura Oral Vasca

Cuatro son los grandes capítulos en los que se puede dividir estas manifestaciones:

- Poesía improvisada: Entre las que podríamos encontrar: las "Kopla Zaharrak"; "Kopla Berriak" o "Bertsolarismo"; "Poesía decorativa" y "Erromantzeak" o "Romances".
- Teatro Oral: "Pastorales"; "Tragicomedias de Carnaval"; "Maskaradak"; "Farsas Xaribáricas", "Errandos", etc.
- Narrativa tradicional: Cuentos, Leyendas en prosa.
- Los géneros que estudia la Paremiología: Proverbios, Sentencias, Refranes, Modismos, etc.

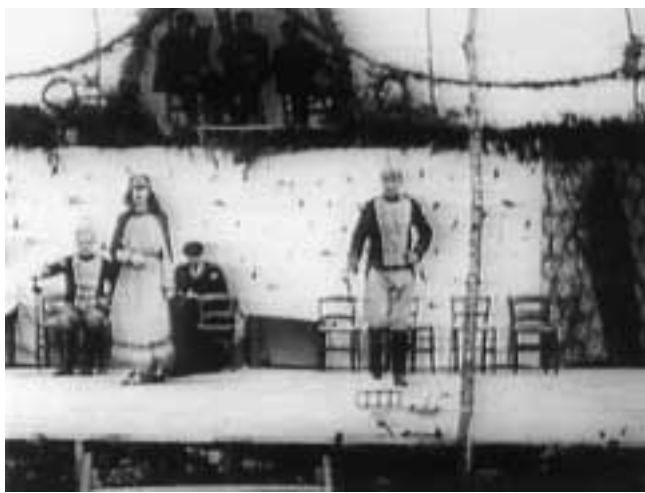
En el trabajo que realizamos, nos limitaremos al estudio de los dos primeros capítulos (sobre todo el primero) ya que es en éste, donde las formas de narrativa en lo que a fondo y forma se refiere han llegado hasta nosotros con menos adulteración.

En el caso de la Narrativa tradicional, si bien los temas y el mensaje de fondo transmitido son de indudable interés y autenticidad, la forma –debido a la gran libertad que ofrece la

prosa para efectuar cambios en la transmisión oral– adquiere tal numero de variantes que no es posible sacar conclusiones claras en cuanto a nuestro estudio de ritmos narrativos.

– Teatro Oral

El Teatro oral, si bien deja entrever orígenes muy primitivos, revela, tanto en temáticas, como en estructuras formales, influencias bien definidas.



Maurice Champreux: "Au Pays des basques". (1930). "Pastoral Napoleon en Zuberoa". La influencia en las Pastorales de los modelos del teatro griego y medieval no impiden que sea un género profundamente asimilado por el pueblo y que forma hoy una de las señas de identidad más reconocibles de una manera vasca de narrar, "maravillosamente contaminada".

Las Pastorales son la pervivencia, en la región de Zuberoa, de un teatro rural medieval que desapareció en Francia e Italia bajo el influjo del Renacimiento. Teatro eminentemente popular, no solo por la aceptación que tienen sus representaciones entre la gente, sino también porque todo el pueblo participa, como actor, en ellas, las Pastorales plantean unas temáticas en las que las actitudes estéticas (monotonía de los recitados, actuaciones actorales próximas a la danza, situación de los decorados, esquemas narrativos inmutables) y las actitudes morales o temáticas (los buenos a un lado, los malos a otro; colores asignados a cada facción; desenlaces moralizantes; ideas básicas machaconamente repetidas etc.) son reflejo de un modelo arcaico de representar narraciones, más propio de una Europa medieval que de una mentalidad vasca primitiva.

Con orígenes similares, aunque en contextos sociales y diferencias genéricas importantes, surgen las Mascaradas, Tragicomedias de Carnaval, Farsas Xaribáricas, Piezas "religiosas-melodramáticas", Representaciones que acompañaban a trabajos en común: Artazuriketak (Desgrane de maíz)⁴, Liñariak (Cardadores de lino) etc. –con contenidos religio-

4. A pesar de la evidencia del origen moderno de las celebraciones comunitarias del trabajo ligado al maíz, debido a la introducción del alimento tras la conquista de América, los esquemas representativos del ritual se basan en pautas establecidas en épocas anteriores.

sos en algunos, o transgresoramente paganizantes en otros– aprovechando la permisividad que ofrecía el Carnaval o el ambiente procaz del trabajo común.

Sin desdeñar su enorme valor intrínseco, verdadera reliquia medieval en Europa, la influencia que se percibe en Pastorales y Farsas Xaribáricas por parte de elementos no exclusivamente vascos, como los ya citados “Misterios” de la Edad Media, o el teatro clásico griego más arcaico, nos aconsejan no extendernos en el estudio del teatro oral, ya que su carácter “contaminado” nos llevaría por derroteros que desbordan nuestro estudio.

Las celebraciones más primitivas, ligadas a la celebración ritual de los Carnavales serán objeto, sin embargo, de un estudio especial en la parte de nuestro trabajo que concierne a la Artes Gestuales y Ritos Comunitarios.

– Poesía improvisada

Para el estudio del tema que nos ocupa nos vamos a centrar en el análisis del “Bertsolarismo”; “Kopla Zaharrak”; “Poesía Decorativa”, y “Erromantzeak”.

1.1.2.2.1 Bertsolarismo

Perdiéndose, en cuanto a su origen, en la noche de los tiempos, el poeta improvisador o Bertsolari ha pervivido hasta nosotros con una popularidad creciente. Hoy en día, la presencia de una nueva generación de improvisadores muestra, bien a las claras, que el fenómeno goza de una salud envidiable, a pesar de sus inusuales señas de identidad.

La gran popularidad del bertsolarismo ha producido que, junto a las transcripciones, por medios modernos, de los versos cantados en la actualidad, conozcamos, también, vehiculados por transmisión oral, los textos de los bertsolaris más primitivos: aquellos a los que la influencia de la escritura les condicionó apenas, dada su condición de iletrados.



Signos en el muro del Bertsolari Udarregi. Analfabeto, el bertsolari de Usurbil Juan José Alkain Iruretagoiena, “Udarregi” fue capaz de crear un sistema de signos plásticos rítmicos abstractos para memorizar sus composiciones.

El bertsolari “Eskolatu gabea” (sin escolarización), opuesto al “Eskolatua” o alfabetizado, que sufre la influencia de la poesía escrita o de la cultura libresco en general, es deposti-

tario de una tradición primitiva, fundamentalmente rural o pastoril, en donde se depositan las esencias menos contaminadas de lo vasco.

Deseosos de entender la construcción narrativa del verso vamos a analizar, en primer lugar, el proceso de creación que pone en marcha el bertsolari.

Todo proceso de creación debe recorrer el camino de la “invención” (temáticas, protagonistas, acciones); “disposición de elementos” (palabras, rima, estructuración de los enlaces) y “expresión” (estilo narrativo, métrica, melodía, etc.). En el caso del improvisador, este triple recorrido debe efectuarse sin escalonamiento en el tiempo, simultaneando, en un mismo instante, los tres momentos descritos.

Esta operación la realiza con la técnica del “Atzekotz aurrera” (de atrás hacia adelante). En primer lugar, piensa el tema principal que desea exponer. Junto a él aparece, en su mente, la palabra clave final que determinará la rima. Vuelve a continuación al principio del proceso y compone el primer verso, con la rima marcada por la palabra final. Concluye su intervención componiendo el núcleo central.

La preocupación por la métrica, prácticamente no existe, ya que el pie forzado, que ofrece la música, hace que el número de sílabas fluya, con exactitud, a través del canto.

El bertsolari actual, a medida que agranda su bagaje cultural, emplea más tiempo en este proceso de construcción, mientras que la respuesta de los bertsolaris primitivos era instantánea, surtiendo su narración a partir de elementos instintivos, no racionalmente elaborados.



Aparentemente imposible e inmóvil, el bertsolari desarrolla una impresionante actividad intelectual. Esta tensión interna se manifiesta en la profusión de movimientos reflejos en sus manos, que el propio improvisador esconde pudorosamente tras la espalda. Esta dicotomía: aparente serenidad y estatismo, combinada con imperceptibles signos de frenética actividad interior es una característica muy sugerente de una manera vasca de narrar que permite apasionantes campos de experimentación estilística. (Fotografía cedida por Jesús Uriarte, publicada en el libro de Maite González “Bertan ikusia” de Editorial Erein).

La unidad narrativa fundamental del Bertsolarismo es el “Bertso”. Una composición temática puede estar compuesta por un numero indeterminado de bertsoak, aunque la costumbre contemporánea de asimilar el trabajo de los bertsolaris a una actuación limitada en el tiempo (Bertso saioak, Txapelketak, Bertso jaialdiak) ha establecido, como pautas más habituales, los módulos de un bertso para temas cortos y 3 bertsos para temas más amplios.

El bertso está compuesto por un conjunto de “puntuak”. El “puntua” es un conjunto de líneas que acaban en una “oina” o rima. El “puntuak” se compone de 2 líneas en la que, generalmente, la segunda soporta la rima.

Veamos la estructura de un verso del tipo “Zortziko Haundia”, cantado por el Bertsolari Txirrita:

Puntuak	Lerroak	Bertso	Oina	Sílabas
1	1	Zenbat errezo egin izan da		10
	2	nere denboran elizan	...izan	8
2	3	ta pozik nago ikusirikan		10
	4	pakian nola gabiltzan	...iltza	8
3	5	Ni naizen bezin kobarderikan		10
	6	inor ezin leike izan	...izan	8
4	7	semeak guerra ez joateagatik		10
	8	mutilzahar gelditu nitzan	...intzan	8



José Manuel Lujanbio: “Txirrita” (Fotografía de 1935 procedente de Fototeca Kutxa)
“Cuantos rezos he realizado
en mis tiempos en la Iglesia
y me alegro viendo
cómo andamos en paz.
No es posible encontrar
alguien tan cobarde como yo.
Para que mis hijos no fueran enviados a la guerra
he decidido quedarme soltero.”

Analicemos algunas características narrativas del Bertsoa:

1. Neurria o Métrica.

La amplitud narrativa del verso puede ser de 2 tipos según el número de puntuak que empleen, adecuándose una u otra duración a temas de mayor o menor envergadura narrativa.

Así, en la amplitud corta, notamos el “Zortziko” compuesto de 8 puntuak, entre los que se pueden distinguir el “Zortziko Txikia” que combina líneas de 7 y 6 sílabas y el “Zortziko Haundia” que combina 10 y 8 sílabas, rimando las líneas pares.

En la amplitud larga destacan los “Hamarrekoak”, txikiak o haundiak según combinen los 10 puntuak de que constan, con líneas de 7 y 6 sílabas, en el txikia, o líneas de 10 y 8 en el haundia.

Un género de bertso, totalmente diferente a los citados anteriormente, es el llamado “Bederatzi Puntukoak” (9 puntos) que presenta una estructura irregular en la que se obtienen 9 rimas con líneas de métrica que oscilan entre las 7 y 5 sílabas.

De dificultad notable, representa una rapidez en la ejecución y una agilidad mental solo posible en mentes muy entrenadas en los artificios arcaicos de la literatura oral.

	Lerroak	Bertso	Oina	Sílaba
1	1	Besteok sarri juergan		7
	2	egun eta <u>gaba</u>	...aba	6
2	3	eta zuretzat berriz		7
	4	hainbeste tr <u>aba</u>	...aba	5
3	5	nere etxe ondoan		7
	6	jo duzu ald <u>aba</u>	...aba	6
4	7	hau da nire bihotzak		7
	8	dakarren alg <u>ara</u>	...ara	6
5	9	ta hori non h <u>ara</u>	...ara	6
6	10	nere abiada	...ada	6
7	11	justiziri b <u>ada</u>	...ada	6
8	12	zu hola nola l <u>aga</u>	...aga	7
9	13	nire traje onenez		7
	14	jantziko z <u>ara</u>	...ara	5

Ion Lopategi

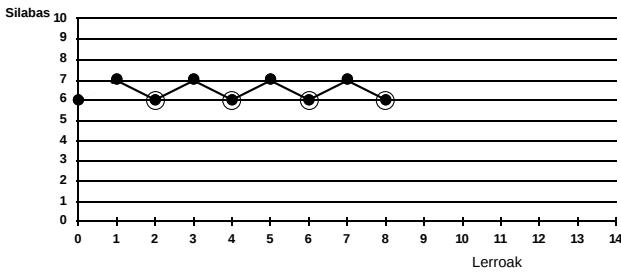
"Los demás, a menudo, de juega día y noche
y para tí, de nuevo, tantas trabas.
Llamaste a la puerta cerca de mi casa.
Esto llena de alegría mi corazón.
Eh aquí que he tomado una decisión:
si existe la justicia, cómo puedo dejarte así.
Te vestirás con mi mejor traje.



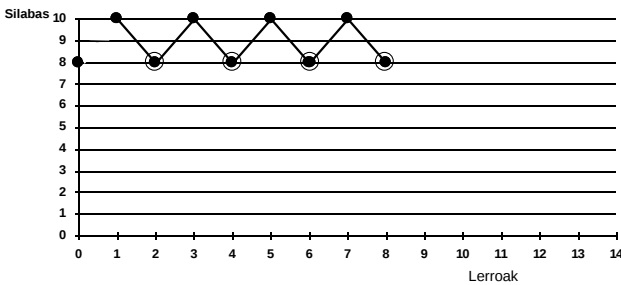
A modo de escaleta de guión cinematográfico, dibujaré a continuación, los ritmos narrativos de algunas modalidades de bertsoak.

En abscisa colocaré el número de Lerroak o líneas; en ordenada el nº de Silabas y subrayaré con un punto la colocación de la Rima.

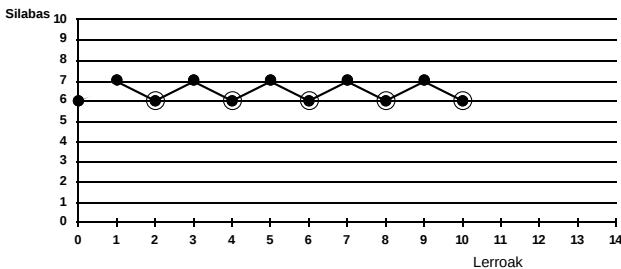
ZORTZIKO TXIKIA

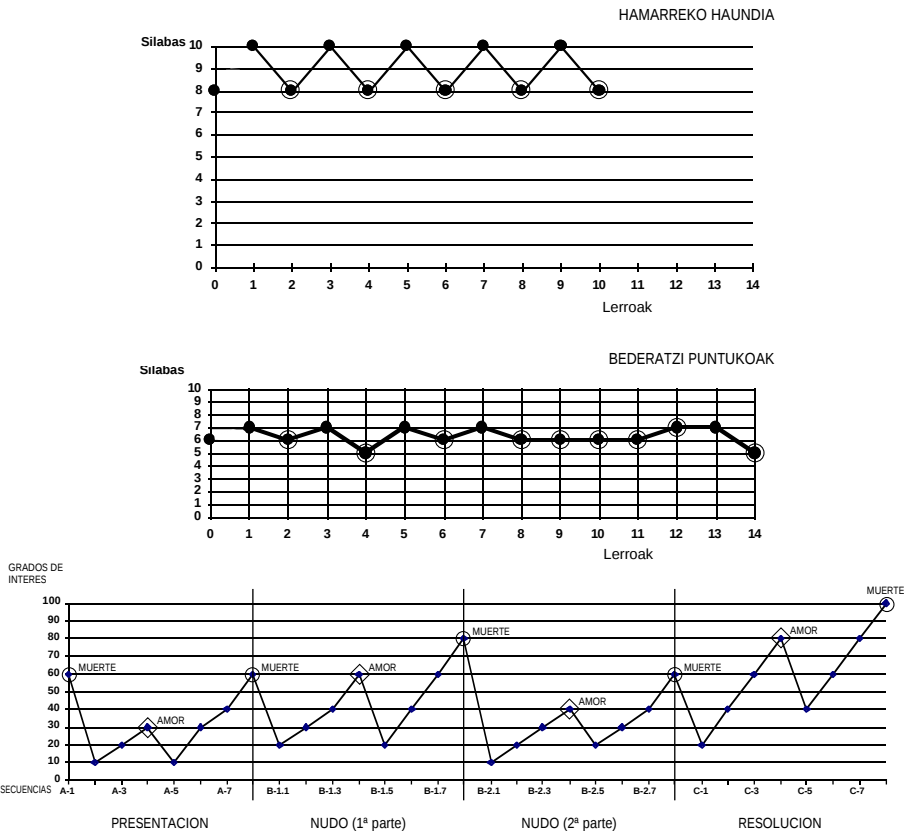


ZORTZIKO HAUNDIA



HAMARREKO TXIKIA





Esquema del desarrollo narrativo de la película de Alfred Hitchcock “*Vértigo*”. La utilización de curvas de nivel, para medir, el clímax dramático, los ritmos plásticos o las “rimas” de una película es un instrumento de trabajo habitual entre los guionistas. En este caso notamos que los elementos de “Rima” –Secuencias de Amor y Muerte– coinciden con los puntos fuertes del desarrollo narrativo, en contraposición a la tendencia notada en el bertso de subrayar los tiempos débiles.

2. Etena o Corte

Dentro de la estructura métrica del bertso hay que destacar el fenómeno del corte, ruptura o “Etena”: Una palabra no debe ser cortada en dos mitades por la cesura que la música impone, debiéndose hacer coincidir el corte musical, con ella, en su integridad. Esta característica se aplica con rigor en las líneas impares y menos rigurosamente en las pares.

Así en un bertso de medida amplia (haundia) los versos de 10 sílabas deben separarse en 2 partes de 5 sílabas que formen palabras completas. Veamos un ejemplo:

“Pello Joxepe / tabernan dala	5+5
haurra jaio da Larraunen	8
Ettxera joan da / esan omen du	5+5
ez da nerea izanen	8
Beraren amak / topa dezala	5+5
haur horrek aita zein duen”	8

Pello Josepe, está en la taberna,
el niño ha nacido en Larraun.
Dice que ha ido a casa.
No será el mío.
Que encuentre su madre
quién es el padre de ese niño

3. Oina o Rima

Sin entrar en excesivos detalles, indicaré que la rima del bertso es consonante, arrancando la consonancia desde la penúltima sílaba en los casos más elaborados. Conviene matizar esta noción de consonancia en la Rima bertsolarística. Empleo la noción de consonancia según las normas de literatura oral: Semejanza fónica de las terminaciones y no necesariamente igualdad de letras escritas.

En términos estrictos de literatura escrita la rima del bertso solo respeta las vocales. Sería por lo tanto, "rima asonante", de una concordancia imperfecta. El vasco, sin embargo, considera su concordancia perfecta a un nivel fónico, respetando siempre la última vocal y empleando consonantes con similitudes en los sonidos que producen.

Así, un bertsolari acepta como rima, "oralmente" consonante, "gaba" y "aldara"; pero nunca aceptaría "beatza" y "hanka" por la falta de armonías fónicas que contienen.



Manuel Olaizola "Uztapide". Andoni Egaña.
Los bertsolari "eskolatuak" aportan a la improvisación un mundo cultural variado, procedente de la lectura y la escritura, incluso a niveles de estudios universitarios. A pesar de un bagaje cultural de base tan diverso, ambos coinciden en un sentimiento poético y comunicativo común.

Está rigurosamente prohibida la repetición de una misma palabra, utilizada con el mismo significado, en una rima. Constituye el tan temido "Potto" de los bertsolariak.

Estas son, a grandes rasgos, las líneas maestras del fenómeno. No desearía que estas digresiones nos hicieran olvidar el objetivo primero de nuestro estudio: la aplicación de las pautas narrativas vascas al fenómeno cinematográfico. Emplazo al lector a que tenga paciencia, ya que en la segunda parte del estudio encontrará la coherencia que tal vez aquí no perciba con claridad.

1.1.2.2.2 Kopla Zaharrak

Las Kopla Zaharrak son una variante, arcaica, del género improvisatorio que acabamos de analizar, conocido como Kopla Berriak, Bertsolarismo o Bertsogintza. Contrariamente a éste, las Kopla Zaharrak pertenecen a la historia y aunque su técnica improvisadora pervive en el Bertsolarismo, tanto las temáticas, como las condiciones sociológicas en que surgieron, han cambiado con el tiempo.

Encontramos en las Kopla Zaharrak la técnica del “Atzekoz aurrera” que hace recorrer al improvisador un camino opuesto al que sugiere la lógica cartesiana. Si en ésta se comenzaba por el principio (Planteamiento); se continua por el desarrollo de la idea inicial (Nudo); y se termina por la conclusión de lo planteado, desarrollado anteriormente (Desenlace), en las Kopla Zaharra se procede al revés, como ya hemos analizado en el capítulo sobre Bertsolarismo.

En este análisis de las Kopla Zaharrak y su estructura narrativa, me gustaría resaltar –por la íntima relación que tiene con el proceso narrativo cinematográfico– un aspecto singular de ellas: la técnica de encadenamiento ideológico entre las diversas partes, que constituyen el cuerpo de una kopla.

Analicemos, pues, la manera como las Kopla Zaharrak organizan las transiciones, la cohesión entre sus diferentes elementos. Las referencias, que haremos al patriarca de la literatura oral vasca Manuel Lecuona, serán constantes.

Las Koplak tienen, de ordinario, cuatro versos, de los cuales, los dos primeros encierran una idea poética y los dos últimos una idea más cotidiana, narrativa, prosaica. Hacia estos dos últimos va dirigida la intencionalidad de la obra. La cohesión entre las dos partes, presenta a primera vista una incoherencia, una falta de relación.

Así en:

“Itsasoa laino dago
Baionako barraraino
Nik maite zaitut, maiteago
txoriak beren umeak baino”

“La mar está con bruma
hasta la barra de Bayona
Te quiero, te quiero más,
que los pájaros a sus crías”.



Federico Fellini: “E la nave va” (1983). La “lógica poética” ha sido la base estética y ética que a permitido, a un cineasta tan abierto a la modernidad como Fellini, para desarrollar su peculiar vena imaginativa de gran riqueza plástica.

No parece haber una relación lógica. La gente del pueblo, sin embargo, no sólo la aceptaba, sino que disfrutaba con ella. Tenemos, pues, que buscar una relación diferente a la puramente racional o de orden trascendental. La clave de esta cohesión la encontramos en la relación o lógica poética: aquella que funciona por relaciones sensibles, por conexiones y asideros, perceptibles a la sola imaginación y a los sentidos. Son relaciones, no de idea a idea, sino de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible.

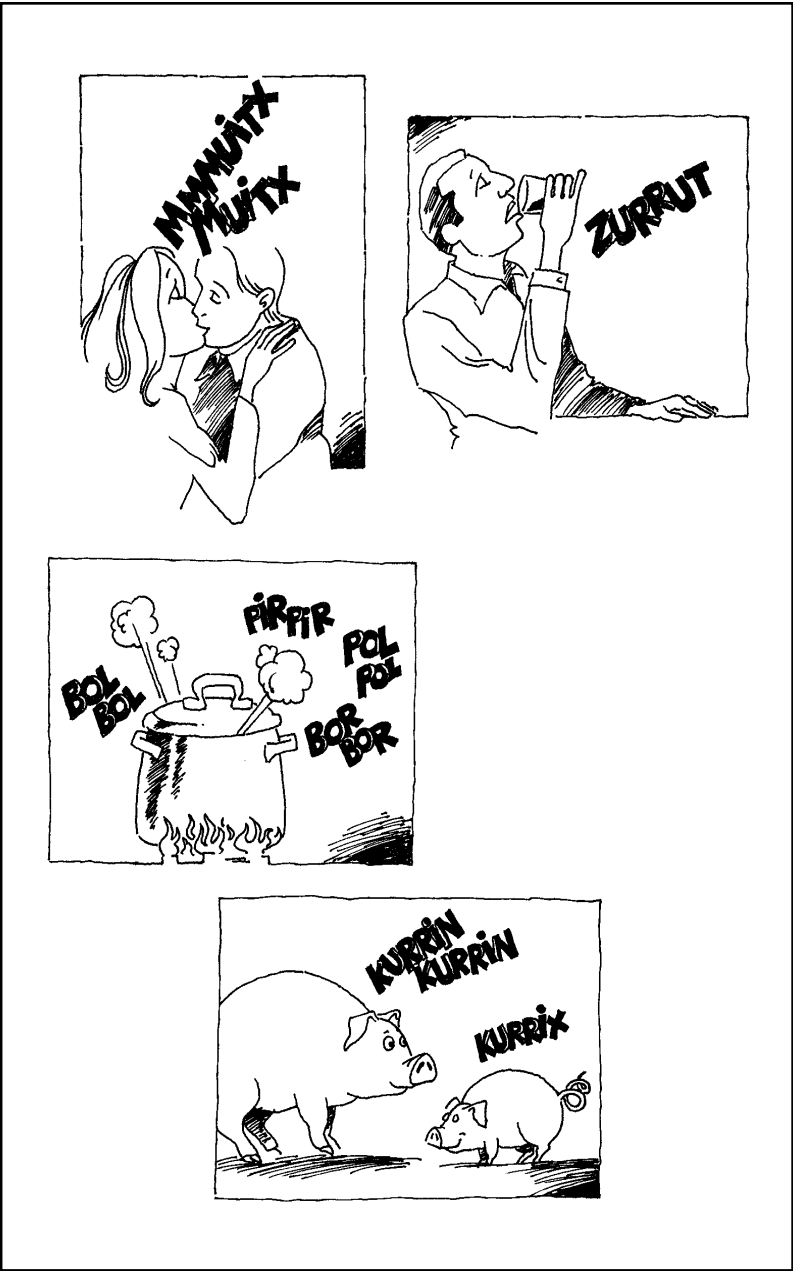
Detengámonos en el análisis de una Kopla Zaharra alavesa que muestra, bien a las claras, el tipo de ligazón sensible con el que el improvisador trabaja y que le permite establecer relaciones con la rapidez que su técnica le exige; ya que encuentra las conexiones, más en su inconsciente, que en su intelecto pensante.

"Tin, tin!

San Martín está a
la puerta con su
capillita blanca
esperando la
oración,
la oración del
peregrino
cuando Jesucristo
vino
de rodillas a rezar:
Magdalena,
Magdalena
no te canses a
llorar.
A los niños dales
teta:
y a los grandes
motilones dales
grandes
coscorriones, que lo
vayan a ganar a
las puertas de
Galicia,
que allí se vende
buen pan, blanco
como la azucena:
que la Virgen del
Rosario es una
linda y hermosa
panadera"

El poeta ha oído la campanita de la oración... E inmediatamente reproduce su sonido, tin, tin. El sonido le trae a la memoria la ermita. Esta tiene que ser de San Martín por la fuerza del consonante tin, tin (relación acústica). Dentro de la ermita, en el nicho del altar, descubre al popular Santo con su capita blanca; prenda que a su vez, nos recuerda al peregrino santiaguista (relación visual). El sonsonete del nombre de "peregrino" (elemento acústico), busca naturalmente su correspondiente consonante en el verbo "vino", que aplicado a Jesucristo, como hablábamos de oración, nos recuerda la del Salvador en el Huerto de los Olivos. La imagen de la Pasión que aquí asoma, nos lleva luego al Calvario, donde hallamos a la Magdalena llorosa; cuyo llanto y su popularísimo nombre, a su vez, por sorprendente conducto, nos recuerdan, sin querer, el lloriqueo fastidioso del chiquillo de la vecina Magdalena, a la que el poeta exhorta a que calle al nene dándole de mamar. Por contraste, piensa luego en que la fastidiosa música puede ser de algún mimoso "motilón" a quien, en vez de teta, mejor le cuadrarían grandes coscorriones, que le recordarán el arribo a la edad de ganarse por sí mismo el sustento cotidiano del blanco pan, que, por cierto, es fama, se hace blanquísimo en las puertas de Galicia. Por fin, el color blanco azucena del pan que se hace a las puertas de Galicia nos recuerda a la Virgen del Rosario. ¿Por qué relación? Quizás, sencillamente, por lo de la azucena. Quizás (sobre todo si el poeta o el pueblo que le escucha son un tanto teólogos) por lo del pan tan blanco que no puede ser otro que el Pan de la Eucaristía, amasado por manos de la gentil hija de Ana, la blanca azucena de la vara de Jesé, convertida, por este pintoresco arte de encantamiento, en "linda y hermosa panadera"⁵

5. Manuel de Lecuona: *La literatura oral vasca*, Ed. Aunamendi, 1964, p. 109 ss.



Onomatopeyas vascas. En un lenguaje fundamentalmente icónico como es el del comic, tanto onomatopeyas como sensogramas (representación de un concepto o una realidad a través de un dibujo: Un tronco y una sierra para expresar sueño profundo) derivan de relaciones provenientes de la lógica poética propias de la sensibilidad de cada pueblo.

Relaciones acústicas, visuales, plásticas, inversiones de la lógica habitual, recurso a ideas teológicas: un popurrí fresco y hermoso en el que la imaginación salta, libremente, de rama en rama.

Contribuyendo al peso específico que, en una mentalidad arcaica, pueden tener las relaciones sensibles, hay que hacer mención al carácter mágico, que una mentalidad tradicional, pueda otorgar a una palabra o cosa que se relaciona con otra:

“Es propio de la mentalidad mágica, atribuir al mismo valor, las mismas propiedades ontológicas, a las imágenes de las cosas que a las cosas mismas: a la imagen del “bisonte” que al bisonte mismo. Por eso, cuando dos imágenes se asemejan entre sí, sin más, para la mentalidad, por ellas representada, se asemejan, también, de igual manera.”⁶



Pinturas rupestres de las cuevas de Ekain (Deba, Gipuzkoa)
Caballos “Pottokak” pastando. (Fotogramas del film “Ama Lur” (1968)

Bogamos con estas teorías, no sólo en plena prehistoria vasca, sino también hoy, en las teorías de Jorge Oteiza y en la esencia de la película *Ama Lur*, tan depositaria del espíritu del mítico escultor y pensador vasco.

He citado la obra cumbre de Fernando Larruquert y Néstor Basterrechea porque considero que, en ella, se pueden encontrar sorprendentes aplicaciones al lenguaje narrativo cinematográfico de las técnicas de construcción propias de la literatura oral vasca. Me reservo para la segunda parte de este estudio el análisis pormenorizado del empleo de las transiciones en la película “Ama Lur”.

6. Manuel de Lecuona: Obra citada pág. 111.

La simple lectura de los propósitos precedentes, nos hace ver con claridad la sorprendente modernidad audiovisual de esta técnica arcaica.

Una narración cuyas transiciones se efectúen en base a la lógica poética: relaciones de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible, y no de idea a idea, nos sumerge en las claves del lenguaje cinematográfico más vanguardista y sugerente.

Desearía subrayar otro aspecto muy habitual en las Kopla Zaharrak: La unión entre 2 Koplas a través de la repetición de una misma frase: colocada en el último puntua de la 1ª, la una, y en el primer puntua de la 2ª, la otra.

Kopla		Sílabas	Rima
1	Eder zeruan izarra	8	arra
	hari begira lizarra;	8	arra
	etxe hontako nagusi jaunak	10	-
	urre goriz du bizarra	8	arra
2	Urre gorriz du bizarra ta	8	a-ta
	zilar zurizko sorbalda	8	alda
	erreal bikoiz egina dauka	10	-
	elizarako galtzada	8	ada

- 1. Hermosa estrella en el cielo
el fresno mirándola;
el amo de esta casa
tiene la barba rojo oro.
- 2. Tiene la barba rojo oro
el hombro blanco plata;
con dobles reales tiene hecha
la calzada de la Iglesia.

Esta estructura “En espejo” es muy sugerente como modelo narrativo y se encuentra no solo en las Koplas de 4 puntua sino que, también, constituye una práctica habitual en las improvisaciones bertsolarísticas entre 2 bertsolaris que compiten o se contestan uno a otro. El último punto con el que un bertsolari concluye su bertsos, es utilizado, muy a menudo, por su contrincante para iniciar el suyo. Constituye una característica narrativa específica ligada, íntimamente, a los artificios de memorización propios de la literatura oral.

Se puede notar, asimismo, la utilización de la técnica del empleo del corte medial, cesura o “etena”. Dejaremos para la segunda parte un análisis de la posible utilización en escritura de guión cinematográfico de este singular procedimiento típico de la literatura oral vasca.

1.1.2.2.3 Poesía Decorativa.

Ligada a ambientes juguetones e infantiles, surge la Poesía Decorativa. Es una forma lírica informal, en donde los elementos que excitan la imaginación sensorial (sobre todo sonora) priman sobre los ideológicos.

Juegos de palabras utilizados como elementos rítmicos para acompañar juegos infantiles, onomatopeyas que ilustran acciones, palabras y sonidos sin sentido, emitidos con intención lúdica etc. constituyen la base de las poesías decorativas.

Veamos algunos ejemplos: Canción de Cuna

Lerroak		Sílabas	Rima
1	"Ttun-kurrun-kuttun-kuttun-ku,	8	-
2	ttun-kurrun-kuttuna!	6	una
3	Run-kuttun-kuttun-kuttun-ku,	8	-
4	run-kuttun-kuttuna!	6	una
5	Lo!	1	-
6	Run-kuttun-kuttuna!"	6	una



Ingmar Bergman: “Fresas salvajes” (1957). A través de la adecuada combinación de sonidos y ritmos se pueden transmitir sensaciones que reenvían a las pulsiones más primigenias que retrotraen al individuo, bien al estadio de la infancia, bien a los recuerdos más perdurables.

Notemos la utilización de onomatopeyas sonoras destinadas a crear un ambiente de suavidad (empleo de la peculiar consonante Vasca “tt” equivalente a una “ch” castellana dulcificada); oscuridad (empleo sistemático de la vocal “u” que sugiere penumbra); recuerdo a la figura materna (la consonante “n” en vasco constituye el sufijo con el que la lengua coloquial designa al elemento femenino, en oposición a la “k” masculina), tan adecuados a conseguir el efecto deseado: dormir al niño.

La rítmica propia de esta poesía nos introduce, asimismo, en el peculiar ruido que el balanceo de una cuna produce sobre los antiguos suelos tradicionales de madera (roble, nogal o castaño). A través del sonido –esencialmente onomatopéyico (“kunkulun”)– visualizamos la escena, en su peculiar ambientación.

Otros ejemplos, de imposible traducción, juegan con los sonidos que producen las palabras, en una especie de juego vocal sin más intención que el puro goce estético sonoro.

Así, en la llamada “Leloren Kanta” o canto del tonto (lelo).

“Lelori-relo-leloli-relo
leoa-zarai-leloa...”

Particularmente sugerente, como modelo narrativo, es la introducción de elementos decorativos, onomatopéyicos en medio de una narración con lógica propia.

“Donostiako Gaztelupeko
sagarduaren gozua;
hantxe edaten ari nintzala,
hautsi zitzaidan basua.
Eta kriskitin-kraskitin
arrosa klabelin,
basoa kristalezkoa.

“El sabor dulce de la Sidra
del Donostiarra Gaztelupe.
Allá mientras bebía
se me rompió el vaso.
y Kris-kras...
rosa y clavel
el vaso de cristal”.

La presencia de los puntos “en negrita”, introduce un elemento puramente sensible –fundamentalmente auditivo– en el seno de la narración, rompiendo el ritmo ideológico, para enriquecer su aspecto sensorial.

Las relaciones con el lenguaje del cine más moderno y menos dependiente del teatro, de estas técnicas de literatura oral, son tan evidentes que no necesitan, por el momento, explicaciones suplementarias.

1.1.2.2.4 Erromantzeak

Finalizaremos el estudio de las técnicas narrativas provenientes de la literatura oral con un análisis de los Romances llegados hasta nosotros por transmisión oral. Los diferentes autores no llegan a ponerse de acuerdo sobre su origen y antigüedad. El hecho que, tanto en temáticas, como en estructura formal puedan encontrarse diversos paralelismos con géneros similares en la literatura europea (trovadores, cuentistas populares, etc.), hacen sospechar un origen no excesivamente remoto en el tiempo, tanto más cuanto que a algunos se los data con precisión entre los siglos XV y XVIII.

Aún siendo difícil evaluar su grado de “contaminación” (según nuestra fórmula habitual), su estudio guarda un interés evidente ya que suponen la primera incursión de la poesía oral en un género narrado, con vocación no estrictamente poética y en el que la preocupación por la rima cede en beneficio de las características narrativas, épicas o líricas, del conjunto.

Destaquemos las características de los Romances emparentándolos con las formas más antiguas de literatura oral vasca.

A la manera como las Koplak Zaharrak ordenaban su narración, los Romances emplean a menudo, la técnica de la separación de los 4 punta, de que consta una estrofa, en dos mitades, por medio de una ruptura ideológica. La primera pareja de punta, emiten una idea de orden poético o sensorial, que no tiene, ideológicamente, nada que ver con el mensaje emitido en la segunda parte. El encadenamiento entre ambas, separadas por la “etena”, o ruptura se realiza de modo sensible como se ha explicado precedentemente.

Lerro

1	"Andozeko ibarra ala zer ibar luzia	etena
2	Hiruretan ebaki zaitan armarik gabe bihotza"	

“El valle de Andoz
que valle tan largo.
Sin ningún arma, en tres pedazos
se me partió el corazón”



Iglesia trinitaria de Gotañe (Zuberoa)

Los romances emplean como técnica narrativa un recurso poco habitual en la poesía estudiada hasta el momento: el recurso al diálogo como manera de personalizar las emociones. Lejos de emplear el modo impersonal o la 3ª persona para describir sentimientos, el romance recurre, bien a la reflexión en primera persona, bien a la introducción del diálogo entre diferentes personajes para hacer avanzar la narración.

La capacidad de transmitir emociones y de hacer vivir una situación es, por lo tanto, mucho mayor que en géneros más impersonales.

En esta técnica narrativa, –no tan antigua como las analizadas anteriormente y tan próxima ya a la escritura o al lenguaje teatral– notamos, sin embargo, un rasgo arcaizante, cual es la ausencia de nombres propios para dejar claro qué personaje es el autor de los diálogos. El autor del romance confía –según técnicas de literatura oral– en el intérprete del romance, el cual deberá dejar bien claro quién habla, por el tono de voz que ofrezca en sus intervenciones.

Otra característica formal, que nos interesa subrayar, es la repetición que los romances emplean:

– bien sea de una palabra en la estrofa:

"Alostorria, bai Alostorria Alostorreko eskailera luzia..."	"Alostorria, sí Alostorria, la larga escalera de Alostorria..."
--	--

– o de un puntua en la estrofa creando una estructura "En espejo":

"Brodutzen ari nintzen" ene salan jarririk aire bat entzun nuen itxasoko aldetik, itxasoko aldetik untzian kantaturik"	"Estando bordando situada en mi sala, escuché un aire del lado del mar, del lado del mar cantando en un barco."
---	--

– o de una frase de estructura similar, con el único cambio del destinatario de la acción verbal:

- | | |
|---|--|
| 1. "Bereterretzek oheti
neskatuari eztiki:
"Habil eta so egin ezazu
gizonik denez ageri". | "Bedeterretxe, desde la cama,
a la chica dulcemente:
"Vete y estate atenta
cómo aparece el muchacho". |
| 2. "Berterretzek oheti
jaun kontiari goraintzi:
"Ehun behi bazereitzola
beren zezena ondoti" | Bedeterretxe, desde la cama,
saludando al señor conde:
"Parecéis 100 vacas detrás
de su semental" |

Como características narrativas, subrayaremos la gran libertad con que los romances se mueven en lo que a respeto de la lógica tradicional se refiere.

Acciones que cambian de lugar y de tiempo sin nada que lo haga sospechar; personajes cuya historia se cuenta en una misma secuencia en primera o 3ª persona; acciones que se interrumpen inopinadamente etc. sugieren elipsis temporales audaces o encadenamientos de montaje sorprendentes, propias del lenguaje audiovisual más avanzado.

Esta falta de lógica cartesiana se manifiesta, también, en la estilización o capacidad de síntesis que poseen: basta con un par de pinceladas para describirnos unos personajes, una situación y una acción. El autor decide, con sorprendente frescura, lo que es necesario para la correcta transmisión del mensaje y lo que no lo es, primando los elementos sensibles y sensoriales, sobre los intelectuales o ideológicos.

Las pautas narrativas que tales procedimientos pueden sugerir, tanto en lo que a estructura formal, como a cohesión de contenidos se refiere, serán estudiadas en la segunda parte de nuestro informe.

Antes de abordarlo, permítaseme subrayar, a modo de resumen, algunas características de la poesía oral cuyos esquemas narrativos pudieran ser trasladados al lenguaje cinematográfico.



Julio Medem: "Vacas" (1992).

- 1- Moldes narrativos diversos para narraciones de gran amplitud, corta amplitud, o sugerentes caminos fuera de moldes uniformes.
- 2- División de la unidad global narrativa en puntos o capítulos.
- 3- Presencia de la rima como elemento puntuador que marca el final de los capítulos.
- 4- Presencia de la cesura o punto medial, que separa en 2 el contenido de los temas.
- 5- Presencia de la rima generalmente en las líneas impares y sistemáticamente en las que tienen menos sílabas. Así, curiosamente, el punto álgido no se coloca en la cresta sino en el hueco.
- 6- Sugerente proceso de escritura que comienza por estructurar el final, dar, a continuación, un salto al comienzo, para elaborar la parte mediana, con posterioridad.



E. Buzzell: "Go West" (1940) con los Hermanos Marx. La expresión vasca "arpa jo" (literalmente "tocar el arpa") tiene un sentido figurado, que puede ser traducido por "tomar el pelo", lo que nos reenvía a la importancia que en cada cultura tiene la utilización, inclusive en el audiovisual, del imaginario metafórico, presente en modismos, proverbios, frases hechas, etc.

1.2 Artes musicales

Finalizado el estudio de las Artes Narrativas, tan importante en la evaluación de la influencia de la mentalidad primitiva vasca en las técnicas para contar historias, vamos a centrarnos en el estudio de las Artes Musicales.

El objeto de nuestro análisis serán los ritmos musicales propios y autóctonos vascos: Intentaremos, en primer lugar delimitar el alcance de nuestra investigación separando, las melodías y ritmos más originarios y menos contaminados, de aquellos en los que, la influencia de la rica corriente musical europea, ha impuesto su impronta, complementando la tradición originaria.

Consciente de las inmensas carencias que tengo, en cuanto a formación musical se refiere, mi análisis se centrará en las grandes corrientes de base que presiden las estructuras musicales, sin hacer un estudio pormenorizado que escaparía del interés global que nos ocupa y que, por otra parte, solo un musicólogo podría contemplar con solvencia.

Desde el punto de vista metodológico, no abordaré en este capítulo el tema de la danza, a pesar de su indudable conexión con la música. Los aspectos plásticos, organizativos del espacio que lleva consigo la coreografía del baile popular me aconsejan incluirla en el capítulo de las artes gestuales, al mismo nivel que la gestual no artística (gestos de cariño, de mando, de rechazo, enfado etc....); la gestual artística (mimo, teatro, danza...); la gestual religiosa o social (liturgia, rituales, actos públicos, etc.).

Este voluntario desplazamiento de la danza hacia otros capítulos, no quiere decir que no vayamos a abordar otros aspectos sensoriales que la música conlleva ya que, si bien el oído será un sentido privilegiado en la percepción musical, en el caso de la música primitiva, la visión de la postura del interprete será esencial, lo mismo que la manera como se perciben a través del tacto las vibraciones del instrumento.

1.2.1 Los instrumentos

Comencemos por delimitar, entre la inmensa marea creciente que en nuestros días supone la información musical, lo que es música vasca tradicional, "no contaminada". Dada la suspicacia que el tema suscita, debo repetir que no se trata de ofrecer una clasificación valorativa de una u otra música, sino un intento de llegar a unas raíces, sin emitir un juicio de valor sobre las diversas expresiones artísticas.

En el caso vasco, a semejanza con lo analizado en el tema de las Artes Narrativas, es relativamente sencillo remontarnos a unos ritmos y melodías, interpretados por instrumentos originales, que no tienen semejanza con los generados por los pueblos que nos rodean, o



Estalactitas en la cueva de Pozalagua en Karrantza (Bizkaia).

que, teniéndola, el pueblo vasco los ha hecho suyos destilando en ellos su propia manera de sentir el fenómeno musical.

Citemos algunos de ellos que tienen origen común con otros provenientes de civilizaciones circundantes, aunque abarquen un arco muy amplio, en cuanto al origen histórico se refiere: Txirula, Txistu, Txanbela, Sunpriñu, Xirrularru (cornamusa), Dulzaina, Acordeón Diatónico, Alboka, en la categoría de instrumentos de viento o aerófonos (según la denominación clasificatoria del musicólogo Curt Sachs); Pandero ("tambour de basque", en francés), Atabal, Tamboril, Danburia ("Ttuntun", Chicotén, Salterio) entre los membranófonos; Bandurria, Guitarra, Zarrabete (Zanfoña, Viola de rueda) Muxu Kitarra (Birimbao, Guimbarde, Trompa de boca) en la de los cordófonos.⁷

Existen otros, cuyo primitivismo les hace ser perfectamente discernibles del entorno circundante. Se les conoce por su nombre onomatopéyico, que hace remontar su origen a un período pre-conceptual, en el que la impresión sensible primaba sobre la construcción lingüística intelectual. Así la Txa-la-par-ta, el Txi-ri-ko-ke-ta o Ki-ri-ko-ke-ta (Txalaparta baztarena); el Du-run-be-le (Sumpriñu), el A-la-ki-ke-tan (Tobera), o el Txun-Txun (Danburia). En el caso del Sumprinu y de la Danburia, su parentesco con instrumentos similares típicos de la cultura pastoril del entorno, no nos hacen dudar de su antigüedad, pero sí de su especificidad.

Tanto Txalaparta como Tobera son instrumentos de percusión en los que sus características rítmicas superan a sus potencialidades melódicas, muy escasas –apenas armónicas– y a veces nulas, aunque los txalapartaris más vanguardistas contemporáneos las hayan dotado de variedades tonales, valiéndose de maderas de timbres diferentes, a la manera de xilófonos o marimbas. Se me podría argumentar que es lo típico en la mayoría de los instrumentos de percusión: acentuar la base rítmica para ponerla al servicio del instrumento generador de melodía. El carácter primitivo de Txalaparta y Tobera reside en el hecho de que son autónomos: no necesitan de la presencia de melodía para llenar las aspiraciones sonoras de la comunidad a la que van dirigidas. Tampoco son soportes rítmicos al servicio del baile (al estilo de los Tam-tames africanos): producen música, válida en sí misma, porque (excluida alguna función social puntual: llamadas, convocatorias, etc.) responden a profundas necesidades, no estrictamente musicales o funcionales del colectivo humano que las genera.

Tanto Tobera como Txalaparta, parten del planteamiento percusivo de golpear unas piezas de metal o madera con unos objetos similares, produciendo una cascada de sonidos. El hecho que la Txalaparta utilice la madera puede estar significando, tal vez, un origen anterior al de la utilización del hierro –del que surgiría la Tobera– haciendo añorar un posible instrumento precedente, de piedra, que se hubiera basado en los mismos principios.⁸

7. Hemos citado los más habituales que perviven hoy en día en la música popular, (algunos considerados como francamente minoritarios) pero podrían también citarse otros ya desaparecidos o en franca decadencia como: los crótalos o Arxalxak castañuelas que se usan en ciertas danzas de origen ritual; la "Firinga" o cuerda que unida a una madera se hacía girar; el Arrabita, o Rabel de dos cuerdas; el Eltzegor o zambomba; Las Kirrikak o Kabikoak variantes de las carracas castellanas etc. sin olvidarnos del carro que canta, peculiar ruido –al que nos resistimos a denominar como música– que produce la rueda de madera del carro vasco o gurdia al girar en su eje del mismo material, que tantas consideraciones etnológicas ha provocado en Telesforo de Aranzadi y Jorge Oteiza.

8. No es casualidad, que en las cuevas prehistóricas, pobladas de restos humanos, de Isturitz (Baja Navarra), Santimamiñe (Bizkaia) u otras el entramado de estalactitas y estalagmitas produce un complejo sonido al ser golpeadas por la mano desnuda.

Ya que los planteamientos rítmicos de ambas se rigen por principios similares, a partir de este momento me limitaré al estudio de la Txalaparta, dejando al lector la tarea de efectuar un análisis similar para la Tobera.

1.2.1.1 Txalaparta:

1.2.1.1.1 Descripción

La Txalaparta consta de los siguientes elementos: Uno o varios tablones de madera de una largura cercana a los 2 metros, que, colocados horizontalmente sobre un soporte flexible, son golpeadas por unos bastones o “makillak” manejados por 2 instrumentistas en pie. Estos sostienen los bastones entre sus manos golpeando la madera horizontal con una incidencia perpendicular sobre ella. Originariamente, sólo existía un tablón horizontal y éste se apoyaba sobre unos cestos colocados boca abajo en el suelo, coronados por hojas de maíz, que aseguraban la vibración de la madera.



Pello Zuaznabar y Erramun Goikoetxea txalapartariak. (Fotografía tomada del libro de Josu Goiri: “Txalaparta”)

Los orígenes de la Txalaparta son muy antiguos, –como ya se ha expuesto precedentemente– y, más allá de su importancia práctica (utilización como toque de llamada o Deia al trabajo en común de prensar la sidra, o a la fiesta) interesa subrayar las conexiones de su ritmo con las vivencias mas íntimas, personales y colectivas, del vasco.

El nombre: “Txalaparta” –excepción hecha de su claro contenido onomatopéyico– puede provenir de la deformación de Zaldi-parta o Proveniente del Caballo, ya que, el sonido del instrumento se asimila, por su ritmo, al galope de un caballo: “Ttakun-ttan-ttakun / ttakun-ttan-ttakun”.

Es conocida la importancia del Caballo en la mitología vasca: Es el animal totémico, al que se respeta y protege. Las representaciones pictóricas que de él hace el vasco primitivo

en sus grutas (Ekain, Lascaux, Màs d'Azil, Altamira, Santimamiñe, Isturitz...) ⁹ representan al caballo de raza autóctona "pottoka" en un rango de dignidad superior a otros animales del entorno: bisontes, antílopes, etc. susceptibles, estos últimos de ser cazados y utilizados por el hombre.

La primigenia asimilación del ritmo del galope del animal totémico a la música de la Txalaparta es una teoría sugerente, testigo de la entrada en lo más profundo de las costumbres religiosas del vasco, de este ritmo complejo copiado de la naturaleza pero que va más allá de los ritmos naturales simples como son al alternancia del día y de la noche; las estaciones del año; los ritmos marcados por la agricultura o la incipiente domesticación de los animales.

Recordaremos, asimismo, en este sentido, que el grito de los vascos, es el Irrintzi o Relincho, que nos remite, de nuevo, a la presencia del animal totémico



Koldobika Jauregi: Caballos en la playa de Itzurun en Zumaia (Gipuzkoa). El caballo como totem o representante del colectivo humano que le da vida, genera, por sus propias formas, ritmos visuales que un artista moderno sabe captar y transmitir en su obra. Un instrumento musical tradicional: la txalaparta, efectúa, por su parte, el mismo camino a nivel sonoro.

Por otro lado, el ritmo que surge de la Txalaparta, se asimila, asimismo, al sonido del corazón. La unidad rítmica del latido se estructura en 2 tiempos: Una pulsación doble, una de cuyas partes, la primera, es débil y la segunda fuerte –en anacrusa–, seguida de un silencio: "Ta-tam - —" ¹⁰.

9. Es evidente que amplió, las fronteras del área de influencia del vasco, más allá de lo que hoy engloban las divisiones administrativas de los 7 territorios. Los historiadores colocan a las actuales Cantabria, Aquitania (Gascoña) o Dordona (Lascaux) en los límites de una antigua difusión de las tribus vascas, por buena parte de la actual frontera entre España y Francia.

10. No podemos olvidar que la primera experiencia sensorial rítmica del feto humano es el conjunto de vibraciones que percibe provenientes de su madre (voz, actividad respiratoria y digestiva, etc.) entre las que destacan, por su intensidad y regularidad, los latidos del corazón a los cuales, en tiempo diferente, el "nasciturus" intenta imitar y acompañar su ritmo.

El recuerdo del animal totémico, como elemento colectivo y la similitud con el ritmo personal más vivencial, hacen de la Txalaparta el exponente más original y auténtico de la manera cómo el vasco transmite sus vivencias rítmicas en forma de representación o de arte.

1.2.1.1.2 Ritmos

Analizando las características del instrumento y la forma de tocarlo, podemos diferenciar varios tipos de ritmos que genera la Txalaparta, según su influencia vaya dirigida hacia uno u otro sentido de la persona.

1.2.1.1.2.1 Ritmos sonoros

Interpretada siempre por dos personas, –equipadas, cada una de ellas, de dos bastones percusivos– desarrolla un doble ritmo:

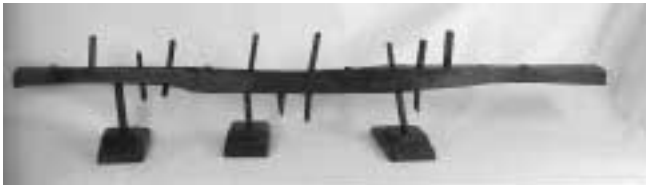
Un ritmo principal, que marca las pulsiones de base, llamado Ttakuna (Garuna, según regiones) y un ritmo complementario, llamado Errena (Urguna).

Ttakuna marca los momentos positivos, alrededor de los cuales, y como respuesta a ellos, va a estructurarse el Errena (literalmente: “cojo”), el punto de respuesta que marca la dinámica o contrapunto con la pulsión positiva. Así, a la doble pulsación o latido del Ttakuna, responde el Errena, con su planteamiento más simple y originario: el silencio; o con respuestas más complejas pero siempre mediatizadas por el ritmo primordial.

	Ttakuna	Errena	
1	Tta-kun	(silencio)	anacrusa
2	Tta-kun	(silencio)	anacrusa
3	Tta-kun	ttan	anacrusa + síncopa
4	Tta-kun	ttan	anacrusa + síncopa

Bajo este principio de base, los ritmos pueden combinarse según gusto y calidad artística de los ejecutantes, hasta límites de virtuosismo y rapidez en la ejecución, difíciles de ser detectados analíticamente.

Esta alternancia –dentro del ritmo binario de la txalaparta– del elemento básico y regular, (la medida estable) y del elemento contrapuntístico (libre y antinorma) es muy sugerente, en sus posibles aplicaciones a la tarea de composición de estructuras narrativas y rítmicas de otras artes.



Remigio Mendiburu: “Homenaje a la Txalaparta” (1961). Cerrando el círculo, ritmos sonoros y visuales; representaciones tradicionales e interpretaciones modernas se dan la mano, en perfecta armonía.

1.2.1.1.2.2 Ritmos visuales

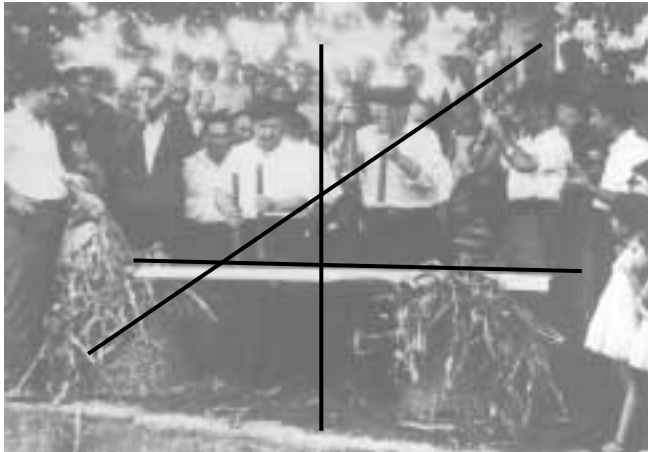
La txalaparta genera unos ritmos o “dinamismos internos” que se manifiestan en la manera que el artista tiene de abordar su acción artística.

Cuatro son las líneas de fuerza que pone en juego el instrumento y su forma de ser tocado:

- Línea horizontal: Formada por el tablón o tablones horizontales sobre el que van a golpear los bastones.
- Línea vertical: Incidiendo de forma casi perpendicular, los 4 bastones de los ejecutantes vienen a percutir o romper la perfecta horizontalidad de la madera.

Es una combinación de antítesis particularmente pura –en cuanto a diseño estético se refiere– ya que, habitualmente, los instrumentos de percusión inciden inclinados a la superficie horizontal que los recibe.

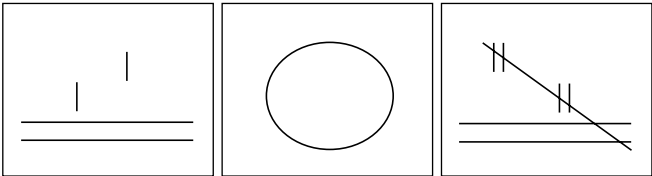
- Línea circular: El txalapartari, en su dinámica de tocador, va a generar, con respecto a la tierra en que se apoya, espalda que se curva, brazos y cabeza que se inclinan hacia la madera, un esbozo de círculo, que, prácticamente, no varía de forma en toda la extensión de la ejecución.
- Línea diagonal: La alternancia, en la posición de los bastones, de la doble pareja de ejecutantes –debido a la dinámica: Ttakuna-Errena; Pulsión-Respuesta; Latido-Silencio– va a producir que se genere una línea de fuerza, de tipo diagonal, que marque la relación entre los artistas.



Horizontal
y Vertical.

Circular.

Diagonal.



1.2.1.1.2.3 Ritmos táctiles

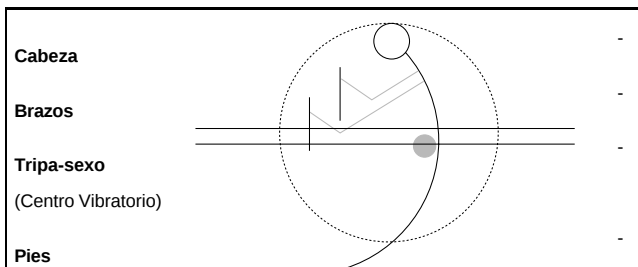
Está suficientemente contrastado que la transmisión del mensaje sonoro de cualquier instrumento en general, pero con mayor incidencia en el caso de los de percusión, se realiza no solo por el sentido del oído, sino también por el del tacto.

La incidencia del campo vibratorio que genera un instrumento de percusión se transmite al individuo a través de la piel, habiendo partes del cuerpo humano más sensibles que otras a tales estímulos: Así el vientre o el sexo reaccionan más fuertemente a las vibraciones que la cabeza o la espalda.

Recuerdo mi primer contacto con la música tradicional africana: Una sensación de agradable cosquilleo sacudía mi estómago y bajo vientre producida por las percusiones de bongos y tam-tames. Un instrumentista me enseñó una bola de caucho en la parte interior de la badana de un tam-tam: –*“Es para que la vibración se note más”*– me dijo con una sonrisa picarona, de inequívoca interpretación.

El txalapartari describe, en su ritmo táctil, un círculo dinámico que le reenvía, constantemente, al centro de su propio cuerpo, siendo este punto el que genera el nuevo movimiento, sin fin.

Los pies del instrumentista (sede de las potencias sensibles), están anclados en la tierra, percibiendo las fuerzas telúricas que le ligan al entorno de la naturaleza. Esta fuerza sube, por el cuerpo, hasta la cabeza (sede de las potencias intelectuales) hasta dar la orden a los brazos, (donde residen las potencias prácticas) para que golpeen el leño, produciendo música. La vibración de la madera repercute en la tripa-sexo del txalapartari, exigiendo la repetición el movimiento e iniciando una dinámica que los pies devuelven a la tierra de donde surgió, completando el círculo.



Campeñinos “Layando” en Auzolan o Trabajo comunitario. La posición y movimientos del ejecutante de txalaparta guardan una sorprendente similitud con el trabajo de la tierra por medio de Layas. Este instrumento, anterior al arado romano, data en sus versiones más primitivas (piedra, madera, hierro) del período neolítico y ha permanecido vigente, en el país, hasta hace 50 años.

Notemos, por último, cómo el carácter de música “no escrita” de la Txalaparta y la peculiar interacción, que se realiza entre el interprete del “Ttakuna” y su contrapunto, “Errena”, favorece la improvisación. Los tempos rápidos o lentos van imbricándose con mayor o menor brillantez dependiendo de la imaginación de los intérpretes y del ambiente interactivo que la audiencia pueda generar. No hay duda, sin embargo, de que este ambiente improvisatorio en pareja –tan querido por el vasco en otras manifestaciones artísticas - Bertsolariak– favorece que las pulsiones o ritmos más auténticos y profundos afloren con facilidad a la superficie. No olvidemos, haciendo referencia a vivencias actuales, el carácter especialmente sugerente y moderno que tiene la improvisación en el arte contemporáneo: Happenings artísticos, Jam-sessions jazzísticas, Performances videográficas, etc., basan su impacto en la capacidad que poseen –por la ausencia de pautas fijas y estables– de hacer surgir aquello que el inconsciente personal o colectivo oculta en lo profundo de la conciencia.



El Arrijasotzaille (Levantador de piedras) Iñaki Perurena. Las líneas de fuerza de innumerables deportes vascos (Harrijasotzailleak ; Aizkolariak (Corte de troncos con hachas) ; Estropadak (Regatas) etc...; reenvían, una vez más - a semejanza de lo analizado sobre las posturas del instrumentista de Txalaparta o el trabajo de layadores - a la idea plástica del círculo dinámico.

1.2.2 Composiciones melódicas

El capítulo precedente, analizaba las estructuras de un instrumento que prescindía de la línea melódica para armonizar su desarrollo musical, únicamente sobre bases rítmicas.¹¹

Más frecuente en la historia musical de los pueblos es, sin embargo, el caso de las composiciones que tienen por base la melodía.

11. Los modernos txalapartaris, al ampliar el número de maderas horizontales, con timbres diferentes, producen una impresión de melodía que desvirtuando –o, tal vez, enriqueciendo– el aporte original del instrumento, lo acerca a vibráfonos como el xilófono, balafon, marimba u otros instrumentos percusivos similares.



John Cassavetes: *"Shadows"* (1968). Resulta difícil comprender el diseño de los filmes de cineastas como Cassavetes, Altman, Scorsese, Wenders, Lynch, etc. sin el recurso a las referencias estructurales de composiciones musicales como el jazz, el blues, las baladas, la música rock, etc.

Aunque, en éstas, resulte difícil discernir lo que es originariamente vasco, de las influencias, que el devenir histórico de nuestro pueblo ha recibido de los ambientes circundantes, es evidente que el análisis detallado del Cancionero tradicional revela, no solo en las temáticas (que no analizaré), sino en las formas y ritmos, algunas características propias de la idiosincrasia musical vasca.

Aún en el caso claro de detección de influencias foráneas (canto litúrgico eclesiástico; cancionero profano medieval: trovadores, troveros, juglares; folclores de pueblos vecinos, etc.) podremos discernir algunas constantes que han adecuado las citadas procedencias e influencias a nuestra manera de ser. Lejos de despreciarlas, vamos a intentar descubrir en qué características reside su originalidad: Qué es lo que el vasco ha asimilado y amoldado a su propia manera de ser y estar en el mundo. A partir de este análisis nos acercaremos al descubrimiento de los gustos estéticos del vasco.

Tomando como base el cancionero popular –que conocemos tan exhaustivamente, gracias a la gigantesca labor efectuada por personalidades de la investigación musical: como Resurrección María Azcue, Aita Donostia, Charles Bordes, Jean Dominique Jules Sallaberry, Jorge Riezu o, en épocas más recientes, José Ignacio Ansorena, Nemesio Etxaniz, Etchemendi y Pierre Lafitte– vamos a analizar las características de las melodías vascas según los elementos fundamentales que determinan toda composición musical.

1.2.2.1 Melodía

Varias son las peculiaridades que definen las melodías del Cancionero vasco: su carácter expresivo es generalmente melancólico, con una cierta tendencia a la tristeza y morosidad. Inclusive cuando las temáticas son de carácter alegre o exultante, el vasco les da un toque propio, que subraya los tempos suaves y melancólicos.

La conjugación entre texto y melodía es mayoritariamente silábica o sea: una sílaba por cada nota. Las estructuras melismáticas (que utilizan el "melisma" o "arabesco": prolongación del sonido correspondiente a una sílaba en varias notas, formando un juego de modulaciones característico) tan propias del folklore de otras regiones peninsulares: flamenco,

jotas, etc. están, por consiguiente, relativamente ausentes en la canción vasca, aunque, si analizamos los cancioneros de la zona de Iparralde, encontraremos algún ejemplo, muy austero, sin embargo, de este estilo, (sílabas desdobladas en dos notas) prácticamente inexistente en la zona sur del país, si excluimos el análisis de las jotas navarras, de clara ascendencia foránea.

Esta conexión sílaba-nota, unida al respeto que la melodía guarda siempre a la acentuación fonética de la palabra, nos hace considerar, como característica del cancionero vasco, la subordinación de la melodía o componente formal con respecto a la palabra o componente temático. Aun en el caso de que una misma melodía adopte letras diversas, se producirá, en cada caso, una adaptación de las notas musicales a los valores que marquen las palabras y sus acentos. La afirmación precedente nos introduce de lleno en la problemática de la preeminencia del componente temático sobre el formal o viceversa, fuente de innumerables discusiones entre los estudiosos del fenómeno artístico.

Estas impresiones psicológicas que la melodía vasca produce, están determinadas por el empleo sistemático de una serie de técnicas que los musicólogos describen de la siguiente manera: *“Los intervalos más frecuentes en el Cancionero Vasco son de segunda, tercera y cuarta. El intervalo de quinta es poco usado, exceptuando los inicios de frase y en especial los anacrúsicos, donde su uso es mas corriente. Los intervalos de sexta y octava no forman parte de la estructura melódica normal en las canciones y el de séptima apenas existe”*¹²

1.2.2.2 Tonalidad y Modalidad

En lo que se refiere a las características de Modalidad y Tonalidad, es difícil precisar el tipo de tendencia expresiva que se desgaja de las canciones vascas, ya que están mediatisadas por la influencia que reciben de otras culturas musicales. Así, la influencia de los modos gregorianos en la música de origen religioso o los modos griegos que denotan influencias en las músicas medievales de trovadores o ministriles, dejan una impronta fácilmente discernible.

Se pueden establecer, sin embargo, una tendencia a acusar en Tonalidad, los modos menores y el uso de los grados modales sexto



Emigrante vasco de principios de siglo, pastor en Idaho. (Fotografía de época reproducida en el libro “Amerikanoak” de William A. Douglas.). Las características socio-económicas de un país deprimido y pobre refuerzan la línea triste, morosa y melancólica, tendente al tono menor, de la música vasca. Un ejemplo típico fue la corriente migratoria hacia América que separó a las familias vascas a principios de siglo.

12. ADARRAKOAK TALDEA: “Euskal Herriko Abestiak: “Anotaciones sociológicas en torno a la canción popular vasca” pags 8-19. Ed.: Adarrakoak Taldea. Gasteiz

y séptimo, lo que produce la opción estética expresivo-melancólica, que hemos señalado antes: sensibilidad a flor de piel, propensión al estatismo melancólico y tono triste, apagado, no exaltante, ni brillante, que tanto nos diferencia del folklore musical de los pueblos que nos rodean¹³.

1.2.2.3 Ritmo

Las composiciones del Cancionero tradicional adoptan, como sustento de la melodía, variados ritmos, comunes, la mayoría de ellos, a las músicas de la cultura occidental. Existen, sin embargo, dos tipos de compases que, a pesar de no ser excesivamente alejados en el tiempo, todos los musicólogos identifican como inequívoca y característicamente vascos: son la Ezpata Dantza (en compás 3/4 + 6/8) y el Zortziko (en compás, amalgamado y quebrado, 1/8 + 2/8 + 2/8: 5/8).

La originalidad de estos ritmos ha producido algunas sorpresas en el mundo de la interpretación orquestal, ya que reputados directores o instrumentistas, que no habían tenido contacto previo con este compás, reconocían grandes dificultades para adaptarse a él.

Por su carácter inhabitual y por la inmensa popularidad de que goza entre aficionados y pueblo en general (no olvidemos que José María Iparraguirre, tal vez el compositor-bardo más apreciado a nivel popular –no erudito– en el País Vasco, compuso la mayoría de sus músicas en este compás) vamos a centrarnos en el complejo estudio del Zortziko.

Ríos de tinta han corrido entre especialistas musicólogos, o simplemente folkloristas, de una y otra época, para definirlo. Bajo la misma denominación se han aceptado contenidos tan diversos como: Denominación métrica para composición en verso que contenga puntos de 8 sílabas; Melodías que adecuaran compases de 2/4 o 6/8, que nada tienen que ver con el compás amalgamado que nos ocupa; Melodías militares, de clara influencia centroeuropea, que adoptaban el nombre a partir de una curiosa interpretación filológica, derivada de la palabra “zortzi” (“recluta”, según la interpretación que hizo Cavanillas) etc.

Nosotros nos ocuparemos, única y exclusivamente, –adecuándonos a la finalidad que nos ocupa– del compás 5/8, considerado en sus tendencias rítmicas fundamentales.

Dejo para los especialistas el estudio de las matizaciones que tal ritmo básico puede presentar, según sean las zonas musicales que lo adapten o según sea la peculiar relación que la pareja instrumentista –fundamentalmente txistulari–tamborilero y dantzari– establezcan.¹⁴

El Zortziko –ese: “*poso de la música universal medido en 5/8*”, como lo definió, entusiastamente, Aita Donostia– es una composición en compás amalgamado y quebrado 5/8, normalmente con puntillos, lo que le da su peculiar carácter, tan diferente de los ritmos quinaros de otras culturas.

13. Si se desea profundizar en el tema de la Modalidad y Tonalidad en el Cancionero Vasco recomiendo el análisis altamente especializado, que Ion Oñatibia efectúa en un anexo del “Cancionero Popular Vasco” de Resurrección María Azkue Vol II pgs E. 39-42. Ed. Euskalzaindia 1990.

14. Entre la amplia relación de artículos sobre el tema, destacaría el apasionante artículo de Carlos Sanchez Eizua “En torno al Zortziko” publicado en el nº - Junio 1991. de la Revista “Txistulari”. (pgs 44-53) o el artículo que José Ignazio Ansoerena publicó en el Correo de la Unesco y que le sirve de introducción a su libro “Euskal Kantak” “Euskal Herriko Musika Folklorikoa”: pgs. 11-17”

Veamos un ejemplo y analicemos las pulsiones rítmicas que contiene un Zortziko muy conocido: “Gazte Gaztetatikan” de José María Iparragirre.

1

Gazte-gaztetatikan
herritik kanpora,
estranjeria aldean pasa
det denbora.
Herrialde guztietan toki
onak badira,
bainan bihotzak dio:
“Zoaz Euskal Herrira!”

2

Lur maitea hemen
uztea da negargarria,
hemen gelditzen dira
ama ta herria.
Urez noa ikustera, bai,
mundu berria,
oraintxe, bai naizela
urrikalgarria.

3

Agur, nere bihotzeko
amatxo maitea!
Laster etorriko naiz,
kontsola zaitea.
Jaungoikoak, nahi
badu ni urez joatea,
ama, zertarako da
negar egitea?

1

Desde mi mas tierna juventud,
fuera del pueblo
pasé mi tiempo en el
extranjero.
En todos los países hay
lugares majos,
pero el corazón reclama: ¡Vete
a Euskal Herria!

2

Dejar aquí la tierra querida es
penoso,
aquí se quedan la madre y el
pueblo.
Eh aquí que voy a ver, ¡Sí!,
el mundo nuevo
ahora, sí que soy digno de
compasión.

3

¡Adiós madre querida de mi
corazón!
Pronto volveré, consuélate.
Si Dios lo permite, volveré
allá,
para qué, pues, madre, llorar.



Ramas de roble sobre el ataúd donde reposan los restos de Iparragirre, en Urretxu. Nadie ha sabido plasmar tan acertadamente como José M^a Iparragirre, en sus cantos y en su experiencia vital, la dicotomía del vasco emigrante repartido entre su presencia física en la diáspora y su nostalgia hacia la tierra natal.

La composición en 3 versos y compás 5/8, produce una curiosa mezcla de sensaciones: El contenido es de una emoción y melancolía grande, a pesar del mensaje de esperanza final. A las palabras “Negargarria” (digno de llanto, penoso); “Urrikalgarria” (digno de compasión); “Negar egitea” (llorar); “Kontsola zaitea” (consuélate); “Amatxo maitea” (madrecita querida) etc. corresponde una melodía triste y suave, potenciadora de emociones sentimentales, tan propias del romanticismo “vivido” de su autor.

El ritmo, sin embargo, -5/8 quebrado: Zortziko- contrasta con el ambiente moroso, descrito precedentemente: El Zortziko es eminentemente saltarín e irregular, alejado de composiciones equilibradas y simétricas, a priori estas últimas, más propias para expresar de sentimientos suaves y poco extremos.

Tomemos el ritmo (no la melodía) del Zortziko en una representación gráfica, propia de las escaletas de guión, cuya aplicación a las técnicas narrativas vascas no constituye ya una novedad para los lectores de este estudio.

En Abscisa colocaremos el desarrollo de los compases y en Ordenada el tiempo de duración de cada nota: Destinado a aclarar nociones de solfeo, para los no iniciados, sabemos que el compás de 5/8 toma, como base, un tiempo inicial de 8 corcheas = 4 negras, del cual se escogen sólo 5 para completar la base temporal. El puntillo indica la prolongación, en duración, de la mitad del valor de la nota que le precede. La unidad de medida de las notas musicales es la negra con valor de un tiempo. Recordemos el resto de los valores de las notas musicales: la Blanca (2 negras); Redonda (4 negras); Corchea (1/2 de negra); Semicorchea (1/4 de negra); Fusa (1/8 de negra) y Semifusa (1/16 de negra).

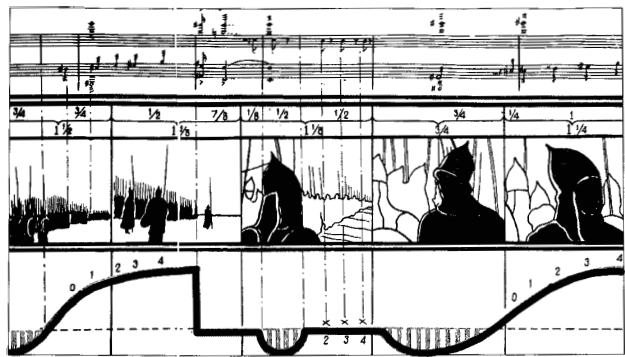
Esta sería la gráfica rítmica de los 32 compases de que se compone la primera estrofa de la composición de José María Iparraguirre: “Gazte Gaztetatikan”

Comparemos, en el mismo gráfico, el ritmo de Zortziko, 5/8, de la canción de Iparraguirre, con el ritmo más clásico y simétrico, 2/4, (podría así mismo ser interpretada en 4/4) ofrecido por la conocida canción vasca cuyos orígenes centro europeos son innegables: “Uso zuria” (La paloma blanca).

Saltará a la vista el carácter quebrado, más saltarín y discontinuo que presenta el 5/8, aunque, en el caso de ambas, compases tan diversos están al servicio de una melodía y letra, que transmiten contenidos sentimentales muy similares.

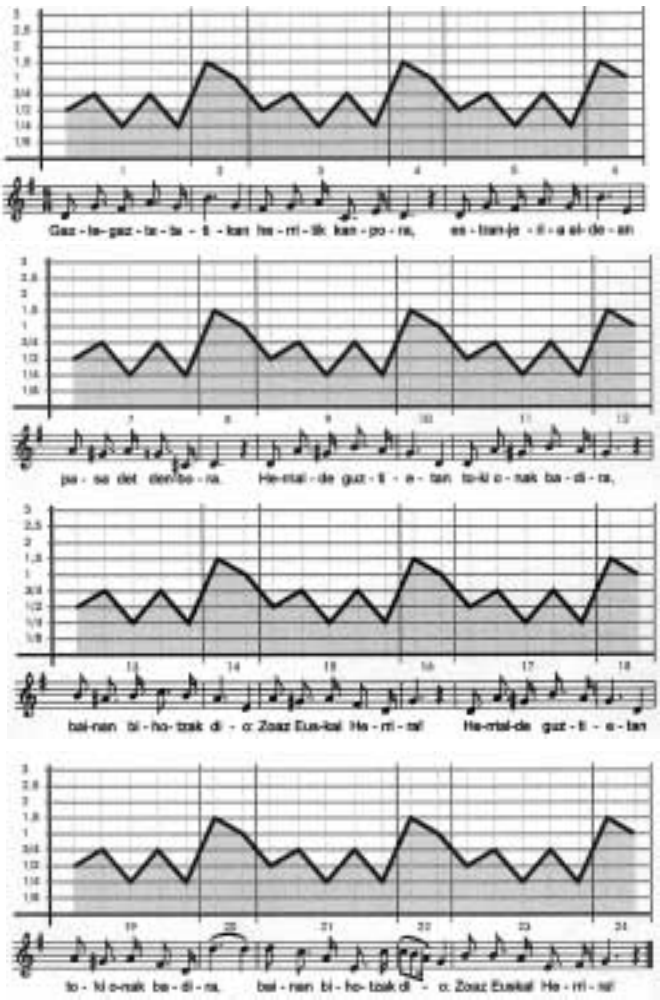
En el caso de “Uso Zuria” he escogido una canción no vasca de origen, pero adoptada y amada, desde siempre, por nuestro pueblo “como suya”, para desmitificar un cierto purismo o exclusivismo que pueda derivarse de la lectura de estas páginas. Lo vasco es, o debería ser, amplio, abierto y generoso. Tendremos tiempo de comprobarlo cuando analicemos explícitamente el fenómeno cinematográfico.

El empleo de esta técnica de representación gráfica aplicada a los ritmos o tempos musicales no es novedosa ya que, como muestra la ilustración que acompaña, los cineastas soviéticos experimentaron en este sentido.

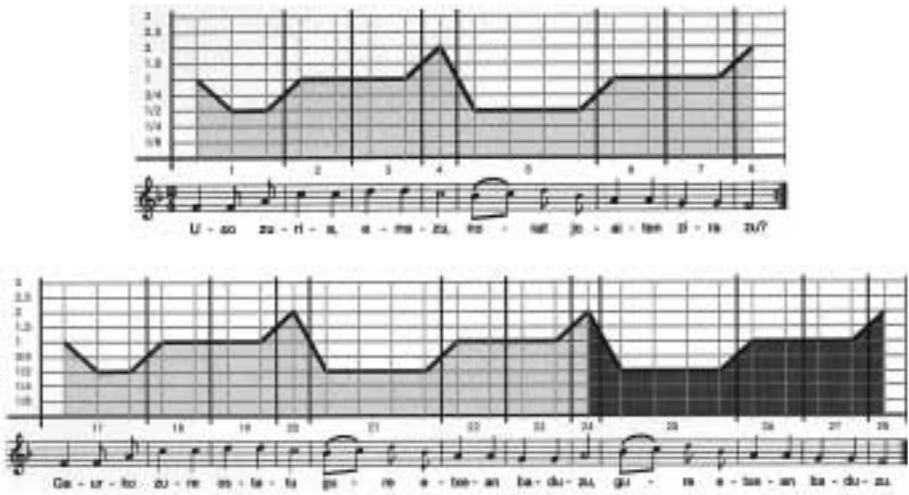


Diseños rítmicos efectuados por Sergei Prokofiev para la partitura de Aleksander Nevski (1938) de Sergei Mijailovich Einsenstein.

GAZTE GAZTETATIKAN



USO ZURIA



1.2.2.4 Armonía

Como última característica de las composiciones melódicas no podemos pasar por alto el tema de la Armonización, por la gran popularidad que la polifonía tiene en todas las capas de la sociedad Vasca.

No la tomaré en cuenta en lo que a este trabajo se refiere por la enorme carga de “contaminación” que lleva consigo. Prácticamente, la canción a varias voces es un producto, extraordinariamente bien aceptado por las clases populares, pero con un origen no popular en el que la influencia de la música polifónica –sobre todo italiana y española– es determinante. En Euskal Herria no encontramos polifonías al estilo de los pastores Sardos o de la isla de Córcega, siendo nuestra tradición totalmente deudora de los cánones marcados por Palestrina, Vitoria, Orlando di Lasso, Monteverdi, Juan de Antxieta, etc.

El vasco en sus coros u ochotes, emplea el esquema clásico de armonizaciones a: dos voces (una primera canta la melodía y la segunda, generalmente, discurre paralelamente a ésta por terceras y sextas); 3 voces (las 2 primeras cantan igual que a 2 voces y la tercera hace el bajo con las notas tónica, subdominante y dominante); 4 voces (toma el esquema de las 3 voces y añade una cuarta que actúa como base armónica).

Con estas consideraciones sobre la Armonía pongo punto final a este capítulo. El tema de ciertas músicas tradicionales como las “Ezpata dantzak”, “Biribilketak”, “Trikitixak”... y otras semejantes, serán analizados en el capítulo sobre la Danza ya que, sus estructuras musicales, están al servicio de la coreografía de movimientos que trataremos en profundidad en el capítulo sobre las Artes Gestuales.



Pinturas del ábside de Santa María de Taüll. (Museo de Arte de Cataluña). A través de una representación plástica: la "mandorla", el artista románico consigue transmitir la espiritualidad de aquello que rodea la citada "almendra sagrada".

1.3 Artes plásticas

La unión del Cinematógrafo con las Artes plásticas es de primer orden. Ya desde sus comienzos, el cine fue definido como: *“El arte de la imagen en movimiento”*

Esta definición, excesivamente simplista, revela una serie de fallos estructurales que cualquier estudioso del fenómeno cinematográfico puede discernir: En primer lugar olvida el importante bagaje sonoro, indisolublemente unido a la imagen, del fenómeno audiovisual. Inclusive en la época del cine mudo, el sonido estuvo presente acompañando a la imagen, bien en forma de pianistas o intérpretes musicales; bien en forma de comentaristas o narradores; o bien, en la forma, más sutil, de imágenes que sugerían sonidos (“montajes tonales” de S.M. Einsenstein, etc.).

Así mismo, la noción de “imagen en movimiento” sugiere, por contraposición, un cierto estatismo de la imagen fija pictórica, escultórica, fotográfica u otras. Nada más contrario sin embargo a la experiencia estética, que nos habla de una imagen en la que se disciernen inquietantes pulsiones dinámicas internas.

Aun así, es de justicia señalar que la definición citada responde a una vulgarización popularmente aceptada.

Comenzaremos, en este capítulo, por tratar el tema de la imagen estática, que revela en su interior una serie de potencias, que tienden a desarrollar un movimiento en el interior mismo de su aparente quietud. Movimientos tendentes a un exacerbado dinamismo (como por ejemplo el estilo barroco), o aquellos que persiguen establecer una economía del mismo (como el Románico, el arte precolombino, el arte egipcio etc.).

Una vez analizado el dinamismo interno de la imagen, en general, abstracción hecha de su carácter o no, vasco, intentaremos encontrar los ritmos primigenios vascos en lo que a imagen se refiere, en aquellas artes en las que la influencia foránea es menos notable.

Así partiremos de la experiencia de los Monumentos Megalíticos –que tanto énfasis toman en los análisis que hace Jorge Oteiza sobre el alma vasca– para describir, posterior-



El diseño de la “Belar meta” (sistema tradicional de conservación del forraje, cara al invierno), hoy en día en vías de desaparición, por las nuevas técnicas de estabulación y alimentación del ganado, es de una sencillez y elegancia de líneas que va más allá de la simple funcionalidad de su cometido.

mente, el singular y sugerente mundo de las Estelas Discoidales y a partir de ellas –ampliando el campo de estudio a las artes decorativas no funcionales– profundizaremos en el mundo de los Signos Gráficos o “Ikurras”, para finalizar con el estudio de la utilización de los Colores en el universo vasco tradicional.

1.3.1 Dinamismo interno de la Imagen

Una imagen encuadrada, bien sea por un marco creado artificialmente (bordes de un cuadro, pantalla) o por el marco natural fijado por el ángulo de visión humana, está lejos de ser una imagen inmóvil y muerta, encerrada por siempre en sus límites.

En su interior, laten unas potencias extremadamente vivas y enérgicas que le impulsan a desarrollar su dinamismo: bien sea tendente a romper los márgenes que la encierran, o propenso a instalarse dinámicamente en ellos, buscando una situación de equilibrio y estabilidad.

Conscientes de esta energía, los artistas de todas las épocas han intentado explicar en qué consiste este fenómeno y cuáles son las posibilidades que tenemos de entenderlo y –a partir de esta primera aprehensión– controlarlo en la acción artística. Para ello, se establecieron las pautas para determinar cuáles eran los llamados “Puntos Fuertes” en un encuadre: el lugar hacia donde la vista se dirigía en primer lugar, irresistiblemente atraído por la colocación espacial de un objeto en su marco y cuáles eran las “Líneas de Fuerza”: aquellas que permitían que la potencia contenida en la imagen pudiera desplegarse en una u otra dirección.



Michelangelo Antonioni: “La notte” (1961). Composiciones de gran pureza, en las que masas negras se ahogan en inmensas superficies blancas, denotan una tensión, a través de la cual un personaje desvela lo más íntimo de su ser. Retoma aquí el maestro italiano la técnica de los “paisajes-estado de ánimo” tan querida por los pintores románticos (Turner, Constable, etc.)

La conjunción de los diversos elementos del cuadro, unidos por el dinamismo que generan las líneas de fuerza, da lugar a “La Composición” que es el punto nodal de la Forma, la esencia externa de toda obra artística.

En la historia del arte, composiciones que tenían como puntos de referencia las diagonales; el círculo; la almendra o mandorla sagrada; la pirámide; la espiral; (por citar tan solo las composiciones más elementales y habituales), lejos de ser una expresión aleatoria y casual, forman el ámbito formal imprescindible en el que pueda desarrollarse el Fondo del Mensaje o Contenido que se desea transmitir.

El hombre combina en la expresión de sus mensajes –como ha sido señalado antes– la transmisión intelectual (inteligencia), la emotiva o sensible (voluntad y emoción) y la practicidad (estética, habilidad de praxis). Por ello, el mensaje forma un todo armónico en el que la forma no es inocente sino que debe responder a las necesidades globales de la transmisión.

En un intento de acercamiento a lo que pueden suponer las potencias de la imagen vamos a analizar –a modo de ejemplo que aclare conceptos– las estructuras formales de un cuadro famoso: “La Última Cena” de Leonardo da Vinci.



Leonardo da Vinci: “La Última cena”

El Fondo del Mensaje que Leonardo intenta transmitir es: el relato de la dimensión espiritual que se desgaja del episodio de la vida de Jesús: La Última Cena. Localizada justo antes de su muerte en Cruz, supone el testamento o legado que asegurará su presencia entre los discípulos de todos los tiempos. Por el milagro de la Eucaristía, Cristo estará presente entre sus seguidores, cada vez que estos quieran, convirtiendo un pan y vino de habitual consumo en su carne y sangre: en su propia persona.

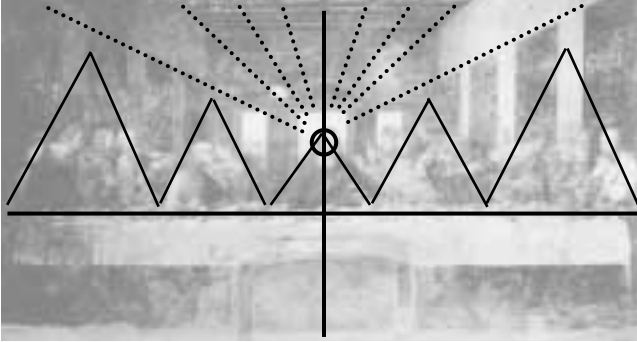
Es un momento clave que pone en pie unos cimientos, de increíble solidez, cara al futuro. En contraposición con esta actitud serena, constatamos el ambiente inquieto de unos seguidores que no captan del todo la importancia del momento y entre los cuales asoma la sombra de la duda e, inclusive, de la traición.

Veamos cómo están plasmadas en la Composición Formal estas dos actitudes psicológicas citadas.

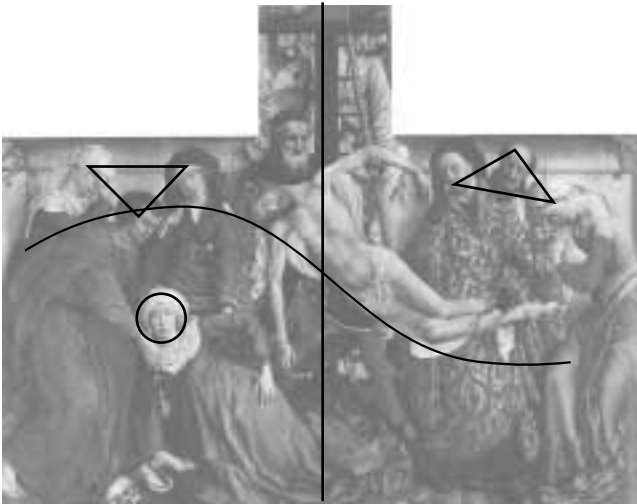
El cuadro está dominado por un notable equilibrio: Una línea maestra horizontal marcada por la gran mesa, a la que se contrapone la línea vertical formada por la figura de Jesús en el centro de la imagen. La posición central y simétrica de ésta, viene subrayada por ser el punto de recepción de las líneas de fuga de la perspectiva, que dibujan vigas del techo y dinteles de las ventanas. La existencia de la ventana central abierta, por donde entra la luz del día (incoherencia narrativa –ya que es una cena– sacrificada en aras de la expresión plástica) subraya el carácter central de la figura.

La persona de Cristo adopta, por su posición física –manos y brazos extendidos, apoyados sobre la mesa– una composición en triángulo equilátero, más conocida como composición “En Pirámide”, símbolo de estabilidad. A ambos lados, los discípulos, reunidos en 4 grupos bien diferenciados, forman, asimismo, cada uno de ellos, sendas composiciones “en pirámide”, que guardan con la figura central una relación de subordinación. Estas, sin embargo, no tienen la serenidad y el estatismo de la central, sino que son irregulares, expresión de las actitudes internas de los grupos que representan.

Veamos de nuevo el cuadro subrayando sus líneas de fuerza y composición:



A modo de 2º ejemplo, veamos, únicamente en esquema, las líneas de fuerza que forman una composición en forma de ola muy equilibrada en el cuadro de Roger Van der Weyden: “Descendimiento de la Cruz.



Roger van der Weyden: “*Descendimiento de la Cruz*” (Museo del Prado). Las líneas de fuerza del cuadro subrayan el punto fuerte hacia donde se dirige en primer lugar la vista: la cara de María dolorosa, colocada en uno de los puntos fuertes del encuadre, permitiendo más tarde un recorrido en forma de línea ondulada, que subraya la impresión psicológica de dolor fuerte, pero sordo que sugiere la escena.



¿Quién negará la estructura piramidal del cuadro “La Charité” de Andrea del Sarto?.

O –por abordar un autor no europeo que tanto ha influenciado la escultura vasca en la persona de Eduardo Txillida– las líneas onduladas del “La gran Ola de Kanagawa” del japonés Katsushilka Hokusai.



Katsushilka Hokusai: “La Gran Ola Kanagawa” en el Metropolitan Museo de Nueva York.

O composiciones en diagonal, combinadas con esbozos formales en espiral, propias del dinamismo romántico de José M^a Sert, en los frescos “El Altar de la Raza” de la antigua abadía –hoy museo– de San Telmo en Donostia.



José M^a Sert: “El altar de la Raza” (Mural de la iglesia de la Abadía. Museo de San Telmo de Donostia)

Se trata, con toda evidencia, de ejemplos situados en contextos narrativos y estéticos que dejan translucir el alma de sus autores; la esencia estética de los pueblos a los que pertenecen y el contexto cultural en que se enmarcan.



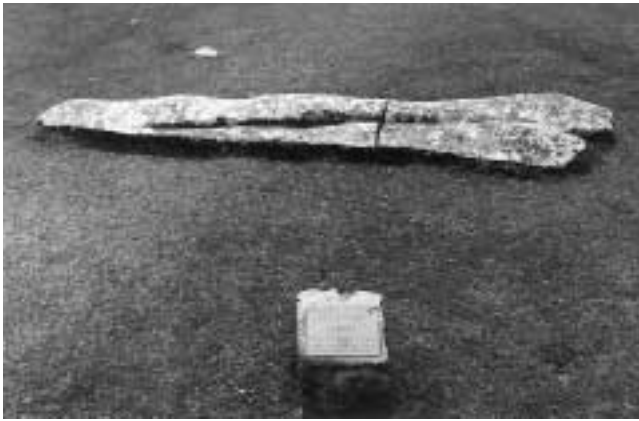
David W. Griffith: “Intolerancia” (1916). El sentido de la organización del espacio, de la composición y del equilibrio de las formas es una adquisición temprana en la historia del cine.

1.3.2 El hombre prehistórico vasco

Los intelectuales vascos no podemos menos que valorar la profunda transformación que han supuesto las teorías de Jorge Oteiza en la interpretación estética del hombre vasco, en su Arte y en su Ser. El libro en el que se contienen sus intuiciones de base –que luego desarrollaría en otros escritos– es el “Quousque Tandem” que lleva por subtítulo “Ensayo de interpretación estética del Alma Vasca; su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento en el Arte Contemporáneo”.

La manera vasca de actuar en arte, o lo que es lo mismo: de ser vasco, se encuentra contenida en las potencialidades formales y de fondo que muestra la construcción megalítica del cromlech.

El megalitismo prehistórico es un fenómeno extendido en todo el mundo pero que adquirió una importancia y abundancia grandes en Europa occidental. De difícil interpretación, es un fenómeno que puede adoptar tipologías diversas.



Menhir de Saltarri. Sierra de Aralar (Gipuzkoa-Nafarroa). Roto en dos pedazos después de haberse derrumbado. Con respecto a su origen y función, circulan numerosas leyendas que atestiguan su carácter mágico.

- a) Menhir o monolito de piedra, de incierta utilidad: construcción totémica, indicador de caminos, testigo de sepulturas, símbolo fálico empleado en ritos de fecundidad, etc.
- b) Dolmen o Trikuarri (Tres piedras), está constituido, en su configuración básica, por dos piedras verticales que sostienen una tercera en forma de losa o tejado. En su forma más sofisticada, el Dolmen puede tener varias piedras verticales de apoyo y ser precedido por un pasillo de acceso. Los restos de huesos y cenizas, encontrados bajo su sombra, hacen suponer una utilidad fundamentalmente ritual y funeraria. Una variante de Dolmen son las Cistas, similares al precedente manteniendo la cámara, sin tumulo, ni losa cameral o con ésta móvil.
- c) Tumulus: El túmulo es una cavidad subterránea que ejerce funciones de sepultura, sin losa cameral como el Dolmen..
- d) Cairn: Construcción que emplea piedras sueltas, eminentemente funcional, destinada a viviendas, sepulturas o usos rituales comunitarios.

- e) Alineamientos: Abundantes en Bretaña, los alineamientos contemplan centenares de monolitos de piedra colocados verticalmente, cerca unos de otros, en línea, y con una progresión de crecimiento entre ellos. Su función es desconocida.
- f) Cromlech: Serie de monolitos, colocados verticalmente, formando un círculo. Testigos, en sus formas mas sofisticadas (Stone-Henge), de rituales ligados a cambios astronómicos, tiene en nuestro país la utilización, más simple y cotidiana de servir de cementerio comunitario, en opinión de los paleólogos que los han estudiado.
- g) Otros monumentos con utilidades diversas como: Murallas, Torres de vigía, Faros, "Talaiots", etc.

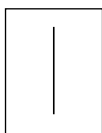
En el país vasco abundan los monumentos megalíticos de la cultura eneolítica como Menhir; Dolmen en sus diferentes tipologías, Cistas, Túmulus, y Cromlech simple.



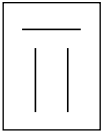
Menhir. Conjunto funerario: Menhir y Cromlech de *Eteneta I* (Urnieta, Gipuzkoa)
Dolmen de corredor: "*La choza de la hechicera*". (Elvillar, Araba)
Dos Cromlech tangenciales: *Oianleku*. (Oiartzun, Gipuzkoa)

Antes de lanzarnos a un ensayo de la significación estética del movimiento megalítico vasco, analicemos los ritmos plásticos que estas construcciones, tan primarias y elementales, ponen en movimiento y cuyo análisis será de suma importancia para comprender posteriores manifestaciones del arte mueble y decorativo vasco, como son: las Argizaiolak, las Estelas discoidales o los Signos decorativos.

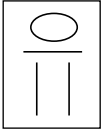
Menhir, Dolmen y Cromlech dibujan ritmos estéticos simples que pueden inscribirse en la denominación de antropomórficos y domésticos.



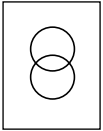
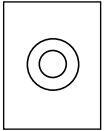
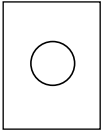
En el caso de los Monolitos de piedra, el ritmo es dibujado por la línea vertical simple: Es el hombre en pie, el árbol erguido. La línea que, enlaza la base terrena, material, en que se apoya, con el cielo, el área espiritual.



El Dolmen simple dibuja el espacio doméstico. El hombre (líneas verticales) es protegido por el tejado (línea horizontal) que le da cobijo ante la agresión de las fuerzas desconocidas e incontrolables que tienen su sede en lo alto. El carácter protector de la losa horizontal, reenvía al hombre a su reducido doméstico (hogar provisional: casa cotidiana-hogar perpetuo: tumba).



El Dolmen complejo, que incluye cámara de forma circular y, a veces, corredor de acceso, amplía la dimensión rítmica original, añadiendo un elemento circular que introduce la noción de colectividad: . Es el hombre colectivo que recibe protección cotidiana o sepultura tutelada, por parte de su tribu o clan.



El Cromlech simple es una de las expresiones más sugerentes y depuradas de la plástica primitiva. Enmarca sus líneas dinámicas en una circunferencia simple o, en los casos más sofisticados, en dos circunferencias concéntricas, entrelazadas o secantes: es la expresión plástica, depurada, del sentimiento de

colectividad: El hombre poniendo su individualidad al servicio del pueblo al que pertenece. Esta interpretación, adquiere aún más relevancia en aquellos Cromlech que no tienen una explicación práctica específica, como es el caso de aquellos en los que se suponen utilidades astronómicas, mágicas, meditorias del tiempo u otras.

El Cromlech vasco, conocido popularmente por el extraño nombre de "Mairubaratza" (Huerto del moro) o "Gentil Baratz" (Huerto del gentil, en el sentido de "extranjero") o "Gentilarri" (Piedra del gentil), pudo haber sido lugar privilegiado de sepulturas colectivas o sede de ritos mágicos populares. Su composición espacial circular, con la especial pureza que lo caracteriza, reenvía a las pulsiones primitivas de aquellos que las construyeron y su influencia ha sido fundamental en las artes plásticas, musicales, narrativas y gestuales.

Jorge Oteiza basándose en su teoría de la "Ley de los Cambios", ¹⁵ en estética, considera, además, al Cromlech vasco como el punto de llegada, culminante, de una corriente estética colectiva y propiamente vasca en la que el hombre primitivo habría llegado a lo que él considera el punto más alto de la creación artística: el descubrimiento del vacío. Con el ardor apasionado que le caracteriza, concluye valorando la gran intuición del hombre estético vasco que descubrió las potencialidades del "Cero - Uts" entendido como "Vacío", como elemento de lle-



Ingmar Bergman: "El manantial de la doncella" (1959). Estructura en forma de triángulo equilátero que subraya la relación a tres bandas de los personajes situados en los vértices (puntos fuertes) del mismo.

15. Jorge Oteiza: "Ejercicios espirituales en un tunel"

gada después de recorrer el largo camino de purificación a través de las cosas, de lo “Lleno”.¹⁶

Estas teorías de Jorge Oteiza que analizan y llevan a la praxis las ideas citadas de “desocupación espacial de la escultura”, entroncan con las consideraciones más profundas sobre la manera como el vasco menos contaminado, analiza las nociones, para él, primordiales de Uts (vacío); Bete (lleno); Borobil (redondo); Ertsi (cerrar); Erdi (centro); Une (fragmento de lugar o de tiempo); Ahal (posibilidad); Indar (fuerza) etc. como tan acertadamente analiza Joseba Zulaika en su obra: “*Tratado estético-ritual vasco*”.

El Cromlech vasco, según Oteiza, aísla del mundo exterior para referirse al centro que delimita y que se encuentra vacío. No es un vacío, ausencia de elementos existenciales; es un vacío de plenitud en donde se elimina lo accesorio y se llega a lo esencial –en nuestro caso– de personas y de vascos.



Jorge Oteiza ante las piedras de la cantera en la que construía los apóstoles para la basílica de Aránzazu. (Fotograma de “Ama Lur”). “ Son imágenes de los “14” apóstoles desocupados, abiertos en forma de tronco vaciado (primitiva acepción de la noción de la raíz: “aska”, askatu, askatasuna...) para permitir que cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) sea espiritualmente receptivo”.

Cuando un grupo humano ha llegado a tal grado de interiorización no puede ir más lejos, a no ser que aborde la creación desde otro ámbito de actividad o ángulo de visión. Así, la propia trayectoria vital de Jorge Oteiza, como escultor, le hizo abandonar la praxis artística convencido, como estaba, de que había encontrado la intuición del vacío en su arte y que, por lo tanto, nunca podría ir más lejos.

Sin embargo, si bien considera que el hombre primitivo llegó a este punto culminante en su Cromlech –después del arduo aprendizaje que supusieron Altamira, Lascaux, Ekain, Trois Frères, etc.– reconoce que el artista contemporáneo, por su parte, debe reencontrar este camino de búsqueda que se perdió en la larga marcha de la historia.¹⁷

16. Recomiendo el estudio semántico de Angel Goenaga sobre el concepto de (H)Uts como uno de los signos metafísicos esenciales para comprender la actitud del vasco ante las cuestiones ontológicas. Angel Goenaga: “*Uts: La negatividad vasca*”

17. La interpretación de los signos contenidos en los grabados y pinturas propios del arte parietal y mueble de las cavernas vascas del Paleolítico Superior, tanto en lo que se refiere al propio diseño de las figuras como a la colocación en el espacio o repetición rítmica de las mismas, ofrece muchas variantes, a partir de las cuales, sin embargo, no podremos sacar ninguna conclusión significativa con respecto al estudio que nos ocupa. Sin dejar de ser sugerentes, los ensayos interpretativos de Lartet, Reinach, Abate Breuil, Leroi-Gourhan, o, entre nosotros Barandiarán, Altuna u otros, no hacen más que confirmar la dificultad de llegar a respuestas concluyentes en este campo.

Ahí queda, pues, la intuición de Jorge Oteiza y el largo camino que se abre ante nosotros, sea cual sea la faceta artística desde la que lo abordemos; en nuestro caso, el Arte Cinematográfico.

1.3.3 Estelas Discoidales y Argizaiolak

Ligadas íntimamente a ritos funerarios y participando de un origen etnográfico común, nos encontramos con el fenómeno de las Estelas funerarias y las Argizaiolak.

Destinadas ambas a perpetuar el recuerdo del difunto, las Estelas colocadas en el cementerio comunal tienen su réplica, a nivel doméstico, en las tablillas de cera y luz que son las Argizaiolak.

Habiéndose perdido hoy en día su función específica, prácticamente desaparecieron de nuestras iglesias y cementerios, aunque un cierto movimiento de renovación cultural vasca ha puesto de nuevo en valor.

Si bien el uso de las Estelas estuvo muy extendido en nuestros cementerios en el siglo XVIII, su antigüedad se remonta, documentalmente, por lo menos al siglo XIII. En el caso de las Argizaiolak, desaparecieron de nuestras iglesias más tardíamente: en la década de los 60, aunque, como caso excepcional, podemos encontrarlas, todavía hoy en uso, en algunas iglesias como la de Amezketa, Ziga, etc.

Las Estelas con tipología discoidea, no son exclusivas del País Vasco, ya que podemos encontrarlas en civilizaciones tan diversas como la de los primitivos iberos o, más recientemente, en regiones como Portugal, Italia, Armenia, India o Cáucaso.

Antes de analizar los ritmos estéticos que se desprenden de las formas sugeridas por Estelas y Argizaiolak, conviene explicar el contexto antropológico en que surgen tales objetos.

Ambos están ligados a rituales de muerte y a la manera cómo el vasco mantiene la comunidad familiar, integrando indistintamente a vivos y muertos alrededor del núcleo básico de ubicación del universo familiar: el hogar, casa o caserío.



Detalle de un alero de tejado vasco. La ligazón mística entre el difunto y la casa, considerándola como elemento de cohesión entre vivos y muertos, refuerza la tendencia a la síntesis, a la no dispersión, que ya anunciamos como una de las características de la manera vasca de ser.

Desaparecida la misteriosa costumbre de los enterramientos colectivos de la época eneolítica (cuya explicación antropológica es inabordable, hoy en día, sin entrar en el peligroso terreno de la especulación no científica), el vasco tenía por costumbre enterrar a los muertos en su propio ámbito familiar; el delimitado por el círculo de influencia del fuego doméstico: el hogar, el sitio del fuego: *sukaldea*.

Así, si bien no eran comunes los enterramientos en el interior de la casa, sí proliferaron los que tenían lugar en el exterior, fuera de las cuatro paredes, pero en el ámbito mágico, cubierto, que marca el muro y la línea donde caen las gotas de lluvia, procedentes del alero del tejado. El muerto no necesitaba, por lo tanto, ninguna representación específica, puesto que permanecía “en casa”.

Más tarde, razones sanitarias y de reestructuración urbanística, trasladaron el lugar de enterramiento al interior de la Iglesia parroquial. La potente influencia del cristianismo ofreció a los difuntos el techo protector de la religión. La mentalidad popular, sin embargo, se resistió a perder la antigua dependencia hogareña, intuitivamente sentida –no intelectualmente– como de rango superior a la religiosa. Inventó un sistema para trasladar, simbólicamente, el fuego doméstico allá donde se encontraba enterrado su familiar: Cada “*caserio*”¹⁸ tenía su parcela de enterramiento en la Iglesia y la presencia del difunto doméstico era señalada por un objeto de madera, rodeado por una vela flexible fabricada con cera virgen de abeja. El fuego que ardía era el mismo fuego del hogar protector: es la Argizaiola.¹⁹

Años más tarde, al abandonarse la costumbre de enterrar en las iglesias, se generalizó el empleo de los cementerios. No se perdió, sin embargo, la costumbre de ligar al difunto a su ámbito protector hogareño. Los cementerios estuvieron siempre unidos a la Iglesia por un camino específico, destinado casi exclusivamente a la labor de conducción y las casas tuvieron el llamado “*Gorputz Bide*” (Camino del Cuerpo) o “*Andra Bide*” (Camino del Hombre) de uso exclusivo, que formaba un cordón umbilical que unía casa y sepultura.

En el cementerio comunal se colocó además –sustituyendo a la Argizaiola, confinada a la Iglesia– una Estela funeraria: “*Hil-arria*” (Piedra de Muertos) que mantuviera viva la presencia del difunto. Esta presencia –como luego analizaremos con más detalle– está lejos de ser un simple recuerdo intelectual (letras en una lápida) sino que, por su propia forma, supone un acercamiento sensible –mágico– a aquello que quiere representar.

Esta amplia introducción etnográfica viene motivada por el deseo de mostrar el singular arraigo que tienen ambos objetos en la mentalidad del vasco primitivo, aunque sus formas, y probablemente significados, no sean exclusivas de nuestro pueblo.

Detengámonos en el estudio de las estructuras formales que nos sugieren Argizaiolak y Estelas.

18. La influencia de la casa como ámbito arquitectónico y moral es tan grande en el País Vasco tradicional, que, en el habla popular, el nombre del *caserio* se utiliza para nombrar (nombrar:poseer, en la mentalidad mágica) a la familia, en lugar del patronímico administrativo.

19. La cera de la argizaiola procedía a su vez de un insecto doméstico, ligado a la casa por unos lazos especiales: la abeja. En algunos rituales de difuntos, cuando fallecía un miembro de la familia existía la costumbre de hacer partícipes a las abejas de tal situación, incitándoles a producir más cera que pudiera perpetuar con su luz la presencia del difunto en el ámbito familiar:

“Erleak egin ezazue argizaia;
nagusia hil da ta argia behar da elizan”

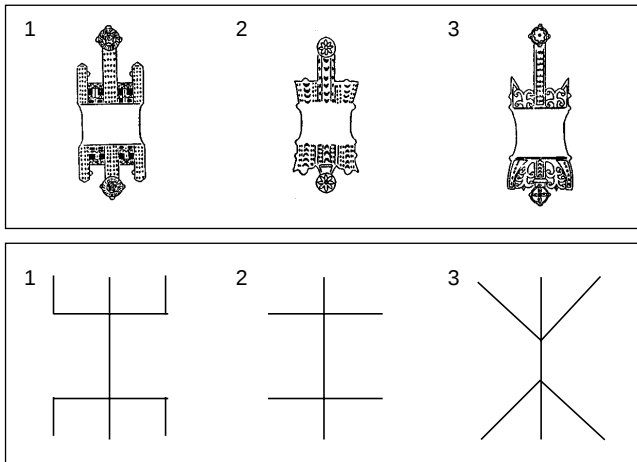
“Abejas trabajad produciendo cera;
ha muerto el señor de la casa y se necesita luz en la iglesia”



Estelas funerarias en el cementerio de la Iglesia de Santa Engrazi.(Zuberoa)

Las Argizaiolak muestran, en su versión más elaborada, una forma antropomorfa. Destinadas a representar al cuerpo humano, adoptan sus formas básicas estilizadas. En su versión más simple, alejada de todo planteamiento artístico, limita el símbolo al rollo de cera y a un somero soporte. La versión antropomórfica enriquece el símbolo simple, dotándolo de una dimensión artística.

Analicemos las líneas de fuerza básicas de algunas argizaiolas (Posteriormente analizaremos el entramado de decoraciones que completan su estructura fundamental).



La estructura fundamental, de estas 3 Argizaiolak procedentes de Amezketa es, como se puede comprobar, antropomórfica y su tipología se repite con pequeñas variantes, en la práctica totalidad de las Argizaiolak complejas conocidas.

A pesar de su sobria belleza, la Argizaiola no ofrece ninguna novedad en la tipología simbólica antropomórfica a lo largo de la historia universal del arte y del objeto artesanal.

Más interesante será el análisis de la descomposición de las líneas de fuerza básicas, gracias a los elementos decorativos que las completan, en las que sí intervendrán elementos definitorios de lo vasco.

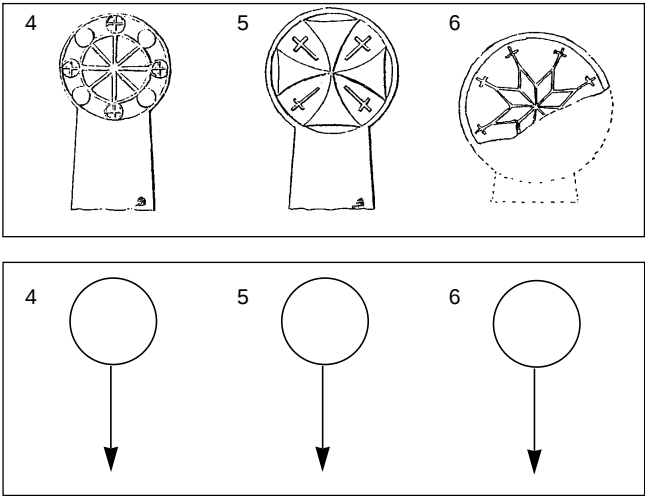
Al carácter simbólico de la estructura antropomórfica, conviene añadir la peculiar adaptación que dicha forma efectúa tendente a la utilización o practicidad del objeto: adecuando su diseño específico para enrollar correctamente la cera; ofreciendo una empuñadura para los traslados; constituyendo una base segura que evite accidentes por el fuego, etc.



Argizaiolak en uso, durante un oficio de honras fúnebres, a principios de siglo en Otxagi. Fotografía recogida por Ramón Violant y Simorra en *"El Pirineo español"*

Por su parte, las Estelas funerarias son, en su gran mayoría, discoidales, compuestas por un pie anclado en tierra, que se expande, en su parte superior, en un círculo decorado. En algún caso excepcional la Estela solo conserva el disco, habiendo perdido su parte inferior.

Tomemos 3 ejemplos tipo de estelas discoidales: dos de ellas procedentes del pueblo labortano de Itxassou y la otra procedente de la misma región: Louhossoa.

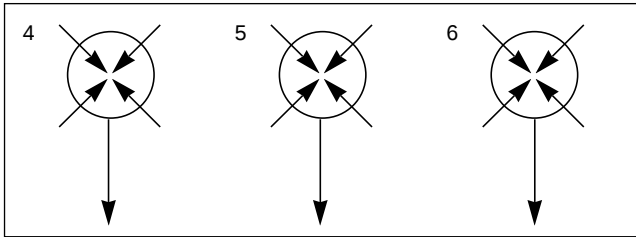


En el análisis de las líneas básicas, volvemos a encontrar la estructura antropomórfica directamente ligada al interés simbólico que representa. A diferencia de la Argizaiola –debido en parte a la funcionalidad diferente que desempeña– la Estela simplifica y estiliza sus líneas hasta dejar lo esencial: el poste erguido, añadiéndole, sin embargo, el elemento decorativo del disco, con su doble significación posible: cabeza humana o disco solar, según aceptemos una interpretación antropológica o ritual del signo.

Analizando sus formas complejas debemos resaltar la peculiar interacción que se establece entre los ritmos básicos, propios de la estructura, y los ritmos complementarios, propios de la decoración.

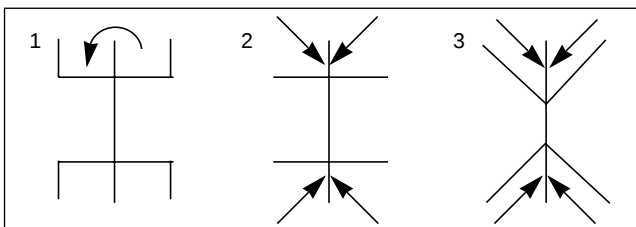
Aunque no poseemos todavía las claves para descifrar las pulsiones dinámicas de los signos o “Ikurak” empleados en la decoración vasca –que serán objeto de estudio en el próximo capítulo– observemos cómo se expanden las líneas de fuerza básicas antes señaladas, gracias a la interacción de los elementos decorativos.

Estelas funerarias de Itxassou y Loussoua



El dinamismo básico de la línea principal de fuerza vertical, es descendente, tendente a la interiorización, ya que aprovecha las líneas dinámicas centrípetas (del exterior hacia el centro) que le ofrece la decoración. Con mayor o menor intensidad –según sean de una u otra forma los diferentes motivos decorativos– las líneas de fuerza secundarias remiten constantemente al centro del círculo, para ser asimilados por la línea de fuerza principal que hincó el símbolo en la tierra. Si la simbólica de la Estela hubiera tenido como referente el hombre vivo, en pie, la línea de fuerza principal, habría sido ascendente y el motivo decorativo se expandiría al exterior (centrífuga). En el caso de las Estelas, su peculiar referente (el muerto) hace que la línea de fuerza sea descendente (hacia la tierra). Por lo tanto, la decoración del círculo tiende a ser centrípeta.

Un análisis similar puede hacerse en el caso de las Argizaiolak de Amezketa, antes citadas.



De las consideraciones precedentes, y en relación con el objetivo final de nuestro estudio, parece claro que el vasco tradicional plantea –cara a establecer una relación de su yo interior personal o colectivo, con sus circunstancias externas o ambientales– una tendencia a presentar primero las circunstancias externas para asumirlas e interiorizarlas como objetivo final. Esta relación, similar a la planteada lingüísticamente entre el sujeto y sus complementos en euskara, podría ofrecer pautas narrativas de aplicación al lenguaje audiovisual.



En este frontal de Kutxa (arcón), procedente de la zona de Tolosa (Gipuzkoa), conservado en el Museo de San Telmo en Donostia, podemos ver decoraciones que emplean signos astroláticos dinámicos, con giro de derecha a izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj.

1.3.4 Signos decorativos

La decoración ha acompañado desde siempre al diseño funcional del objeto cotidiano. Lejos de limitarse a perfeccionar la ergonomía o facilidad de manejo del útil, herramienta u objeto doméstico, el artista popular –artesano– decide elevar la categoría del humilde objeto, dotándole de una personalidad artística, sin que, por ello, perdiera nada de su utilidad primera.

En todas las civilizaciones humanas se ha pretendido, pues, rescatar al objeto funcional del anonimato, dotándolo del rango artístico que merece, dada su categoría “casi humana”: “prolongación de la mano”, que posee en la civilización tradicional.

La decoración del objeto cotidiano se realiza de una manera intuitiva, sin que sus autores gocen de un estatus artístico específico. Esta aparente humildad ha propiciado que, en su desarrollo, la decoración artesanal no se vea influida en demasía por modas artísticas o presiones sociales, revelando las tendencias y energías artísticas “menos contaminadas”, en el sentido que estudiamos en este trabajo.

Distinguiremos 4 categorías en la tipología de la decoración artesanal vasca:

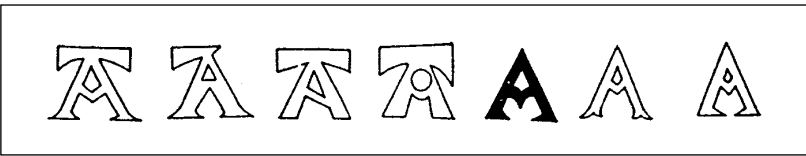
- 1.3.4.1 Decoración explicativa.
- 1.3.4.2 Decoración simbólica, figurativo-naturalista.
- 1.3.4.3 Decoración simbólica, figurativo-estilizada.
- 1.3.4.4 Decoración abstracta.

1.3.4.1 Decoración explicativa

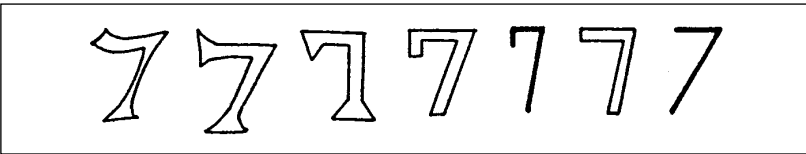
Es puramente funcional. Emplea letras o guarismos directamente ligados al mensaje que desea transmitir: unas veces será el nombre del propietario de una casa; el nombre del difunto en una lápida; la fecha de una efemérides; la explicación de un hecho; la exposición de una máxima, sentencia o monograma, etc.

En las decoraciones paleográficas halladas en el País Vasco podemos encontrar una serie de constantes en lo que a diseño gráfico de letras y números se refiere. Esta recurrencia ha llevado a diseñar un estilo vasco de letra, con personalidad definida. Ignoro si es privativo y exclusivo del país pero vulgarmente así se le conoce y goza, en la actualidad, de gran éxito en la rotulación pública.

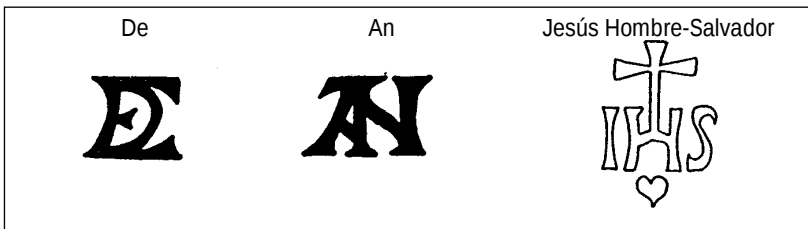
A modo de ejemplo, veamos el diseño de una “A” mayúscula, con algunas variantes recogidas, a lo largo del país en inscripciones o lápidas de antigüedad probada. Son ilustraciones procedentes de los trabajos de Luis Pedro Peña Santiago.



O el numeral 7:



O varios ejemplos de ligaduras, compresiones y siglas efectuadas a partir de grafías vascas:



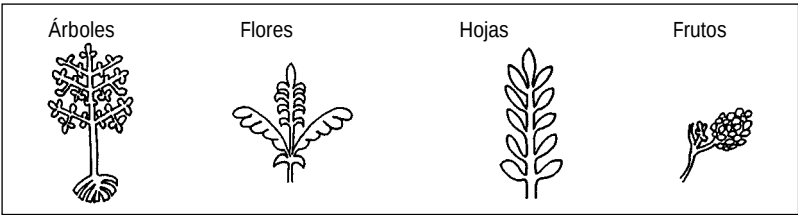
1.3.4.2 Decoración simbólica figurativo-naturalista

Emplea el signo decorativo intentando adecuarse, lo más fielmente posible, a la representación figurativa del referente.

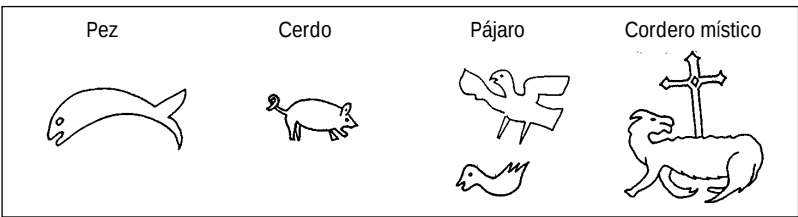
La mayor o menor fidelidad representativa dependerá de la técnica del artista o artesano.

Veamos algunos ejemplos tomados de decoraciones vascas antiguas.

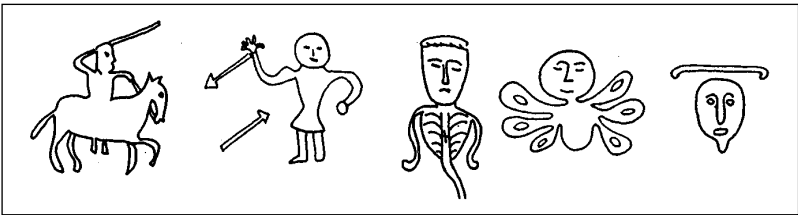
– Decoraciones de tema botánico:



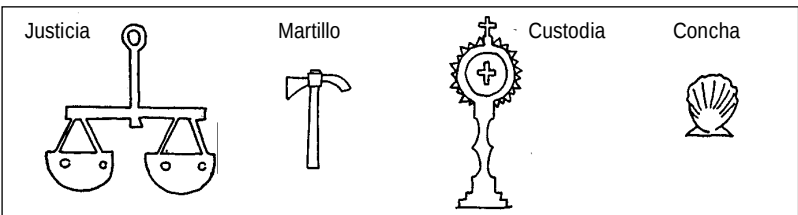
– Decoraciones animales:



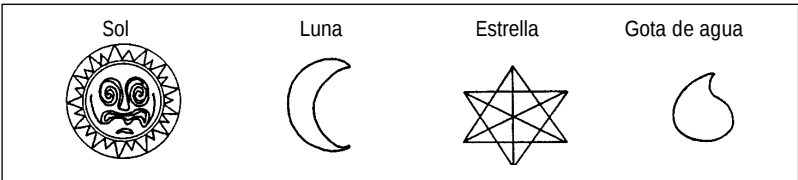
– Símbolos humanos:



– Atributos laborales y herramientas.



– Elementos naturales.



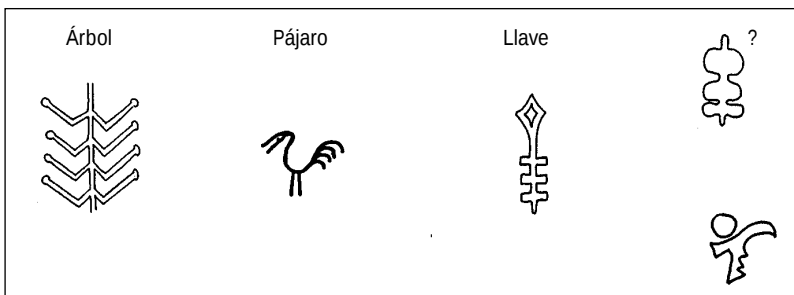


Rotulación en una estela procedente de Lizoain (Nafarroa), fechada en 1843, en donde podemos leer el nombre del propietario de la casa, titular, a su vez, de la sepultura. La estela se conserva en el Museo San Telmo de Donostia.

1.3.4.3 Decoración simbólica figurativa-estilizada

Toma la representación figurativa del referente, pero efectúa el trabajo de despojarlo de sus características accesorias para reducirlo a sus líneas esenciales. En esta operación de síntesis se nos aparecen claramente las líneas de fuerza que componen el signo.

Veamos algunos ejemplos y aventuremos una explicación de su significado o referente.



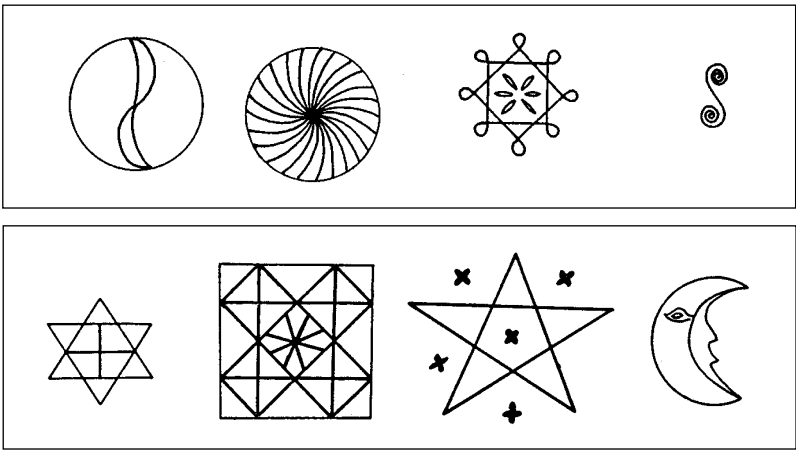
Dentro de este grupo son particularmente interesantes los signos de origen astrolático, por las connotaciones mágicas y esotéricas que contienen, y por la gran popularidad que han obtenido en la decoración vasca hasta nuestros días.

Su posible procedencia celta, no es óbice para que los consideremos como vascos, ya que no sólo han calado muy hondo en la simbología de nuestro pueblo, sino que han sido “digeridas” y modificadas por él, desde tiempos muy remotos.



Decoración geométrica en este frente de Kutxa (arcón) procedente de Gipuzkoa, conservado en el Museo San Telmo de Donostia.

Veamos algunos ejemplos:



Son signos ligados a rituales en los que el sol o la luna tenían un protagonismo específico. Un sol volcado al exterior que irradia luz, calor y energía hacia todas direcciones, en una explicación naturalista, o un sol-centro, mágico, replegado hacia sí mismo, punto de encuentro y referencia interior para toda persona que desee ser iniciada.

El sol o la luna convertidos en signos estilizados pueden tomar figura de fuerza inerte y estática en sí misma, tendente al equilibrio y la quietud –la representación más estilizada de un signo solar equilibrado es la cruz griega (con los 4 brazos iguales)– o puede desarrollar a

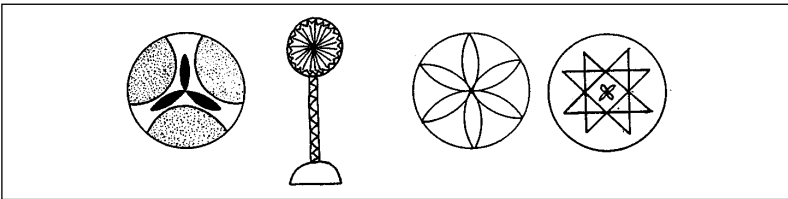
partir de su propia estructura de diseño, un dinamismo de giro. Así los signos solares en forma de “Rueda motriz de molino” o las “Svásticas” o “Lauburus”, que giran en uno u otro sentido.



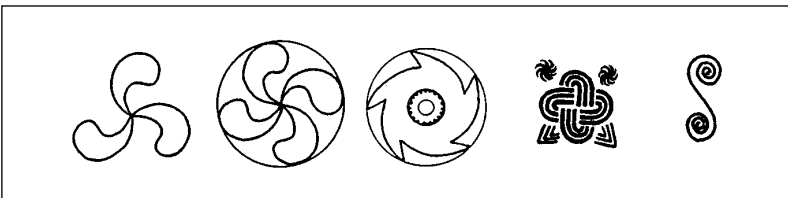
Piedra tallada en el Palacio Jauregi de Zerain (Gipuzkoa). Signos astroláticos equilibrados, con una gran carga de figuración.

Ejemplos:

– Signos astroláticos solares equilibrados:



– Signos solares dinámicos



En el ejemplo precedente hemos señalado el sentido del giro de los diversos signos dinámicos. Unas veces giran en el sentido de las agujas del reloj (como el giro astronómico); otras, de derecha a izquierda.

En lo que se refiere al tema del sentido preferencial en que giran las decoraciones tradicionales vascas, echo de menos estudios serios que investiguen las razones profundas por las que una mentalidad tradicional “no contaminada” pudiera verse instintivamente impelida a emplear sus giros preferentemente en una dirección, antes que en su contraria.

No puedo menos que recordar, en este sentido, los estudios del neurólogo japonés Tadanobu Tsunoda del Instituto de Investigaciones Médicas de la Universidad Medica y Odontológica de Tokio, en los que se estudian, experimentalmente, los fenómenos de lateralización cerebral. (En qué hemisferio cerebral residen ciertas facultades, emociones etc.) Descubre Tsunoda, sorprendentemente, que la sede de ciertas actividades instintivas residen en uno u otro hemisferio cerebral dependiendo del medio auditivo y lingüístico que ha rodeado a los diversos individuos desde su nacimiento.²⁰

20. Howard Brabyn: “Lengua materna y hemisferios cerebrales” El sorprendente descubrimiento del especialista japonés Todanobu TSUNODA. Correo de la Unesco: febrero 1982, pgs. 10-14

Extractamos de este artículo los siguientes párrafos y un esquema que aclaran las nociones aquí expuestas:

“Las características predominantes entre los japoneses muestran que, en ellos, las funciones de la emoción, así como las del lenguaje y las de la lógica basada en el lenguaje, se localizan en el cerebro del habla. Por el contrario, en el caso de los occidentales el lenguaje y las funciones lógicas que se relacionan con él se sitúan en el hemisferio del lenguaje oral, y la función de la emoción se halla localizada en el otro hemisferio (véase el esquema).

“En el cerebro de los japoneses los sonidos que se relacionan con la emoción son tratados por el hemisferio izquierdo, cuyo predominio se refuerza en la medida en que se desarrolla la función del habla. Como resultado de la vinculación entre los sonidos que se relacionan con las emociones y las experiencias que se vinculan con ellas, el hemisferio izquierdo pasa a ser dominante también respecto de las funciones de la emoción.

“El mismo proceso explica el predominio, entre los no japoneses, del hemisferio cerebral derecho en lo relativo a los sonidos y funciones relacionados con las emociones. Puede así afirmarse que la lateralidad de la localización de las emociones es algo que se adquiere a través de la lengua materna.

“Estimo que la lengua materna es el factor que determina la diferencia de las vías por las cuales las personas reciben, elaboran, sienten y comprenden los sonidos provenientes del medio que los rodea. La lengua materna se relaciona estrechamente con el desarrollo de los mecanismos de la emoción en el cerebro. Esto me lleva a suponer que la lengua materna adquirida durante la infancia tiene estrecha relación con las particularidades de la cultura y la mentalidad de cada grupo étnico”

Funcionamiento del cerebro en relación con la lengua materna

Lengua Japonesa		Lenguas occidentales	
Hemisferio izquierdo	Hemisferio derecho	Hemisferio izquierdo	Hemisferio derecho
Lengua Vocales Consonantes Voces humanas Voces animales Sonido de los insectos Sonido de los instrumentos musicales japoneses Cálculo	Sonidos mecánicos Música Sonido de los instrumentos musicales occidentales	Lengua Consonantes	Vocales Voces humanas Sonidos mecánicos Música Voces animales Canto de insectos Sonido de los instrumentos musicales japoneses.
Kokoro (corazón, alma) Logos Pathos Naturaleza	Mono (cosa) Cosas materiales	Cálculo Logos	Sonido de los inst. musicales occidentales Pathos Naturaleza

El vasco desarrolla sus giros en la danza, mayoritariamente, en sentido contrario a las agujas del reloj; reparte las cartas de la baraja en esa misma orientación; desarrolla el juego de la pelota con particular incidencia hacia la zona izquierda –mano y pared lateral– y otros muchos ejemplos de este tipo²¹ de los que, tal vez, no puedan extraerse conclusiones definitivas pero que sí pueden ofrecer sugerentes hipótesis de trabajo, aplicables tanto a estudios lingüísticos como a esquemas narrativos de escritura cinematográfica.

1.3.4.4 Decoración abstracta:

Fundamentalmente geométrica, recoge signos y diseños sin ninguna significación especial. A veces, es difícil distinguir el signo abstracto del figurativo estilizado al extremo y en varias ocasiones adjudicamos carácter abstracto a aquellos signos cuyo significante somos incapaces de descifrar.



La interpretación del signo, al perder una buena parte de su contenido figurativo, se hace más aleatorio, susceptible de interpretaciones abiertas. En numerosas ocasiones es sólo un juego geométrico con intención estética o decorativa. La Kutxa aquí representada procede de una zona comprendida entre Hernani y Oiartzun (Gipuzkoa) y se conserva en el Museo San Telmo de Donostia.

Las líneas de fuerza que desarrollan estos signos geométricos son similares a las analizadas precedentemente y deben ser estudiadas como fuerzas secundarias dentro del marco más amplio de las líneas dinámicas primarias que vienen marcadas por el objeto de base en el que la decoración se inscribe.

Analizando la historia de los movimientos artísticos de la humanidad descubrimos que oscilan entre dos tendencias bien marcadas: la preeminencia del signo o la supremacía del lenguaje de las imágenes figurativas. Ambas, se desarrollan en avance con movimiento dialéctico. Desde este punto de vista, y recogiendo todos los análisis precedentes, podemos

21. Telesforo de Aranzadi: Revista Euskalherria 1.916: "Estudios sobre la colocación en la cabeza de la boina tradicional vasca". - Jorge Oteiza: "Quousque Tandem": 134. Análisis del empleo de la pared izquierda del frontón y de la tendencia del patrón de trainera a llevar el timón con la mano izquierda. A pesar de la exagerada tendencia de Oteiza a mitificar todo lo vasco, las intuiciones del oriotarra ofrecen, siempre, sugerentes caminos de reflexión.

concluir que el vasco se decanta –en su arquitectura, artesanía, costumbres, e inclusive, estructuras mentales y expresivas– por el lenguaje de los signos y la austeridad estética y moral que ello conlleva. La sensibilidad estética y espiritual del vasco tendería, pues, a ser refractaria a la imaginaria.

Antes de adentrarnos en un nuevo tema: el tratamiento del color en la mente tradicional vasca, conviene reflexionar sobre las sugerencias que, desde el punto de vista de la aplicación al lenguaje del cine, surgen del estudio de las artes plásticas y de las sugerencias que las líneas de composición dinámica establecen en las estructuras narrativas.

Está claro que la idea del círculo, que ya fue señalada en el capítulo de las Artes Musicales, vuelve con más fuerza si cabe en el estudio de las pulsiones, líneas o puntos fuertes en las Artes Plásticas. Tanto en el megalitismo vasco (cromlech) como en los motivos escultóricos simbólicos funerarios (estelas, argizaiolak), y en la recurrencia de símbolos astroláticos basados en el giro en las artes decorativas, la presencia de composiciones circulares es esencial.

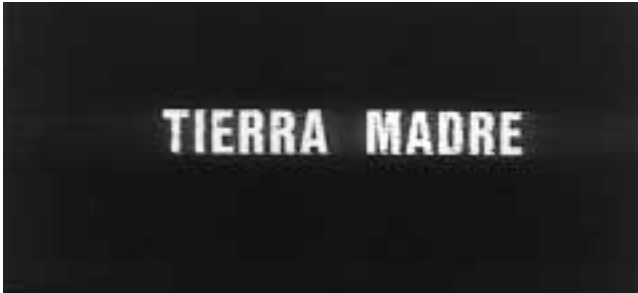
Así mismo, debemos señalar que el círculo no es una figura estática e inmutable, ya que genera un doble dinamismo: el que le lleva a expandirse a partir de su centro o, por el contrario, a replegar, interiorizar en su centro, las fuerzas que recoge del exterior. Es esta última posibilidad la que me parece más sugestiva en lo que al análisis de la mentalidad vasca se refiere.

El segundo dinamismo posible es el que genera la rotación, bien sea de derecha a izquierda o hacia el lado contrario. A través del estudio comparativo con otras artes vascas, sobre todo gestuales, vemos una tendencia del vasco a girar de derecha a izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj, siguiendo el camino astronómico, no de la rotación terrestre, sino de la manera cómo un hombre primitivo percibiría a una tierra inmóvil frente a un sol que avanza de oriente al ocaso o –en una propuesta llena de sugerencias, imposibles de verificar– siguiendo una dirección de lectura y escritura en sentido contrario al habitualmente utilizado por los países occidentales.²²

Conviene señalar, así mismo, como consecuencia de la preeminencia del signo sobre la figuración, la tendencia a la sobriedad que manifiesta la decoración vasca no solo en lo que a la profusión y variedad de motivos se refiere, sino también en la elección de colores, con una propensión muy marcada al empleo de gamas muy cortas del espectro cromático y, dentro de ellas, a la utilización de tonos apagados, opacos y ajados. Equivalente en lenguaje musical al modo menor, ya citado en este estudio al tratar el tema de las características melódicas del cancionero vasco.

Aunque será objeto principal de estudio en la segunda parte de este trabajo, señalemos desde ahora las influencias que tales conceptos podrían tener, no solo en la narrativa cinematográfica vasca, sino también en la estética plástica de la composición de imágenes; en la gramática y sintaxis cinematográfica: alternancia de planos, sentido de los movimientos de cámara, relación entre sujetos colocados en primer término con respecto a decorados, orden narrativo entre temas principales y circunstanciales, etc.

22. Estas consideraciones nos reenvían a los estudios que relacionan a la lengua vasca con las primitivas inscripciones ibero-tartésicas, que tenían una dirección de lectura de derecha a izquierda. En este sentido detectamos el libro de Jorge Alonso García "Desciframiento de la lengua ibérico-tartésica". 1996. Editado en Barcelona por la Fundación Tartessos, que desarrolla el tema.



Título de la película "Ama Lur" (1968). Notemos que el título del film en euskara está trabajado, por un artista plástico contemporáneo (Néstor Basterretxea) a partir de un grafismo de origen vasco. No así el título castellano, que emplea grafía convencional, funcionando significativamente a modo de subtítulo del original en euskara.

1.3.5 El Color en la Mente Popular Vasca

El universo artístico de una persona o un pueblo reacciona, además de a la influencia de otros muchos impulsos sensoriales y rítmicos, ya analizados precedentemente, al estímulo que suponen las vibraciones luminosas descifradas por el cerebro en forma de variaciones de intensidad de luz y oscilaciones de frecuencia de onda lumínica: Color.

Desde los albores de la humanidad, el color posee, una importancia psicológica de primer orden. Personas y colectividades han encontrado en él un medio de transmitir sus emociones más íntimas, hasta tal punto que suele representar uno de los indicativos más fiables de la manera de ser profunda de cada pueblo.

Analizando los modos en que esta realidad física ha sido percibida por personas y colectividades, citemos una serie de escalas de adecuación de la realidad cromática al significado emocional que cada pueblo haya podido ofrecerle.

Partimos de una realidad física, universalmente aceptada y cuantificada: longitudes de onda - medidas en nanómetros, o escalas de Temperatura de color expresadas en grados Kelvin (°K).²³ En estas magnitudes físicas el color es unívoco.

23. La Temperatura de Color es el color que adquiere un cuerpo a -270°, llamado "cuerpo negro" al ser sometido a una temperatura determinada. La base de medida para dichos grados es la escala Kelvin o de "grados absolutos" (que establece su origen en el "cero absoluto" (- 273°C.) y adopta el mismo intervalo de variaciones que la escala Celsius.)



Arturo Ripstein: *"Profundo carmesí"* (1996). Cineastas de talento han empleado la sensación cromática para sobrepasar la simple descripción, adentrándose en el mundo de los sentimientos o de las sensaciones anímicas. Así, el color rojo en esta película o el ámbar en *"El último emperador"* de B. Bertolucci ; el turquesa en *"Acero azul"* de Katrin Brigelow; el ocre roña en *"El Desierto rojo"* de M. Antonioni, etc.

Así mismo, es uniforme la percepción del color cuando éste está íntimamente ligado al interior de la propia esencia cromática de la materia, revelando su ser y especificidad: así la relación Sangre-Rojo, Nieve-Blanco, o –en sentido contrario– la imposibilidad de relaciones como: Vaca-Azul, Carbón-Blanco, Hombre-Verde.

El color, más allá de su significación unívoca inmediata, reenvía constantemente –en su significación simbólica– al universo personal y colectivo de personas y pueblos, con rasgos de diferenciación muy marcados según sean los referentes culturales que se empleen para percibirlos.

El conocido proverbio: *"Dime un color y te diré si estas triste o alegre "*, responde al filtro que cada cual pone en la percepción de los mismos. Esta interpretación particular puede responder a la psicología individual o puede ser reflejo del bagaje, consciente o inconsciente, colectivo. Que el luto sea traducido "en negro" por la civilización occidental o "en blanco" por los orientales; que un castellano diga: "las estoy pasando moradas", y un vasco: "gorriak ikusi ditut" (las he visto rojas), para expresar el mismo sentimiento angustioso, muestra una diversa percepción psicológica del universo cromático por parte de pueblos con culturas diferentes.

Dado el interés que para el lenguaje audiovisual tiene el color (aún en los casos del cine en blanco y negro), considero necesario profundizar, en el marco de este estudio, sobre la manera cómo el vasco tradicional translada su propio mundo interno a los colores o, efectuando el camino inverso, cómo "sus" colores condicionan su percepción del mundo.

Es posible remontarse, en el tratamiento del color en la mentalidad vasca, hasta estadios de lenguaje y civilización muy primitivos que hacen alusión a un tratamiento cromático conceptual, limitado a tres colores puros fundamentales: Txuria (Blanco), Gorria (Rojo), Beltza (Negro). Originariamente el vasco, no necesitaba como concepto –ya que sensiblemente percibía toda la gama existente en el universo– más que la noción de color con la que nombraba a los animales domésticos y sus características. Más tarde surgió ante el vasco tradicional la noción de colores “no puros” como Urdina –difícilmente traducible por Azul, ya que denotaba más un matiz de turbiedad o claridad que nuestra actual gama cromática– y Nabarra, color así mismo ambiguo ligado a la noción simbólica de “mezcla”.

El resto de los colores clásicos –según la división en siete (como las 7 vocales, 7 notas musicales, 7 casas astrales) que efectuaron los griegos– son una adquisición tardía para el vasco, que no necesitó “nombrar” al verde, amarillo, morado, naranja, rosa ... hasta estadios muy posteriores de desarrollo cultural.

Esta concepción primitiva de un mundo en tres colores, mediatizada por la necesidad de dar personalidad a los animales, se encuentra, de manera similar, en otras civilizaciones primitivas como los Bosquimanos o los Dogón en África; los Semang o los Sakai en Indonesia; en algunas tribus de aborígenes australianos, etc.



Zumeta: Mural cerámico del frontón de Usurbil (Gipuzkoa). Fragmento. Los artistas de todas las épocas han atribuido a la gama cromática facultades expresivas de máximo nivel.

A modo de ejemplo, veamos la manera como el ritual de la tribu Ndembu, originaria de Zambia, concibe el mundo en tres colores fundamentales, según el análisis efectuado por el antropólogo Victor Turner (2), que recoge Joseba Sarrionaindía en su libro “ Ni ez naiz hemengoa “: *“Izan ere, koloreak ez dira itxurazkoak edo azalezkoak soilik, koloreak izakera-ren ibaiak dira; eta, ene ustez, oso interesgarria da ibaien imagina hori. Hiru ibai omen dabil-tza munduan, gauza guztietan: zuritasunarena, gorritasunarena eta beltzasunarena. Ibai zurikoak dira hilargia, semena, esnea, garbitasuna, osasuna, bizitza, fertilitatea eta abar; Ibai gorrikoak dira odola, buztin gorria, bizitza, haragia, indarra, gerla, lehoia eta beste; Ibai bel-tza, berriz, ikatzean, gauean, gernetan, gaixotasunean, sorginkerian, heriotzean dabil “* (“Los colores no son aparentes o superficiales, los colores son los ríos del ser, y me parece

que esta imagen de los ríos es muy interesante. Dicen que hay tres ríos en el mundo, en todas las cosas: El de la blancura, el de la rojez y el de la negrura. La luna, el semen, la leche, la pureza, la salud, la vida, la fertilidad y otros pertenecen al río blanco; La sangre, el almagre, la vida, la carne, la fuerza, la guerra, el león y otros, son del río rojo; El río negro, por su parte, se mueve a través del carbón, la noche, los orines, la enfermedad, la brujería, la muerte “)

O el análisis que hace de la comida el texto sagrado hinduista de los Upanishad: *“Janariak, irenstea hirukoitz egiten dira, beren aldetik arruntena gertu bihurtu eta isurtzen da, horixe da alde beltza, beste alde bat odol bihurtu eta gorputzean geratzen da, horixe da kolore gorria, eta janarien hirugarren aldea, garbiena eta finena, zuria alegia, izpiritu bihurtzen da.”* (*“Las comidas se dividen en tres al ser tragadas: su parte más vulgar se convierte en orina y se expulsa, esa es la parte negra; otra parte se convierte en sangre y queda en el cuerpo, es la de color rojo; la tercera parte de los alimentos, la más pura y delicada, es decir la blanca, se convierte en espíritu”*)²⁴

Son ejemplos en los que la división no es de orden físico, ligada a la longitud de onda del espectro, sino a una clasificación que se efectúa según las tendencias más íntimas personales, pero sobre todo, colectivas ya que tiene un reflejo inmediato en su plasmación lingüística primitiva.

En este sentido recogemos las afirmaciones que realizó José Luis Alvarez Emparanza “Txillardegí”, en un ensayo pionero en la interpretación del color en la mente popular vasca, quien, a su vez, se hace eco de las teorías del lingüista francés André Martinet: *“La façon dont nous analysons le spectre ne correspond pas à une réalité physique universellement valable, mais à une tradition culturelle, transmise par la langue que nous parlons depuis l'enfance.”* (*La manera cómo analizamos el espectro no corresponde a una realidad física universalmente válida, sino a una tradición cultural transmitida por la lengua que hablamos desde la infancia.*)²⁵

Aceptada esta dimensión fundamental, primitiva, vasca de un mundo en tres colores puros y dos más, representando a la mezcla, vamos a centrarnos en el estudio de cada uno de ellos analizando las potencias que el universo colectivo del vasco tradicional les atribuye.

Nos referiremos, constantemente, en nuestro análisis a dos ensayos: la investigación sobre el empleo del color en la literatura oral y escrita, realizada por el goizuetarra Patziku Perurena,²⁶ y en la encuesta antropológica efectuada por Mikel Azurmendi, incluida en su estudio global “Los artificios sagrados del imaginario en la cultura tradicional vasca”²⁷

Innumerables son los ejemplos que contempla el vasco primitivo dividiendo el mundo en tres colores, cuya significación va más allá del simple espectro cromático para elevarse a la categoría de símbolo.

24. Joseba SARRIONAINDIA : Obra citada. Pgs : 217-218.

25. José Luis ALVAREZ EMPARANZA “TXILLARDEGI” : “La Structuration du Champ Semantique de la Couleur “ Rev. Euskara XX pgs: 232 ss. 1975.

26. Patziku PERURENA : “Kolorak euskal usuarioan.” Saiopaperak. Ed. Erein. Donostia.1988.

27. Mikel AZURMENDI : “El fuego de los símbolos: ¿Eres, tal vez, blanco, rojo, bastante negro? pgs48-65. Ed Baroja. Donostia. 1988.

Sin pretender ser exhaustivos, recogeremos sólo algunos de los ejemplos que revelan una mentalidad muy primitiva, ligada a describir el mundo y las necesidades primarias de vida comunitaria.

Ganado: Abel gorri (ganado rojo, vacuno)

Azienda txuri (posesión blanca, ovino)

Azienda beltza (posesión negra, porcino)

Viento: Haize tzuria (viento suave, propio de tiempo bonancible)

Hego txuria (viento sur)

Haize beltza (viento del noroeste que trae lluvia)

Haize gorria (viento que anuncia nieve)

Cuerpo humano: Alu beltza (vulva)

Bular zuria o Titi zuria (pecho o pezón blanco)

Zakil gorria (pene rojo)

Necesidades biológicas: Odol gorria (sangre roja)

Gorotz beltza (excrementos)

Hazi xuria (esperma)

Naturaleza: Topónimos o denominaciones aplicadas a plantas o animales:

Sagar gorria, beltza, txuria –Larragorri, Larrabeltz, Larrazuri–

Iturbaltza, Iturzurieta, Iturigorri- Mendibeltz, Mendizuri,

Mendibeltz - Ardo gorria, beltza, txuria, etc...

Personalidad humana: Gizon bizar beltza (literalmente: Hombre de

barba negra; simbólicamente: ¡Ojo con el que tiene

la barba color negro: es malo!.)

Gizon bizar gorria (no os fiéis del de la barba roja; no es persona de confianza)

Gizon bizar zuria (Individuo sin personalidad; a no tener en cuenta.)²⁸

Y un largo etcétera que podrá ser consultado en los libros citados precedentemente.

Recorramos, a continuación uno por uno los colores del espectro en la representación simbólica que la mentalidad vasca les ha adjudicado, no sin antes efectuar una breve reflexión sobre la dificultad inherente a toda interpretación de tipo semántico.

En los análisis que siguen es evidente que más de una afirmación podrá ser cuestionada, ya que no hay nada más susceptible de interpretaciones múltiples como las elucubraciones semánticas. Si bien algún ejemplo concreto pudiera eventualmente ser susceptible de significaciones varias, las grandes corrientes que señalaremos en este análisis serán fundamentalmente válidas.

Recordemos, así mismo, como segunda consideración previa, que, a veces, una misma realidad puede ser adjetivada por uno u otro matiz cromático, dependiendo del ángulo de visión que en ese momento interese subrayar. Así –por poner un ejemplo que aclare la noción previa– si bien el color que se adjudica a la función reproductora femenina es el blanco, notamos, sin embargo, que “alua” –la vulva– es habitualmente beltza, negra, y, esporádicamente gorria, roja. Cuando se la nombra beltza se subraya el aspecto oscuro, misterioso, secreto del “agujero” o cueva desconocida. Cuando se la denomina gorria –combinada con otros matices negros– (“Infernuko beltzeko labe gorria”: El horno rojo del negro infierno)

28. TXURIA : Blanco, puede adoptar diversas formas ortográficas que serán empleadas indistintamente para designar el mismo significado: Txuria; Zuria; Xuria.

acentúa el aspecto sensual, crudo, pecaminoso, agresivo (mito de la “vagina dentata”) del objeto sexual visto desde la óptica masculina. De la misma forma en otros innumerables ejemplos que hacen difícil una clasificación cartesiana y que, por otra parte, muestran a las claras la sorprendente vitalidad de la mentalidad popular.



“Caldereros en Donostia”. 1997.

No olvidemos la importancia que para los figurinistas o encargados de vestuario de una película debería tener –más allá del respeto a los elementos circunstanciales del film: época, clase social, estilo particular, etc.– una reflexión sobre la relevancia semiótica que reviste la utilización de una prenda u otra, para significar una actitud existencial o una contraposición esencial. Así se emplea en un teatro tradicional como las Mascaradas o las Pastorales: Utilización de colores para determinar fracciones; estilo y calidad en la ornamentación de los trajes; estructuración de la sociedad según categorías vestimentarias: Elegancia versus Desaliño, etc.

1.3.5.1 BELTZA: NEGRO

Originariamente “Beltza” es el color de la desaparición, de la imposibilidad, de la negación. Todo aquello que no resulte aprovechable, que acarree desgracias, que provoque enfado o rechazo, que implique tristeza, oscuridad, falta de ganas, es adjetivado con el apelativo de “Beltza”. Se puede aplicar a personas: los de fuera, aquellos de los que se desconfía serán beltzak: “Ijito beltza” será gitano (se le puede denominar sólo con el sustantivo, pero se considera más explícito con el adjetivo citado). La mujer no excesivamente agraciada podrá ser llamada “Beltzarana” (literalmente morena).²⁹ La persona enfadada tendrá “Kopeta beltza” (ceño de la frente fruncido); estar “de morros” se expresará por “Mutur beltza”; esta misma palabra designa a menudo al forastero; la calumnia será “Gezur beltza” (mentira negra) y el calumniador poseerá “Mingain beltza” (lengua negra).

Los accidentes atmosféricos desastrosos serán negros: “Negu beltza” (invierno crudo); “Itxaso beltza” (mar embravecido); “Ilbeltza” (mes negro: Enero).

29. La influencia del bíblico “Nigra sum, sed formosa” y la abundancia de Virgenes Negras en nuestra imaginación religiosa han producido que la noción de beltza pueda ser considerada como signo de belleza. Así en la canción popular: “Neure maitaño aranbeltz, ortza txuri, begibeltz...” o las innumerables “Maribeltza”, apodo popular que designa a mujeres hermosas.

Unido al vocabulario de la magia, la denominación “Beltza” refuerza el carácter negativo, inductor al miedo y al espanto de las acciones mágicas más siniestras: “Gau beltza” (negra noche); “Osin beltza” (ortiga negra); “Putzu beltza” (pozo negro); “Burutapen beltza” (recuerdos siniestros). El mismo Príncipe de las Tinieblas es denominado “Beltzebú” (aunque otras consideraciones hacen dudar de esta denominación, adjudicándosela al latino “Bella”).³⁰

El negro, casi siempre contrapuesto al blanco en sus significados, es símbolo, en definitiva, de la Muerte. Ahora bien; para una mentalidad tribal primitiva la muerte (no solo influenciada por un cristianismo que sublimará esta noción en la dinámica Muerte + Resurrección) no es un final estéril sino que supone el paso necesario para una nueva vida. “Negu beltza”, Invierno, es el incitador activo del nuevo sol: “Udaberria”, Primavera. La semilla crece a partir de la Tierra Negra: “Lur beltza, gari obea” (Tierra negra, mejor trigo); “Mahats mordo beltzak, ardo biziagoa” (Cantidad grande de uva negra, vino más vivo).

Esta consideración adjudica, curiosamente, al negro una actitud activamente masculina, “de macho”, desde el punto de vista genético: es la muerte, dotada de un componente místico, condición indispensable para que surja la vida.

1.3.5.2 GORRIA: ROJO

Gorria es el color vivo, activo, dinámico por excelencia. No permanece nunca quieto, sino que, constantemente, clama por sobrepasar sus límites. Aun en el caso en que designa actitudes de necesidad, cansancio, imposibilidad: “Behar gorria” (gran necesidad); “Istillu gorria” (accidente terrible); “Lur gorri” (terreno en barbecho) etc., tiende a enfatizar la situación negativa, magnificándola.

Es el color de la lucha, de la rabia, del odio: “Haserre gorria” (enorme enfado); “Gorrito gorria” (odio al extremo). Todo lo que toca, lo intensifica.

Ligado al fuego, como elemento natural, es el color (a estas alturas ya comprendemos que color es algo más complejo que la pura sensación cromática) del rayo devastador: “Tximista gorria”; del invierno más frío, precisamente en el momento de su mayor crudeza: o “Negu gorria”; del “Señor de los Infiernos”: “Galtza gorri” (literalmente: pantalón rojo); que reina en el horno espantoso: “Labe gorrian”, acepciones ambas que, en clara contraposición al significado estudiado precedentemente, insisten en el matiz más activo del personaje y sus circunstancias.



Julio Medem: “Tierra” (1995). La utilización expresiva del color ocre-rojizo, tierra en barbecho, hace aflorar por la vía sensible, los sentimientos pasionales más extremos.

30. Las diversas acepciones atribuibles a los colores no tienen por que ser exclusivas de la mentalidad vasca, en contraposición y absoluta originalidad con respecto a otras culturas, sino que es común que ciertos conceptos se repitan, máxime en contextos culturales geográficamente vecinos. Esta consideración es válida para otros temas tratados en este estudio.

Designa a una persona activamente malvada, a los niños travessos etc. con derivaciones hacia el mundo animal o vegetal, como la denominación de “Suge gorria” para designar a la única serpiente venenosa del país vasco –víbora–, en contraposición a la simple denominación de “Sugea” para designar a las serpientes en general.

Esta actitud reforzativa de todo lo que toca, produce que conceptos como desnudez, crudeza, escasez, se colorean de rojo: “Larrugorritan” (literalmente: en piel roja, en cueros, desnudo); “Burugorri” (cabeza roja: calvo); “Ume gorri” (niño sin madurar); “Kale gorrian” (en la “puta” calle):

Actitud de vida, salud, fuerza, que adquiere su particular énfasis cuando se aplica a accesorios relacionados con el vestir: la sensualidad que desprenden visiones como “Gona gorria” (falda roja); “Txaleko gorria” (chaleco rojo); “Gerriko gorria” (cinturón rojo); “Zaya gorria” (saya roja) con evidentes connotaciones, todas ellas provocativas; o las personas a las que se les aplican sobrenombres de este tipo: “Maria-Gonagorri”, están calificando al personaje en la categoría de provocador sensual, o la denominación de “Zangorriak” (zapatos rojos) aplicada a las prostitutas.³¹

Gorria, en su potencia, ha asimilado conceptualmente, todas las gamas cromáticas vecinas: así los amarillos, naranjas, rosas, desaparecen ante su presencia. El oro, paradigma de lo amarillo en las lenguas romances, es siempre rojo en vasco: “Urre gorria”; la aurora es roja, “Azkorria”; la yema del huevo es “Gorringo”, etc. Todas las combinaciones para denominar lo rosa emplean el “Zuri-gorri” (rojo-blanco) y la denominación del actual “Larrosa” es una conquista muy tardía.

La potencia de “Gorri” es imparable, representa la punta de lanza que estimula y refuerza la vida. Es el receptáculo de las potencias activas que mueven el existir de los vascos.



Luchino Visconti: “*Terra trema*”(1948) y “*La caída de los dioses*” (1969). En este díptico vemos cómo el autor utiliza de manera expresiva, tanto la gama de grises que proporciona el blanco y negro de “*Terra trema*”, como la abigarrada paleta de colores con la que compone “*La caída de los dioses*”

1.3.5.3 TXURIA: BLANCO

Es el color de la claridad y de la limpieza. En su propia esencia representa ausencia de sombras, por lo que potencia la cualidad de servir de marco de referencia, de receptáculo

31. Como curiosidad, y sin que tenga ninguna implicación en nuestro estudio, notemos que una denominación similar designa a las prostitutas itinerantes italianas.

hacia donde acuden los demás colores. Es pasivo, tranquilo, tendente al inmovilismo, destinado a arrojar luz sobre personas y situaciones.

"Zuritu" (lit. blanquear) se emplea para designar un balance de cuentas ("Kontu-zuriketa"); para la operación de pelar una fruta ("Sagarra zuritu"); para desgranar una mazorca de maíz ("Artazuriketa"); o, en sentido más metafórico, alguien que se limpia por dentro ante otro, que se excusa, ("Burua zuritzea").

Su condición de servir de marco de referencia puede hacer resaltar actitudes humanas tan contradictorias como las del fiel cumplidor de promesas, por un lado y las del personaje falso, traidor, vago, por otro.: "Mando txuria", (mulo vago); "Idi txuria", (buey destinado a engordar. Aplicado a las personas, "Zuri" es el hipócrita; el apelativo de "lengua blanca" ("Mihingain zuri") es peyorativo e "Ipurzuri" (culo blanco) designa a la persona vaga.

Combinado con la partícula desinente "-keria", que denota el lado oscuro y malvado, en contraposición a "-tasun" más positiva y buena, produce "Zurikeria" (fondo blanco donde resalta la maldad): hipocresía, adulación; mientras que "Zuritasuna" (fondo blanco donde resaltan las cualidades positivas) es claridad, bondad, camino recto; lo que refuerza la idea, citada precedentemente, del peculiar carisma de "Txuria" para servir de marco de referencia para cualquier circunstancia ante la que se coloquemos.

Su tendencia a la claridad le ha hecho ser símbolo de pureza, tal y como "Beltza" lo era de las pulsiones más oscuras. Se relaciona con la luz y es el marco en que la simbología mística, ligada al Bien, encuentra su plasmación más luminosa –aunque sea bastante evidente discernir en ella una influencia de la corriente simbólica cristiana bastante posterior a la mentalidad primitiva vasca–: "Bildots txuria" es el cordero blanco, "Cordero pascual, místico"; "Uso txuria", paloma blanca, también "Espíritu Santo"; "Zaldi zuria", es el caballo blanco de las leyendas, etc.

"Txuria" es el receptáculo, el color pasivo, el marco de referencia, el componente hembra en la estructuración cromática del universo.³²

Abandonamos aquí este análisis de los tres colores fundamentales, volviendo a insistir que cada uno de ellos guarda sentido en su relación dialéctica con los otros dos, estructurando coherentemente una visión del mundo en el que no se hace necesario "nombrar" el resto de sensaciones cromáticas existentes.³³

1.3.5.4 URDINA: AZUL

Excluidos los tres colores puros, el vasco experimentó la necesidad de explicar el concepto de turbiedad: la franja luminoso-cromática que abarca desde la claridad a la oscuridad: la noción de mezcla. Para ello surge la denominación "Urdina", que a menudo traducimos –erróneamente para una mentalidad tradicional– por el actual "azul". En realidad

32. Esta adjudicación de sexo a los colores responde a una estructuración de la sociedad regida, fundamentalmente por hombres que adjudican y establecen las categorías. Así lo han establecido los estudiosos especialistas del tema. Permitásenos soñar : ¿Cómo hubiera sido un mundo, en el que las mujeres hubieran establecido las categorías cromáticas? o permitásenos, también una segunda iconoclastia : ¿Porqué, sobre todo en el caso de una sociedad tan fuertemente matriarcal como la vasca, se rechaza habitualmente que hubieran podido ser las mujeres las que establecieran las denominaciones lingüísticas?

33. "Nombrar=Embrujar". Cfr. Mikel AZURMENDI : "Nombrar, embrujar. Para una historia del sometimiento de la cultura oral en el país vasco" Ed. Alberdania S.L. Irún. 1993.

recubre una franja amplia y ambigua, que se extiende desde el gris claro al morado, y recubre nociones simbólicas bien complejas. La sensación cromática contemporánea del azul, encontraría una plasmación más adecuada en el "Azula" del dialecto vizcaino o en el "Blua" del zuberotarra, de claras influencias española y francesa respectivamente, y, por lo tanto, recientes.

Urdina es el color de la mezcla. Derivado, en su raíz de la palabra "Ur", agua, mantiene una estrecha relación con ésta en toda la gama de claridades que pueda adoptar en la naturaleza. Oscura, en lo profundo del mar; clara, cuando refleja el firmamento; limpia y transparente o turbia y mezclada.

En sus aplicaciones puede acercarse al negro (en la gama oscura) o al blanco (en la clara), pero siempre representará la mezcla, marcando claramente en ella la tendencia hacia lo claro o lo turbio. Así "Urdin" puede significar la claridad de la nueva estación florida y limpia: "Neskatxa urdin jantzia" (doncella vestida de azul) llama Lizardi a la Primavera (empleando un lenguaje poético libre pero que, curiosamente, reencuentra imágenes del inconsciente popular) o el "Egun begi-urdina" con que denomina a la aurora. Acepciones, ambas unidas a la noción de claro. En la línea opuesta, cercana al azul oscuro, variadas sensaciones cromáticas ligadas a la actual noción de morado: el hongo "Gibelurdiña" (de color morado), o los riñones "Giltzurdinak".

La identificación que mejor adecúa el significado de "Urdina" con respecto a las categorías cromáticas actuales es la de Gris en su doble acepción física y simbólica. Adecuándonos a la simbología que atribuye al gris un contenido de madurez, paso del tiempo, vejez, encontramos: "Bizar urdina" (barba blanquinegra); "Burua urdintzen" (encaneciendo); "Neska urdinduta zegoen" (la muchacha estaba envejecida); "Mutxurdin" o "Musu urdin" (lit.:beso azul) es traducido por Txillardegi como "vulva encanecida" y es la expresión que designa en Ipar Euskal Herria a las "Neskazaharrak", vieilles filles o solteronas. En Bizkaia se denomina "Urdin sagar" a una variedad de manzana que madura muy tardíamente.

La semántica de "Urdina" se aplica, así mismo –como derivado de la anterior acepción– a la noción de podredumbre, como también a realidades que sugieren suciedad, promiscuidad sexual, ambiente sórdido: "Janari urdinduta" es comida pasada, podrida; "Urdina" tiene entre sus acepciones el significado de moho: "Lixu urdina" es guata sucia, etc.

1.3.5.5 NABARRA

En una línea similar a la marcada por urdin, señalando la mezcla en categorías de menor a mayor en el grado de mezcla o turbiedad, nos encontramos con la noción de "Nabar", de difícil traducción, ya que, a una primera acepción de "oscuro": "Illunabarra" (atardecer), "Gau nabarra" (noche cerrada); puede contraponerse la noción contraria de "claro": "Goiz nabarra" (amanecer), "Argi nabar" (luz diáfana).

De difícil y ambigua significación, "Nabar" simboliza, en unión con Urdin, la sensación de mezcla abigarrada y es empleado con gran profusión por la mentalidad popular.

El vasco, por consiguiente, solo tuvo necesidad de nombrar, conceptualmente, los tres colores puros y los dos de "mezcla" antes citados, completando su universo cromático con denominaciones que subordinaban el concepto a la pura sensación producida por comparación con seres, objetos o animales que emitían las mismas sensaciones cromáticas. Así, existían el "Ozpin kolorea" (color vinagre), "Errauts kolorea" (color ceniza), "Azeri kolorea" (color zorro), "Ardo kolorea" (color vino), "Gaztain kolorea" (color castaña), etc...

Inclusive un color tan emblemático para el país vasco actual como el “Berdea” fue nombrado, en sus orígenes, como “Muskerra” (color lagarto) y el neologismo “Orlegia” (Horri legea - la ley de la hoja) hace relación a la tintura de su correspondiente vegetal. “Horia”, amarillo, es una adquisición bien tardía en la que la influencia del cristianismo y su mitología oriental es decisiva.

Las sugerencias, que el estudio de los colores en la mentalidad vasca primitiva, traen consigo en el análisis que nos ocupa, son evidentes. No solo replantean seriamente el trabajo de decoradores, figurinistas o accesoristas cinematográficos, sino que cuestionan el trabajo de directores de fotografía, cuando no la concepción global del film a cargo del realizador.

Ignoro si la trilogía del malogrado realizador polaco Kristov Kieslovski: “Tres colores: Azul- Blanco- Rojo”, es un simple juego estético con los colores de la bandera gala o si responde a algo más profundo, que intenta ligar la sensación cromática con la simbología que los colores le sugieren, unida a las tres ideas-madre de la Revolución francesa: Azul-Libertad; Blanco-Igualdad; Rojo-Fraternidad.

Si un realizador vasco hubiera deseado unir las tres ideas-fuente con su percepción conceptual cromática, debería haber escogido “Gorria” para la excitante Libertad; “Txuria” para el marco de referencia en el que se desarrolla la tranquila Igualdad y “Urdina” para la mezcla e intercambio de personalidades que supone la Fraternidad.



Kristov Kieslovski: “Tres colores: Azul - Blanco - Rojo”.



Shohei Imamura: *"La Balada de Narayama"*(1983). Cada pueblo desarrolla una gestual específica, de diseño y ritmo peculiar, para expresar sus emociones, o representar sus relaciones sociales.

1.4 Artes gestuales

Resulta particularmente difícil delimitar el alcance de este capítulo en relación con el estudio que nos ocupa. Es evidente, por un lado, que “la gestual” –es decir, toda comunicación y actuación no verbal– es de una importancia primordial ya que se coloca, en sus manifestaciones más espontáneas, en un estadio preconceptual, en el que las pulsiones y tendencias más intuitivas –que nos ligan al substrato animal sensible– se encuentran potenciadas al máximo y tienden a escapar a todo control por parte de la mente.

En un intento de concretar el amplio campo que se abre ante nosotros, conviene efectuar, en primer lugar, una reflexión sobre el comportamiento rítmico.

1.4.1 El comportamiento rítmico

Todo ser humano, en su doble faceta de ente individual y miembro de una colectividad, posee en su interior un generador de ritmos existenciales que produce unas pulsiones que se repiten periódicamente, en consonancia o sintonía con otras similares producidas por la naturaleza que le rodea.

Intentando describir la excitación dinámica que este inmenso reloj natural produce en el hombre podemos clasificar los ritmos naturales en tres categorías.

1.4.1.1 Ritmos astronómicos o geológico-telúricos

El universo no es estático, sino que está compuesto por cuerpos que giran alrededor de sus centros, los cuales, a su vez, organizan su propio movimiento en torno a otros más importantes que ellos, en una dinámica expansiva imparable. Consecuencia inmediata de este movimiento surge la alternancia, base de la propia noción de ritmo ³⁴: La noche sucede al día, la luz a la oscuridad, lo blanco a lo negro. En el clima, la alternancia de las estaciones - estación seca y de lluvias; primavera, verano, otoño, invierno. Las fases de la luna, de tanta importancia en las sociedades primitivas. En una palabra, es la plasmación del ciclo natural de alternancia, en avance, de la vida y la muerte.³⁵

1.4.1.2 Ritmos biológicos

En íntima conexión con los astronómicos, se estructuran los ritmos biológicos de Vida-Muerte, Descanso-Actividad, Alimentación-Evacuación, etc. El hombre, como persona individual, se encuentra naturalmente influido por estos ritmos y se adecúa a ellos estableciendo una sintonía entre las influencias de tipo externo que recibe y los ritmos biológicos internos: biorritmos, que él mismo genera: Circulatorio, procedente del corazón que bombea la sangre; Digestivo; Sexual; Alternancia de actividad y descanso etc. En una palabra, la llamada “rutina existencial”, que supone la perfecta adecuación rítmica de la biología individual al ritmo natural.

34. La enciclopedia Larousse define Ritmo de la siguiente manera : “Distribución de una duración, según una sucesión de intervalos regulares, que podemos percibir gracias a la recurrencia de un punto de referencia”

35. No olvidemos la gran importancia que tiene en la definición cultural de un pueblo el habitat en el que vive y tanto mayor es la relación medio-cultura, cuanto más primitivo sea ese pueblo.

En este sentido, la importancia que las sociedades primitivas dieron a la adecuación de los ritmos personales y sociales con los ritmos astronómicos o mágicos, llevó a la institucionalización como personajes fundamentales, de aquellos considerados como “especialistas en lo sagrado” (“Chamán”, “Hechicero”, “Brujo”, etc.): personas capaces de descifrar el magnetismo astronómico para adecuarlo al “tempo” individual o social del grupo. En el país vasco es importante remarcar el sobresaliente papel que han tenido las mujeres: “Sorginak” o “Brujas” en este papel chamánico o iniciático.

1.4.1.3 Ritmos sociales

Como persona insertada en una colectividad, el hombre está influenciado por los ritmos sociales con los que el propio grupo organiza su vida: Ritos que celebran los cambios estacionales (solsticios, equinoccios); ceremonias que introducen a las diferentes etapas de la vida (nacimiento, iniciación a la edad adulta, matrimonio, ceremonias funerarias, etc.); liturgias que conmemoran acontecimientos propios de la memoria colectiva (batallas, descubrimientos, accidentes naturales, etc.); actos protocolarios comunitarios de tipo litúrgico o social (entronización de jefes, ceremonias para asegurar la protección del “tótem”, reclamar la fertilidad de los campos, el éxito en la caza, etc.); actos sociales comunes (trabajos en Hauzolan, Arta-zuriketak) etc.

Estos ritmos sociales van a tener como consecuencia el acceso colectivo a ciertas formas comunes de expresión, estableciendo costumbres en las que se acuñarán modelos para las distintas actividades sociales de relación. Así, cada pueblo tiene una “gestual” propia para significar las expresiones de afecto o cariño, de acogida, de odio, rechazo, enfado, jerarquía social, órdenes de mando, etc.³⁶



Las campanas de la Ermita de Santa Engrazi (Aizarna, Gipuzkoa) se escuchan en los pueblos de Aizarna, Aizarnazabal, Arrua, Zestoa, Errezil, Aia, Zarauz.

36. Son particularmente esclarecedores para un análisis correcto de los ritmos que estos gestos sociales conllevan, los estudios de semiótica de la cultura efectuados por la escuela soviética de Tartu. Entre otros, recomiendo el estudio de V.V. Ivanov “La semiótica de las oposiciones mitológicas de varios pueblos”; T.V. Civ’jan “La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de ceremonia, fórmulas de cortesía)”; N.I. y S.M. Tolstoj: “Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos”; Jurij M. Lotman : “Valor modelizante de los conceptos de “fin” y “principio”; “Semiótica de los conceptos de “vergüenza” y “miedo”, compilados en el libro de Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu : “Semiótica de la cultura”

De manera similar, las estructuras de organización social responden a estas concepciones rítmicas. El diseño urbanístico o de estructuración del territorio –determinando alrededor de qué centros (iglesia, casa del jefe, chamán, cementerio...) organizar la distribución del espacio, ordenándolos según los diferentes polos de convocatoria, etc.³⁷ o la manera cómo se distribuyen, según criterios protocolarios, los diferentes rangos sociales en ciertas reuniones colectivas, etc.

Dentro del análisis de estos mismos parámetros, convendría reflexionar sobre el sentido de la orientación telúrica del vasco: el punto del horizonte hacia dónde, preferencialmente, se orientan las actividades mitológicas y vivenciales más profundas de los pueblos. Los indoeuropeos centraban sus miradas y ceremonias religiosas teniendo como referencia de comienzo el Norte; los semitas hacia el Oriente; la civilización cristiana románica enterraba a sus muertos y orientaba los ábsides de sus iglesias en el eje que parte del Oeste en dirección al Este.

Así se va constituyendo un código gestual que responde a necesidades cotidianas de existencia personal, familiar o clánica. Los gestos que la componen serán percibidos por el pueblo que los genera como propios y en multitud de ocasiones como intransferibles, organizando en este sentido estructuras muy complejas destinadas a mantener el secreto de los “iniciados”.

Sin embargo, cara al trabajo que nos ocupa, tendrá una importancia singular el estudio de una forma de “gestual” particularmente preocupada por el diseño de las formas. La “Gestual artística”: aquella que sublima los gestos cotidianos elevándolos a la categoría de arte, dándoles un estatus superior.

La propia característica de la mentalidad artística lleva a una estilización del gesto, despojándolo de una buena parte –cuando no de toda– de la representación naturalista para subrayar únicamente su aspecto estético y simbólico. Ello nos permitirá fijarnos, más en detalle, en las características dinámicas y rítmicas del gesto sin ser distraídos por el aspecto utilitario que tantas veces enmascara su dimensión plástica.

Por evidentes necesidades de concreción y síntesis, nos centraremos únicamente en los aspectos de la gestual artística, dejando aparcado el inmenso e interesante campo de la gestual cotidiana; sugeriremos, sin embargo, apasionantes campos de investigación en este terreno: representaciones totémicas del vasco (caballo, zorro, oso...); rituales de sanación en curanderos o “Petrikilloak”; estrategias y rituales de caza; costumbres de alimentación; deportes tradicionales; juegos infantiles y un etcétera tan amplio y extenso como la vida misma.³⁸

37. Es particularmente sugerente el análisis que hace Josu Goiri sobre la distribución de las ermitas en la región vizcaína de Uribe-Sur, ligando su estratégica colocación al ámbito de difusión del sonido de sus campanas. Estableciendo una comparación, el mismo autor estudiaba los centros de convocatoria en una macrourbe contemporánea (New York). Cfr. Josu GOIRI : “Txalaparta”. Josu Goiri. Arrigorriaga. 1994.

38. Recomendando, en este sentido, la lectura de los libros del antropólogo hermeneuta Joseba Azurmendi especialmente sensibilizado en lo que se refiere a las implicaciones estético-rítmico-éticas de actividades sociales como la caza, los juegos lúdicos, los juegos con apuestas, las prácticas de la medicina popular etc. Particularmente sugerente es el estudio de la violencia que efectúa, aplicando moldes de mentalidad vasca tradicional, a la experiencia real y actual de un grupo de militantes de E.T.A. ubicados en un barrio de Deva (Itziar) en los años 70-80, recogida en el libro: “*El laberinto vasco : Metáfora y Sacramento*”



Carnaval de Arizkun (Nafarroa).

Me limitaré, por consiguiente, al estudio de la gestual artística, concretada en dos grandes ramas: El mundo de la Danza y el de la Mímica artística, representada por el Teatro popular vasco tradicional: Maskarakak y Representaciones carnalescas.³⁹

1.4.2 La danza

Volviendo la vista atrás –sobre el capítulo dedicado a las Artes Musicales– expusimos, nuestra intención de estudiar la Danza dentro de las Artes Gestuales por la gran incidencia que el baile ha tenido como estilización, figurativa o abstracta, del gesto. La importancia de la gestual en la danza es del mismo rango que la influencia de la música en ella. Ambas forman un todo difícilmente separable, aunque –en nuestro estudio, desde el punto de vista de la metodología de trabajo– hayamos decidido efectuar una separación.

El baile o danza pone en escena –con protagonismo individual o colectivo, pero siempre ante una comunidad– la representación de un sentimiento común.

Dividiremos el estudio de las danzas vascas en tres partes fundamentales: A modo de introducción, analizaremos brevemente, y sin ánimo de ser exhaustivos, los orígenes de la danza en el inconsciente popular. Esta reflexión nos permitirá colocar la consideración sobre la danza vasca en el contexto primitivo y, por consiguiente, menos “contaminado” en que surge. A continuación, en dos apartados analizaremos las danzas vascas –en la difícil medida en que puedan ser sintetizadas– en sus grandes líneas maestras, en lo referente al diseño estético espacial, por un lado, y a su diseño estético temporal, por otro.

39. Estas consideraciones no hacen sino abrir la puerta a posibles reflexiones más profundas, que deberían ser objeto de estudios por parte de antropólogos hermenéuticos vascos : relaciones entre categorías fundamentales, como las dicotomías : central-periférico; masculino-femenino; derecha-izquierda; anciano-joven, que tanta importancia tienen en la organización significativa y, por consiguiente, rítmica, en las sociedades primitivas menos contaminadas.

1.4.2.1 Orígenes de la Danza

La danza existe desde los albores de la humanidad. La naturaleza humana de “ser sociable”, incluye la necesidad de transmitir emociones colectivas en forma de gesto estilizado.

Toda celebración, bien sea de orden religioso (liturgias, magia, conjuros, etc...), ritual (festejos ligados a la naturaleza, etc.), social de ámbito clánico (ceremonias de entronización de jefes, etc...) o social de ámbito familiar (pedagogía de las costumbres, ceremonias de iniciación, bodas, cortejo, muerte, etc.), era acompañada por un elemento representativo con fuerte componente estético: La Danza. Del análisis de la mentalidad danzante del hombre primitivo surge, pues, esta primera característica: la necesidad de “Representar”.

La representación –entendiendo la palabra en el sentido actual de espectáculo cara al público– implica la participación de todo el grupo que se siente imbuido por el espíritu de aquello que intenta transmitir colectivamente. En el caso de la danza primitiva participa todo el colectivo implicado, con el mismo protagonismo de todos los ejecutantes que participan, quedando excluido, en las formas más arcaicas, la figura del “divo” o “virtuoso”, aunque sí se acepta la figura del “chamán” o, más modestamente, la del “maestro de ceremonias”. Esta representación suprime la figura del espectador pasivo; todos participan, con diferentes roles, conscientes de su labor activa indispensable para el correcto desarrollo del rito representado.



Victor Erice: “*El Sur*” (1983). Esta película es un apasionante viaje de ida y vuelta. Parte de los sueños e ilusiones de infancia para desembocar en el despertar de la adolescencia. Ese punto de llegada se convierte, a su vez, en punto de partida de una dinámica circular e interminable.

La segunda característica de la danza es la capacidad de transformar el gesto en signo. El signo eleva una acción cotidiana a un nivel de representación situado más allá de su sentido inmediato. Un gesto cotidiano como el de sembrar puede ser significado por la acción de golpear con el pie sobre la tierra. En las ceremonias de circuncisión es habitual, en los pueblos primitivos, encerrar a los muchachos que van a ser iniciados en una cueva o choza oscura y pavorosa; esta acción se convierte en un signo que reenvía al significado más profundo de la representación o ceremonia: los adolescentes deben “morir” simbólicamente, a su vida anterior de niños, para renacer en su nuevo estatus de hombres adultos.

La tercera característica de la danza es que el gesto cotidiano se estiliza recubriéndose de un contenido estético. Rara vez en la danza se efectúa el gesto naturalista sino que se recubre de un contenido plástico, reteniendo –en mayor o menor medida– los aspectos esenciales del gesto de referencia.



Danza de Espadas "Ezpata Dantza".

En este campo podríamos distinguir tres tipos de estilización o tratamiento estético del gesto:

- En las danzas con base narrativa (ligadas a la representación más inmediata y casi escrupulosamente fieles a las acciones que representan) el movimiento artístico puede ser fácilmente discernible gracias a que la deformación del gesto original es mínima. (Una danza guerrera tipo "Ezpata dantza", con espadas o palos, simula los movimientos de un combate)
- En danzas con base narrativa, pero con gestos estilizados al extremo, existe una gran dificultad para discernir el referente al que se refieren los movimientos del bailarín. En éstas, el signo puede ser ambiguo y a veces, de una calculada ambigüedad: un gesto hacia la tierra con un palo pudiera significar un ritual de fecundación o una actitud de defensa o representar el apoyo al caminante, etc. Esta polisemia, a la que se llega por progresivas estilizaciones del original (perfectamente claro para el grupo que lo diseñó, pero hermético varias generaciones más tarde) produce uno de los aspectos más sugerentes en la estética de la danza, a la vez que proporciona una singular riqueza intelectual al responder a la invitación a descifrar la intrincada maraña simbólica presente en sus gestos.⁴⁰
- Las danzas de tipo abstracto, no guardan relación directa con ningún gesto cotidiano ligado a acciones concretas. Se refieren, en su estructura propia, a referentes más

40. "Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre; ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (paso laberíntico, saltos, además efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etc.), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y, por consiguiente, una reactualización de aquel tiempo." Mircea ELIADE : "El Mito del Eterno Retorno". pg 35. Ed. Alianza. Madrid. 1985.

conceptuales. Pueden ser simples juegos geométricos, tendentes a simbolizar ideas abstractas como la noción de infinito, o evoluciones puramente plásticas destinadas a “iniciados” y cuya ejecución está reservada a los miembros privilegiados de un grupo o clase de edad, que conoce la difícil clave de ejecución y que tiene prohibida



Derviches giróvagos en Turquía.

su enseñanza a otros grupos no iniciados. Las danzas de los “Derviches giróvagos”, con una potente inspiración mística, en Turquía o, en Euskal Herria, las laberínticas “Mutil dantzak” del Baztán serían posibles ejemplos de este grupo, aunque algunos autores relacionan los pasos de éstas últimas con movimientos del animal totémico (¿oso?) o con evoluciones de pájaros.

Por todo lo antedicho, parece evidente que la Danza es uno de los testimonios más auténticos de la manera de ser, antropológica y artística de un pueblo. En el tema que nos ocupa, son evidentes las implicaciones posibles entre una estética vasca de la Danza y los procesos de construcción de los géneros y lenguaje cinematográficos.

1.4.2.2 Diseño espacial en la danza vasca

He transcrito voluntariamente en singular la denominación de “Danza”, consciente del empeño por sintetizar y otorgar características comunes –aún reconociendo el riesgo de simplificación que conlleva– a un fenómeno que es particularmente amplio, extendido en el tiempo, susceptible de influencias foráneas y de interpretaciones inciertas.

Conviene, ante todo, constatar que existen en la Danza vasca –en la manera como el vasco “baila la vida”– dos grandes corrientes pertenecientes a ámbitos geográficos y culturales diferenciados, que van a desarrollar dos estilos de estética, y por consiguiente de ética, contrapuestos. El primero es deudor de un área geográfico-cultural “atlántica”, mientras que el otro, denota un claro aire “mediterráneo”. Estilo, pasos, coreografía, accesorios, indumentaria, actitudes ético-estéticas, simbologías, etc. presentarán características propias a cada zona. Desde un punto de vista metodológico, distribuiremos su estudio en dos grandes capítulos: el dedicado a la “Danza del área atlántica” con el estudio de bailes fundamentalmente guipuzcoanos, vizcainos, zona norte de Navarra y Euskal Herria continental y, en un segun-

do lugar, el dedicado a la “Danza del area mediterránea”, propia de las zonas de Navarra y Álava sur, Rioja alavesa o actual comunidad autónoma de la Rioja y Burgos.⁴¹

Las consideraciones precedentes no deben hacer creer en un alto grado de aculturación y falta de raíces propias, en la danza vasca. A pesar de las reconocibles influencias citadas, ésta ha sabido mantener un sorprendente grado de autonomía y rasgos personales, que ha entusiasmado a estudiosos venidos de todas las partes del mundo.⁴²

Centrémonos, en primer lugar, en el diseño formal espacial de un género concreto de danza del área atlántica. El tema lo estudiaremos desde un triple punto de vista: la postura del bailarín y las partes del cuerpo que pone preferencialmente en movimiento; la actitud cinética del ejecutante y, por último, las figuras coreográficas.

1.4.2.2.1 Postura del danzante

La danza vasca manifiesta una inclinación a subrayar, en sus movimientos y posiciones, actitudes filosóficas tendentes a potenciar lo racional, ordenado, estético, dentro de la norma. En la dualidad que Nietzsche describió, retomando el modelo griego para definir al hombre “trágico” o artístico, el vasco, en su danza, desarrollaría el modelo “apolíneo” –elegante, ordenado, sereno– en contraposición al aspecto “dionisiaco” –más libre, desordenado, vitalista–,⁴³ que presidiría al otro tipo de hombre estético, cuyos paradigmas en danza,



“Gizon dantza”

41. Es curioso observar cómo en el folklore de pueblos situados en los límites de los territorios históricos perviven tradiciones propias de la zona a la que pertenecían antaño, a veces con más fuerza y menos contaminadas que las zonas situadas en el centro de dichos enclaves culturales. Recomiendo, en este sentido, los excelentes trabajos de José Antonio Quijara sobre los vestigios del folklore vasco más arcaico en los “pueblos limítrofes” : Rioja, Burgos...

42. El libro de Juan Antonio URBELTZ, “Dantzak”– verdadera enciclopedia para entender la Danza Vasca– cita varios de estos testimonios.

43. Friedrich NIETSCHE : “El “Origen de la Tragedia”,

serían las culturas mediterráneas y orientales que nos rodean.⁴⁴ Esta actitud filosófica de base traería como consecuencia un catálogo de posturas del danzante acordes con ella.

Así la actitud serena del bailarín vasco, al límite de la impasibilidad y de la inexpressividad, en la que el rostro no deja transmitir emoción alguna; el porte erguido, sin apenas contorsiones; la tendencia a movimientos espectaculares de ascensión o salto sin descomponer la figura; el inusual protagonismo de la parte inferior del cuerpo, de los pies, como elementos de diseño formal (dibujando complicadas figuras, lanzándose al aire, rotando en vueltas medidas y complejas) en detrimento de manos y parte superior del cuerpo, totalmente relegados al papel secundario de servir de “barras de equilibrio”, cuando no de simples asideros de objetos que protagonizan el movimiento: espadas, bastones, cuerdas, bordones, escudos, pañuelos, arcos, cintas...⁴⁵

El estudioso del fenómeno, Gaizka Barandiaran describía así la actitud del danzante vasco, parafraseando al gran patriarca y pionero en el estudio de la danza vasca, Juan Ignacio Iztueta, que fue más allá de la simple descripción de los pasos de baile, para adentrarse en la dimensión filosófica y ética de la danza.⁴⁶

“ Su actitud es erecta. Su torso es una escultura. Los pies los pone de forma que el talón izquierdo se introduce en el hueco del empeine derecho. Las puntas, a veces se dirigen hacia los costados totalmente, como en “Laisterrak”, con los tacones juntos. De esta posición llamada “primera” en el ballet, dice Serge Lifar: “... que no se encuentra casi nunca en las danzas ...” El ejecutante vasco se apoyará sobre las puntas de los pies. Aunque esta posición del danzari de Iztueta y del ballet parezca idéntica desde fuera, como la ve el espectador, la diferencia surge al punto entre ambas actitudes, cuando el coreógrafo vasco anuncia que el dantzari no debe aplastar un huevo que se pusiera bajo su talón “

No hay drama, ni gestos bruscos y desordenados, ni aspavientos. No hay trance, ni arrebatos, ni estertor; todo es claro, diáfano, sencillo y ordenado: lo racional y estético predomina sobre lo temperamental.

La presencia, en el repertorio de danzas vascas, de elementos dionisiacos, vitalistas, desordenados y rupturistas hay que atribuirlo a una



El “Bobo” de Otxagi (Nafarroa) Fotografía de principios de siglo recogida por Violant y Simorra.

44. La influencia mediterránea traería consigo la introducción de elementos dionisiacos esencialmente ligados a la fiesta.

45. El deseo de resaltar el protagonismo de los pies ha llevado, en multitud de ocasiones, al empleo de “casca-beles”-sujetos por correas o cosidos a los tobillos, parte exterior de la pierna o espinilla- para llamar la atención, por medio del sonido, sobre estas extremidades. Algunos autores, sin embargo consideran a estos accesorios, como elementos esenciales para comprender el diseño sonoro e inclusive simbólico de la danza (castañuelas en las Danzas del Corpus en Oñati, palos, bordones, espadas, etc.)

46. Gaizka BARANDIARAN : Prólogo al libro : “Guipuzcoaco Dantza - Danzas de Guipuzcoa” de José Ignacio IZTUETA. pgs: 7-14. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao. 1968.

intención iconoclasta y rompedora, propia de actitudes transgresoras, presentes no solo en las danzas que genera el Carnaval, sino también en otras manifestaciones del folklore popular. El divertidísimo, extrovertido, y sin embargo enigmático, “Bobo” de las danzas de Otxagabia es un personaje totalmente contrapuesto, en cuanto a actitudes físicas, a las elegantes figuras erguidas de la “Soka Dantza” del Duranguesado o a cualquier “Aurrekulari” guipuzcoano.⁴⁷

1.4.2.2.2 Actitud cinética

Resultante de la filosofía ético-estética⁴⁸ citada anteriormente, el danzante vasco estructura sus movimientos alrededor de una postura fundamental de parsimonia, solemnidad, lentitud. Es la ética de la “gravitas” en oposición a la de la “celeritas”. Esto no quiere decir que todas las danzas vascas tengan un ritmo idéntico: el “Orripeko” o “Fandango”, en compás ternario 3/8 o 3/4, es un género que tiende a la lentitud (“a lo bajo”, “a lo pesado”, “a lo grave”), en contraposición al “Arin-Arin”, en compás binario 2/4 o 2/8, tendente a la rapidez y agilidad (“a lo ligero”, “a lo agudo”, “a lo saltón”). Tienen ambas en común, a pesar de su aparente contradicción, una tendencia a actitudes vitales de base fundadas en la “gravitas”.

Las consideraciones precedentes no son obstáculo para que notemos en la danza vasca, una tendencia a separar actitudes formales según la diferenciación sexual de los participantes. Las danzas masculinas han desarrollado los aspectos más atléticos de la coreografía: el salto espectacular, bien sea sobre un solo pie “Txingo”, bien sea sobre ambos “Jauziak”; el “Paso Largo” etc. revela una dinámica de expansión y apertura, dentro de la elegancia propia de las actitudes “Apolíneas” y de “Gravitas”. La tendencia de las danzas femeninas es, en general, menos espectacular y atlética: las actitudes son “cerradas” y



“Gizon Dantza o Soka Dantza”

47. El aspecto “dionisiaco” del alma vasca en sus manifestaciones artísticas lo abordaremos en el apartado de este mismo capítulo sobre las “Artes Gestuales”, que dedicaremos a las artes gestuales mímicas y teatrales.

48. Cfr. Jorge Oteiza : “la única actitud ética válida es la actitud estética “

“exclusivas”; en ellas la mujer se desliza por el suelo, sin apenas elevar sus pies, efectuando movimientos suaves que la religan a la tierra. Esta diferenciación por clases de sexo no es exclusiva del país vasco; se da en todas las culturas del mundo.⁴⁹

1.4.2.2.3 Coreografía

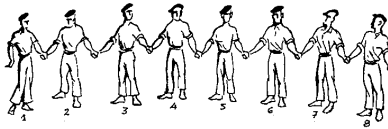
Las figuras que forman los danzantes vascos poseen varias características comunes. La primera es la tendencia, en una buena parte de ellas, a representar el espacio formando un círculo o semicírculo. La relación semicircular establece una actitud abierta, receptiva a las influencias del exterior, mientras que la circular, gracias a la relación simétrica y concentrada que establece con un punto central, es más exclusiva y centrada en sí misma.

El círculo es, en la mayoría de los casos, dinámico, con un giro preferencial en sentido contrario a las agujas del reloj, de derecha a izquierda, hasta tal punto que, en el caso de las “Mutil Dantzak” o “Jauziak”, se progresa en avance en dirección contraria a las agujas del reloj y se retrocede en el otro sentido, pero sin que el ejecutante se dé la vuelta, progresando de espaldas. Así mismo y citando a Miguel Ángel Sagaseta en su libro “*Danzas de Valcarlos*” describe como una de las características de los Jauziak de Luzaide: “... todas las medias vueltas se dan en dirección al centro del corro.”.

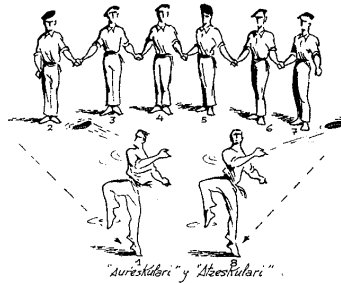
Recordemos que hicimos constataciones similares en el capítulo que dedicamos a estudiar las “Artes Plásticas”: Giros de derecha a izquierda y tendencia al movimiento centrípeto o introspectivo. Este diseño espacial circular se verá apoyado, como luego veremos, por una actitud similar en lo que a diseño temporal se refiere.

Veamos, a modo de muestra, un ejemplo típico de diseño espacial en una danza vasca de probada antigüedad: es una “Soka Dantza” procedente del Duranguesado. El autor divide su desarrollo en once fases diferentes.⁵⁰

1.- Presentación



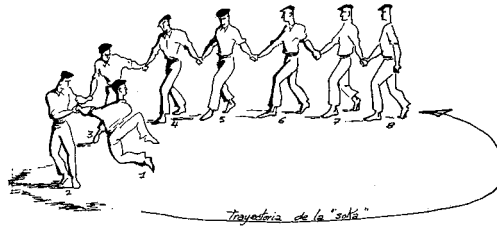
2.- “Aurrez-aurre” o desafío



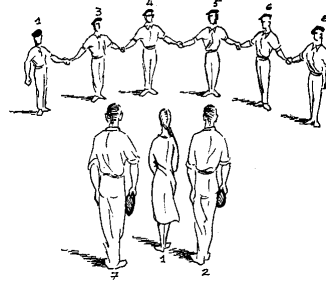
49. Curt SACHS : “Historia universal de la danza”, citado por Juan Antonio URBELTZ en “Dantzak” artículo en la Enciclopedia, obra colectiva : “Euskaldunak” Vol. V pgs. 83 y ss. Ed. Etor. San Sebastian. 1985.

50. Ilustraciones procedentes del libro “Danzas de Vizcaya-Bizkaiko Dantzak” de José Luis de ETXEBARRIA Y GOIRI. pgs. 151-156. Ed. Vizcaina S.A. Bilbao. 1969.

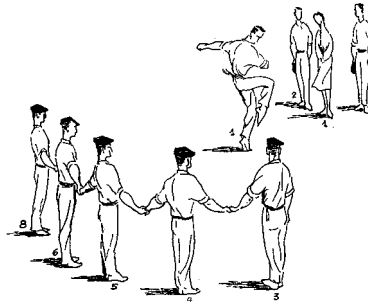
3.- "Soka"



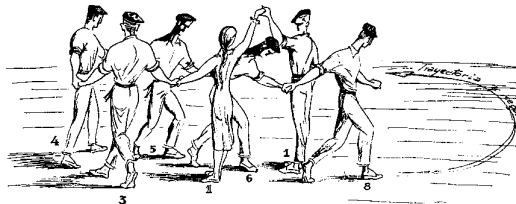
4.- "Presentación de la chica"



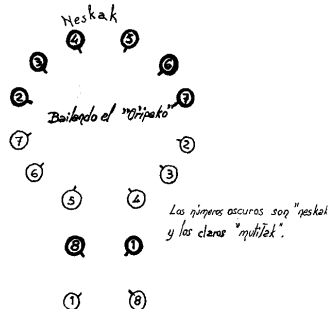
5.- "Banako zara"
Baile en honor de la chica, efectuado por "Aurrekulari"



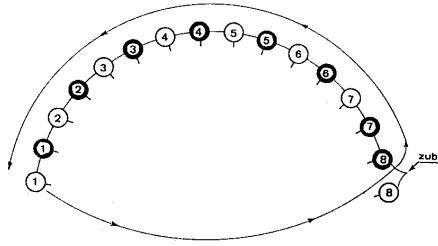
6.- "Zubia"
Puente



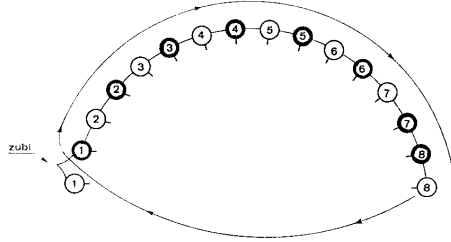
7.- Posición de baile para "Oripeko"



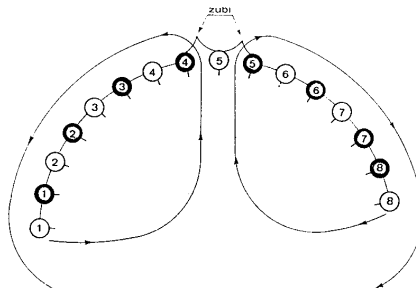
8.- 1ª "Biribilketa"



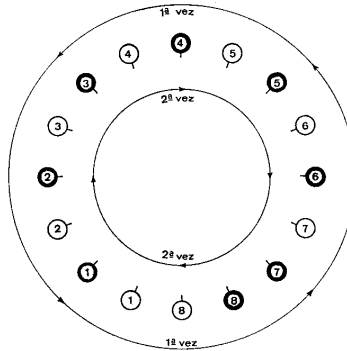
9.- 2ª "Biribilketa"



10.- 3ª "Biribilketa"



11.- 4ª "Biribilketa"



La tendencia a formar un diseño circular o semicircular es patente, aún en el caso de no llegarlo a completar en su totalidad, como es el caso de las figuras 1-2-4 y 5. El sentido del giro es, así mismo, de derecha a izquierda, aunque la diversidad de pasos aconseje –a modo de excepción– establecer alguna variante para recoger, en cuanto sea posible, el sentido de marcha dominante.

Otra característica, según la mayoría de los autores es la llamada “Ley de simetría”, que preside todo el diseño de movimientos en la danza que estamos analizando. El ya citado especialista del tema, Gaizka Barandiaran, en su obra “Danzas de Euskalerrri”⁵¹ señala –basándose en las descripciones de Juan Ignacio de Iztueta– los diferentes movimientos coreográficos en los que se verifica la citada ley.⁵²

– Movimiento de los pies: las evoluciones que el ejecutante efectúa con el pié izquierdo deberá repetirlas con el derecho, en sentido opuesto.



Detalle de un paso de “Zubia”: Puente.

– Movimiento de las evoluciones, aisladamente consideradas: toda evolución ejecutada por el bailarín que encabeza la rueda de danzantes, “Aintzindari” o “Aurrelari”, deberá ser repetida por aquel que cierra la marcha “Azkendari” o “Atzezku”. Si uno de ellos toma la mano a una mujer o hace un puente “Zubia”, el otro repetirá, inexorablemente, la acción. Igualmente, en el caso de diversos desplazamientos: adelante, atrás, a los costados, etc.

– Movimiento de las evoluciones en conjunto: los compases se repiten de forma que estructuran una composición simétrica o “en espejo”. Veamos en este sentido un ejemplo, aportado por el propio Iztueta, que verifica esta teoría: *“El primer compás lo ejecutará con el pié derecho, el segundo con el pié izquierdo, el tercero con el derecho, el cuarto con el izquierdo, el quinto con el izquierdo, el sexto con el derecho, el séptimo con el izquierdo, y el octavo con el derecho”*.⁵³

51. Gaizka BARANDIARAN : “Danzas de Euskalerrri” Vol. II, pgs. 42-50. Ed. “Añamendi”. San Sebastián. 1963.

52. Juan Ignacio IZTUETA : “Viejas Danzas de Guipúzcoa. - Guipuzkoa'ko Dantza Gogoangariak”. Ed. “La Gran Enciclopedia Vasca”. Bilbao. 1968. (Primera edición bilingüe, elaborada con arreglo a la segunda, euskérica, publicada en Tolosa en 1895)

53. Juan Ignacio IZTUETA : Obra citada.

Según esta descripción, podemos establecer el siguiente esquema:

COMPÁS	PIE
1	DERECHO
2	IZQUIERDO
3	DERECHO
4	IZQUIERDO
5	IZQUIERDO
6	DERECHO
7	IZQUIERDO
8	DERECHO

Recordemos cómo una estructura similar, “en espejo”, fue estudiada en el capítulo de las artes narrativas y será, así mismo, objeto de una aplicación práctica a la escritura de un guión cinematográfico de largo metraje, en la segunda parte de nuestro estudio.

Sería muy prolijo –y ciertamente fuera de mis actuales conocimientos sobre la danza– analizar otros compases por lo que, acogiéndome al argumento de autoridad, señalaré que esta ley de simetría se repite en tantas ocasiones, que los estudiosos especialistas la consideran como característica de este tipo de danzas.⁵⁴

Si bien esta “ley de simetría”, se verifica en gran número de ejemplos, como acabamos de señalar, existen otras que componen su estructura según el principio contrario: la asimetría. Basando su diseño coreográfico –según los pertinentes análisis de Juan Antonio Urbeltz, el especialista más lúcido, hoy por hoy, en estas materias– en estrategias de cazador, este tipo de danzas “bailan el caos”, en una estructura laberíntica basada en el diseño del nudo irregular. Entrarían en esta categoría, danzas como las “Mutil Dantzak” o los “Jauziak”.⁵⁵



Detalle de un paso de “Soka”.

54. Gaizka BARANDIARAN : Obra citada, pgs: 45-50.

55. Juan Antonio URBELTZ : “Bailar el caos. La Danza de la Osa y el Soldado Cojo”. Ed. Pamiela. Iruña. 1994.

1.4.2.3 Diseño temporal en la Danza vasca

1.4.2.3.1 La noción de círculo temporal

La dimensión temporal –o desarrollo en el tiempo de las bases rítmicas, melódicas y coreográficas– es el otro elemento que las define. Las danzas vascas repiten la melodía y los pasos de baile. Si bien en algunos casos lo hacen de forma obsesiva –como en algunos bailes de tipo iniciático– que revelan un origen muy arcaico –en su función social de danza “para entrar en trance”– la mayor parte de las veces melodía y movimientos se repiten sin obsesión, aunque marcan claramente la tendencia citada. Esta repetición diseña, contemplada desde un punto de vista temporal, la figura plástica del Círculo con la carga simbólica que conlleva y que sugiere la noción de infinitud.

Es una dinámica hacia el movimiento continuo dirigida por los dos personajes clave que, aunque parezca una contradicción “in terminis”, abren y cierran el círculo cinético que forma la coreografía: Aurrendari y Azkendari intercambian constantemente sus funciones a través del ingenioso artificio coreográfico del “Zubia” (Puente).

Este itinerario encaminado a completar el círculo temporal se manifiesta, como regla general –que contiene, sin embargo, numerosas excepciones– en una tímida tendencia del vasco a finalizar sus períodos musicales de manera apresurada, de forma que el final de un período se confunda con el principio del siguiente, obligando a una especie de movimiento sin fin.⁵⁶

Esta característica “apresurada” en los finales es puesta en parangón con la actitud de los bertsolariak tradicionales que aceleran sus últimos “puntos” antes de dar paso al bertso siguiente.

1.4.2.3.2 Nota musical como metro de la acción

Si queremos reflexionar en el tema de la dimensión temporal en la danza vasca, deberemos determinar el tipo de figura musical que se erige como pauta para medir la unidad de tiempo. Opiniones autorizadas llevan a señalar a la corchea como unidad de tiempo musical más frecuente, matizando, sin embargo, que: “... depende de la introducción de más o menos evoluciones en cada frase musical y de la intuición del dantzari...”⁵⁷ o “... aunque el dantzari vasco se mueve dentro de un reglamentación ritual y estética, posee una gran autonomía para la elección y distribución de las evoluciones. No es un autómatas nuestro dantzari en el desarrollo de su quehacer coreográfico. Si las evoluciones del comienzo deben ser lentas y más simples, a medida que avanza enriquece su acción con otras evoluciones cada vez más complicadas. En la reglamentación precisa y limitada de las barras del compás, su inspiración está cada vez más abierta y, en cierto modo, ilimitada.”⁵⁸

56. Si bien la tendencia al movimiento continuo en las danzas más arcaicas parece clara, hay que señalar la presencia, al comienzo de cada baile, de la “Deia” o “Llamada”, que permite organizarse al grupo de danzantes. Son notas instrumentales o llamadas vocales, con finalidad puramente organizativa y que, a veces, no interfieren en la esencia misma del baile; pero que, otras veces, redundando en este mismo sentido del “Círculo Temporal”, unen los fragmentos coreográficos (“Deiak” de comienzo y “Deiak” de final) con connotaciones psicológicas que los ligan a nociones iniciáticas muy arcaicas. Juan Antonio URBELTZ : “Bailar el Caos” La Danza de la Osa y el Soldado Cojo”, pg: 420. Ed.Pamiela. Pamplona. 1994

57. Gaizka BARANDIARAN : Prólogo a la obra de Juan Ignacio de Iztueta, citado.

58. Gaizka BARANDIARAN. : “El folklore vasco” dentro de la obra colectiva : “Cultura vasca” Vol. II. pg. 389. Ed. Erein. San Sebastián. 1978.

1.4.2.3.3 Sentido del ritmo

En la Danza vasca se dan algunas características que la separan del ballet clásico. El bailarín tradicional bate el suelo en las partes o tiempos fuertes del compás, al contrario que el ejecutante del ballet que se eleva en ellos. A modo de ejemplo, notemos como un "Orripeko" o "Fandango", con ritmo ternario, tiene un pie rítmico de una parte fuerte y dos débiles (— **UU**). En él, el ejecutante golpea el suelo en la parte fuerte. En el ritmo ágil de las Contradanzas "Arin-Arin" de ritmo binario, estructurado sobre una fuerte y una débil (— **U**), el bailarín golpea el suelo en la fuerte, elevándose en la débil.



Romería. Donostia. 1927. Baile de la "Trikitixa". Fotografía cedida por Fototeca Kutxa.

Desde las danzas más antiguas –que reenvían, en sus orígenes a ceremonias ligadas a las representaciones totémicas del pueblo vasco–⁵⁹ hasta las danzas con finalidad iniciática,⁶⁰ pasando por las danzas costumbristas (de trabajo, saludo, honra, celebración etc.)⁶¹ sin olvidar las más contemporáneas, extrovertidas y lúdicas ligadas exclusivamente a la fiesta itinerante (Romerías o similares) como las vitalistas "Trikitixak" o "Biribiletak", ("Pasacalles") o "Karrika dantzak", la Danza vasca, a pesar de su evidente diversidad tipológica, ha sabido mantener las constantes que señalábamos precedentemente y que vuelven a incidir en los temas claves de la visión rítmica del vasco: representación plástica y desa-

59. Juan Antonio URBELTZ : "Bailar el Caos. La Danza de la Osa y el Soldado Cojo". Ikerfolk. Ed. Pamiela. Iruña. 1994.

60. En relación con los estudios sobre el carnaval vasco y los roles iniciáticos de algunos de sus bailes, así como el estudio de cofradías iniciáticas en el pueblo vasco tradicional, son particularmente sugerentes los trabajos de Txema HORNILLA : "Zamalzain, el Chamán y los Magos en el Carnaval Vasco" Ed. Txertoa. San Sebastián 1991. o "La Mujer en los Ritos y Mitos Vascos". Ed Txertoa. Donostia. 1989. entre otros.

61. Un catálogo bastante completo, dentro de un texto divulgativo, lo podremos encontrar en el artículo "Dantzak" de Juan Antonio URBELTZ, insertado en la obra colectiva "Euskaldunak". Vol. V. Ed. Etor. Donostia 1985, que recoge el más profundo estudio de la obra del mismo autor: "Dantzak". Ed. Caja Laboral Popular-Lankide Aurrezkiea. Bilbo. 1978.

rollo narrativo del Círculo; estructura simétrica y “en espejo” de las composiciones; incitación a considerar como punto fuerte aquel que relaciona a la persona con la tierra, que “interioriza”, aunque con una tendencia a expandir al exterior aquello que primero se ha interiorizado; predominio de las estructuras racionales, ordenadas, que responden, estéticamente, a cánones clásicos, apolíneos, en contraposición a la otra corriente más libre y vitalista.

Este último aspecto, iconoclasta y dionisiaco, aparecerá como absoluto protagonista en el capítulo siguiente, dedicado a las Artes Gestuales Narrativas.

1.4.3 Artes gestuales narrativas

Tratándose del estudio de las Artes Gestuales, analizaremos a continuación aquellos aspectos no verbales de las representaciones. El teatro fundamentalmente hablado –como las “Pastorales”, “Farsas Xaribáricas”, “Sainetes religiosos”, etc.– ligado a la narratividad más convencional, ya fue abordado en el estudio de las Artes Narrativas y parcialmente arrinconado, dado su alto índice de “contaminación” –aún reconociendo su indudable belleza, originalidad y carácter euskaldun– por apropiación de un estilo foráneo.

Aquí pretendemos analizar las representaciones realizadas, fundamental, aunque no exclusivamente, a partir del lenguaje gestual: Mímica y Movimientos coreográficos colectivos, que revelan un sustrato muy profundo ligado a ritos que ponen en escena, reviven los mitos primigenios y fundacionales. Así, nos detendremos especialmente en la representación de los espectáculos ligados al mundo del Carnaval que guardan, por un lado, en su aspecto formal, una íntima conexión con el mundo de la Danza –hasta tal punto que hubiéramos podido, con toda justicia, tratarlo en el capítulo precedente– y, en su fondo, revelan signos colectivos muy arcaicos que conectan con lo más esencial del alma o “psijé” vasca.

Soy consciente que abordo, en este capítulo más que en cualquier otro, un terreno lleno de interpretaciones antropológicas en las que lo más estricto y exclusivamente vasco se manifiesta con la opacidad del lenguaje de signos, cuyos referentes se han ido perdiendo en el transcurso de los años. El carácter, la mayoría de las veces secreto y exclusivo de las ceremonias, con un significado transmitido por tradición oral, unido al tardío acceso de los



Mamutxarroak. Carnaval de Unanua (Nafarroa)

estudiosos a la investigación antropológica de la realidad vasca ha producido que actividades, gestos, costumbres que hubieran podido desvelar las características más profundas del alma vasca, pervivan hasta nuestros días, pero habiendo perdido el código de referencia que nos hubiera permitido descifrar los signos escondidos.

Hoy en día, la presencia de antropólogos hermeneutas jóvenes, pone el acento no solo en la descripción, sino, sobre todo, en la interpretación de los signos, aún arriesgándose a la equivocación, atreviéndose a sugerir vías de interpretación para los hechos tan meticulosamente recogidos por los estudiosos de los fenómenos populares tradicionales de nuestro pueblo.⁶²

La fiesta del Carnaval constituye, desde muy antiguo, una costumbre universalmente aceptada y apreciada. La manera cómo se desarrolla y las motivaciones que mueven a sus participantes han variado substancialmente con el tiempo.

La influencia cristiana –con la habilidad que ha caracterizado, desde siempre, a la Iglesia para desviar y adaptar en su provecho los rituales preexistentes– ha permitido la celebración carnavalesca relacionándola con la fiesta de la Pascua y a su inmediata preparación: la Cuaresma. Cuarenta días antes de la Pascua –que coincide astronómicamente con la luna llena más próxima al equinoccio de primavera– comienza un período de ayuno, soledad y tristeza, preludio y preparación para el estallido jubiloso (liberación de la esclavitud para el pueblo judío; Resurrección-Triunfo sobre la Muerte en el contexto Neotestamentario cristiano) de la fiesta final. Ante los rigores que se avecinaban, la Iglesia toleraba unos días de relajación en todos los ordenes de la vida: ruptura de tabúes; subversión del orden social establecido; promiscuidad sexual e intercambio de indumentarias y personalidades; agresiones al orden establecido, etc. En una palabra, se entronizaba el desorden, como la norma a seguir.



Máscaras jocosas en un Carnaval moderno: Tolosa (Gipuzkoa).

62. Es de justicia reseñar la ingente tarea desarrollada, en condiciones de suma dificultad, por personalidades como Telesforo Aranzadi, José Miel Barandiarán, Julio Caro Baroja, Resurrección María Azcue, Manuel Lekuona, Juan Garmendia Larrañaga, por no citar más que algunos, en el terreno de las diversas ramas de la antropología y la lingüística. Sin ellos el País Vasco no conocería su propio ser como en la actualidad.

Esta última idea es el sustrato más antiguo de la celebración: sacrificar el Caos para que de él surja, más potente y pujante que nunca, el nuevo Orden que va a potenciar la renovación del grupo. Su "renacimiento", condición indispensable del primer y más potente instinto animal: el instinto de conservación y supervivencia como persona y, por lo tanto, como grupo.

El Carnaval vasco, en sus manifestaciones más genuinas y tradicionales remite, según una interpretación muy sugerente, a la representación colectiva de mitos y ceremonias de iniciación. En la puesta en escena carnavalesca, los grupos humanos escenifican las principales actitudes del clan ante sus mitos primigenios, aquellos que están en el origen de su fundación como pueblo diferenciado y específico, que los religan a sus númenes protectores (animales, plantas, elementos naturales, "totémicos"); que les posibilitan, reviviendo sus orígenes, reinventarse como pueblo y reafirmar las normas y orden social que les permitan sobrevivir. Esta ceremonia, basada en la dinámica de la "Muerte Iniciática", entroniza el desorden, el caos, la muerte, para que de estos nazcan el orden y la vida.

Hablar de Iniciación en una sociedad moderna, fuertemente tecnologizada como la vasca, puede parecer sorprendente, ya que, a primera vista, parece una noción sólo aplicable a sociedades muy primitivas. Una vez más se produce, sin embargo, la constatación de una sorprendente pervivencia en el País de signos y ceremonias que han permanecido inmutables desde milenios, coexistiendo con la más sofisticada tecnología del progreso. Los antropólogos no salen de su asombro al constatar la inusual riqueza simbólica de los "Carnavales de Lanz" con sus personajes como "Ziripot", "Miel Otxin", "Zaldiko"...; los "Zanpantzar" de Ituren-Zubieta; el "Marquitos" de Zalduendo; las "Maxkaradak" de Zuberoa; los bailes de posibles animales totémicos: "Hartza" (Oso), "Zamalzain" (Caballo), "Azeria" (Zorro); la presencia de extraños seres mitológicos: "Lamiak" (presente con el mismo nombre en toda Europa como numen asimilado a las aguas), "Jentilak", "Kukubiltxo", "Xamartiniko", "Kanilo Txiki" y un largo etcétera no citado sólo limitado por la parvedad de este trabajo.

La ceremonia de Iniciación es la representación suprema de la supervivencia del clan. A semejanza de la generación física, supone el nacimiento espiritual de los nuevos miembros del clan. Los infantes, niños o niñas, no son miembros de pleno derecho hasta que



Carnaval de Lanz (Nafarroa)

pasan por esta ceremonia en la que morirán a la antigua vida para renacer a la nueva. Mueren a la niñez y resucitan, convertidos en adultos, conociendo los secretos que conforman la singularidad del clan, conscientes del tótem colectivo y responsabilizados del cumplimiento de las normas de convivencia social.

Estas ceremonias tienen, en todas las sociedades del planeta, unos esquemas de escenificación que, sorprendentemente, coinciden en sus planteamientos esenciales, aunque difieran en cuanto a ritmos de representación y otros detalles circunstanciales.

Coincidiendo con una época del año correspondiente a la estación de la renovación, (Primavera, en los países europeos; final de la estación de lluvias en los trópicos) los neófitos son separados con gran espectacularidad del entorno materno para ser encerrados en cuevas, chozas o receptáculos oscuros y sinistros, que simulan gigantescos y comunitarios úteros maternos. Con gran secretismo se comina al neófito a que todo lo que vaya a oír, ver y aprender, debe permanecer en secreto bajo pena de terribles castigos. La ambientación visual: oscuridad, resplandores, fuegos, máscaras, se ve completada por una panoplia de sonidos terroríficos que el novicio no sabe identificar y que incrementan su temor: gritos desgarradores, rugidos que imitan a los animales salvajes, bramidos extraños de procedencia desconocida, etc.⁶³ El neófito cree que un animal monstruoso se encuentra cerca: tal vez sea el mismísimo tótem de la tribu dispuesto a devorarlo. A continuación sufre varias pruebas que implican sufrimiento y que pueden ir desde la humillación moral hasta la agresión física o las mutilaciones rituales: sangre, escarificaciones, ablación del prepucio, del clítoris, infibulaciones o cosimiento de los labios mayores de la vulva, etc.

Simultáneamente, reciben un aprendizaje de las normas de comportamiento: conocen leyendas y mitos básicos del grupo al que pertenecen; se les prepara para la reproducción y vida activa dentro del clan. Una gran fiesta saluda el nacimiento de los neófitos como nuevos miembros del clan. Dejan el lugar de iniciación cuando la naturaleza que les rodea estalla de sabia y fuerza renovadas.

Ante la presencia de estas ceremonias resulta patente que tenemos al alcance de la mano uno de los ejercicios de representación más antiguos, genuinos y menos contaminados de la manera de sentir la escenificación vasca. A pesar de que el tiempo transcurrido ha llenado de opacidad la primitiva claridad significativa del signo, todavía hoy un espíritu



"Zanpantzar" en Zubietta-Ituren (Nafarroa)

63. En el País Vasco se ha encontrado un curioso instrumento musical que podría entroncarse con esta tradición: Se trata del llamado "Eltzaorra" o Bramadera (algún autor como Txema Hornilla aventura, con reservas, la derivación semántica de "Grito de Muerte"). Consiste en una placa de madera atada a una cuerda que produce un siniestro y grave sonido al ser agitada a gran velocidad por encima de la cabeza.

inquieto puede detectar, en filigrana, los principales vestigios de los antiguos ritos que revitalizaban, representándolos, los mitos primigenios.

Los puntos en común entre ceremonias tan diferentes entre ellas, en su sentido formal, como las “Maxkaradak” de Zuberoa, el Carnaval de “Lanz”; el “Marquitos de Zaldueño; o la representación de “Hartza” (Oso) en Arizkun –por no citar mas que unas pocas manifestaciones del abundante Carnaval rural o tradicional– o fuera del Carnaval, en el contexto menos pastoril y más agrícola de las fiestas de verano, como el baile de “Bobo” en Otxagi; las representaciones del “Axeri Dantza”(Baile del zorro) de Aduna-Andoain etc. se refieren a una cierta recurrencia de símbolos más que a la presencia de esquemas formales representativos comunes.

El Carnaval tradicional supone, por lo tanto, la representación del gran rito –no solo ante los neófitos, sino ante toda la comunidad– en el que el clan escenificaba su propia esencia como pueblo. Reconocía su posición en el Universo –recreando su propia cosmogonía y aceptando reverencialmente la presencia, entre protectora y temible, del Tótem– y hacía renacer sus principios de orden, tras haber renegado de ellos, haciendo tabla rasa purifica-



Carnaval de Alsasua (Nafarroa). Los monstruosos y agresivos “Momotxorroak” manchan sus ropas de sangre.



En esta “Axeri Dantza” de Andoain (Gipuzkoa), notamos el curioso gesto de simbolizar el nacimiento a través del paso de los ejecutantes por debajo de las piernas abiertas de los bailarines. Las blusas de los dantzaris son sintomáticamente de color rojo.

dora gracias a la entronización del Caos como principio generador. Del Caos surgiría –en una dinámica de Muerte iniciática– el Orden que permitiría al pueblo reinventarse un año, un ciclo vital, más. El temible Caos sería, por lo tanto, domesticado y vencido gracias a la Representación. Esta ceremonia se celebraría año tras año bajo la dirección de un Especialista-conductor que conocería los detalles del rito y que se encargaría del correcto desarrollo ortodoxo de la ceremonia (Maestro de ceremonias, Buruzagia, Chamán, Alkatea, Hechicero, Sorgiña, etc.) coincidiendo con el momento culminante en la vida del clan: el del acceso de nuevos miembros.

Personajes de carga simbólica enigmática, aunque no opaca, de nuestro Carnaval nos hacen descubrir el principio mismo de la narratividad primigenia popular: la Narración fundamental, el “Libro” no escrito, que hace que nos reconozcamos como pueblo.

Nuestros antepasados nos legaron de esta manera sus modos de expresión, utilizando los sistemas de representación que les parecieron más adecuados al mensaje que deseaban transmitir. Hoy en día, en presencia de un medio joven (sólo cien años entre nosotros) y maravillosamente “contaminado”, se nos plantea de nuevo el reto de “recrearnos como pueblo” a través de los nuevos códigos de representación.

Cómo adaptar las estructuras tradicionales vascas a la modernidad que supone el cine, constituirá el empeño teórico –y esperemos que también práctico– de la segunda parte de este trabajo.



Carnaval de Urdiain (Nafarroa)



Friedrich Wilhelm Murnau: *"Nosferatu, una sinfonia del terror"* (1922)