

Tempo Vasco en el Cine

(The *Basque Tempo* in the Cinema)

Gutiérrez Márquez, Juan Miguel

Eusko Ikaskuntza

Miramar Jauregia - Miraconcha, 48

20007 Donostia

BIBLID [0212-7016 (1997), 42: 2; 379-401]

En este período, final de milenio, en el que la palabra "mestizaje" es empleada no sólo como característica, sino también como talismán para entender el desarrollo y las posibilidades de supervivencia de una cultura popular, este ensayo pretende abrir un interrogante sobre la parte que nuestro pueblo vasco tiene que aportar de propio a esa apasionante amalgama que constituye la modernidad en un tema tan apasionante como es el Cine. Intentamos rastrear entre los signos de identidad que nos definen como pueblo, insistiendo en aquellos que hacen relación a la manera de concebir el latido rítmico, el "tempo" estético y ético del vasco. Encontradas las pistas es tarea de cineastas y teóricos de dicho fenómeno el aplicar dichos principios a la narrativa cinematográfica.

Palabras Clave: Cine Vasco. Ritmo Vasco. Cine y mentalidad tradicional. Tempo estético vasco.

Gaur, milurtekoaren azken garai hauetan, "mestizaia" hitza ezaugarri gisa erabiltzeaz gain, herri-kulturaren garapena eta biziraupen-gaitasunak ulertzeko talisman eran hartzen dugun aldi honetan, saiakera honek galdera bat egin nahi du gure herriak modernitatea den ore nahasi eta zoragarri horretan ekar dezakeenari buruz. Hauxe da eskuarteko gaia: euskaldunak nola ikusten du mundua zinearen bitartez? Herri gisa mugatzen gaituzten nortasun-seinaleak aurkitu nahi ditugu, euskaldunak eritmoaren taupadak eta "tempo" estetiko eta etikoa ulertzen dituen moduarekin lotutakoak azpimarratuz. Aurkitu ditugun ezaugarriak Zinemaren lenguaiaara aplikatu nahi ditugu.

Giltz-Hitzak: Euskal Zinea. Euskal erritmoa. Zinea eta pentamolde tradizionala. Euskal tempo estetikoa.

Dans cette période, fin de millénaire, dans laquelle le mot "métissage" est employé non seulement comme caractéristique, mais aussi comme talisman pour comprendre le développement et les possibilités de survie d'une culture populaire, cet essai a pour but d'ouvrir un point d'interrogation sur l'apport que notre peuple basque peut offrir à cet mélange passionnant qu'est la modernité dans le domaine du Cinéma. Nous essaierons de traquer les signes d'identité qui nous définissent comme peuple, en soulignant surtout ceux qui ont rapport à la façon dont le basque conçoit le rythme, le "Tempo", esthétique et éthique. Nous essaierons aussi de faire une application de ces principes au langage cinématographique.

Mots Clés: Cinéma basque. Rythme basque. Cinéma et mentalité traditionnelle. Tempo esthétique basque.

Los cineastas de este país nos hemos encontrado con un fenómeno comunicativo y artístico: el cine, que llegaba a nosotros con reglas narrativas y estéticas marcadas por una experiencia abundantemente contrastada.

Desde Euskal Herria, y en el momento mismo de concebir una narración audiovisual, dirigíamos nuestra mirada hacia modelos cinematográficos considerados clásicos en el cine mundial. Bien en la categoría de "Cine de género", bien en la de "Cine de autor", las normas de construcción permanecían escritas con esquemas inmutables, a los que había que adecuarse para asegurar la coherencia final del producto.

Así, durante años, hacer cine en nuestro país suponía realizar "copias conformes" de lo que se hacía en los grandes centros económicos y estéticos del cine.

Esta colonización cultural, aceptada de buena gana y sin autocritica, contrasta con la experiencia de otras cinematografías nacionales que sí han conseguido transmitir, con sus mensajes audiovisuales, una manera propia y fácilmente discernible de su forma de ser y comunicar sus vivencias populares, sin perder nunca de vista las más elementales reglas de construcción fílmica, bases universales de toda gramática audiovisual.

Cinematografías como la estadounidense, francesa, italiana, japonesa, alemana, etc., presentan un estilo propio basado en modelos narrativos que, más allá de técnicas estandarizadas, ofrecen un toque único fácilmente identificable como propio y diferente de las otras. Esta huella no es fácil encontrarla en la cinematografía vasca, a excepción de algunos rasgos de identidad someros y superficiales.

Intentar dilucidar cuales son las características de esa impronta nacional –distinta de las reglas universales que rigen los mecanismos del cine– será el objeto de nuestro estudio.

El cine, en su composición estructural, no es un arte simple sino complejo, resultado de la fusión, en un todo unitario, de una serie de artes elementales deudoras de mecanismos de comunicación primarios.

La narración cinematográfica asume en su composición artes como la *literatura* (originariamente oral, posteriormente escrita); la *gestual* (gestos expresivos con finalidad comunicativa o, más elaboradamente, mímica, actuación, danza, etc.); la *música* (ritmo, melodía); las *artes plásticas* (funcionales o expresivas). Lejos de identificarse con ninguna de ellas, el cinematógrafo las fagocita formando una nueva entidad artística, autónoma.

Aceptada esta característica –y tomando al fenómeno cinematográfico como una realidad compleja, pero con personalidad propia– conviene definir cuál es la estructura específicamente cinematográfica; cuales son los rasgos propios que la diferencian de las artes simples que la componen.

Como todo Arte, el Cine combina la dialéctica entre "Fondo" y "Forma", "Cuerpo" y "Alma", "Contenidos de Mensaje" y "Manera como se transmite". Esta peculiar dinámica, utiliza tres parámetros esenciales: *Espacio*, *Tiempo* y *Ritmo*.

El cine combina imágenes y sonidos que se desarrollan en el *Tiempo*. La relación de duraciones en sus elementos globales o parciales y el orden de la estructura temporal, son las bases mismas de esa operación en la que se construye el orden narrativo, que se denomina: *montaje*.

Paralela e indisolublemente unido a la manipulación de la estructura temporal, el cine organiza el *Espacio*. Originariamente existe, ante el ojo de la cámara, un fragmento de la realidad que se encierra entre unos límites o marcos específicos. Esta opción de encuadre y la posibilidad de que ésta sea completada y combinada con otras diferentes (en anchura, angulación o movimiento) o que establezca una relación con aquello situado fuera de los límites del encuadre, se realiza, asimismo, en el *montaje*.

Esta operación del *Montaje* (verdadera piedra angular del lenguaje cinematográfico) al estructurar el Espacio y el Tiempo hace surgir, de la peculiar relación que establece entre ambos: el *Ritmo*.

Este puede ser externo, determinando velocidades diversas en la duración de determinadas situaciones o combinando diferentes escalas de planos, o, por el contrario, puede ser interno, testigo de las grandes pulsaciones profundas que recorren la narración.

El ritmo “está”, “es”, es parte indisoluble de la forma, –no dependiendo necesariamente de la decisión consciente de un autor– impregnando ontológicamente la materia, por lo que será ineluctablemente deudor, tanto de la mentalidad individual del artista creador, como de la peculiar forma de ser colectiva, popular, en que se inscribe la creación individual.

Esta noción de ritmo interno, cuyo estudio tendrá una importancia capital en nuestro trabajo, la denominaremos, tomando prestada del lenguaje musical, la palabra que lo define: *Tempo*.

Ante las actitudes excesivamente simplificadoras, que otorgan la etiqueta de “vasco” a todo aquello que cumpla requisitos económicos, geográficos o sociológicos, (cuando no simplemente de empadronamiento en los límites de la actual Comunidad autónoma) pretendo efectuar un intento de estudiar la noción de “*Tempo Vasco*”, como característica más radical y profunda del vasco en su vida y en el Cine.

Este último rasgo definitorio, tan evidente en otras cinematografías, no anula los anteriormente citados. A ningún cineasta nacido en el país, o que rueda en nuestros paisajes, con nuestros actores, apoyándose en una estructura de producción local o empleando el euskara como vehículo lingüístico, etc. se le puede negar la denominación de vasco. Sin ánimo de establecer diferencias cualitativas, sí es evidente que es una cuestión de profundización en las características que definen un producto lo que determinará la mayor o menor radicalidad en el otorgamiento de la denominación.



Friedrich W. Murnau: “*Fausto*” (1.926). El cineasta vasco tal vez deba recurrir a la “*vía reflexiva*” para descubrir su propio tempo y la manera cómo adaptarlo a las características de la narrativa cinematográfica. Otras culturas han realizado esta conversión de manera intuitiva.

Para ello, intentaré definir el concepto de “Lo vasco” en el arte y la cultura: Cómo somos y qué características profundas definen nuestra relación con el mundo comunicativo, con las artes simples que conforman el entramado de base del fenómeno complejo que es el cinematógrafo.

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 los elementos presuntamente vascos, o por lo menos aceptados como vascos en nuestro devenir cotidiano: *Artes narrativas; musicales; plásticas y gestuales.*

1. ARTES DE LA NARRACION

1.1. La Lengua

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.*

1.1.1. Gramática y Sintaxis

Un punto en el que el euskara se separa del castellano 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*.

El castellano y el francés, por el contrario, son lenguas *flexivas* y, por lo tanto, separan el nombre de sus partículas estableciendo, claramente, la diferencia entre ambas.



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 .

El vocablo vasco “*katuarentzat*”, es reproducido en castellano o francés por medio de tres palabras: “*para el gato*”. El verbo “*ematen dizkiot*”, implica en su estructura aglutinante, el aspecto verbal, la determinación del sujeto, la raíz verbal, el complemento directo (con su caracterización en número), y el complemento indirecto (a veces también con su caracterización en género); el castellano emplea seis para significar lo mismo “*yo le suelo dar algunas cosas*”.

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 ontológicamente e indisolublemente unidas a él.

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 marcada contraposición a las frases con verbos de movimiento pasivas o reflexivas que prescinden de ella.

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 arrojó su cabeza al abismo*); de la misma manera que el recíproco: “*Se abrazaron*” es plasmado por “*Elkar besarkatu zuten*” (Lit.: *Abrazaron juntos*).

Desde el punto de vista *sintáctico* 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.

Esta característica nos mete de lleno en el estudio de uno de los elementos más singulares de la lengua vasca: El *Elemento Inquirido*, traducción libre del “*Tema de Pregunta*”, “*Tema Clave*” o “*Galde Gaia*” que tiene una importancia decisiva en la manera cómo 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.

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.

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. Efectúa, pues un recorrido *de lo general a lo particular, va del continente al contenido*.

La frase “La cabeza del perro del caserío del monte” es traducida en euskara con una estructura inversa: “Mendiko baserriko txakurraren burua”

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

Este orden, que hace aparecer temporalmente, *antes lo secundario que lo principal*, o que va de lo más 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.



Fernando Larruquert, 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.

1.1.2. 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 similar 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 respectivos¹.

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...).

1. Véanse, a este respecto los estudios de Bernard Combettes, Jean Michel Adam, T.A. Van Dijk o en Euskal Herria Eusebio Osa, Patxi Goenaga, 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*”; 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...

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

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 este estudio sino, dando un paso más, analizar la construcción de *mensajes artísticos* o que respondan a necesidades estéticas, poéticas o dramáticas.

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*.

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

1.2.1. 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.

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.).

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 unidad narrativa fundamental del Bertsolarismo es el “*Bertso*”. El bertso está compuesto por un conjunto de “*puntuak*”. El “*puntua*” es un conjunto de líneas que acaban en una “*oina*” o rima. El “*puntua*” se compone de 2 líneas en la que, generalmente, la segunda soporta la rima.

Analicemos algunas características narrativas del Bertsoa:

– **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 totalmente diferente a los citados anteriormente, es el llamado “*Bederatzí Puntuakoak*” (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.

– **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.

– **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. La rima se coloca en todos los tipos de bertsoak en las líneas de *menor* número de sílabas.

1.2.3. **Kopla Zaharrak**

Las *Kopla Zaharrak* son una variante, arcaica, del género improvisatorio que acabamos de analizar. Encontramos en las *Kopla Zaharrak* la técnica del “*Atzekoz aurrera*” que 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*.

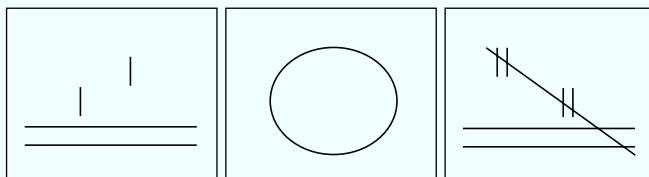
Superando los tipos de cohesión o encadenamiento basados en pautas racionales, lógicas o estructurales, la clave de esta transición la encontramos en la relación o *lógica poética*: aquella que funciona por relaciones sensibles, por conexiones y asideros, perceptibles a la sola imaginación y a los sentidos. Son relaciones, no de idea a idea, sino de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible. Una narración cuyas transiciones

se efectúen en base a la lógica poética descrita 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.

Esta estructura “*En espejo*” utiliza la técnica del *corte medial*, *cesura* o “*etena*” ya conocida por análisis precedentes.

Concluyo este apartado haciendo notar la ausencia de análisis de algunos géneros de literatura popular como las *Pastorales*; *Farsas Chariváricas*; *Erromantzeak*, etc. de una importancia capital en la pervivencia del euskara artístico en nuestro pueblo, pero que su origen, fuertemente dependiente de modelos medievales europeos, nos aconseja dejar fuera de nuestro estudio, no sin alabar su prodigiosa originalidad.



2. ARTES MUSICALES

2.1. Instrumentos

En un intento de delimitar la inmensa marea creciente de la música en la cultura de un pueblo y dentro del planteamiento inicial de limitarme a lo “menos contaminado” y más autóctono “inequívocamente” vasco –a pesar de la suspicacia, incluso alergia, que esta afirmación puede producir en más de uno, por la simplificación que supone tal formulación– voy a centrarme en el estudio de un instrumento peculiar de probada antigüedad y que a pesar

de un largo período de crisis, en el que estuvo a punto de desaparecer, conoce un floreciente renacimiento.

La *Txalaparta* es un instrumento de percusión en el que sus características rítmicas superan a su potencialidad melódica, muy escasa, aunque los txalapartaris contemporáneos más vanguardistas la hayan dotado de variedades tonales, valiéndose de maderas de timbres diferentes, a la manera de xilófonos o marimbas.

La *Txalaparta*, parte del planteamiento percusivo de golpear unas piezas de 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.

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.

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*”.

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: “Tá-tam--”

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.

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.

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.

La *txalaparta* genera así mismo, en cuanto al aspecto plástico se refiere, 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 percudir o romper la perfecta horizontalidad de la madera.

– **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.

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.

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.

2.2 Composiciones melódicas

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

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.

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.

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.

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.

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



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.

3. ARTES PLASTICAS

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”.

3.1. Arte Prehistórico

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.

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

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 reducto 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 sepultural 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 Baratza*" (Huerto del gentil, en el sentido de extranjero) o "*Gentilari*" (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*", 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 consi-

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

3.2. 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*.

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.

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.

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.

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*.

La decoración imprime al diseño del disco solar, estático en apariencia, un claro movimiento dinámico que lo hace girar, bien de fuera hacia dentro (centrípeto) o bien a partir del centro expandiéndose hacia el exterior (centrífugo).

En las estelas y *argizaiolak* el dinamismo básico de la línea principal de fuerza vertical, es descendente, (gracias al peculiar referente que supone la figura yacente) y *tendente a la interiorización*, haciendo girar hacia dentro las líneas dinámicas que le ofrece la decoración.

De las consideraciones precedentes, y en relación con el objetivo final de nuestro estudio, aparece, confirmando teorías antes expuestas, que el vasco tradicional plantea –cara a establecer una relación de su yo interior personal o colectivo, con sus circunstancias exter-

nas o ambientales– una tendencia a presentar *primero las circunstancias externas para asumir las e interiorizarlas como objetivo final*.

En lo que se refiere al *sentido* del movimiento de giro, el vasco muestra una tendencia manifiesta: 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 tipo 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. (Panóramicas descriptivas de derecha a izquierda: zoom-in o zoom-out, etc...).

3.3. El Color en la Mente Popular Vasca

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. 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.

Dado el interés que para el lenguaje audiovisual tiene el color, considero necesario profundizar, en el marco de este estudio, sobre la manera cómo el vasco tradicional traslada 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 esta noción de color. Más tarde experimentó la necesidad de establecer la categoría 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.

3.3.1. 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*”.

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.

3.3.2 Gorria: Rojo

Gorria es el color vivo, activo, *dinámico* por excelencia. No permanece nunca quieto, sino que, constantemente, clama por sobrepasar sus límites. 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):

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.

3.3.3. 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 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 (“*Kontuzuriketa*”); 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*”). “Txuria” es el receptáculo, el color pasivo, el marco de referencia, el componente hembra en la estructuración cromática del universo.

3.3.4. 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 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.

Consideraciones similares se pueden efectuar con respecto a la singularidad de la noción cromática de *Nabarra*, ligada asimismo al concepto de mezcla.

El vasco, por consiguiente, solo tuvo necesidad de nombrar, los colores 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.

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.



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.

4. ARTES GESTUALES

4.1. Delimitación

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.

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.

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. o la manera cómo se distribuyen, según criterios protocolarios, los diferentes rangos sociales en ciertas reuniones colectivas etc.

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.

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.



Mamutxarroak. Carnaval de Unanua (Nafarroa)

4.2. La danza

A pesar que 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– hemos preferido abordar su estudio en este capítulo y no en el precedente dedicado a las Artes Musicales.

4.2.1. Diseño espacial en la danza vasca

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.

Centrémonos en el diseño formal espacial de un género concreto de danza vasca del área atlántica.

– 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–, que presidiría al otro tipo de hombre estético, cuyos paradigmas en danza, serían las culturas mediterráneas y orientales que nos rodean. 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 inexpresividad, 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...

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 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 y 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 “*Aurreskulari*” guipuzcoano.

– Actitud cinética

Resultante de la filosofía ético-estética 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 ó 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 ó 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*”.

– 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 concéntrica 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.

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.

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

– 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”. Recordemos cómo una estructura similar, “*en espejo*”, fue estudiada en el capítulo de las artes narrativas y podría ser, así mismo, objeto de una aplicación práctica a la escritura de un guión cinematográfico de largo metraje.

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*”.

4.2.2. Diseño temporal en la Danza vasca

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).



Montxo Armendariz: “*Secretos del Corazón*” (1997).

4.2.3. 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 (_ - -). 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 (_ -), el bailarín golpea el suelo en la fuerte, elevándose en la débil.

Desde las danzas más antiguas –que reenvían, en sus orígenes a ceremonias ligadas a las representaciones totémicas del pueblo vasco– hasta las danzas con finalidad iniciática (Carnavales, Mascaradas, etc.), pasando por las danzas costumbristas (de trabajo, saludo, honra, celebración etc.) sin olvidar las más contemporáneas, extrovertidas y lúdicas ligadas exclusivamente a la fiesta itinerante (Romerías o similares) como las vitalistas “*Trikitixak*” o “*Biribiltetak*”, (“*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.

En este sentido, y esbozando unas conclusiones, vamos a recordar las principales características del vasco ante los ritmos narrativos.

De este recuerdo surgirán sugerencias de actuación en el diseño narrativo y estético directamente ligadas al hecho cinematográfico vasco, determinando a niveles profundos el tantas veces repetido desde estas líneas, *Ritmo interno* o *Tempo vasco*.

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. Sutiles 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*.
6. *Círculo* y *composiciones circulares* en el diseño estético y narrativo.
7. El círculo no es figura estática e inmutable. Genera un dinamismo que le lleva a *replegar, interiorizar en su centro, las fuerzas que recoge del exterior*.
8. En el dinamismo que genera la rotación, vemos una tendencia del vasco a *girar de derecha a izquierda*, en sentido contrario a las agujas del reloj.
9. *Austeridad* y preeminencia del *Signo*, y éste estilizado, sobre la imaginiería. *Sobriedad* en las posibilidades de variación.
10. "*Gravitas*" y gusto por el *tono menor*, en algunas ocasiones o *vitalismo* exacerbado, en otras.
11. Tendencia a primar estéticamente los momentos débiles o de "*hueco*", de "*vacío*", sobre los fuertes o de "*cresta*".

No ha sido mi intención ofrecer recetas que unan con pié forzado *Mentalidad tradicional* y *Cine Vasco*. Consciente de la inutilidad de llevar a cabo, de manera *rígida*, tal empeño, mi propósito es menos ambicioso. Me limito a ofrecer algunas consideraciones que pudieran abrir sugerentes líneas de investigación.

Me daría por satisfecho si a toda decisión sobre: cómo estructurar una narración; dónde colocar la cámara; qué focal o tipo de objetivo utilizar; qué movimiento de cámara preparar; cómo organizar los espacios y colores en decoración; qué estilo de interpretación pedir a los actores; qué ritmo imprimir al montaje, etc., los realizadores tuviéramos un recuerdo hacia éstas consideraciones, para mí tan importantes.

Esta mirada sobre el pasado para mejor interpretar el presente y construir el futuro, no está exenta de riesgos, entre los que destacaríamos una actitud excesivamente volcada sobre una nostalgia estéril de los valores de un tiempo pretérito al que se dota de una aureola idealista, irreal, por otra parte. Nada más nocivo para nuestro cine que la consideración de "*Cine de auresku y pospoliñak*" que pudo haber tenido en una época no muy lejana. Esta postura folkloricista puede convertirse en coartada cultural, (a veces vista con singular complacencia por los poderes públicos, ya que da una visión idílica, muy exportable, de un país ajeno a las difíciles coyunturas actuales), que exime de reflexiones y tomas de postura más profundas y actuales.

Adentrándonos en este campo, no podemos olvidar que el cine, en las obras de sus creadores más avanzados, ha apostado por la *modernidad*, reivindicando para su lenguaje los principios más radicales de ésta. Los cineastas vascos deberán lanzarse a construir su camino por estos derroteros como lo han efectuado, con honestidad y aceptación universal, representantes de otras artes, escultores, músicos, pintores, cantautores, cómic, cocina, moda, etc., en épocas y contextos bien diferentes. Estos han conseguido transmitir un profundo sentimiento propiamente vasco a sus obras, sin renunciar por ello a la modernidad, a veces con un radicalismo vanguardista sin concesiones.

Una y otra vez, –ya que comprendo el peligro de posturas estético, filosófico y política-mente paseistas– he rechazado la idea de un cine vasco calcado, sin más, sobre las maneras del pasado, con la misma fuerza con que abomino las copias de productos foráneos. La necesidad de referirnos a las formas más profundas de la manera vasca de contar y estar en el mundo debe armonizarse con “*los signos de los tiempos*”, no solo en sus representaciones más aparentes y superficiales que determinan gustos públicos, (diseños visuales, paisajes, vestidos, ambientes sonoros, maneras de expresarse, etc.), sino también, en sus claves filosóficas y narrativas más *modernas*.

Esto, lejos de ser una contradicción, es la condición “sine qua non” para conseguir que “*lo viejo y lo nuevo...*” –parafraseando al maestro Eiseinstein– se muevan en la misma longitud de onda, esencial para preservar nuestra identidad como pueblo, aquí y ahora.