

El arte del bertsolarismo

La expresión oral ha adquirido una importancia crucial en los procesos comunicativos que configuran la llamada Sociedad de la Información.

Una de las modalidades más genuinas de la expresión oral, la improvisación cantada de los bertsolaris, ha sabido adaptarse a las nuevas circunstancias y constituirse en un circuito de información alternativo que goza en la actualidad de una significativa presencia en los medios y de un gran prestigio social.

Este libro da cuenta de la compleja realidad del fenómeno oral improvisado que es el bertsolarismo. Se abre el libro con una exposición crítica de las características socio-culturales del bertsolarismo actual, de los retos y oportunidades que su adaptación a los nuevos tiempos comporta. A continuación, se ofrece una descripción detallada del proceso mental de creación del bertso improvisado, de sus estrategias y limitaciones. Finalmente, tras constatar la insuficiencia de los enfoques teóricos al uso y la necesidad de un método de análisis diferenciado para el bertsolarismo improvisado, se hace una propuesta de adaptación de la retórica clásica como marco teórico adecuado para analizar el bertsolarismo improvisado.



El arte del bertsolarismo > Joxerra Garzia | Jon Sarasua | Andoni Egaña



Bertsozale
Elkartea



Bertsolari
Liburuak

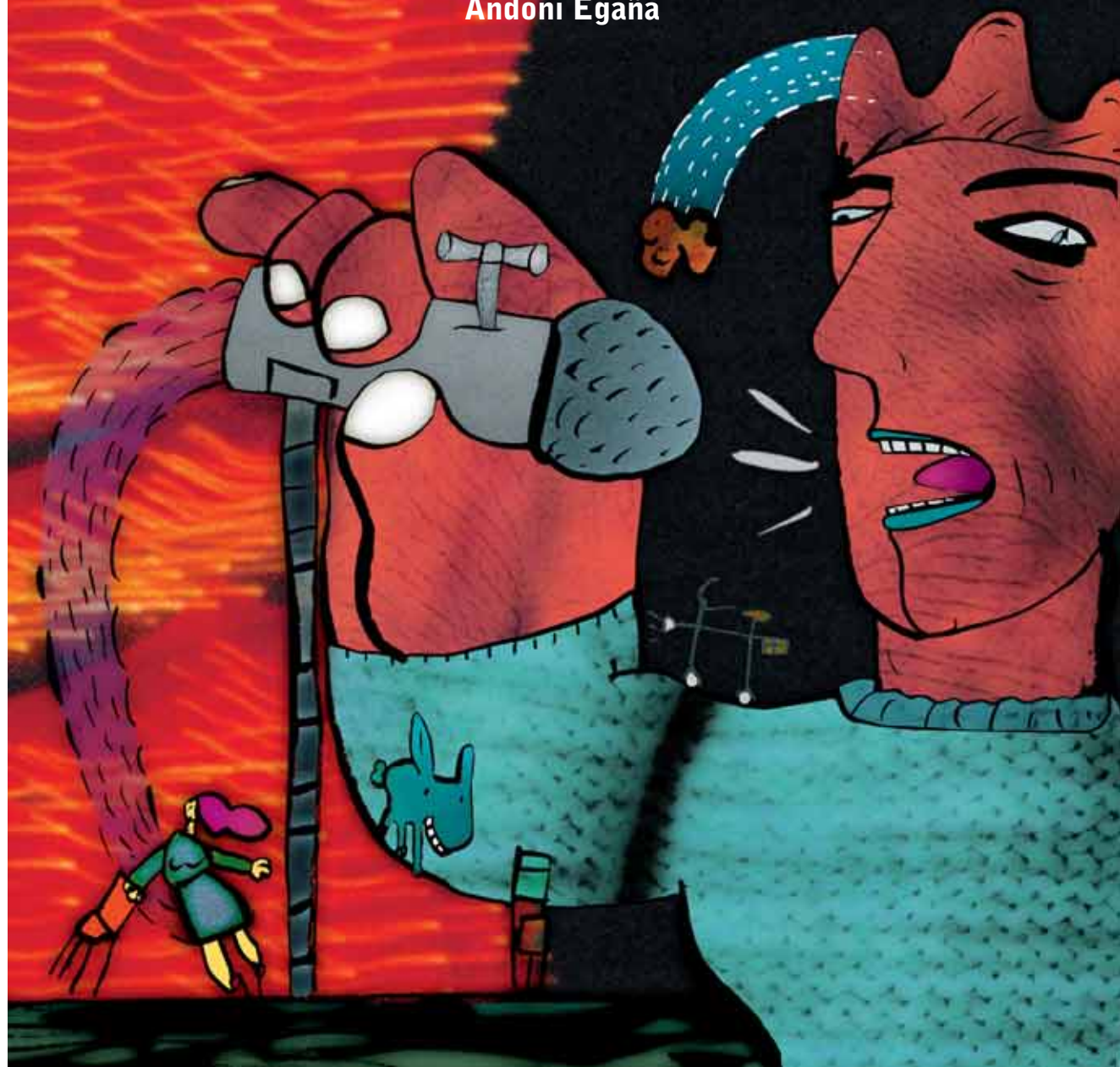
El arte del bertsolarismo

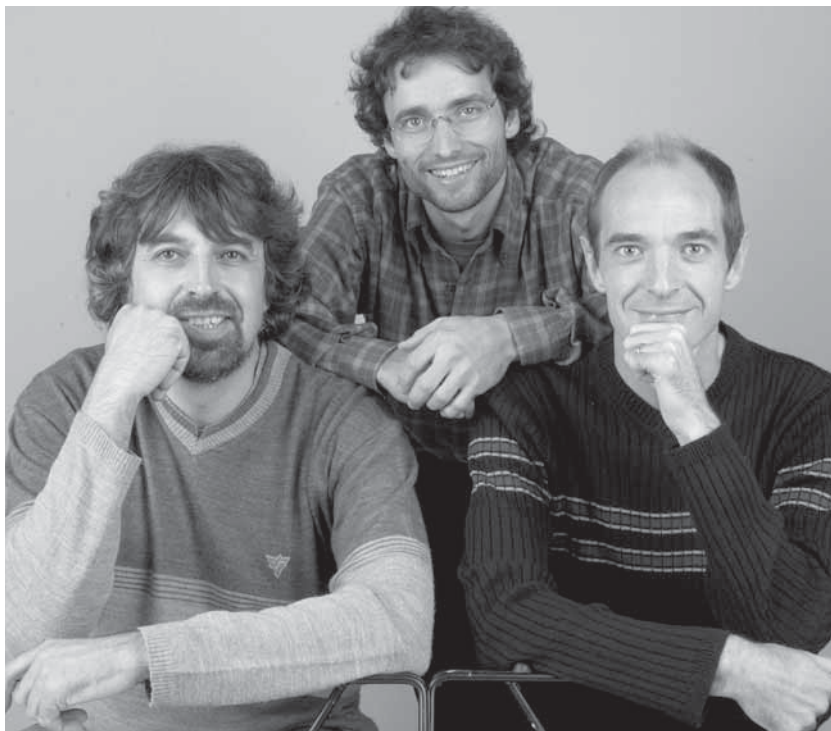
Realidad y claves de la improvisación oral vasca

Joxerra Garzia

Jon Sarasua

Andoni Egaña





JOXERRA GARZIA GARMENDIA

(Legazpi, 1953). Licenciado en filosofía y periodismo, se doctoró en Comunicación Audiovisual y Publicidad en 1999 con la tesis *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak* (Recursos poético-retóricos de los modernos bertsolaris). Su actividad profesional en el bertsolarismo se inauguró con un programa radiofónico en Euskadi Irratia (1983-1988), y posteriormente, a instancias de Bertsozale Elkartea, como creador, director y presentador del programa *Hitzetik Hartzera de Euskal Telebista* (1988-1993). Jurado en diversos campeonatos, ha desarrollado una importante labor crítica a través de artículos y ensayos. Actualmente es profesor de publicidad en la Universidad del País Vasco, y miembro del equipo que trabaja sobre el método de cultivo de la oralidad en la escuela. Es autor de libros de narración, literatura infantil, poesía y ensaio, algunos de los cuales han sido galardonados en diversos certámenes literarios. Fue presidente de la Asociación de Escritores Vascos (1993-1997).

JON SARASUA MARITXALAR

(Arexabaleta, 1966). Bertsolari. Estudió periodismo y sociología en Bilbao. En 1996 se doctoró con la tesis *Bi begiratu euskarazko kazetari hizkerari* (Dos miradas sobre el lenguaje periodístico en euskara). Actualmente imparte historia del pensamiento en la Universidad de Mondragón. Sus artículos han sido publicados por las revistas *Argia*, *Jakin*, *Bertsolari* y el periódico *Euskaldunon Egunkaria*. Es co-autor, junto a Andoni Egaña, de *Zozoak beleari* (1997), original ensayo sobre el bertsolarismo actual. Ese mismo año publicó el ensayo *Biziaren hizkuntzaz: Txepetxekin solasean*, sobre sociología de la lengua. Es directivo de Bertsozale Elkartea e impulsor de muchas de las investigaciones que se han llevado a cabo sobre el bertsolarismo moderno.

ANDONI EGAÑA MAKAZAGA

(Zarautz, 1961). Bertsolari. Estudió Filología Vasca en Gasteiz-Vitoria. Vencedor de los campeonatos nacionales de bertsolaris en 1993 y 1997. Su actividad profesional se desarrolla en el bertsolarismo, el articulismo y el guión televisivo. Sus artículos han sido recogidos en libro (*Aitaren batean*, 1990), y además de varias obras de literatura infantil ha publicado una colección de cuentos (*Sokratikoek ere badute ama*, 1989), un ensayo epistolar (*Zozoak beleari*, 1997), y una novela (*Pausoa noiz luzatu*, 1998). Ha sido miembro de la directiva de Bertsozale Elkartea (1995-2000), y hoy día trabaja en la elaboración de un método de cultivo de la oralidad en la escuela. Junto con Jon Sarasua y Joxerra Garzia es uno de los principales teóricos del bertsolarismo moderno.

El arte del bertsolarismo

Realidad y claves de la improvisación oral vasca

Joxerra Garzia

Jon Sarasua

Andoni Egaña

Editor literario: Joxerra Garzia

El arte del bertsolarismo

Realidad y claves de la improvisación oral vasca



Bertsozale Elkartea



BERTSOLARI liburuak

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni en ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Este libro ha tenido la ayuda del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco

La edición de este libro se ha realizado con el apoyo del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia



© Joserra Garzia, Jon Sarasua y Andoni Egaña

© Portada y diseño: Txema Garzia Urbina

© Bertsozale Elkartea, 2001

Igeldo Pasealekua 25 - 20008 - Donostia

www.bertsozale.com

© Bertsolari Liburuak, 2001

Gudari Etorbidea Z/g. Parke Kulturala - 20040 - Andoain

Tf: 943 300 621

www.bertsolari.net

ISBN: 84-95697-03-3

ISBN: 84-89283-24-9

Depósito legal: NA. ????-2001

Imprenta: Gráficas Lizarra, S.L., Estella

ÍNDICE

... Introducción	13
1 Antecedentes históricos. Mito y realidad del bertsolarismo improvisado	17
2 Transformación del bertsolarismo en el siglo XX: hegemonía del bertso improvisado.	21
3 Objetivos de este libro	29
I Realidad sociocultural del bertsolarismo actual	33
1 Ubicación del bertsolarismo: la comunidad euskaldun	35
2 Relevancia sociocultural del bertsolarismo dentro de la comunidad euskaldun	36
3 Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad	38
3.1 Espectáculo o actuación pública	38
3.2 Certámenes y campeonatos	42
3.3 Actividad lúdica colectiva y no-formal: talleres o escuelas-taller de bertsolarismo, <i>bertso-eskola</i>	43
3.4 El bertsolarismo como contenido y como ejercicio en la enseñanza reglada	44
a) <i>Desarrollo de competencias personales</i>	45
b) <i>Imbricación del alumno en el patrimonio cultural</i>	46
c) <i>Potenciación complementaria de la competencia lingüística</i>	46
d) <i>Potenciación complementaria de la competencia musical</i>	46
3.5 Subgénero en medios de difusión	46
II Equilibrios y retos del bertsolarismo.	
Claves de una vivencia creativa de la tradición	51
1 Algunas características sugerentes	53
1.1 Ausencia radical de reproducciones en serie	53
1.2 Participación del público e importancia crucial del <i>feed-back</i>	54

1.3	Carácter de actuación en directo, en recinto público y en participación colectiva	56	b) <i>Condicionantes externos.</i>	115
1.4	Carácter integrado del público	57	3 La controversia, alma del bertsolarismo improvisado	116
1.5	Accesibilidad del bertsolari. Carácter autorregulado y modesto del bertsolarismo desde el punto de vista económico	59	3.1 Posibilidades estratégicas generales de la controversia	118
2	¿Qué canta el bertsolari?	60	3.2 Ejemplo práctico-2: “El operario y el ama de casa”	121
3	Equilibrios y retos. ¿para qué son las raíces?	64	3.3 Ejemplo práctico-3: “Discusión sobre la energía eólica”	128
3.1	Valorar lo interesante de la propia tradición	64	3.4 Controversias sin tema impuesto	137
3.2	Optar por vivir, no por durar	65		
3.3	Arriesgarse a evolucionar	66	IV Propuesta de marco teórico	141
4	Tres claves del desarrollo	67	1 El callejón sin salida de la poética escrita	144
4.1	La actitud de autoconfianza	68	1.1 El texto como pretexto	145
4.2	La transmisión generacional	69	1.2 El texto en su contexto: co-texto y situación	149
4.3	La organización autogestionada: Bertsozale Elkarte	72	a) <i>Factores co-textuales</i>	152
a)	<i>Características generales de la organización</i>	72	b) <i>Factores situacionales</i>	161
b)	<i>Bertsogintza y bertsolaritza: la vertiente artística y la vertiente social</i>	73	2 Encanto y desencanto de la teoría oralista	166
c)	<i>Ejes del proyecto cultural del bertsolarismo</i>	74	2.1 Oralidad en la escritura	170
d)	<i>La autoorganización del bertsolarismo: modelo de acción social en el ámbito cultural</i>	76	2.2 Literatura en la oralidad	172
e)	<i>Apertura a las relaciones exteriores</i>	77	a) <i>Las fórmulas en el bertsolarismo actual</i>	174
			b) <i>Experimentación intelectual</i>	179
			c) <i>Distanciamiento</i>	182
			d) <i>Performance</i>	187
III El proceso de creación del bertso improvisado		81	3 Un nuevo marco teórico para el bertsolarismo improvisado	188
1 Aspectos formales		85	3.1 El bertsolarismo improvisado como género retórico	188
1.1 Tonada		85	3.2 El bertsolarismo y los cinco cánones de la retórica	191
1.2 Métrica		86	3.3 Inventio en el bertsolarismo improvisado	193
1.3 Rima		95	3.4 Dispositio y bertsolarismo improvisado	200
2 Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado		104	a) <i>Dispositio en discursos de un solo bertso</i>	200
2.1 Estrategia general: el veneno en la cola		105	b) <i>Dispositio en discursos de dos o más bertsos</i>	212
2.2 Ejemplo práctico-1: “El dilema de las drogas de diseño”		106	3.5 Elocutio: la función poética en el bertsolarismo improvisado	216
2.3 Excepciones varias		112	a) <i>Recursos poético-retóricos</i>	216
a) <i>Condicionantes internos</i>		113	b) <i>Límites de la estrategia poética</i>	219
			c) <i>Recursos exclusivos del bertsolarismo</i>	221
			d) <i>Poética y retórica</i>	225

<i>e) Ejemplo práctico-4: “El hambre de Africa”</i>	228
<i>f) Ejemplo práctico-5: “Las cicatrices de la guerra”</i>	231
3.6 Memoria y bertsolarismo improvisado	233
<i>a) Memoria como nemotecnia</i>	235
<i>b) Memoria y memorabilidad</i>	236
<i>c) Memoria como base de datos</i>	237
<i>d) Memoria y psicología</i>	238
3.7 Actio y bertsolarismo improvisado	240
3.8 Consideración final	244
... Glosario	251

...

INTRODUCCIÓN

El bertsolarismo se ha considerado hasta ahora, casi sin excepción, una forma o subgénero de la literatura popular vasca. La literatura vasca propiamente dicha, también llamada literatura escrita o literatura culta, es, o ha sido al menos hasta bien entrado el siglo XX, una literatura escasa, anacrónica y sólo secundariamente literaria.

Por el contrario, como bien señala Luis Michelena:

| ...la literatura popular vasca, esencialmente oral, es probablemente tan rica y variada como la de cualquier otro pueblo¹.

Sin embargo, el epígrafe “literatura popular vasca” es una especie de cajón de sastre, en la que parece tener cabida todo aquello que no encaja en la literatura escrita². La literatura popular vasca se caracteriza, pues, por la heterogeneidad de géneros y manifestaciones que abarca.

En primer lugar, heterogeneidad en cuanto al género, pues la literatura popular incluye poesía, teatro, narrativa y otros géneros más difícilmente clasificables, como los refranes y modismos.

¹ MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. San Sebastián: Erein, 1988, p. 13.

² Una de las clasificaciones más exhaustivas y referenciales: LEKUONA, Juan Mari. *Ahozko euskal Literatura*. San Sebastián: Erein, 1982, p. 34.

En segundo lugar, heterogeneidad en cuanto al modo de producción. En concreto, el grado de oralidad de la literatura popular vasca varía grandemente de una manifestación a otra. El hecho de que la literatura popular vasca sea “esencialmente oral” no significa, evidentemente, que sólo la literatura oral sea literatura popular, si bien ambas denominaciones se usan a menudo como intercambiables. El mismo Juan Mari Lekuona, al presentar su clasificación, la titula “Clasificación de la literatura oral vasca”. Es evidente, sin embargo, que géneros como las novelas y autobiografías populares son orales sólo en cuanto a las estrategias comunicativas utilizadas, es decir, en cuanto a la estructura, puesto que su producción y recepción son escritas. Hay manifestaciones compuestas por escrito cuya recepción se realiza oralmente (teatro popular, pastorales, probablemente también muchas de las piezas de la poesía decorativa, y, por supuesto, la práctica totalidad del cancionero, tanto tradicional como moderno)³.

Por último, hay también una gran heterogeneidad en cuanto a la intención estética (literaria, artística) de las manifestaciones englobadas en la literatura popular vasca. Los modismos —y, en gran medida, también los proverbios— se derivan única y exclusivamente de la competencia lingüística de los hablantes, sin conciencia alguna de su condición estética.

Ante un panorama tan heterogéneo, es evidente que ha de resultar poco menos que imposible establecer un único método de análisis válido para todas las manifestaciones de la literatura popular vasca. La investigación, como es bien sabido, avanza fragmentando cada vez más sus objetos de análisis, y bueno sería tenerlo en cuenta a la hora de afrontar la

³ Al diferenciar entre oralidad en el modo de producción/recepción por un lado, y oralidad en la estructura por otro, coincidimos, en parte, con Wolfgang Raible, que distingue los aspectos mediales (*medial aspects*) y conceptuales (*conceptual aspects*) de los textos. Para Raible, sin embargo, un texto es conceptualmente oral cuando dicho texto no está estructurado o planificado, y en ese punto no podemos estar de acuerdo con él, por más que esa identificación sea bastante corriente entre los estudiosos de la oralidad. Para una exposición concisa del punto de vista de Raible, ver RAIBLE, Wolfgang. *Orality and Literacy. On their Medial and Conceptual Aspects. Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia/USA: Camden House, 1996, p 17-27. Especialmente las páginas 18-20.

investigación de la literatura popular vasca. De no proceder así, difícilmente podremos llegar a entender cabalmente el significado y el valor de cada una de las diversas manifestaciones que integran el conjunto de la literatura popular vasca.

Este libro no pretende ser sino una exposición cabal del bertsolarismo improvisado, y un primer paso en la elaboración del método adecuado para su análisis a partir de la constatación de la insuficiencia de los modelos al uso a la hora de dar cuenta de la específica complejidad del bertsolarismo improvisado. Es por eso que renunciamos expresamente a analizar el bertsolarismo no improvisado: no porque lo consideremos de escasa importancia, sino porque nos parece un género radicalmente distinto, y, en cuanto tal, requiere otro método de análisis.

1 Antecedentes históricos.

Mito y realidad del bertsolarismo improvisado

Como bien señala Joxe Azurmendi⁴:

| Se da una curiosa contradicción. Por una parte, se ha creado gratuitamente un mito acerca de los orígenes del bertsolarismo, pretendiendo que data de tiempos inmemoriales; por otra parte, en estos vertiginosos tiempos en los que con tanto ardor se combaten todos los mitos, ha surgido un antimito tan gratuito como el mito que pretende combatir: que el bertsolarismo es en el País Vasco un fenómeno más bien moderno, que tendría su origen hacia el siglo XIX.⁵

Según Azurmendi, el mito de la procedencia inmemorial del bertsolaris-

⁴ AZURMENDI, Joxe. Bertsolaritzaren estudiorako. *Jakin*. Abril-Septiembre 1980, n° 14-15, p. 139-164. Todo este epígrafe sobre los orígenes del bertsolarismo está basado directamente en el trabajo de Azurmendi.

⁵ *Ibidem*, p. 143.

mo procede de Manuel Lekuona, primer estudioso del bertsolarismo y de otras manifestaciones de la literatura popular vasca. En la obra de Manuel Lekuona encontramos diversas referencias al carácter “neolítico” o “prehistórico” del bertsolarismo. Según Lekuona, los orígenes del bertsolarismo hay que buscarlos en la época del pastoreo. Afirma Azurmendi que todas las referencias posteriores a los orígenes remotos del bertsolarismo son deudoras del punto de vista expuesto por Manuel Lekuona. Aporta Azurmendi algunas citas al respecto, que pueden darnos una idea del tenor de las afirmaciones sobre los remotos orígenes del bertsolarismo. Así, por ejemplo, se afirma que “Cantan todos los vascos; canta el pueblo entero... desde las más lejanas épocas que la ciencia prehistórica logra penetrar, el vasco da muestras de su actividad poética”⁶. Otra formulación corriente de la misma tesis es la que afirma que “el bertsolarismo es tan antiguo como el euskara mismo”⁷.

Antecedentes
históricos. Mito y
realidad del
bertsolarismo
improvisado

El contramito, a su vez, tiene una considerable tradición entre nosotros. Por una parte, la lista de quienes han manifestado su reticencia —o incluso su desprecio— hacia el bertsolarismo es bien amplia y repleta de nombres ilustres: Federico Krutwig, los aranistas, Carmelo Echeagaray, el mismo Orixe, o, más recientemente Luis Mari Mujika o Matias Mujika, por no mencionar más que algunos de los más afamados.

El caso es que, para cuando aparecen las primeras menciones documentadas del bertsolarismo (hacia finales del siglo XVIII), éstas se refieren a él como un fenómeno de considerable antigüedad y, lo que es más importante, el bertsolarismo aparece en estas primeras citas como un fenómeno de un alto grado de madurez en cuanto a las formas y con un arraigo social fuera de toda duda, a juzgar por las referencias a los desa-

⁶ GOROSTIAGA, J. *Antología de la poesía popular vasca*. San Sebastián: Biblioteca de los Amigos del País, 1957.

⁷ Así, por ejemplo, JAUREGI, Luis “JAUTARKOL”. *Xenpelar bertsolaria: bizitza ta bertsoak*. Zarautz: Itxaropena, 1958, p. 13. Kuliska sorta, 25-26. y también ONAINDIA, S. *Euskal Literatura I*. Bilbao: [Etor], 1972, p. 58.

fíos de bertsolaris y a la transcendencia social que los bertsos compuestos ad hoc parecen tener en la época.

Luis Michelena, distanciándose por igual de los dos extremos, afirma que

| La tradición [de los bertsolaris] es antigua, y se remonta por lo menos a las damas improvisadoras en verso del siglo XV de que nos hable Garibay⁸.

J.M. Leizaola y otros estudiosos han mantenido también la misma opinión. Azurmendi, por su parte, aporta en su trabajo dos citas del Fuero Viejo de Vizcaya (puesto sobre el papel en 1452), que conviene tomar en consideración, pues se trata, sin duda, de las citas más antiguas sobre el bertsolarismo, y son prueba irrefutable de que, en fecha tan temprana como 1452, el bertsolarismo, o algunas de sus manifestaciones, eran algo tan común y arraigado como para merecer su prohibición expresa. Cita, en primer lugar, el título 35, Ley VI:

| ...de aquí adelante quando quier que alguno muere en Vizcaya o fuera de ella, por mar o por tierra, persona alguna de todo Vizcaya, Tierra llana, villas e ciudad no sea osado de hacer llanto mesándose los cabellos ni rasgando la cabeza, ni haga llantos cantando... so pena de mil maravedíes a cada uno que lo contrario hiciere por cada vez.

Aparte de estas “plañideras”, hay en el Fuero Viejo de Vizcaya una segunda mención, aún más significativa, de la improvisación cantada de la época. Es la que aparece en el título 8, Ley I:

| En qué casos se puede proceder de Oficio, y prender, sin que se llamen los Delinquentes só el Arbol de Guernica. Primeramente, dixeron: Que havían Fuero... salvo sobre...y sobre Mugerres, que son conocidas por desvergonzadas, y rebovedoras de vecindades, y ponen coplas, y cantares á manera de libelo infamatorio”.

⁸ MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid: Minotauro, 1960, p. 25.

Antecedentes
históricos. Mito y
realidad del
bertsolarismo
improvisado

El Fuero llama “profazadas” a estas mujeres que, con toda probabilidad, pueden considerarse como antecesoras directas de los bertsolaris actuales.

Con todo, la realidad es que, en el caso de estas mujeres improvisadoras, apenas podemos hacer otra cosa que constatar su existencia. Para encontrar un corpus bertsolarístico de cierto relieve, hay que remontarse hasta finales del siglo XVIII. El siglo XIX está mejor documentado, tanto en cuanto nombres y datos biográficos como en cuanto a las piezas conservadas. Sin embargo, se trata mayoritariamente de bertsos no improvisados (**bertsos escritos / bertso jarriak**). Se sabe, por referencias, que los bertsolaris que escribían estos bertsos acostumbraban también a improvisar, pero el número de bertsos improvisados de que disponemos es ciertamente escaso, y difícilmente puede decirse gran cosa sobre las características del bertso improvisado.

Sólo hacia mediados del siglo XX se generaliza el uso de las tecnologías de grabación, que permiten conservar —y posteriormente transcribir— fidedignamente los bertsos improvisados por los bertsolaris en sus actuaciones de plaza en plaza. Si bien suscribimos el punto de vista de Michelena, Leizaola y Azurmendi en cuanto a los orígenes del bertsolarismo improvisado, lo cierto es que, a la hora de investigar los modos de producción y el producto final de los bertsolaris improvisadores, sólo a partir de la década de los sesenta del siglo XX disponemos de un corpus de bertsos improvisados de cierta entidad. Lo anterior a dicha fecha es un compendio de fragmentos y anécdotas que difícilmente posibilitan una investigación cabal. Los bertsolaris considerados “clásicos” del bertsolarismo improvisado (Etxahun, Xenpelar y Bilintx en el siglo XIX; Kepa Enbeita, Txirrita, Pello Errota, Udarregi y otros a caballo entre el siglo XIX y el XX) fueron, según todos los indicios, grandes improvisadores, pero el estatus de que gozan dentro de la historia del bertsolarismo se debe, casi exclusivamente, a los bertsos escritos —o dictados, pero, en todo caso, no improvisados— que han llegado hasta nosotros. El hecho de

que los bertsos que mayoritariamente componen el corpus creativo de estos bertsolaris clásicos sean “conceptualmente” orales (algunos de los bertsolaris clásicos citados no sabían escribir) no debe hacernos olvidar que, por su modo de producción, estos bertsos pertenecen a un género más afín a la literatura de cordel que al bertsolarismo improvisado.

2 Transformación del bertsolarismo en el siglo XX: hegemonía del bertso improvisado

Sea como fuere, la realidad es que, a lo largo del siglo XX, el bertsolarismo sufre un cambio progresivo y radical. Aunque el nombre se mantiene, el bertsolarismo de principios del siglo XX poco tiene que ver con el de finales de siglo. Lejos de ser un cambio superficial, afecta a la práctica totalidad de los parámetros del bertsolarismo.

Entre otras cosas, la modalidad escrita del bertsolarismo, que era la más significativa a principios de siglo, cede su primacía a la modalidad improvisada. Bertsolari es, al menos a finales del siglo XX, quien improvisa sus bertsos ante el público.

Cuando a principios de siglo sale a la luz la famosa compilación de Gorosabel *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*, el último tomo es aprovechado por Carmelo de Echeagaray, a la sazón Cronista Oficial de las provincias vascongadas, para lanzar un anatema —así lo califica Antonio Zavala— contra el bertsolarismo:

| Murmuraciones de aldea, rivalidades ridículas de campanario lograban los honores del canto y de la popularidad. La mayor parte de las veces se olvidaba el nombre de los autores de tales engendros, y más vale para su buena memoria que se olvidase, pues de este modo no se perpetúa la fama de su incapacidad artística.

Carácter prosaico de los temas, inmoralidad en los tratamientos, crudeza descriptiva, lenguaje plagado de castellanismos... el bersolarismo era el compendio de todas las virtudes pedestres. Era mejor que se perdiera para siempre. Echegaray no era el único que pensaba así, en realidad sus palabras no son más que el reflejo de un estado de opinión. Venía de lejos el poco aprecio a la producción poética popular. El mismo Francisque Michel, el primer gran etnógrafo que nos estudió, había escrito esta sentencia en 1857:

Os preguntaráis quizá si los vascos no poseen poesías populares como la mayor parte de las naciones, aunque sean escasas y de poco interés. Ciertamente no están desprovistos de canciones, de baladas y de coplas; pero estas piezas no representan ningún carácter que merezca el nombre de poesía⁹.

El erudito francés nos calificaba como pueblo cantor, no como poeta. Lo que salvaba de nuestra producción era este sencillo bertso del tipo *kopla zahar*:

Itsasoak urak handi
ez du hondorik ageri;
pasako nintzake ni handik
maitea ikusteagatik.

*Grandes son las aguas del mar
no se adivina el fondo;
por ellas pasaría
por ver a mi amada.*

A la vieja opinión se le añadía ahora el purismo moral, y en mucho mayor grado el purismo lingüístico. Hoy parece una actitud increíblemente contradictoria la de aquellos intelectuales que criticaban en castellano el mal euskara de sus paisanos, sin ser capaces de mostrar un correcto modelo a imitar. Y las producciones del euskara sabiniano, plagadas de

⁹ MICHEL, F. (1981).

neologismos disparatados, no llegaban al pueblo, no las entendía. Era lógico, pues, que la distancia entre el pueblo llano y su clase intelectual, se hiciese insalvable. Pero no todos opinaban igual. En Gipuzkoa se alzaron voces en favor del denostado bertsolari.

En 1919 el padre Donostia, persona culta, instruida, y pensamos que poco partidaria de ligerezas morales, había expresado así su admiración por nuestro arte:

Las sesiones de bertsolaris son un recuerdo imborrable para quien una vez las ha presenciado. ¡Qué gracia en las respuestas, qué ingenio en “restar” y devolver la pelota a su contrincante! No hay partido que pueda compararse. Es inagotable el repertorio del malicioso que quiere burlarse, por ejemplo, del caballo del vecino, flaco que casi llega a transparente...; de las Hijas de María que no son perfectos modelos en su comportamiento...; del sacerdote que no es irreprochable en su vida... Con palabras, alusiones más o menos veladas, más o menos transparentes, el bertsolari, el poeta popular llega a decir, a insinuar todo lo que pretende.¹⁰

Un joven sacerdote de Oiartzun, Manuel Lekuona, llevaba años publicando trabajos parciales en *Eusko Folklore* cuando se presentó en el V Congreso de Estudios Vascos celebrado en Bergara en 1930. Habló de poesía popular, puso ejemplos, sistematizó la mecánica del bersolarismo, clasificó sus géneros... En una palabra, dio una clase magistral dejando sentadas las bases del estudio científico del bersolarismo. Estos son algunos de los elementos que señaló en la poesía tradicional, en las *kopla zaharrak*, las famosas coplas de postulación:

- Perfección de forma.
- Rapidez de movimiento de las imágenes.
- Elisiones y construcciones pregnantes.

¹⁰ Fragmentos de una conferencia pronunciada en 1919.

- Obviedad de elementos de enlace.
- Orden lógico y cronológico especial.
- Cohesión supra-lógica de las imágenes poéticas.
- Artificio rítmico.

Pensamos que tras escucharle, al igual que nosotros tras leer su obra hoy, los intelectuales de la época pudieron captar más serenamente toda la belleza que encerraban aquellas *trivialidades*:

| Hau haizearen epela!
Airean dabil orbela...
Etxe hontako jende leialak,
gabon Jainkoak diela.¹¹

Qué viento tan tibio!

vuela la ojarasca en el aire...

que Dios de buena noche

a esta noble gente.

Transformación del
bertsolarismo en el
siglo XX: hegemonía
del bertso improvisado

Había muchas piezas de este estilo que hubieran gustado a Francisque Michel, bastantes más de las que nadie sospechaba... Además de participar de la mayoría de las características de las canciones de ronda, Lekuona señalaba algunas cualidades específicas de la estrofa del bertsolari:

- Mensaje principal al final de la estrofa (“El veneno en la cola”).
- Fuerte sentido del ritmo (el bertsolari es prácticamente incapaz de improvisar sin el auxilio de la música).
- Métricas de cuatro, cinco y hasta nueve consonancias.

Muchos años más tarde, asumiendo quizá un deber de autocritica en nombre de un cierto intelectual vasco del pasado, Jorge de Oteiza llegaría a afirmar que el vasco que no siente en su interior algo de bertsolari

¹¹ LEKUONA, Manuel. *Literatura Oral Euskérica*. San Sebastián: Auñamendi, 1964.

es un pobre vasco. Se trata en cierto modo de una *boutade*, pero ello no le impide escribir bellas palabras cuando elucubra sobre “el estilo mental vasco” a partir del estudio de Lekuona:

| Es este estilo mental (que en el bertsolari podemos sorprender en toda su compleja naturalidad), es este estilo como de descongelación de la intrac conciencia, que como en un viaje de vuelta (de sedimentación hacia fuera) en que reaparece, irracionalmente, la conciencia a la vida, a la palabra, a la expresión. Tiene su propia técnica. La técnica del auténtico bertsolari es desandar con claridad (poco a poco y de aquí y de allá) ese camino en el que se fueron oscureciendo los sucesos pasados con su realidad y sus ideas, y que la oscuridad (la del tiempo, la del olvido) fue guardando. La técnica del bertsolari es que está delante de todos y desaparece en su realidad interior. De la que salen sus palabras (que irán saliendo). Suelo decir que como dejándose llevar sumergido en un río (el río de su visión interior).¹²

Transformación del
bertsolarismo en el
siglo XX: hegemonía
del bertso improvisado



Txirrita sentado con el bastón el día de su homenaje (1936) Fuente: XDZ

¹² OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!: ensayo de interpretación...* Donostia: Hordago, 1983 [1963].

Desgraciadamente, la aportación de Manuel Lekuona no ha tenido continuidad, y sus análisis siguen siendo hoy en día referencia. Parece razonable pensar que su teorización sobre las coplas es acertada, pues aún hoy se le menciona. Otra cosa es, sin embargo, el bertsolarismo improvisado.

A estas alturas del siglo XX, casi entrados en el XXI, es imposible ignorar las aportaciones de las nuevas retóricas, la pragmática, la antropología, los oralistas, y, sobre todo, los propios protagonistas del arte que pretendemos analizar. Todas ellas conducen a la consideración del bertsolarismo improvisado como un género diferenciado que precisa un enfoque distinto y específico para su análisis.

Es difícil determinar cuál es el punto de inflexión en el que se cruzan, una hacia abajo y la otra hacia arriba, la gráfica del bertso escrito y la del improvisado, pero pueden apuntarse algunas causas:

- La defensa de la poesía oral hecha por Manuel Lekuona en Bergara, en 1930, que produjo un cambio en la evaluación, por parte de la intelectualidad euskaldun, del fenómeno del bertsolarismo improvisado. A consecuencia de todo ello, en 1935 se celebra lo que podemos considerar como el primer campeonato de bertsolaris, certamen que se reedita un año más tarde, en 1936. La organización de ambos certámenes corre a cargo de Euskaltzaleak, organización afín al nacionalismo vasco.
- Tras el paréntesis de la guerra y los años más duros del franquismo, la Academia de la Lengua Vasca, *Euskaltzaindia*, vuelve a organizar, en 1960, el tercer campeonato, con gran éxito. Seguirían otros tres campeonatos, 1962, 1965 y 1967.
- La implantación masiva de la radio como medio de comunicación, y la atención que algunas emisoras le dedican, desde el principio, a la que es prácticamente la única manifestación tolerada en euskara.
- Tras la muerte del dictador Franco (1975), la Academia vuelve a orga-

nizar, en 1980, un nuevo campeonato de bertsolaris, con intención de reeditarlo cada dos años. El siguiente se celebra, en efecto, en 1982.

- El campeonato correspondiente a 1985 produjo una acalorada discusión entre los organizadores y el colectivo de bertsolaris (al menos los más activos entre ellos), que desembocaron en la creación de la Asociación de Bertsolaris de Euskal Herria¹³. Es esta asociación quien se encarga desde entonces de organizar, cada cuatro años, el campeonato: el correspondiente a 1985 se celebró finalmente en 1986, y tras él se han celebrado ya otros tres, en 1989, 1993 y 1997. Cada provincia celebra además sus correspondientes campeonatos, y no faltan campeonatos escolares ni campeonatos para bertsolaris jóvenes. El bertsolarismo, autoorganizado en la Asociación de Bertsozale Elkarte, resulta ser un modelo referencial para otros ámbitos de la cultura vasca.

- Los bertsos improvisados en los campeonatos se recogen por escrito y en formatos audiovisuales. La transcripción de los bertsos de los campeonatos de 1935 y 1936 es aún precaria, pero, a partir de 1960, cada certamen (al menos la final) cuenta con su correspondiente edición. Disponemos, por tanto, por primera vez en la historia del bertsolarismo, de un corpus de bertsos improvisados.
- En 1989, la Asociación de Aficionados al Bertsolarismo publica un libro con una antología de los bertsos improvisados en las distintas actuaciones durante 1988, con el título de *Bapatean 88*. Ese libro es el primero de una serie que no se ha interrumpido hasta el presente. Son, pues, trece libros, con lo más destacado de la actividad bertsolarística improvisada, que añadir a los campeonatos. A través de, Xenpelar Dokumentazio

¹³ Euskal Herriko Bertsolari Elkarte. La Asociación cambió de nombre en 1996, y se denomina desde entonces Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, que puede traducirse como *Asociación Amigos del Bertso*. Con el cambio de nombre se pretendía reflejar mejor la realidad de la Asociación, en la que el número de bertsolaris no supera el 15% de la masa social. De aquí en adelante, nos referiremos a esta asociación como Bertsozale Elkarte, o la citaremos por sus siglas oficiales, EHBE. Para una visión más amplia de la realidad de la asociación, ver el epígrafe 4.3. del capítulo II.

Zentroa, Centro de Documentación Xenpelar, la Asociación realiza una labor permanente de archivo y catalogación de todo ese corpus, que pone a disposición de cualquier investigador interesado. La página web de la Asociación supondrá, sin duda, una accesibilidad aún mayor de los documentos archivados.

- En 1988 comienza su andadura el programa *Hitzetik Hortzera*, en la primera cadena del canal autonómico ETB. El programa, que consiste básicamente en una antología de las actuaciones de los bertsolaris en las distintas plazas, coincide con e incide en el llamado “boom” del bertsolarismo, cuyo punto álgido se puede fechar hacia 1991. La audiencia del bertsolarismo alcanza cotas desconocidas e impensables hasta entonces.

- Se multiplican, especialmente a partir de la década de los noventa, los festivales de todo tipo. Los temas se hacen más diversos y concretos. Para poder salir airoso del trance, el bertsolari debe estar al tanto de todo lo que ocurre en el mundo. Las referencias a personajes de ficción, el cine, la literatura, todo es susceptible de ser propuesto como tema para la improvisación, ya sea en controversia o en solitario. No sólo el contenido: también la dinámica impuesta varía y se diversifica, adquiriendo cotas de sofisticación y dificultad cada vez más altas. Pondremos sólo un ejemplo entre los muchos que podrían aducirse: se pide a un mismo bertsolari que improvise dos personajes, uno en cada micrófono, con lo que se le aboca a imaginar lo que cada uno de ellos diría sobre el tema propuesto y a imitar el registro, la forma en la que lo diría. Estamos, sin duda, ante una tarea que dista mucho de coincidir con las características que los expertos vienen señalando como universales en la poesía oral.

- El bertsolari de fines del siglo es joven, mayoritariamente universitario, y frecuente también la creación literaria escrita en todas sus modalidades. A fines de siglo, la incorporación de la mujer bertsolari en pie de igualdad es un hecho incontestable.

- Por primera vez en la historia, son los mismos bertsolaris los que aportan las reflexiones más novedosas e interesantes sobre el arte que ejercen. Estas reflexiones, si bien son en un principio meramente intuitivas, establecen la conveniencia de considerar el bertsolarismo improvisado como un género propio y distinto.

3 Objetivos de este libro

El objetivo principal de este libro no es otro que dar cuenta del bertsolarismo improvisado como género oral específico y diferenciado. Ahora bien, dar cuenta del bertsolarismo improvisado exige, entre otras cosas:

- Una **exposición crítica** de las principales características socioculturales del bertsolarismo improvisado que se practica hoy en día en una sociedad occidental desarrollada como es la vasca. Exposición crítica significa que, junto al aporte de datos y la descripción de procedimientos imprescindibles para que el lector se haga una idea exacta de la realidad que pretendemos analizar, hemos incluido constantes referencias a los desafíos y riesgos que la adaptación del bertsolarismo a las exigencias de la Sociedad de la Información entraña, por una parte, y de las ventajas que una adaptación adecuada puede reportar tanto al bertsolarismo como a la sociedad misma, por otra, en esta época nuestra en la que el engarce entre lo local y lo global parece ser uno de los ejes principales de la reflexión filosófica y cultural.

- Una **descripción ilustrada** de los procedimientos de creación del bertso improvisado, de sus técnicas, de sus mecanismos mentales y de los límites que la improvisación impone al bertsolari. Por suerte, dos de los autores de este libro son bertsolaris en activo, de tal manera que la descripción que aquí se ofrece procede, en primer lugar, de la autoobservación crítica del propio quehacer durante muchos años de prácti-

ca exitosa del oficio de bertsolari improvisador¹⁴.

■ Finalmente, proponemos un nuevo **marco teórico** que nos permitirá —así lo esperamos— analizar e investigar adecuadamente el fenómeno del bertsolarismo improvisado. La novedad del marco teórico que proponemos es relativa, puesto que, en lo fundamental, se trata de una adaptación de los cánones de la retórica clásica, revisados a la luz de las aportaciones de las diversas pragmáticas contemporáneas. Lo novedoso, pues, no es tanto el marco teórico en sí como su aplicación a un objeto que hasta ahora había sido estudiado casi exclusivamente desde el punto de vista de la poética escrita.

En cualquier caso, el marco teórico que proponemos es el resultado, y no el punto de partida, de nuestras indagaciones sobre el bertsolarismo improvisado. Durante casi dos décadas, la observación participante de los tres autores en el bertsolarismo improvisado ha ido generando entre nosotros una serie de interrogantes que las metodologías al uso eran incapaces de responder¹⁵. Es esa necesidad de entender cabalmente el fenómeno comunicativo del que somos partícipes la que nos ha llevado a buscar referencias teóricas más apropiadas. No hemos tenido ningún reparo en adaptar a nuestra conveniencia elementos de las más diversas procedencias, siempre y cuando dichos elementos nos facilitaran la comprensión de la modalidad comunicativa en cuya práctica estamos inmersos y comprometidos.

El marco teórico que aquí se propone goza actualmente de un amplio consenso, especialmente en la órbita de las investigaciones promovidas

¹⁴ En ese sentido, los autores reconocemos nuestra deuda hacia los improvisadores de otras culturas que hemos tenido la fortuna de conocer, porque el contraste entre su arte y el del bertsolarismo nos ha servido para conocer mejor nuestra modalidad de improvisación. También hemos de reconocer la importancia de las aportaciones de algunos estudiosos de la improvisación oral hispano-americana, entre los que hemos de citar, al menos, a Maximiano Trapero, Domingo Blanco y Elena Llamas. Mención especial merece la obra de Alexis Díaz Pimienta (DÍAZ PIMENTA, Alexis. *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun: Sendoa, 1998. Antropología y Literatura). Improvisador, poeta y novelista cubano, en la que por primera vez se afronta la improvisación cantada desde parámetros internos.

y coordinadas por la Asociación Bertsozale Elkarte. Hasta la fecha, este marco teórico ha demostrado su validez y utilidad en varios niveles, tanto teóricos como prácticos. Entre otras cosas, el nuevo marco teórico ha permitido reformular y ordenar los interrogantes y problemas generados por la práctica del bertsolarismo improvisado. Esos problemas e interrogantes, que aparecían antes de manera inconexa y en formulaciones meramente intuitivas, constituyen ahora una especie de mapa general del bertsolarismo improvisado, en el que cada uno de ellos cobra su pleno sentido en relación al conjunto.

¹⁵ Los principales jalones en este proceso de teorización de las cuestiones surgidas de la participación de los tres autores en la actividad bertsolarística son: EGAÑA, Andoni y SARASUA, Jon. *Zozoak beleari*. Irun: Alberdania, 1997. ; GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998. Zerberri. y GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak*. Leioa: UPV, 2000. Tesis doctorales. En castellano, puede consultarse GARZIA, Joxerra. *El bertsolarismo, del siglo XIX al XXI. Historia de la literatura vasca*. Madrid: UNED, 2000, p. 402-479. Creemos conveniente señalar que la colaboración investigadora de los tres autores no comienza con este libro, sino que se remonta bastante más atrás en el tiempo. El marco de esta colaboración es, por una parte, la propia actividad bertsolarística, es decir, los encuentros en las numerosas actuaciones en la que los autores participamos, dos de nosotros como bertsolaris y el tercero como conductor de actuaciones, jurado, crítico y responsable del programa de televisión *Hitzetik Hortzera* de 1988 a 1994. En un nivel más formal, los tres hemos participado con responsabilidades directivas en la Asociación Bertsozale Elkarte, asociación que, entre otras actividades investigativas, ha organizado diversos congresos sobre bertsolarismo *Bertsolamintza I* y *Bertsolamintza II*, en el seno de la Asociación y con la colaboración del Departamento de Didáctica Aplicada de la Facultad de Pedagogía de la Universidad del País Vasco, un método para cultivar la oralidad en la escuela, método derivado directamente de los presupuestos teóricos sobre el bertsolarismo que en este libro se exponen.

I

**REALIDAD SOCIOCULTURAL
DEL BERTSOLARISMO
ACTUAL**

1 Ubicación del bertsolarismo: la comunidad euskaldun

El bertsolarismo es una expresión cultural con su propio peso específico dentro de la cultura euskaldun¹⁶. Para hacer una aproximación al bertsolarismo, es necesario aportar algunos datos sobre la comunidad lingüística euskaldun.

La comunidad euskaldun es una comunidad lingüística de cerca de 600.000 hablantes¹⁷, repartida en cuatro provincias del estado español y tres provin-

¹⁶ Para acercarnos a nuestra realidad cultural, optamos por no establecer el territorio político como definitorio de los hechos culturales, por lo que no resulta adecuado hablar de cultura vasca. Un análisis afinado de dicha realidad parte de tomar en consideración la existencia de diversas comunidades lingüísticas, entorno a las cuales gravita gran parte de la producción cultural, aunque al coexistir diversas comunidades lingüísticas en unas coordenadas espacio-temporales, políticas y sociales hay multitud de interrelaciones, hibridaciones y campos de difícil delimitación.

En cuanto al término “cultura vasca”, no se debe confundir la realidad cultural de una de las comunidades lingüísticas más antiguas del planeta (pequeña, que vive un desafío de supervivencia) con la realidad de dos lenguas habladas por cientos de millones en varios continentes. Es muy forzado, por tanto, hablar por ejemplo de literatura vasca, tomando el territorio físico como referencia. El universo cultural del euskara revela sus propias condiciones vitales; desarrolla sus propias estrategias; tiene sus propios equilibrios, por ejemplo en cuanto a oralidad-escritura; tiene sus propios parámetros de mercado y masa crítica; incluso genera en parte su propio pensamiento.

¹⁷ La pertenencia a una comunidad lingüística, en este caso la euskaldun, es un *continuum* que va desde el hablante completo hasta el que no ha adquirido conocimientos de la lengua (SANCHEZ CARRION, 1986), pero en este caso computamos como hablantes aquellos que conocen la lengua en un nivel como para poder desenvolverse en ella.

cias del estado francés. En total la población del territorio vasco se acerca a los tres millones de habitantes. Nos situamos, por tanto en una comunidad de hablantes pequeña y minoritaria en su propia tierra de origen.

Es, por otra parte, una comunidad lingüística de gran profundidad histórica. Los últimos avances en diversas ciencias y disciplinas parecen confirmar su origen preindoeuropeo, e incluso surgen más datos que lo presentan como una de las comunidades lingüísticas más antiguas en Europa y en el mundo. Es importante ser conscientes de las claves de la andadura de esta comunidad lingüística, claves de resistencia a la desaparición de sus raíces, de adaptación a múltiples épocas, invasiones, imperios y contextos, sin perder la identidad. Estas claves e intuiciones impregnan también la manera de afrontar el futuro del bertsolarismo, puesto que se repiten también en nuestras propias apuestas y con ellas la comunidad euskaldun intenta llegar al futuro como comunidad cultural.

Ubicación del
bertsolarismo: la
comunidad euskaldun

El bertsolarismo se sitúa, por tanto, en una comunidad pequeña, con una llamativa experiencia en supervivencia y en adaptación, pero su futuro representa todo un desafío. Un desafío de supervivencia, que en algunos territorios está ya al borde del colapso, y que tiene enormes retos ante el empuje de nuevas formas de uniformización cultural y lingüística. Un desafío que, en todo caso, tiene para el amplio colectivo que impulsa el bertsolarismo más sentido activador y lúdico que paralizador y dramático.

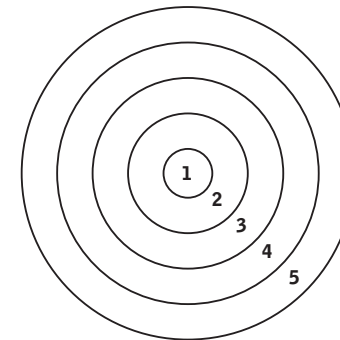
2 Relevancia sociocultural del bertsolarismo dentro de la comunidad euskaldun

El bertsolarismo es una expresión viva dentro de la actividad cultural euskérica. El análisis sociológico realizado en 1993¹⁸ puede aportar una

¹⁸ Estudio realizado por la empresa SIADECO por encargo de Bertsozale Elkartea.

visión general de la realidad del bertsolarismo y del lugar que ocupa en la cultura de nuestra comunidad lingüística: el 15% de los vascohablantes se declara gran aficionado al bertsolarismo, el 35% se declara aficionado y el 28% declara tener algún grado de afición al bertsolarismo, entre los cuales suman el 78%. Si bien el estudio sociológico se realizó en un momento álgido del bertsolarismo, puede servir para ilustrar que estamos hablando de un fenómeno con una aceptación social bastante amplia.

El estudio concluye que la afición al bertsolarismo se divide en tres círculos concéntricos, y que en el centro existe un núcleo fuerte que puede asegurar la reproducción de los agentes (bertsolaris, conductores, críticos, jueces, profesores, organizadores, aficionados) para el futuro de esta actividad cultural.



Afición al bertsolarismo en la comunidad lingüística euskaldun. Datos del estudio sociológico realizado por SIADECO en 1993.

1. Aficionados entusiastas	15%
2. Aficionados moderados	35,2%
3. Aficionados ocasionales	28,1%
4. Críticos o indiferentes	21,6%
5. No euskaldunes	

Relevancia
sociocultural del
bertsolarismo dentro
de la comunidad
euskaldun

Esta realidad de afianzamiento en la sociedad no es fruto de la casualidad. Tiene, por una parte, una base histórica, ya que el bertsolarismo ha estado largamente presente en la actividad cultural euskaldun. Pero, por otra parte, se debe al esfuerzo de renovación realizado en los últimos 25 años por los bertsolaris, y por la estrategia sociocultural desplegada en

los últimos 15 años por una generación de bertsolaris, aficionados y organizadores que han tomado el timón del bertsolarismo como colectivo.

3 Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad

El bertsolarismo se desarrolla, en estos momentos, en varias manifestaciones o campos. Vamos a intentar dar una visión general de estas manifestaciones, para acercarnos una idea de su realidad actual como fenómeno sociocultural. Dividamos primero el bertsolarismo actual en cinco manifestaciones principales:

- a) Espectáculo o actuación pública
- b) Certámenes y campeonatos
- c) Actividad lúdica colectiva y no-formal: talleres o escuelas-taller de bertsolarismo, *bertso-eskola*
- d) El bertsolarismo como contenido y como ejercicio en la enseñanza reglada
- e) Subgénero en medios de difusión

3.1 Espectáculo o actuación pública

El nivel más importante del bertsolarismo actual, el central, es la expresión como espectáculo cultural. Se produce tanto en recintos abiertos como cerrados, donde se celebran unas 1.200 actuaciones contratadas al año. Estas actuaciones tienen distintos niveles de formalidad: desde la actuación en un cine o teatro capitalinos hasta actuaciones en plaza pública dentro del programa de fiestas, pasando por recitales en frontones o en cenas organizadas para ello. En estas actuaciones actúan un mínimo de dos y un máximo de ocho bertsolaris, que los organizadores eligen entre el centenar de bertsolaris en activo (aunque son unos veinte los más asiduamente convocados).

Relevancia sociocultural del bertsolarismo dentro de la comunidad euskaldun

Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad

PROVINCIAS	Festivales	Plaza libre	Actuaciones de sobremesa	Concursos	Conferencias	En otros eventos	Formato especial	Campeonatos	Didácticas	Otras	Total
GIPUZKOA	80	147	241	15	9	31	88	3	16	18	648
BIZKAIA	62	66	60	8	1	14	55	24	5	2	297
NAFARROA	11	22	57	4	0	12	7	8	1	0	122
ARABA	9	6	15	6	2	3	8	3	3	0	55
IPARRALDEA	8	15	26	2	0	10	7	2	19	1	90
TOTAL	170	256	399	35	12	70	165	40	44	21	1212

Actuaciones bertsolarísticas del año 2000



Actuación en un teatro Foto: N. Moreno y A. Unamuno / Fuente: XDZ



Actuación en plaza pública Foto: E. Koch / Fuente: Bertsolari aldizkaria

Manifestaciones del
bertsolarismo en la
actualidad



Actuación de sobremesa Foto: A. Elozegi / Fuente: XDZ

La edad de los bertsolaris más convocados oscila entre los 25 años de Maialen Lujanbio y los 69 de Joxe Agirre. El núcleo central de los bertsolaris lo compone la generación que tiene ahora entre 30 y 45 años.



Joxe Agirre Foto: A. Elozegi / Fuente: XDZ



Maialen Lujanbio Foto: A. E. / Fuente: XDZ

Manifestaciones del
bertsolarismo en la
actualidad

Podemos distinguir, dentro de este primer apartado referido a la expresión pública del bertsolarismo, diversos tipos de actuaciones:

- Recital¹⁹ dirigido por un conductor que propone temas sobre los que improvisan los bertsolaris. Espectáculo organizado en teatros, frontones o plazas al aire libre.
- Recital libre a cargo de dos o tres bertsolaris, donde los bertsolaris se encargan de toda la actuación sin ningún conductor que proponga temas sobre los que improvisar.
- Recital de sobremesa. Actuaciones que se celebran en la sobremesa

¹⁹ Al utilizar la palabra *recital* debemos de matizar que se trata, en todos los casos en que utilicemos dicho término, de actuaciones cantadas.

de comidas o cenas populares expresamente organizadas para ello.

- Actuación complementaria en otros eventos: funerales, inauguraciones, bodas, actos políticos, homenajes, eventos sociales etc.
- Nuevos formatos: bertso-trama (actuación improvisada sobre un semi-guion teatral que propone el conductor), actuaciones experimentales (monográficas sobre un tema, con un único bertsolari, etc.).

3.2 Certámenes y campeonatos

Una expresión especial de esta principal manifestación que es la expresión pública son los certámenes y campeonatos de bertsolaris, donde los improvisadores compiten ante un jurado que otorga premios (con el distintivo del campeón que es la txapela) mediante puntuación. Los certámenes y campeonatos se celebran tanto a nivel infantil, juvenil, comar-

Certamen	Territorio	Edad	Frecuencia
Campeonato Nacional de Bertsolaris	Euskal Herria	Adultos	Cada 4 años
Campeonato provincial	Bizkaia	Adultos	Bi anual
Clasificatoria para el campeonato nacional	Gipuzkoa	Adultos	Cada 4 años
Campeonato provincial	Araba	Adultos	Anual
Campeonato interprovincial	Iparralde y Nafarroa	Adultos	Anual
Campeonato interescolar	Provinciales y luego nacional	< 18 años	Anual
Campeonatos de promoción			
- Osinalde (Gipuzkoa)	Comarcal	< 25 años	Anual
- BBK (Bizkaia)	Provincial	< 25 años	Anual
- Berriatua (Bizkaia)	Nacional	< 20 años	Anual
- Xalto (Nafarroa)	Provincial	< 20 años	Anual
- Lizardi (Gipuzkoa)	Nacional	< 25 años	Anual
- Mael Lekuona (Gipuzkoa)	Comarcal	< 20 años	Anual
- Orixe (Gipuzkoa)	Nacional	< 25 años	Bi anual
- Xenpelar (Gipuzkoa)	Nacional	< 25 años	Bi anual

Campeonatos y certámenes bertsolarísticos

cal como provincial y culminan en el máximo acontecimiento de competición bertsolarística que es el Campeonato de Euskal Herria, que se celebra cada cuatro años.



Final del Campeonato de Bertsolaris Velódromo de Anoeta 14-12-1997

Foto: A. Gonzalez de Kintana / Fuente: Bertsolari Aldizkaria

Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad

3.3 Actividad lúdica colectiva y no-formal: talleres o escuelas-taller de bertsolarismo, bertso-eskola

Otra manifestación del bertsolarismo es su expresión como diversión, como actividad oral lúdica en bertso eskolas o 'talleres-escuela' de bertsolarismo en el ámbito local o grupos de amigos. Una actividad más informal, que tiene larga tradición en las sidrerías, tabernas y caseríos, y que funciona hoy en día en grupos que se forman en ciudades y pueblos. Es la expresión más espontánea del bertsolarismo, y debe ser la base de la que surjan los agentes para el futuro esta actividad cultural.

Los grupos de práctica o *bertso-eskola* de bertsolaris son de naturaleza diferente entre sí: algunas son más informales, otras ponen mayor acento en la formación o entrenamiento de jóvenes promesas. De todas formas, y distinguiéndolas de la enseñanza del bertsolarismo en la enseñanza reglada, hablamos de núcleos donde se transmite el saber de improvisar bertsos, se practica en grupo la improvisación y se realizan todo tipo de actividades en torno al bertsolarismo, pero en todo caso fuera de toda actividad académica reglada.

Territorio	Bertso-eskola	Media de alumnos
Araba	12	70
Bizkaia	22	178
Gipuzkoa	52	478
Nafarroa	6	45
Iparralde	10	69

Bertso-eskolas

Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad

3.4 El bertsolarismo como contenido y como ejercicio en la enseñanza reglada

El bertsolarismo se ha introducido, comenzando tímidamente a principios de la década de los ochenta y afianzándose más en los últimos quince años, como elemento complementario en la enseñanza primaria y secundaria. No está totalmente generalizada, pero sí bastante extendida la utilización del bertsolarismo como contenido y como complemento en la materia de lengua ó literatura en la enseñanza.

Es este un campo que lleva ya casi dos décadas de experimentación. Se han llevado a cabo muchas experiencias, algunas veces a cargo de profesores aislados, otras veces a cargo de profesionales dedicados expresamente a coordinar este tema en las Federaciones de Ikastolas. Se ha

publicado ya una considerable cantidad de materiales didácticos (tanto en formato libro ad hoc, en cassette, o como contenidos y ejercicios complementarios en libros de lengua). En este momento se está avanzando en nuevos planteamientos pedagógicos sobre la aportación del bertsolarismo en la formación escolar, sobre todo enfocadas a paliar los déficits de expresión lingüística (especialmente los relativos a la expresión oral) que se detecta en las nuevas generaciones.

En todo caso, la reflexión panorámica sobre el potencial de la aportación del bertsolarismo a la educación y sus puntos de engarce con el Currículum Básico está todavía en proceso. Podemos adelantar en esta publicación algunos de los aspectos del mismo:

A | *Desarrollo de competencias personales*

- Actitudes y competencias para la improvisación
 - Autoconfianza-autoestima
 - Actitud creativa
- Competencias para organizar la comunicación
 - Manejo de las variables de la comunicación
 - . Percepción de las características y condicionantes del receptor
 - . Experimentación y gestión del *feed-back*
 - . Conciencia de las condicionantes del entorno
 - Desarrollo de los contenidos a transmitir
 - Tratamiento de los contenidos, es decir:
 - . El aspecto lúdico: humor, ironía, sátira...
 - . Estrategias de incidencia en la sensibilidad del oyente
 - . Aspectos estéticos de la formulación: sonoridades, rimas, ritmos
- Competencias relacionales
 - Actitud de cooperación, actitud presente en el fondo de la dialéctica bertsolarística.
- Desarrollo de la memoria.

Manifestaciones del bertsolarismo en la actualidad

B | *Imbricación del alumno en el patrimonio cultural*

- Conocimiento de la improvisación oral como expresión cultural universal que desarrolla ciertas facultades humanas.
- Conocimiento de la realidad cultural euskaldun viva y acercamiento a la posibilidad de participar en ella.
- Imbricación en nuestro patrimonio cultural por medio de la memoria cantada.
- Utilización complementaria del patrimonio bertsolarístico como elemento para acercarse a acontecimientos, puntos de vista y aspectos de nuestra historia.

C | *Potenciación complementaria de la competencia lingüística*

- Formación complementaria en recursos para la expresión oral.
- Formación complementaria en la dimensión lúdica de la lengua.

D | *Potenciación complementaria de la competencia musical*

- Conocimiento del patrimonio de melodías vascas contenidas en el amplio repertorio de tonadas bertsolarísticas.
- Adquisición de actitudes y competencias para el canto, por medio del canto bertsolarístico.

3.5 Subgénero en medios de difusión

El bertsolarismo funciona también como subgénero en medios de difusión audiovisuales, con programas de televisión y radio específicos. Son programas semanales que funcionan sobre todo con grabaciones de actuaciones de bertsolaris, ofreciendo antologías comentadas. Esta actividad es ya bastante veterana en la radio (hace más de treinta años que se emiten bertsos por radio). La televisión empezó a experimentar con el bertsolarismo hace diez años. Hoy el programa semanal de bertsolarismo Hitzetik Hortzera constituye un programa clásico en la televisión vasca.

Medio	Frecuencia	Nº de programas	Nº de horas año
ETB (Televisión en euskara)	semanal	1	30
Radios de ámbito nacional	semanales	3	115
Radios de ámbito comarcal	semanales	3	98
Radios de ámbito local	semanales	7	280

Datos relativos al año 2000

La asociación Bertsozale Elkarte definió en 1998 una serie de objetivos y estrategias que habrían de guiar el bertsolarismo en su manifestación mediática:

- Difundir la actividad artística del bertsolarismo:
 - Teniendo en cuenta el umbral de saturación de bertsos en televisión
 - Manteniendo la prioridad de las actuaciones en vivo y en directo, sin caer en la primacía de lo televisado
- Promover la afición al bertsolarismo:
 - Desarrollando el saber crítico de las actuaciones mediante promoción de comentaristas y críticos
 - Desarrollando una pedagogía del aficionado al bertsolarismo
- Reflejar toda la diversidad del bertsolarismo:
 - Diversidad en cuanto a la territorialidad
 - Diversidad en cuanto a distintos niveles (sin reflejar solamente la actividad de la elite de bertsolaris) y en cuanto a estilos
 - Diversidad en cuanto a generaciones
 - Diversidad temática tocada por los improvisadores (sin censurar toda la dimensión satírica, política, etc.)
- Promover el atractivo y el prestigio del bertsolarismo:
 - Cuidando para ello la calidad de las emisiones y de los bertsos escogidos en las antologías
- Reflejar el movimiento sociocultural del bertsolarismo:
 - Haciendose eco de la realidad de los talleres-escuela, *bertso-eskolas*

- Visualizando el proyecto sociocultural de la asociación Bertsozale Elkartea
- Creando espacios para la producción escrita de bertsos
- Fomentando el conocimiento de la historia del bertsolarismo
- Experimentar la simbiosis entre el bertsolarismo y el medio audiovisual, siendo conscientes de que estamos ante un campo que se abre y que hay que probar fórmulas y experimentar posibilidades.

II

**EQUILIBRIOS Y RETOS DEL
BERTSOLARISMO**
Claves de una vivencia creativa
de la tradición

1 Algunas características sugerentes

El desarrollo actual del bertsolarismo tiene, como expresión cultural, características que contrastan con algunas líneas maestras presentes en la cultura de masas. Vamos a señalar algunas de ellas que resultan especialmente sugerentes:

1.1 Ausencia radical de reproducciones en serie

La reproducción en serie a gran escala es una de las bases de la producción y mercado modernos. Productos que en anteriores épocas históricas eran fabricados de forma individualizada y, por tanto, de forma irreplicable en su forma exacta, son hoy producidos en serie. Esta reproducción en serie afecta a la generalidad de los productos, tanto si hablamos de natillas de chocolate, de un disco o de unos pantalones.

Gran parte del consumo de lo que llamamos ‘cultura’ se basa en estas reproducciones. Tanto los productos culturales más típicos (libros, discos, videos, películas) como otros que circulan mediante las nuevas tecnologías de la comunicación, tienen en su base la reproducción (a nivel cada vez más global y con menos barreras) de alguna creación original

normalmente producida muy lejos, en otro contexto y en otro momento.

Es distinto el caso de la creación y oferta cultural que se produce en directo ante el público. Aun en estas expresiones culturales, en la mayoría de los casos hay cierto grado de reproducción. Una canción en directo nunca suena exactamente como la vez anterior, pero no deja de ser la enésima reproducción de una pieza creada en otro momento. Lo mismo pasa con las artes escénicas y otras expresiones culturales.

El bertsolarismo es —y aquí radican tanto sus aportaciones como sus limitaciones— de las pocas expresiones culturales ante el público que no se basa en ninguna reproducción en serie. Una actuación de bertsolaris se sostiene precisamente en la no-reproducción de ninguna creación producida anteriormente *ad-hoc*: tiene su centro en la improvisación, en la originalidad radical de cada momento-lugar. La creación bertsolarística es irrepetible: es la capacidad de saber estar y saber crear respondiendo a un momento fugaz lo que imprime carácter a esta creación. Es en esa fugacidad inexorable, en ese pequeño abismo del improvisador, donde cobra sentido el bertso, donde se produce lo vulgar de la paja y lo sublime del grano.

Algunas características
sugerentes

1.2 Participación del público e importancia crucial del *feed-back*

Hemos delimitado en el capítulo I las distintas manifestaciones del bertsolarismo: la expresión como espectáculo público, como actividad lúdica colectiva, como actividad escolar, como subgénero den medios de difusión. Es fácil intuir una actividad altamente participativa en las expresiones bertsolarísticas referidas a la actividad lúdica colectiva y a la actividad escolar. Pero es importante subrayar el especial carácter participativo del bertsolarismo incluso en su expresión de espectáculo público.

Efectivamente, una actuación pública de bertsolaris en una plaza, un

El público en las actuaciones



Foto: A. Elozegi / Fuente: XDZ



Foto: N. Moreno / Fuente: XDZ



Foto: N. Moreno y A. Unamuno / Fuente: XDZ

Algunas características
sugerentes

teatro o un frontón, es una actuación donde el *feed-back* del público juega un papel muy importante. La importancia de la respuesta o del *feed-back* del público es notoria en todo espectáculo público. Sin embargo, cuando el espectáculo está basado en la improvisación, en lo irreplicable del momento-lugar, lo que ocurre en la relación creador-público pasa a cobrar un peso especial. En el caso del bertsolarismo, las reacciones del público, sus ojos, sus ovaciones, sus risas, sus silencios... son un *input* de primer orden para el improvisador. Es decir, influyen en el hilo mismo de la creación, ya que ésta es improvisada.

Ello confiere al espectáculo bertsolarístico un alto grado de participación por parte del público en el resultado del mismo: la respuesta del público repercute considerablemente en el desarrollo de la creación. Al fin y al cabo, el contexto es un elemento creativo esencial en un recital de bertsos.

Algunas características
sugerentes

1.3 Carácter de actuación en directo, en recinto público y en participación colectiva

El bertsolarismo, junto con otras muchas expresiones culturales, actúa principalmente en directo, haciendo acudir y participar al público en un acto colectivo.

En la cultura de masas actual, gran parte del consumo cultural se realiza de manera individual y privada: es en casa de cada uno, en soledad, donde se consumen la mayoría de los productos de eso que llamamos 'cultura', como libros, discos, videos, páginas web. Aunque las nuevas tecnologías abren un campo para la intercomunicación y para paliar los efectos de la unidireccionalidad de los contenidos difundidos, es importante reconocer que la gran mayoría de los productos culturales que consume el ciudadano occidental actual se consumen en diferido, en privado y con poca posibilidad de participación colectiva e interacción.

Como otras muchas artes escénicas, musicales, etc. el bertsolarismo atrae

al público a participar en las actuaciones. Acudir a una actuación de bertsolaris supone para el aficionado:

- 1 | Salir de casa a la plaza de alguna localidad, a un frontón, a un teatro.
- 2 | Participar de manera hasta cierto punto interactiva con el desarrollo de la improvisación, lo cual conlleva también un sutil sentimiento de estar participando en un evento colectivo con las demás personas del público. Esta participación colectiva es más marcada cuando se trata de un recital de sobremesa, donde se organiza una comida o cena especialmente para escuchar a dos bertsolaris. En estos casos, el sentido colectivo de la participación es más profundo.

Esta característica *callejera*, colectiva, directa es inherente al bertsolarismo, supone el caldo de cultivo donde es posible la complicidad entre creador y público, clave para la creación improvisada del bertsolari.

Algunas características
sugerentes

1.4 Carácter integrado del público

El público del bertsolarismo no lo constituye una determinada franja generacional o un determinado tipo de euskaldun. Se puede decir que el bertsolarismo atraviesa la heterogeneidad de la comunidad cultural euskaldun, y que en una actuación típica podemos encontrar un público que refleja un abanico bastante amplio en cuanto a edades, nivel cultural, profesión, etc.

Ello contrasta en cierto sentido con la tendencia que existe en el consumo cultural hacia la segmentación de la población, donde los segmentos que consumen cierto grupo de música juvenil, los seguidores de cierta banda de rock o los que acuden a la ópera están bastante definidos y generalmente muy distantes entre sí. En general, cada expresión cultural, incluso cada grupo o artista tiene un perfil de público definido en gran medida. Ello no quiere decir que no exista en todos ellos espacio

para abanicos amplios, aunque, normalmente, no en el grueso de su público. Hay algunas expresiones culturales, como el cine, donde la transversalidad intergeneracional e interclasista del público es notoria.

En el caso del bertsolarismo, ha pasado de ser una expresión casi exclusivamente rural a ser una oferta cultural que se desarrolla en una sociedad industrial o post-industrial. Curiosamente, parece que mantiene en esta nueva etapa algo del sentido el cantar a la comunidad, respondiendo a una especie de espacio popular o comunitario dentro de la comunidad lingüística euskaldun. No existe tanta segmentación por edades, grupos y condiciones sociales como la que se da en otro tipo de actuaciones o consumos culturales. En muchas actuaciones de bertsolaris, la composición del público sugiere cierto sentido de comunidad ó sentido (antiguo y actualizado) de fiesta como encuentro simbólico, donde participan personas de todas las condiciones. Esto es algo que varía según el lugar, y que habría que matizar desde diversos ángulos, ya que vivimos en una sociedad en transición y en tensión entre muchas tenden-

Algunas características
suggerentes



Foto: N. Moreno y A. Unamuno / Fuente: XDZ

cias, pero es un elemento que todavía está vigente en cierta medida en el bertsolarismo.

1.5 Accesibilidad del bertsolari. Carácter autorregulado y modesto del bertsolarismo desde el punto de vista económico.

En el bertsolarismo, el creador, el artista es una persona más o menos corriente, perteneciente al entorno social donde actúa: no obtiene un estatus social o económico especial, no se aleja de su entorno natural ni físico, ni simbólica, ni económicamente. La elite de bertsolaris en este momento está compuesta por dos profesores, tres estudiantes, un electricista, un periodista, un comercial, un profesor universitario, un labrador y sólo alguno que otro (exceptuando los estudiantes) cuya principal fuente de ingresos son las actuaciones de bertsos. Ello se traduce en una actividad económicamente modesta que autorregula su oferta-demanda sin intervención externa y, por tanto, con nula dependencia hacia agentes comerciales o mecenas públicos.

Algunas características
suggerentes

Por otra parte, ello implica una gran accesibilidad social de los bertsolaris. Accesibilidad tanto en lo económico, como en lo personal. Por poner un ejemplo, el bertsolari más prestigioso tiene en la comunidad euskaldun por una parte un prestigio social comparable al mejor escritor o mejor músico del País Vasco pero, por otra parte, es muy accesible para cualquier persona que quiera llamarle para pedirle que cante en su boda, para proponerle una actuación gratuita en algún pequeño evento social o para llevarle a un recital benéfico a favor de *Ikastolas*, organismos populares, movimientos etc. Esta disponibilidad o fácil accesibilidad es un legado que los bertsolaris actuales mantienen, aunque algunas veces ello hace que el ritmo de actuaciones públicas de algunos de ellos sea trepidante (hay bertsolaris que participan en 150-200 actuaciones al año). Todo ello hace del bertsolari una figura curiosa que está a caballo entre la camaradería general con el público y el estrellato mediático.

2 ¿Que canta el bertsolari?

Una de las claves para la respuesta social que suscita el bertsolarismo en una sociedad moderna como la euskaldun es el hecho de que el bertsolari canta contenidos y formas con los que conecta con un público heterogéneo. Un público mayoritariamente urbano, una sociedad industrial, una juventud universitaria, viajera... Un público amplio y cambiante. ¿Qué canta el bertsolari para conectar con cierto éxito con el público actual?

El bertsolari canta en principio todos los aspectos de la vida social y personal. Este es uno de los puntos importantes de la actualidad del bertsolarismo: el bertsolari canta la vida. No es solamente que no descarte en principio ningún ámbito de la misma como tema, sino que se esfuerza expresamente en procurar que todo aspecto de la vida sea cantable, sea tratado por la improvisación.

¿Que canta el
bertsolari?

Claro que se le escapan muchos aspectos de la vida: los temas que no son interesantes en la época o que constituyen tabúes inconscientes en la sociedad actual también lo constituyen en los bertsos. Pero todos los temas que, por decirlo de algún modo, se tratan en la mesa de la cocina, en el bar o en la tertulia radiofónica pueden tener su tratamiento en las actuaciones de bertsolaris. Incluso, diríamos, los temas que no se tratan mucho en otros círculos habituales tienen reflejo en el bertsolarismo, por la inquietud y avidez de nuevos temas y enfoques que existe para las actuaciones de bertsolaris en estos últimos años.

Relación de temas tratados en la final del Bertsolari Txapelketa Nagusia el 14 de diciembre de 1997 entre los 8 bertsolaris finalistas.

En esta lista se ha recogido solamente el tema genérico al que alude la controversia o reflexión individual propuesta por el conductor, es decir, no transcribimos aquí el tema propuesto en su integridad (que suele tener una formulación más larga, con

reparto de papeles en situaciones imaginarias concretas etc.), sino una referencia clave de la misma.

Costumbres sociales en torno al alcohol
ONGs y cooperación al desarrollo.
Matrimonio o pareja y reparto de tareas.
Universidad en euskara y su problemática.
Relaciones madre-hija en torno a juergas
Reacciones ante estancia en Cuba
Relaciones padre-hijo
Disputa entre alcalde y grupo de rock.
Antimilitarismo
Aeronáutica espacial.
Cocina biológica.
Vivencias de misionero.
Pueblos pequeños ante la concentración escolar.
Relaciones padre-hija en torno a una carta.
Inmigración y cultura euskaldún.
Himalayismo.
Jubilación y tiempo libre.
Conflictos políticos de Euskal Herria e Irlanda.
Representación navideña.
Relación entre lesbianas.
Water móvil callejero.
Relación de San Pedro con un recién muerto.
Operación de fimosis.
Circo y accidente.
Pastoreo.
Jornada de 35 horas.
Cáncer y curación.
Modelo y obesidad.
Memoria de guerra.

¿Que canta el
bertsolari?

Carterista y corrupción.

Palabras clave en ejercicios especiales propuestos ese día:

Cocina

Desesperación

Carta

Escoba

Cambio de siglo

Cárcel

Cabeza

Navidades y consumismo

Lunes

Bosque

Euro

¿Que canta el
bertsolari?

Luna

Ordenador

Guggenheim

Soledad

Calle

Pelotari

Sudor

Ventana

Aniversario proceso de Burgos

Fe

Corbata

Llave

El bertsolarismo es una especie de circuito alternativo de comunicación, donde se rumia (algunas veces en clave irónica, otras veces en clave humorística ó en registro poético) la actualidad informativa nacional, estatal, local o internacional.

El verbo rumiar es sugerente en este sentido. La vaca revierte a su boca la hierba que ha introducido a su estómago tragada sin masticar, y la mastica con tranquilidad para volverla a engullir mezclada ya con sus propios jugos. Hoy el ciudadano occidental medio engulle información de los medios de difusión masiva hasta la saturación, y la incapacidad para digerir toda esa información interesada es una de las características del hombre (pos)moderno. El bertsolarismo ofrece una pequeña oportunidad para rumiar parte de esa información en clave de humor, o en clave personal o poética, y hacerlo en una actividad artística, participada, colectiva.

Se puede preguntar sobre el valor intelectual que añade la improvisación del bertsolari a un tema de actualidad o a una cuestión universal. Se podría argumentar que es escaso, ya que la aportación intelectual requiere sesudas disquisiciones científicas o largo trabajo literario. Hay también autores que ven en la improvisación aportaciones profundas. En todo caso, el bertsolari rumia, mezcla mediante improvisación poética y lúdica diversos ámbitos de información que dispone, se divierte, y, cuando acierta, hace divertir.

¿Que canta el
bertsolari?

La aportación del bertsolari, si es que aporta algo a los temas, es precisamente la mezcla, la mezcla de niveles: el tratamiento de temas de actualidad sociales, políticas, sexuales, culturales, locales mezclado con referencias a la situación del auditorio, todo ello impregnado con alusiones personales y en controversia con los mensajes de los compañeros improvisadores. Es en esa mezcla de niveles (en esa mixtura del comentario sobre la clonación de ovejas con las orejas del presentador, de una muerte o de la tregua de ETA con los sentimientos del compañero) donde funciona la originalidad de la improvisación, y donde, de vez en cuando, surgen piezas memorables.

En este circuito alternativo de rumiaje de la información social y personal, el bertsolari juega un papel entre comunicador social y poeta, entre

líder y bufón, entre columnista y dibujante satírico de periódico, siendo al mismo tiempo un miembro común del entorno social. El número de actuaciones bertsolarísticas, que como se indica en el apartado I.3.1), supera el millar al año, la importante afluencia del público y la compli- cidad inherente a este tipo de comunicación hacen que el bertsolari sea una referencia de opinión social de cierta importancia dentro de la comu- nidad lingüística euskaldun.

3 Equilibrios y retos. ¿Para qué son las raíces?

El amplio colectivo que impulsa el bertsolarismo ha tenido, en estas dos últimas décadas, unas intuiciones-guía que han servido para encauzar el bertsolarismo entre los retos que plantean los nuevos tiempos. Intuicio- nes-guía que han sabido dar al bertsolarismo un equilibrio dinámico para desarrollarse en la cultura moderna sin dejar de ser en lo fundamental lo que venía siendo. Podemos resumirlas de la siguiente manera:

3.1 Valorar lo interesante de la propia tradición

Hemos apuntado en el apartado I. de este capítulo II algunas caracterís- ticas sugerentes del bertsolarismo:

- La ausencia de reproducciones en serie
- El carácter participativo
- La radical importancia del *feed-back*
- El sentido colectivo y directo
- El carácter popular y accesible del artista

Estas características pueden ser y son tomadas como valiosas por los pro- tagonistas de esta expresión cultural. Son valores, humildes tal vez, del fenómeno cultural que es el bertsolarismo. Pueden ser valores que la cul-

tura de masas quiera, algún día, recuperar. Puede que no. El colectivo interesado en el desarrollo del bertsolarismo se pregunta, en todo caso, si estas valiosas características se acercan a lo que debería ser esa par- cela de actividades humanas que nuestra sociedad cataloga como cultu- ra, si aportan algo a una actividad cultural humanizante.

Una visión crítica de la cultura de masas nos avisa que la sociedad espectacular mercantil sólo ve con buenos ojos las mercancías suscepti- bles de circular a gran velocidad, aunque no tengan ningún sentido o carezcan de contenido. Aprovechando los conceptos de dicha crítica, podemos decir que los agentes del bertsolarismo se preguntan si el ber- tsolarismo, aunque tal vez no pueda circular a gran velocidad, tiene algún sentido, o si trasmite algún contenido.

Se podría decir que, siendo la respuesta afirmativa, el amplio colectivo protagonista del bertsolarismo ha decidido imprimirle velocidad, para que esta expresión cultural circule en la sociedad actual. No la veloci- dad de circulación estándar de las fugaces y exitosas mercancías cultu- rales actuales, pero sí la velocidad que el colectivo se atreve a tomar. La velocidad, al fin y al cabo, necesaria para sobrevivir, vivir y desarrollarse. Sobrevivir y vivir, eso sí, en la sociedad espectacular mercantil que tal vez se critique, pero en la que el bertsolarismo actual está inevita- blemente involucrado hasta cierto punto.

3.2 Optar por vivir, no por durar

El planteamiento del colectivo no ha consistido en juzgar que los derro- teros de la cultura de masas sean todas despreciables y que haya que preservar todas las características 'idílicas' del bertsolarismo. No parece que sea esa la actitud que subyace en la supervivencia milenaria del eus- kara y su cultura. Con esas posiciones cerradas ante lo nuevo segura- mente el euskara ni el bertsolarismo estarían hoy vivos. Más bien, se ha

apostado por vivir en lo vigente, en el mundo actual y en el del futuro.

¿Es posible encontrar el equilibrio entre funcionar dentro de los condicionantes y tendencias dominantes y seguir siendo uno mismo? ¿Cuál es el punto de equilibrio entre la adaptación y la identidad?

Es una pregunta nunca agotada y siempre renovada en el caso de realidades culturales con fuerte carácter enraizado y de cariz minoritario. La respuesta a la pregunta del punto de equilibrio entre la adaptación y la identidad apunta a una intuición interesante: la actitud creativa. La clave para encarar el difícil equilibrio es la tensión creadora que emana del amor a la propia tradición y la apertura a lo actual. Así parece entenderlo intuitivamente el bertsolarismo.

Las sugerentes características mencionadas en el apartado 1. de este capítulo y otras características del bertsolarismo no mencionadas constituyen un valioso legado. El legado del bertsolarismo que ha heredado el actual colectivo y que este colectivo ha decidido adoptar, desarrollar y actualizar. Desarrollar y actualizar, sin embargo, implica adaptarse y cambiar para seguir teniendo sentido y auge (no auge sin sentido) en un panorama cultural cambiante con múltiples influencias y desafíos.

3.3 Arriesgarse a evolucionar

Los bertsolaris y, en general, los implicados en el movimiento han apostado por experimentar nuevos espacios, nuevos formatos, por entrar en televisión, por buscar formas y dimensiones hasta ahora inéditas para el bertsolarismo.

Ello ha acarreado ciertas contradicciones, peligros y distorsiones. La actitud preponderante ha sido estar alerta ante estas distorsiones. Por ejemplo, la entrada de la televisión en el bertsolarismo con un programa de antología semanal de considerable audiencia es una gran oportunidad para ensan-

char los límites de la afición al bertsolarismo. Pero ocurre como con la energía nuclear: encierra grandes peligros, sobre todo si su utilización no se controla debidamente. Las grandes audiencias televisivas pueden hacer que la televisión se convierta en principal medio para regular el prestigio y la regeneración de los bertsolaris. O que cambie la percepción del bertsolarismo según los condicionantes que tiene el medio audiovisual para hacer sus antologías. O que las características interesantes del bertsolarismo como la comunicación directa, el esencial *feed-back*, el carácter colectivo y participativo pierdan su primacía. Los inconvenientes son muchos e inquietantes.

Aún siendo conscientes de estos peligros, el colectivo del bertsolarismo parece concluir que ese es el campo de lucha que les interesa. Confía en seguir haciendo bertsolarismo, afrontando los cambios que acarrearán las nuevas vías, pero manteniendo e incluso desarrollando más profundamente las esencias de la improvisación cantada con sus exigencias de sobriedad, desnudez, y autenticidad en la improvisación.

Entre dudas y contradicciones, se puede afirmar que la realidad del bertsolarismo en el año 2001 es interesante y pujante en sus diversos niveles: cantidad y calidad de actuaciones, autenticidad de la improvisación, nivel organizativo, aceptación social, regeneración de creadores jóvenes, implantación escolar.

4 Tres claves del desarrollo

¿Cómo seguir desarrollando lo que es la esencia del bertsolarismo –una expresión de canto improvisado– en la cultura de masas del siglo XXI? ¿Cómo mantener, adaptar y mejorar su auge social y su aportación cultural, intelectual y lúdica a la sociedad vasca?

El movimiento del bertsolarismo está buscando y experimentando las res-

puestas. Tal vez se pueden apuntar algunas claves de este camino que se está recorriendo. En los tres siguientes apartados vamos a desgranar tres claves del desarrollo del bertsolarismo en el contexto sociocultural actual:

- . la actitud de autoconfianza
- . la apuesta por la transmisión generacional
- . la organización autogestionada

4.1 La actitud de autoconfianza

La confianza en uno mismo es una actitud necesaria en el improvisador, en el repentista, en el bertsolari. La posición improvisadora, el repentismo como metáfora de una actitud ante la vida, es un tema apasionante, aunque no proceda profundizarlo en este trabajo. El bertsolari crea bertsos, improvisa. Pero en otra dimensión el colectivo que impulsa el bertsolarismo también esta *creando* de alguna manera el bertsolarismo, está improvisando el camino de esta herencia cultural ante los retos de una cultura de masas. Ese camino corresponde recorrerlo, y en cierta medida se ha recorrido, con esa actitud de autoconfianza del improvisador. Una actitud de confianza en uno mismo que se manifiesta a diversos niveles. Sirva para ello un fragmento del texto que presentó el representante del bertsolarismo en el VI. Encuentro-Festival Iberoamericano da la Décima y el Verso Improvisado²⁰:

- | “—Actitud de autoconfianza en lo que somos y en lo que queremos. Autoconfianza ante el difícil reto vital de nuestra lengua y de la cultura del euskara en general.
- Actitud de confianza ante un camino del bertsolarismo en que no tenemos grandes referencias externas para copiar, ni guías a los que seguir u homologarnos.
- Autoconfianza ante las presiones políticas de diverso signo, en esta lar-

²⁰ Ponencia titulada “El bertsolarismo: el desafío de la improvisación en la cultura moderna” presentada en las Islas Canarias en 1998 en el marco del citado Encuentro.

ga y difícil coyuntura política y social que atraviesa nuestro pueblo y que influye también en los creadores y en los proyectos culturales.

- Autoconfianza ante algunos agentes de la *intelectualidad* y de la literatura que nos achacan hipertrofia de la oralidad ó mediocridad ante la producción escrita. Actitud de autoestima ante el hecho de que el arraigo de lo oral resulte algo inusual ó anormal (no ajustado a la *norma* circundante) comparado con las potentes culturas colindantes, pensando que no tenemos porqué imitar cánones y equilibrios de otros, aunque sean culturas más fuertes en cuanto a poder expansivo. Actitud, al fin y al cabo, de confianza en lo que nos sirve como personas y como creadores, y en los valores que intuimos en esta expresión que hemos heredado.
- Autoconfianza ante los peligros y distorsiones que acarrearán nuestras propias apuestas (televisión, nuevas tecnologías, nuevos formatos...). Esta confianza se traduce en pensar que podemos afrontar y cargar con dichos peligros y que merece arriesgarse a avanzar, teniendo claro que el objetivo no es conservar, sino crear, que la cuestión no es durar, sino vivir. Y es creando y viviendo como damos sentido a nuestra tradición”.

4.2 La transmisión generacional

El movimiento del bertsolarismo, en estos 20 años en que ha logrado una importante proyección, ha hecho una clara apuesta por la transmisión generacional. La promoción de jóvenes valores ha sido una sensibilidad que ha estado a flor de piel en todos los promotores del bertsolarismo.

Se ha hecho un trabajo continuo durante las dos últimas décadas introduciendo el bertsolarismo en la enseñanza. Se han impulsando *bertso-eskola* de nuevos bertsolaris. Y, sobre todo, se ha puesto especial atención en promocionar a los jóvenes que despuntan. Con todo ello se ha posibilitando también la consolidación de una afición joven, que ve que los bertsolaris (algunos tan jóvenes como ellos) responden a sus inquietudes y a sus gustos. Podemos afirmar que la siembra está dando su cosecha.

Bertsolaris participantes en el Bertsolari Txapelketa Nagusia 2001 y su vinculación con la bertsoskola:

Bertsolaria	Bertsoskola	Edad
Amaia Agirre	Bertsoskola de Tolosa	24
Unai Agirre	Bertsoskola de Hernani	26
Ainhoa Agirreazaldegui	Bertsoskola del Valle de Leintz	23
Estitxu Arozena	Bertsoskola de Bortzirietia	26
Amets Arzallus	Bertsoskola de Hendaia	18
Andoni Egaña		40
Bittor Elizagoien		40
Igor Elortza	Bertsoskola de Durango	26
Nerea Elustondo	Bertsoskola de Legazpi	20
Oihane Enbeita	Bertsoskola Garriko de Muxika	23
Arkaitz Estiballes	Bertsoskola de Santutxu	24
Arkaitz Goikoetxea	Bertsoskola de Oiartzun	28
Ekaitz Goikoetxea	Bertsoskola Goierri de Gipuzkoa	21
Bixente Gorostidi	Bertsoskola de Tolosa	28
Iratxe Ibarra	Bertsoskola Markina-Xemein	27
Jexux Mari Irazu	Bertsoskola de Hernani	29
Unai Iturriaga	Bertsoskola de Durango	27
Sustrai Kolina	Bertsoskola de Hendaia	19
Aritz Lopategi	Bertsoskola de Gernika	32
Maialen Lujanbio	Bertsoskola de Hernani	25
Jon Maia	Bertsoskola de Zumaia	29
Aitor Mendiluze	Bertsoskola de Hernani	26
Mikel Mendizabal		45
Joxe Munduate	Bertsoskola de Goierri Gipuzkoa	29
Igor Muniategi	Bertsoskola de Gernika	19
Iñaki Murua		45
Iñigo Olaetxea	Bertsoskola de Bortzirietia	26
Asier Otamendi	Bertsoskola de Gasteiz	30
Fredi Paia	Bertsoskola de Algorta	20

Tres claves del desarrollo

Bertsolaria	Bertsoskola	Edad
Juanjo Respaldiza		37
Ruben Santxez	Bertsoskola de Gasteiz	26
Aitor Sarriegi	Bertsoskola Goierri Gipuzkoa	25
Xabier Silveira	Bertsoskola de Bortzirietia	25
Jokin Sorozabal		34
Arkaitz Ugartetxea	Bertsoskola de Mallabia	23
Iñaki Zelaia	Bertsoskola de Hernani	28
Aritz Zerain	Bertsoskola de Hernani	28

La ruptura generacional es un elemento muy común en las expresiones culturales, y el bertsolarismo tampoco está exento de esta tendencia. Sin embargo, la transmisión prevalece sobre la ruptura en el caso de los bertsolaris, que tienen que compartir escenario, compartir controversia, cooperar en la improvisación. Y en ello la experiencia de los más rodados es un gran valor para los más jóvenes. Se puede afirmar que entre los bertsolaris es una realidad el respeto hacia los más veteranos y la referencialidad de los mayores para los jóvenes. Existe una interesante fluidez en la comunicación intergeneracional entre los creadores.

Tres claves del desarrollo



X.Zeberio, A.Sarriegi, J.Munduate y Mañukorta Fuente: XDZ

4.3 La organización autogestionada: la asociación Bertsozale Elkartea

La llave que ha hecho posible todo este movimiento y gran parte de la realidad que describe este libro es la creación de la asociación Bertsozale Elkartea, como agente aglutinador de todo el movimiento e impulsor del bertsolarismo a todos los niveles.

El movimiento de bertsolarismo optó en 1986 por organizarse de manera autogestionada. Desde entonces, se ha trabajado por crear una organización participativa que aglutina a todo aquel que quiera contribuir a este proyecto cultural. Un proyecto sociocultural que consiste en poner las bases para la proyección futura del bertsolarismo. Es la asociación Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.

A | Características generales de la organización

Euskal Herriko Bertsozale Elkartea cuenta con 1.400 socios, la mayoría personas individuales, entre los que se encuentra la práctica totalidad de los bertsolaris y demás agentes activos del bertsolarismo. La asociación Bertsozale Elkartea es una asociación federada con presencia en todos y cada uno de los territorios vascos. Reúne, por tanto, a los agentes de esta expresión cultural (bertsolaris, escritores de bertsos, conductores, jurado, profesores, organizadores, aficionados implicados) para, entre todos, diseñar estrategias y organizar actividades en distintos ámbitos: creación y gestión del Centro de Documentación, negociaciones con medios de comunicación e instituciones públicas, organización de campeonatos y eventos especiales, seguimiento y coordinación de *bertso-eskolas*, investigación, publicaciones, relaciones internacionales y un largo etcétera.

En quince años de andadura, poco a poco, se ha perfilado un proyecto cultural, se han puesto las bases para avanzar en los objetivos asumidos con unas referencias claras. El proyecto, el trabajo de la organización, se fundamenta en tres ejes: la transmisión generacional, la organización de

la expansión, y la documentación-investigación. Tiene también una sensibilidad que engloba los tres ejes: la territorialidad, el objetivo de desarrollar todos estos aspectos en todo el territorio de habla euskérica, sin dejar en segundo plano aquellas zonas en que la lengua y su cultura pasan por momentos más críticos.

Desde la creación de la asociación en 1987 se tenía claro que no se trataba de una asociación de bertsolaris. Gran parte del impulso organizativo y de peso en la asociación lo han asumido personas que no siendo bertsolaris son aficionados al bertsolarismo. Si esto es así desde el punto de vista cualitativo, lo es aún más claramente en el cuantitativo, puesto que de 1.400 socios con que cuenta la asociación apenas 200 son bertsolaris en activo, y puede llegar a una veintena el número de bertsolaris de elite. Sin embargo, la sociedad vasca en un principio la percibió como una asociación de bertsolaris; incluso su propio nombre (Bertsolari Elkartea-Asociación de Bertsolaris) inducía a ello. Para remediar el desajuste, en 1996 se le cambió su nombre por el de Bertsozale Elkartea.



Logotipo de Bertsozale Elkartea cedido a la asociación por Jorge Oteiza

B | Bertsogintza y bertsolaritza: la vertiente artística y la vertiente social

En esta trayectoria se han distinguido dos aspectos dentro del movimiento del bertsolarismo. Se utiliza el concepto **bertsogintza** para designar la actividad de los bertsolaris, la actividad artística que desarrollan como creadores. Esta vertiente atañe a los bertsolaris, que lo desarrollan desde la libertad del creador, no sujetos a intereses organizativos. Por tanto, la asociación Bertsozale Elkartea no incide en ese plano creativo, y tampoco en los asuntos que únicamente conciernen al colectivo de los bertso-

laris. Afortunadamente, el bertsolarismo como expresión pública es una actividad artística económicamente autorregulada, que ni requiere ni anhela grandes subvenciones, que por tanto no depende de la organización para lograr mecenazgos públicos y ello hace que su caminar como actividad artística sea bastante natural o espontánea, guiada más por mecanismos internos que por intervenciones externas.

Se utiliza el término **bertsolaritza** para designar, desde un punto de vista más amplio, el proyecto cultural que se está impulsando en torno a esta actividad creativa. Este proyecto sociocultural que consiste en velar por la transmisión, estudiar su aportación en la enseñanza, establecer las vías para su investigación, cultivar los modos de difusión, coordinar las escuelas, determinar la política de divulgación, profundizar las relaciones internacionales y otra serie de funciones.

El proyecto cultural del bertsolarismo lo asume la asociación Bertsozale Elkartea. Es un proyecto que ha tomado forma tras quince años de experiencia, con sus pruebas, discusiones, deliberaciones, crisis e importantes logros. Es un proyecto a largo plazo, que se ha ido destilando paso a paso, con las aportaciones de sus asociados y las de las diversas unidades territoriales que componen la asociación.

C | *Ejes del proyecto cultural del bertsolarismo*

Aquel inicial afán por “impulsar el bertsolarismo” de los primeros años de la organización, se ha convertido poco a poco en un proyecto más firme que gira en torno a tres ejes, tal y como se ha adelantado en el punto a) de este apartado: la transmisión, la difusión y la documentación-investigación. Además de estos tres ejes, el proyecto sociocultural del bertsolarismo tiene una sensibilidad irrenunciable: la territorialidad.

Vamos a desgranar brevemente los ejes del proyecto cultural del bertsolarismo, o formulándolo de otro modo, los ejes del trabajo de la asociación

ción Bertsozale Elkartea:

- **La transmisión.** Tiene como norte asegurar la transmisión del bertsolarismo a las nuevas generaciones. Este campo se divide en dos niveles: por una parte el tratamiento del bertsolarismo en la enseñanza reglada y por otra las *bertso-eskola* de bertsolarismo como actividad no reglada. Uno de los trabajos de este eje es investigar sobre la aportación del bertsolarismo en la enseñanza reglada y desarrollar materiales y secuencias didácticas para ello. Por otro lado, en este momento en que las escuelas de Bertsolarismo, escuelas-taller o *bertso-eskolas*, están extendidas por todo el territorio vasco, la coordinación de las mismas es una de las principales funciones de esta área, ya que estas escuelas o grupos suponen la ‘base social’ de todo el movimiento del bertsolarismo.
- **La difusión.** El objetivo de este eje de trabajo es impulsar la difusión del bertsolarismo de forma equilibrada. No se trata de difundirla en cualquier ámbito y con la máxima de “cuanto más mejor”, sino de promocionar el bertsolarismo de una forma sostenible. Para ello se trabaja en varios frentes: cuidar la presencia que el bertsolarismo pueda tener en los medios de comunicación, fomentar el bertsolarismo en diferentes territorios organizando eventos especiales, organizar campeonatos, publicaciones, y, en general, toda iniciativa relacionada con la difusión y promoción de la actividad artística.
- **Documentación-investigación.** El tercer eje consiste en impulsar la introducción del bertsolarismo en el mundo de la documentación y la investigación. Se trata de asegurar una recogida sistemática de la creación bertsolarística en un Centro de Documentación, y de impulsar, ligado a ello, la reflexión y la investigación universitaria en este campo. Sin duda, el recurso estrella de este tercer eje es el Centro de Documentación Xenpelar, que en sus diez años de andadura cuenta con tres profesionales con dedicación exclusiva y un fondo de 20745 documentos. El Centro de Documentación Xenpelar recoge sistemáticamente

una muestra representativa de los bertsos improvisados por toda la geografía vasca, además de todo tipo de documentos referidos a la improvisación cantada. Este centro constituye una apuesta estratégica de la asociación Bertsozale Elkartea. Durante una década la Asociación ha realizado un enorme esfuerzo tanto organizativo como presupuestario para crear y mantener el Centro de Documentación Xenpelar. Desde 1997, varias administraciones públicas vascas co-participan en su financiación mediante convenios firmados con la asociación Bertsozale Elkartea. Este centro es, por otra parte, una plataforma para establecer relaciones de cooperación con otros centros del mundo y compartir experiencias y documentos en torno a la cultura oral y la improvisación de todo el mundo. Aparte del Centro de Documentación Xenpelar, en este tercer eje del proyecto de la asociación Bertsozale Elkartea se está diseñando una política de investigación del bertsolarismo. Se organizan jornadas o simposios como *Bertsolamintza*, encuentros y participaciones en diversos foros universitarios, cursos de verano etc.

Tres claves del desarrollo

■ La **territorialidad como sensibilidad**. El territorio del bertsolarismo es el del euskara. La asociación Bertsozale Elkartea es, desde su creación, una asociación descentralizada, que en estos momentos se constituye como una federación de asociaciones territoriales. Hay, por tanto, una asociación federada en cada uno de los territorios históricos vascos: Bizkaia, Araba, Nafarroa, Iparraldea (País Vasco continental) y Gipuzkoa. La territorialidad está siempre presente no sólo en la organización descentralizada, sino también en los objetivos mismos de todo su trabajo en los tres ejes: la asociación Bertsozale Elkartea dirige sus esfuerzos e inversiones especiales allí donde la salud del euskara y, por tanto, la del bertsolarismo, se muestre más debilitada.

D | *La autoorganización del bertsolarismo: modelo de acción social en el ámbito cultural*

El colectivo del bertsolarismo ha apostado por autogestionar su propia

esfera. Las claves de esta autoorganización, desarrolladas todas ellas intuitivamente, se podrían dibujar de la siguiente manera:

- Participación voluntaria de los implicados.
- Ausencia de fronteras ideológicas: reconocimiento de la diversidad interna. Toda persona que se identifique con el objetivo de impulsar el bertsolarismo y con el proyecto puesto en marcha para ello tiene cabida en la organización.
- Organización participativa y democrática.
- Principio de subsidiariedad: primacía de la descentralización territorial y funcional en la toma de decisiones, frente al centralismo democrático.
- Desarrollo de la cultura del debate y de las diferentes posiciones. Cultura del consenso elaborado, frente al juego de mayorías y minorías.
- Combinación entre el trabajo voluntario y el profesional. Retribución del trabajo del personal al nivel del mercado.

Tres claves del desarrollo

E | *Apertura a las relaciones exteriores*

La asociación Bertsozale Elkartea fomenta y desarrolla relaciones de todo tipo con organismos e instituciones tanto dentro de su ámbito territorial como fuera de él. Mantiene relaciones estables con otras entidades sociales que giran en torno a la actividad cultural vasca, con administraciones públicas vascas, partidos políticos, movimientos sociales y agentes privados de la sociedad vasca y con protagonistas de experiencias de improvisación cantada de otras latitudes.

En lo referente a las administraciones públicas, la asociación Bertsozale Elkartea solicita y ofrece colaboración a las administraciones para aquellos proyectos que entiende son de interés público. En cierta medida, el proyecto sociocultural del bertsolarismo tiene un grado de autonomía con respecto a las políticas culturales de las administraciones, ya que la acti-

vidad artística (bertsogintza) en la que se fundamenta tiene un grado importante de autorregulación económica por su carácter modesto y no depende de las ayudas de los poderes públicos. Sin embargo, es cierto que en cuanto a los ejes de trabajo de la asociación Bertsozale Elkartea (transmisión, difusión, documentación-investigación) existe un área de cooperación importante con los poderes públicos.

Siendo esto así, la asociación Bertsozale Elkartea ha vivido momentos de mayor o menor tensión con las administraciones públicas, y políticas culturales ha manifestado públicamente su desacuerdo en varias ocasiones. De hecho, y como movimiento de la sociedad civil, la asociación Bertsozale Elkartea ha solido manifestar el derecho y la obligación de valorar las actuaciones de la administración, de aportar su visión para una política cultural. Así mismo, la asociación considera que tiene el derecho y la obligación democrática de informar a la sociedad sobre los pormenores de sus relaciones con los poderes públicos, por encima de las dificultades que ello pueda acarrear.

Para terminar con el ámbito de relaciones más lejano, en los últimos años la asociación Bertsozale Elkartea está cultivando especialmente las relaciones internacionales mediante la participación en encuentros internacionales sobre la improvisación cantada, centrada por ahora en el ámbito Iberoamericano y peninsular. Es prioridad de la Asociación ampliar estos contactos de cara a crear una red permanente que integre a todas las manifestaciones de la improvisación oral y a organizar eventos en los que participen toda la riqueza de la improvisación desarrollada en los diversos continentes.

III

EL PROCESO DE CREACIÓN DEL BERTSO IMPROVISADO

El bertso improvisado es, ante todo y tal como su nombre indica, un acto de improvisación.

“Improvisar”, es un verbo cuya faceta peyorativa se recalca una y mil veces en la sociedad actual. Improvisar es hoy en día la salida última de quien no ha sido capaz de planificar y elaborar lo planificado. Improvisar es un “sálvese quien pueda” de última hora, cuyo resultado es siempre algo imperfecto y perecedero.

El carácter positivo de “improvisar” aflora sólo en cuanto se refiere a tal o cual deportista genial que ha sido capaz de improvisar una jugada o un golpeo de balón, o tal o cual técnico que ha sabido solucionar sobre la marcha un problema que haya surgido, debido, sin duda, a su gran talento, capacidad e ingenio.

En lo que a los bertsolaris se refiere, el acto de improvisar no tiene nada que ver ni con lo uno ni con lo otro. El bertsolari no improvisa por falta de capacidad de planificación; tampoco lo hace por ser una persona talentosa en extremo. Para el bertsolari, la improvisación es una forma de expresar sus ideas y sentimientos. Una forma que viene de muy atrás en el tiempo y forma parte del acervo cultural del que se ha empapado el

bertsolari desde joven. La improvisación es para el bertsolari, un marco lúdico preestablecido en el que resolver dialécticamente su relación consigo mismo y su entorno.

El bertso improvisado tiene algo de mágico, pero en absoluto es magia, aunque es así exactamente como lo percibe el público, que espera atento la aparición de un conejo blanco, a sabiendas de que la chistera no tiene ningún doble fondo, a no ser la capacidad lingüística y dialéctica del bertsolari. Improvisar bertsos no es ninguna trampa, ni ningún truco. Tampoco es el fruto de un ingenio o un talento fuera de lo común.

Paradójicamente, improvisar, es para el bertsolari un acto muy planificado. Ha vivido y ensayado continuamente situaciones análogas a las que pueda enfrentarse en un momento dado. Ha aprendido a someterse a las leyes del bertsolarismo improvisado (tonadas, rima, métrica...) de forma que ciertas restricciones no son para el o ella, sino una ayuda para improvisar más libremente. Se ha acostumbrado a empaparse de todo aquello que más tarde pueda servirle en el momento de improvisar, y lo ha cifrado en su mente, de forma que pueda utilizarlo en el momento más adecuado.

Es una labor de intendencia o logística. Se trata de surtir el almacén, y posteriormente ordenarlo, para en el momento preciso presentar el escaparate más completo y atractivo. Es sabido que la improvisación pura no existe; que nadie Oimprovisa nada, ni elabora ningún discurso partiendo de una “tabula rasa”. ¿ En qué radica entonces el atractivo del bertsolarismo improvisado? En que es una de las pocas manifestaciones culturales en el que el momento de creación artística y el momento de su exposición al público coinciden plenamente. El bertsolari va improvisando y conforme lo va haciendo, el público lo va escuchando. La comunión de sentimientos entre emisor y receptor es de este modo mucho más natural.

Cuando la moda de vocablos de origen anglosajón hizo su aparición, el término *performance* nos llamó poderosamente la atención. Debía de ser algo muy raro, muy innovador, muy... Hasta que nos dimos cuenta que no era ni más ni menos que lo que nosotros, los bertsolaris improvisadores, llevábamos haciendo durante años y años.

1 Aspectos formales

Para construir un bertso improvisado existen varios aspectos formales a los que haremos referencia a continuación. El bertso consiste en un discurso cantado, rimado y medido. Así pues, independientemente del contenido de dicho discurso, la **tonada**, la **rima** y la **métrica** son elementos consustanciales al bertso improvisado. Digamos que quien sabe cantar, medir y rimar cumple con los requisitos mínimos del bertsolari improvisador. Ahora bien, esa no es sino la parte técnica del oficio. La calidad del bertso vendrá luego marcada por el valor dialéctico, retórico o poético de la estrofa elaborada.

1.1 Tonada

A diferencia de otros improvisadores (cubanos, mexicanos, mallorquines, colombianos...) el bertsolari improvisa siempre sin ningún acompañamiento musical; pero su discurso es siempre un discurso cantado.

Las tonadas que utiliza son, en general, tonadas tradicionales, de autor anónimo en su mayoría, que han pervivido al paso del tiempo. Otras tonadas que utiliza el bertsolari son tonadas modernas de cantautores vascos o foráneos que casualmente coinciden con la métrica habitualmente utilizada para la improvisación, o tonadas confeccionadas por músicos a petición expresa de los propios bertsolaris. Así pues, son tres las fuentes de las que se sirve el bertsolari para surtir de melodías:

- Melodías tradicionales.
- Melodías modernas coincidentes en métrica.
- Melodías confeccionadas expresamente.

Respecto al número de melodías existentes, digamos que Juanito Dorronso-ro, el principal investigador en dicha materia, ha llegado a recopilar la nada desdeñable cifra de 2.775 tonadas, si bien es verdad que el número de melodías utilizadas en las actuaciones públicas es considerablemente menor y en cada época se utilizan aquellas melodías que se ponen de moda.

En un discurso sin acompañamiento musical alguno, la voz del bertsolari es primordial a la hora de comunicar los contenidos de su discurso. Hasta mediados del siglo XX, era condición obligada para el bertsolari disponer de una voz lo suficientemente potente y garbosa como para ser oído en cualquier foro. Con la llegada del altavoz y de los micrófonos, dicha condición pasó a un segundo plano.

Hoy en día, más que una voz potente o una voz perfectamente modulada, el bertsolari ha de disponer de una voz y una manera de cantar acordes al contenido que vaya a transmitir en cada momento. El éxito o fracaso del acto comunicativo depende en mayor medida de la elección de una melodía adecuada que de la calidad de voz de tal o cual bertsolari.

Y es que entre esas 2.775 melodías reseñadas, hay algunas que son más adecuadas para transmitir sentimientos épicos; otras se ciñen mejor a la transmisión de sentimientos dramáticos; las hay adecuadas para narrar; otras se prestan más a la descripción... La elección atinada de la melodía, es un factor importante a la hora del éxito comunicativo

1.2 Métrica

Los bertsolaris componen sus bertsos ajustándose a una métrica determinada, más exactamente, a unas métricas determinadas.

Cada estrofa dispone de un número preestablecido de puntos y estos puntos a su vez, constan de un número determinado de sílabas. No vamos a entrar en la interesante discusión sobre si el bertsolari dispone del concepto mismo de sílaba o no.

Como indica Luis Michelena:

Dejando a un lado los cantares más antiguos, de metro irregular, la versificación posterior está basada, normalmente, como el mester de clerecía, en el número de sílabas y en la rima²¹.

Si bien hay estudiosos que han puesto en duda el carácter silábico de la versificación vasca, la gran mayoría suscribe la tesis de Michelena, tesis que la sensibilidad de los propios bertsolaris no hace sino confirmar.

Lo cierto es que el bertsolari jamás se dedica a contar sílabas mientras improvisa. Sería un trabajo arduo y además inútil. El bertsolari sabe perfectamente a qué paradigma métrico pertenece la tonada que ha escogido para improvisar. Si va cantando sin forzar la melodía es evidente que está cumpliendo con el número de sílabas pertinente. Si fuerza la melodía, acortándola o alargándola, es obvio que no está cumpliendo con las leyes métricas de la estrofa en cuestión.

Es la cuestión de la métrica una de las facetas que mayor quebradero de cabeza supone para el improvisador. Y es que mientras la melodía y la rima son una cuestión de máximos y mínimos (se puede cantar y rimar mal, muy mal, aceptablemente, bien, de forma sublime...) la métrica no acepta ningún tipo de escala. Se mide bien o se mide mal. No hay consideraciones intermedias, si bien es cierto que existen unas pocas tonadas en las que el habitual 7/6 deviene en un 8/6 por razones de uso.

²¹ MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid: Minotauro, 1960, p. 64.

Es además la métrica el componente más difícil a la hora de la preparación previa de un bertsolari. Mientras rima, melodías, léxico e incluso contenidos de diversa índole pueden ser cifrados y almacenados con el objetivo de que nos sirvan en un momento dado, la métrica no puede sino ejercitarse. Y si bien el continuo ejercicio aporta grandes dosis de seguridad, la improvisación es siempre dada a resbalones métricos que afean cualquier composición, por muy ingeniosa que sea.

Las estrofas más usadas en el bertsolarismo son las siguientes:

Zortziko mayor

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
    
```

Aspectos formales

El Zortziko Mayor es pues, una composición de cuatro puntos en la que el número de sílabas en las líneas impares es de diez y de ocho en las pares. Es además en estas líneas pares en los que se ha de rimar. Y la rima es siempre de la mismo familia.

Es de destacar la coincidencia en la utilización del octosílabo respecto a otros improvisadores que conocemos. Tanto los alpujarreños, como los canarios, como los cubanos... improvisan en décimas, que como es sabido, son diez versos de ocho sílabas.

Hamarreko mayor

Es la misma estructura pero con un punto (o dos líneas) añadido, por lo que se le ha de añadir también una quinta rima, con la dificultad que ello

conlleva. Es quizás un paradigma más propio para discursos más elaborados que el anterior, al haber un mayor lugar para el texto.

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
    
```

Zortziko menor

En el Zortziko Menor se mantiene la estructura de los cuatro puntos, ocho líneas y tener que rimar en los versos pares, pero se modifica el número de sílabas de cada verso. Al ser un número menor de sílabas y comprimirse el discurso, este tipo de métrica y sus melodías son más dadas a responder a situaciones jocosas, de dialéctica pura, que a grandes discursos épicos o dramáticos, aunque estas últimas consideraciones no son en absoluto inapelables.

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
    
```

Aspectos formales

Hamarreko menor

Idéntica a la anterior con el añadido de un punto y una rima.

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
    
```

Aspectos formales

Otros paradigmas

Existen otros paradigmas diferentes a los cuatro anteriormente reseñados. Son en general paradigmas más cortos o más largos respecto al número de versos pero coincidentes a la hora del número de sílabas por punto y a la hora de rimar en las líneas pares.

Así por ejemplo tenemos las **koplak**, paradigmas utilizados durante siglos a la hora de hacer rondas de diversa índole, y entroncadas en el romancero medieval. Su estructura es la siguiente:

. Koplak mayor

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
    
```

O también puede ser:

. Koplak menor

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
    
```

Son pues, justo la mitad de un Zortziko Mayor en un caso y justo la mitad de un Zortziko Menor en el otro.

Existen también paradigmas mucho más recientes creados en muchos casos por los propios improvisadores, con el fin de participar con éxito en los diversos Campeonatos que se celebran. Es una forma de rizar el rizo. Mayor número de puntos, mayor número de rimas... mayor peligro de caer sin red en el caso de fallar y mayor éxito en el caso de acabar el bertso de forma victoriosa. Mas no sólo es eso. Responde a una tendencia moderna en la cual el improvisador necesita el suficiente terreno textual como para mostrar su originalidad, la complejidad de sus argumentos, el distanciamiento en cuanto al tema propuesto... En estos tiempos en los que el contexto no es tan aglutinante como en otros, es el texto el que soporta en mayor medida el peso del éxito comunicativo. Y es por ello por lo que el texto tiende a dilatarse.

Aspectos formales

He aquí algunos de los ejemplos:

*. Zazpi puntukoa*²²

----- 10
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A
 ----- 8 A
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A.

Aspectos formales

*. Itsaso hori dago zatarra*²³

----- 10 A
 ----- 10 A
 ----- 10
 ----- 8 A (bis)
 ----- 8 A
 ----- 8 A
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A (bis).

²² Bertso de siete puntos en métrica mayor²³ Conocido popularmente como “Naufragoarena”*. Bederatzi puntukoa*²⁴

----- 7
 ----- 6 A
 ----- 7
 ----- 5 A
 ----- 7
 ----- 6 A
 ----- 7
 ----- 6 A
 ----- 6 A
 ----- 6 A
 ----- 6 A
 ----- 6 A
 ----- 7
 ----- 5 A.

Aspectos formales

Además de estos hay otros paradigmas que podríamos citar aquí pero estos ejemplos pueden servirnos para algunas consideraciones generales:

- Excepto en alguna excepción que más tarde mencionaremos, la rima es siempre del mismo grupo (A) y siempre consonante. La dificultad radica pues en buscar un número de vocablos suficientes que rimen entre sí, sin repetir ninguna palabra-rima. Si se repite la palabra-rima, se dice que el bertsolari ha cometido **poto**. El poto es el aspecto técnico más penado por público y jurado.
- La estructura métrica puede ser diferente pero el segmento oracional es siempre muy parecido: 10 sílabas, u ocho o siete o seis o cinco... Ello quiere decir que el improvisador acostumbra a plegar sus pensamientos a segmentos de 10 sílabas, ocho, siete, seis... y no a otros diferentes de mayor o menor número sílabas.
- El mayor número de rimas conlleva en muchas ocasiones un texto de

²⁴ Bertso de nueve puntos en métrica menor

mayor longitud. El querer arriesgar en Campeonatos ha traído consigo la proliferación de improvisadores que se atreven con paradigmas dificultosos y largos. Y sin embargo no siempre el riesgo merece la pena. El texto ha de adecuarse al discurso y el discurso a la idea proveniente del tema propuesto. Un improvisador que en un momento dado no tenga mucho que decir, tendrá grandes dificultades para completar el bertso de paradigma largo que ha iniciado. Y a pesar de que técnicamente logre llegar a buen puerto, el equilibrio del texto elaborado no será el ideal, y por consiguiente el acto comunicativo sufrirá una cierta merma.

Los únicos paradigmas en los que el bertsolari se ve forzado a combinar diversos tipos de rimas, constan de una sola melodía. Son pues, raras excepciones en cuanto a improvisación.

. *Iparragirre abila dela*

----- 10
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A
 ----- 7 B
 ----- 7 B
 ----- 8 A
 ----- 10
 ----- 8 A.

. *Nagusi jauna hauxe da lana*²⁵

----- 10 A
 ----- 11 A
 ----- 10 B
 ----- 10 B
 ----- 5 C
 ----- 10 C
 ----- 10 C.

Aspectos formales

Digamos para concluir con lo referente a la métrica, que aproximadamente el 90% de la producción habitual del bertsolarismo se limita a los paradigmas reseñados en primer lugar: Zortziko Mayor y Zortziko Menor y Hamarreko Mayor y Hamarreko Menor.

Las coplas se utilizan sobre todo en situaciones de ronda, y los demás paradigmas en Campeonatos y festivales.

Por último reseñar una última condición técnica referente a la métrica: la cesura. En los segmentos de diez sílabas se ha de formular la frase en forma de cinco+cinco sílabas y no de ninguna otra. Ello conlleva una dificultad añadida. No es suficiente con plegar una idea a la métrica de 10/8 sílabas, si no que hay que plegarla a la forma de 5+5/8 que es la más habitual. Y como en muchas otras ocasiones, para el improvisador avezado, esta limitación supone una especie de ventaja. En el fondo está acostumbrado a pensar sus ideas en esta métrica y todo lo que sea no cumplirla supone, además de un quebranto técnico, una interferencia en lo ideológico tal que al fallar una cesura puede venírsele abajo todo el esquema de su estrofa.

Aspectos formales

Ejemplo de cesura correctamente realizada:

| Gure etxean(5)/ bizi garenak(5)
 aita, ama ta lau ume (8).

Ejemplo de cesura incorrecta:

| Gure etxeraino (6)/ heldu ziren(4)
 Aita, ama ta lau ume (8).

1.3 Rima

Para muchos es el quid formal del bertso. Sin rima no hay bertso. Si

²⁵ Conocido también como *Juana Bixente Olabe*

rimamos (aunque la calidad de la rima no sea en exceso rica) estamos elaborando un bertso.

La rima, ya lo hemos visto, es siempre de un mismo grupo y se valora mucho su grado de consonancia. Digamos por ejemplo que *burua* (cabeza) rima con *ordua* (hora). Pero dicha consonancia es relativa, se limita a las dos últimas vocales por lo que estaríamos ante una rima pobre. *Elizan* (en la iglesia) y *gerizan* (al cobijo) constituyen entre sí una rima de mayor calidad. Riman en cuanto a sufijación (-an) y riman también la fricativa precedente (z-) la vocal anterior a ésta (-i-) e incluso la vocal de la primera sílaba de ambas palabras (-e-).

Así pues, desde un punto de vista clásico de diferenciar las rimas en ricas y pobres en función de su grado de consonancia, tendríamos que:

Burua / ordua es una rima pobre.

Elizan / gerizan, en cambio, es una rima de calidad.

Sin embargo, no es el grado de consonancia el único factor a tener en cuenta al hablar de la rima. Quizás la rima es para el improvisador un aspecto más allá de lo meramente formal a la hora de elaborar sus bertsos. Me explico: puede parecer que tanto la métrica como la rima son dificultades técnicas, leyes formales a seguir por el improvisador que lo constriñen y obligan. Y en efecto lo son. Pero eso no quiere decir que el improvisador pudiera elaborar textos mejores, de mayor contenido, más razonados... si no tuviera dichas restricciones. Es más: a fuerza de hábito y entrenamiento mental lo que para un no improvisador es una restricción, es una ventaja para el improvisador. Crea a partir de normas. Y se siente más cómodo a la hora de elaborar su discurso encorsetado por las reglas del juego que ante el vacío que supondría una no disponer de regla alguna.

Así pues, el bertsolari no dice nunca aquello que quiere decir. Dice aquello que la métrica y las palabra-rima que ha almacenado y puede en

Aspectos formales

un momento dado utilizar, se lo permiten. No hay bertsolari que diga lo que quiera y además rime y mida. Hay bertsolaris que riman y miden, y además en momentos de lucidez se acercan muy mucho a aquello que querían decir.

Desde ese punto de vista, las rimas no sólo son pobres o de calidad en función de su grado de consonancia. A la hora de comenzar con la elaboración del bertso, el improvisador intenta escoger adecuadamente la palabra-rima con la que ha de concluir su discurso. Porque necesita buscar otras de la misma familia, y le conviene tener suficientes y adecuadas para responder con solidez al tema propuesto.

Las rimas, además de formalmente pobres, medio-ricas, ricas o de calidad, son elementos que atañen al fondo mismo del discurso. El bertsolari adecua el contenido de lo que va a decir a las palabra-rima de las que dispone. Y para ello el trabajo de almacenamiento y ordenación de lo almacenado cumple una función primordial.

Un bertsolari puede tener en la cabeza un número X de palabras de tal o cual grupo. Por ejemplo, tiene una veintena de vocablos que terminen en -ina. Pero si los tiene de forma no ordenada, no podrá utilizar las más eficientes para uno u otro tipo de discurso.

Por ejemplo: *sorgina* (bruja), *egina* (hecho), *ahalegina* (intento), *grina* (pasión), *ezina* (imposibilidad), *panpina* (muñeca), *zina* (juramento), *osina* (ortiga), *kriskitina* (castaño), *okina* (panadero), *jakina* (evidente), *bina* (dos para cada uno), *zezina* (cecina), *erregina* (reina), *mina* (dolor), *arina* (ligero), *dotrina* (doctrina), *irina* (harina), *latina* (latín), y *pinpirina* (coqueta).

En un principio dispone de un número más que suficiente de palabras-rima para cualquier paradigma métrico, pues tal como hemos visto, la mayoría de las veces se utilizan cuatro o cinco palabras-rima, y es fran-

Aspectos formales

camente rara la composición de más de nueve.

Y es cierto que con ese número de rimas (20) y concretamente con esas palabra-rima se puede decir casi todo, por no decir que todo. Pero la calidad de la composición será mayor conforme las palabras-rima utilizadas sean más adecuadas para tratar el tema al que estamos cantando.

Por consiguiente, un ordenamiento eficaz de cada grupo de rimas, redundará en un discurso más exacto y efectivo. El “*totus revolutus*” que hemos expuesto anteriormente requiere de un ordenamiento.

Dicho ordenamiento mental lo hacen todos los improvisadores de una forma personal, consciente o inconscientemente. Cada bertsolari tiene su ordenamiento de cada palabra-rima, aunque con el paso del tiempo dicho ordenamiento cambie, bien por que ha añadido nuevas palabras, bien por que se ha olvidado de algunas o bien por que las palabras-rima más utilizadas en una época no son las mismas que las palabras-rima más utilizadas en otra.

Una forma de ordenamiento, no es la única ni la única aceptable, pudieran venir marcada por varios factores:

- Frecuencia de utilización.
- Polivalencia de algunas palabra—rima.
- División en categorías gramaticales.
- Mayor o menor grado de consonancia.
- Préstamos de otras lenguas.

Si tenemos en cuenta todos los factores arriba mencionados, el ordenamiento mental de las palabras-rima de cada grupo pudiera tomar el aspecto de una margarita en la que en el núcleo central colocaríamos las palabras de mayor utilización y las de mayor polivalencia, y luego ordenaríamos en diferentes pétalos las demás palabras atendiendo a diversos

factores que pueden ser semánticos, gramaticales, de procedencia etc.

Un ejemplo de ordenamiento mental con el grupo de palabras en -ina, pudiera ser el siguiente:

1
Grina
Ahalegina
Egina
Ezina
Atsegina

2
Panpina
Erregina
Sorgina
Krabelina
Pinpirina

3
Arina
Duina
Fina

4
Dotrina
Latina
Jakina

5
Zina
Osina
Zezina

6
Liftina
Puentina
Pierzina

7
Mina
Samina
Sumina

8
Kriskitina
Irina
Okina

Aspectos formales

De esta forma, el improvisador sabe que las palabras-rima que más utiliza y mayor polivalencia poseen son las del grupo 1. Que en el grupo 2, tiene una serie de sustantivos de muy sencilla adjetivación. Los adjetivos puros los tiene en el 3. Los del 4 son de un mismo campo semántico. Los del 5 son de gran consonancia entre sí. En el pétalo 6 se encontrará con palabras derivadas del castellano, ingles... etc.

El bertsolari lo que hará es combinar alternativamente palabras de un pétalo con las de otro. Comenzar rimando *mina* del pétalo 7, seguir con *puentina* del pétalo 6, posteriormente utilizar *jakina* del 4, y echar finalmente mano de *atsegina* y *egina* del pétalo 1.

Otro ejemplo: rima en -ana.

1
Plana
Lana
Afana

Dana
Norengana

2
Laztana
Bakana

3
Iragana
Joana

4
Portzelana
Aduana
Patxarana

Diana
Porlana

5
Dama
Fama
Xarma
Narama
Zarama

6
Harremana
Esana
Izana

Aspectos formales

El ordenamiento de las palabras-rima (el propuesto o cualquier otro) supone una ventaja metodológica y práctica. Metodológica porque al combinar palabras de diferentes categorías gramaticales, las estructuras

oracionales necesarias para acabar en dichas palabras serán diferentes y darán más juego al texto elaborado. Asegura variedad y evita la monotonía del discurso.

Y práctica, porque no repetirá con facilidad una misma palabra-rima. Y recordemos que es ese uno de los aspectos técnicamente más penados por el público en general y por los jurados de los Campeonatos en particular. Se le denomina **poto**. Consiste, simplemente, en la repetición de una palabra-rima. Dado que en el bertsolarismo todas las rimas son de una misma familia (A), se supone que la habilidad del bertsolari consiste en buscar muchas palabras de dicho grupo, pero sin repetir ninguna de ellas. El poto puede suceder por descuido o por falta de reflejos para rebuscar en décimas de segundo en el almacén de rimas de cada bertsolari. El ordenamiento arriba expuesto minimiza el riesgo de descuido, y hace aflorar más fácilmente las rimas prefijadas en la mente del improvisador.

Respecto al poto hemos de aclarar que no se considera como tal, si la palabra-rima repetida es polisémica y adquiere diferentes significados en cada una de sus utilizaciones. Es muy conocida una estrofa del bertsolari Florentino Goiburu:

| Leitzan jaio ta Orion
bizi dana HERRIZ;
parekorikan ez du
rimaz eta NEURRIZ.
Denok txorätzen gaitu
bere bertso BERRIZ;
Aho sapaí ederra,
eztitsua BERRIZ
ez dakit holakorik
sortuko dan BERRIZ.

*Nacido en Leiza, Orio
es su pueblo de acogida;
nadie le iguala en asuntos
de rima la métrica;
nos tiene a todos encandilados
con sus bertsos improvisados;
Su canto, por otra parte,
es dulce como la miel;
dudo que surja jamás
otro bertsolari de su nivel.*

A primera vista puede parecer que el bertsolari está cometiendo un doble poto dado que ha repetido no dos veces sino tres, la palabra *berriz* como palabra-rima. Sin embargo las acepciones de esos tres *berriz* son evidentemente diferentes. El primer *berriz*, “bertso-berriz” más exactamente, lo traduciríamos como “bertsos improvisados”. El segundo como “además”, o “por otra parte”, y el tercero como “algún día” o “jamás”. Florentino Goiburu ha aprovechado perfectamente la polisemia de la palabra *berriz* para, sin hacer poto, lograr una consonancia plena.

Así pues, melodía, métrica y rima constituyen el aspecto formal del bertso. Aquel o aquella que cante, rime, y mida, está haciendo un bertso. Es como aquel que sabe golpear un balón. De ahí a hacer un futbolista queda un largo tramo.

En el caso del bertsolari, la capacidad técnica no es más que eso: capacidad técnica. Son los contenidos que transmite, el factor primordial de su engarce con el público. Y a la hora de elaborar esos contenidos cada bertsolari es un mundo. Bien es cierto que conforme mayor sea su bagaje general cultural y lingüístico, le será más fácil buscar contenidos adecuados al tema propuesto. Pero el análisis de contenidos nos llevaría a un terreno de difícil investigación.

De lo que sí disponen todos los bertsolaris es de una estrategia común para hacer llegar su mensaje al público. Y es a explicar dicha estrategia a lo que dedicaremos las siguientes páginas.

2 Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

El bertso cantado tiene una duración aproximada de entre 20 segundos (*kopla*) y un minuto (*bederatzi puntukoa*), variable siempre de bertsolari a bertsolari.

Son pues tanto para el emisor como para el receptor, pequeñas dosis de discurso en lo referente a duración temporal. Tanto el emisor como el receptor identifican unidad discursiva con bertso. Esto es: en cada bertso, en cada 40 segundos aproximadamente, el emisor ha de ser capaz de crear un texto que se sostenga de forma autónoma; que consiga llegar a la fibra del receptor por su gracia, por su profundidad, por su brillante deducción dialéctica...

La modalidad principal en la que el bertsolari acomete su trabajo es en controversia con otro. Uno defiende su papel o su persona mediante sus propios razonamientos e intenta rebatir los de su contrincante. Se intercambiarán en rigurosos turnos tres, cuatro, seis o decenas de estrofas por cada parte para conseguir una argumentación más plausible que la del contrincante, pero cada estrofa constituye una unidad discursiva.

Cuando el bertsolari canta en solitario a tal o cual tema, sucede lo mismo. Si canta tres estrofas por ejemplo, es importante la ligazón general del discurso, de forma que lo dicho en una estrofa no contradiga lo expuesto en la anterior, pero tanto por parte del creador como del receptor lo que se percibe como unidad discursiva principal es cada estrofa.

Aspectos formales



Foto: E. Koch / Fuente: Bertsolari aldizkaria

2.1 Estrategia general: el veneno en la cola

La cuestión radica en cómo lograr que un discurso de 40 segundos tenga el suficiente atractivo para el receptor. El bertsolari dispone para ello de una estrategia básica que utilizará de forma sistemática: pensar primero el final.

Parece una obviedad pero quizás no lo es. ¿Cuántas veces hemos asistido a discursos de diversa índole que no han logrado un mínimo de conexión con el público por no disponer de forma adecuada los contenidos expresados?

El bertsolari, cuando oye un tema, pone en marcha su maquinaria mental. Y lo hace en unos parámetros muy cercanos a los de la retórica clásica, como trataremos de mostrar en el capítulo IV. Piensa en lo que va a decir. Intuye en qué orden va a decirlo, guardando para el final el razonamiento más potente y elaborado. Comienza a cantar, y sobre la marcha intentará expresar esos contenidos de una forma poética, dramática, épica... lo que venga al caso. Y todo ello apoyado en la memoria, para que no se le olvide a donde ha de llegar y en una puesta en escena que ayude a transmitir con mayor impacto los contenidos que va transmitiendo.

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

Esta estrategia básica de guardar para el final del discurso lo que se piensa primeramente, reporta al creador dos ventajas muy importantes:

- Metodológica. Si el bertsolari sabe a dónde quiere llegar, el camino a recorrer se convierte en más sencillo.
- Comunicativa. Un discurso bien rematado es sinónimo de éxito en cualquier *performance*. Más vale empezar flojo y rematar adecuadamente, que lo contrario. Además, el público percibe la estrofa de manera inversa a la que el bertsolari la ha concebido. El bertsolari sabe dónde va a terminar, y el público está empezando a oír el discurso desde el principio. Espera ansioso el final... No es magia, pero se le parece. Es cuestión de que los focos de atención de emisor y receptor no coincidan. El bertsolari, en el momento en el que va a abrir la boca, tiene la mente en el final del discurso. El público se centra en las primeras palabras que salen de su boca. Y por eso le extraña tanto y disfruta de una manera tan grande cuando el bertsolari construye un texto que va *in crescendo* hasta el remate final, nítido y potente. Algo que el bertsolari ya sabía antes de abrir la boca.

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

Metodológicamente, el bertsolari, antes de comenzar a cantar, en los pocos segundos que transcurren entre que oye el tema propuesto y comienza a recita su discurso, piensa un razonamiento, escoge una melodía y pliega dicho razonamiento a la métrica de la melodía escogida. O al contrario, escoge una melodía de un paradigma concreto, porque ya ha plegado su razonamiento a un número concreto de sílabas

Es, siempre, el primer paso. Así pues, el bertsolari ya ha elaborado su razonamiento final y lo ha plegado a un número determinado de sílabas.

2.2 Ejemplo práctico-1: “El dilema de las drogas de diseño”

Pongamos por caso el siguiente tema: “Un buen amigo tuyo te ha ofrecido una serie de pastillas con las que a buen seguro podrás mejorar tu rendimiento en muchas facetas. Tú estás dudando en tomarlas...” Se lo

propusieron a Aitor Mendiluze en un festival en Elgoibar en 1997. Su labor era la de construir en solitario tres estrofas. Veremos cual fue su proceso de elaboración de la primera.

Aitor, en cuanto escuchó el tema, buscó un argumento que reflejara su opinión sobre las drogas de diseño.

Lo primero que vino a su mente fue el siguiente argumento: “*hobetuko naiz, baina neu izan gabe*” o lo que es lo mismo, “mejoraré, pero no seré yo mismo”.

Lo que hizo a continuación fue plegar dicho razonamiento a una métrica de 10/8 sílabas.

	Hobetuko naiz, baina orduan	10
	ni izan gabe ordea!!!	8 A.

*Mejoraré, pero entonces
ya no seré yo mismo*

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

Téngase en cuenta que a la hora de plegar dicha argumentación a ese número de sílabas, Aitor tenía otras posibilidades de decir lo mismo pero con otras palabras. Como por ejemplo:

	Hobetuko naiz, baina tamalez	10
	neu izateai utzita.	8 A

*Mejoraré, pero por desgracia
dejaría de ser yo mismo*

O bien,

	Hobetuko naiz baina orduan	10
	ni neroni izan gabe.	8 A

*Mejoraré pero entonces
ya no seré quien soy*

Disponía de otras muchas formas de decir lo mismo en otras palabras. Pero Aitor escoge la que escoge por su formulación impactante y por que considera que en el grupo de palabras con rima en (-ea) dispone de las suficientes y las adecuadas para elaborar un discurso que le lleve al final que él ha decidido. Si tuviera la intuición contraria, cambiaría de formulación y adoptaría la segunda de las posibilidades o la tercera u otra cualquiera.

Así pues, Aitor ha buscado su argumento. Lo ha plegado a una métrica determinada. Ha formulado la frase de forma que la palabra-rima final le dé posibilidades de encontrar el suficiente número de palabras-rima necesario y ha escogido la melodía que va a utilizar en función de la métrica a la que ha plegado su frase final y el tipo de contenidos que quiere transmitir.

Han pasado unos 15 o 20 segundos desde que le han propuesto el tema. El público está expectante. No sabe nada de lo que ha transcurrido por la cabeza de Aitor durante esos 15-20 segundos. Aitor comienza a cantar... Sabe a dónde quiere llegar. Sabe qué palabras-rima ha de buscar en su almacén. Sabe el camino que ha de recorrer hasta sentenciar con el final que ha pensado...

Aitor, medio segundo antes de empezar a cantar, en un momento de lucidez ha recordado la palabra *hobea* (mejor). Le va a venir bien para la ligazón con la sentencia final. Lo guardará como oro en paño en su memoria. Y comienza a cantar. “*Ene laguna...*” (Amigo mío...). Desde ese momento, todo el discurso suyo hasta llegar a la parte previamente pensada, será de una improvisación pura.

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

Ene laguna- - - - - 10
 - - - - - 8 A
 - - - - - 10
 - - - - - 8 A
 - - - - - 10
 - - - - - 8 A
 - - - - - 8 A
 - - - - - 8 A
 - - - - - 10
 - - - - - hobea 8 A
 hobetuko naiz baina orduan 10
 ni izan gabe ordea!!! 8 A

La parte del discurso construida por Aitor antes de comenzar a cantar es aproximadamente la que viene formulada en palabras. La parte que construirá conforme canta es la que viene en guiones.

Aitor sabe lo que va a decir al final. Pero para ello necesita hacer el camino, construir una gran parte del discurso de forma que el final tome aún un mayor realce.

Comenzará a buscar en su “margarita” de rimas y encontrará la palabra *noblea* (noble). Le sirve. Comienza a cantar...

| Ene laguna uste zintudan,
 jatorra eta noblea...

*Amigo mío te creía
 fiel y noble...*

El público permanece expectante. Aitor ha optado por hablar directamente a ese amigo imaginario suyo que le ha propuesto tomar las pastillas. ¿Qué decidirá? ¿A donde va? Aitor lo sabe. El público no. A lo sumo lo intuye.

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

La siguiente palabra-rima que Aitor rescata de su almacén es *gordea* (escondido, oculto). No está mal. Le vale para seguir elaborando su discurso.

| Ene laguna uste zintudan
jatorra eta noblea...
zuk ere alde ilun, triste bat
nonbait bazendun gordea.

Amigo mío te creía

fiel y noble...

tú también tienes, sin embargo,

una cara oculta

Ya ha planteado en bertso, midiendo y rimando, la contradicción en la que se encuentra. Tiene un amigo a quien cree fiel y noble, pero ese amigo tiene una cara oculta. ¡Y se lo está diciendo al mismo amigo! La expectación del público va subiendo de grado: sí, ha expuesto al amigo su contradicción... ¿Pero a dónde va? ¿Qué resolución tomara Aitor?

Estrategia principal en
la elaboración del
bertso improvisado

La siguiente palabra-rima que rescata es *dotorea* (elegante). Y dado que la palabra le fuerza en gran medida a ello, comienza a hacer juicios de valor. “*Egin didazun eskeintza ez da uste bezain dotorea*” (El ofrecimiento que me has hecho no es tan elegante como pudiera parecer).

| Ene laguna uste zintudan
jatorra eta noblea
zuk ere alde ilun, triste bat
nonbait zenukan gordea
egin didazun eskeintza ez da
uste bezain dotorea...

Ha planteado la contradicción inicial. Ha hecho un juicio de valor. El siguiente paso es reforzar, ejemplificando, dicho juicio de valor. Y rescatará la rima-palabra *umorea* (humor) y a continuación *doblea* (doble de).

Le vienen muy bien para la lógica de su discurso.

“*Emango dit umorea*” canta. O lo que es lo mismo: (mejorará mi humor). Y a continuación: “*ta abildade doblea*” (y duplicará mis habilidades).

Así pues, ya está llegando a la zona del discurso que ha pensado previamente. Y lo está haciendo bien. Hasta el momento, los contenidos que ha expresado son los siguientes:

- 1- Te creía un amigo fiel y leal.
- 2- Pero tu también tienes una cara oculta.
- 3- La oferta que me has hecho no es tan buena como parece.
- 4- Mejorará mi humor.
- 5- Duplicará mis habilidades...

Ha construido un discurso coherente e interesante. Nadie sabe dónde ha de desembocar. Pero Aitor sí. Su memoria está acostumbrada a retener lo previamente pensado. Y a pesar de que ha gastado mucha fuerza mental a la hora de la improvisación pura (rescatando las mejores rimas, midiendo adecuadamente, intentando no cometer ningún error lingüístico...) recuerda aún el segmento oracional que ha pensado 40 segundos atrás.

Estrategia principal en
la elaboración del
bertso improvisado

| Hobetuko naiz, baina orduan
neu izan gabe ordea!

Sabe que si llega ahí y lo dice tal como lo ha pensado, el éxito comunicativo de su estrofa está asegurado. Y además recuerda que ha reservado la palabra-rima *hobea* (mejor) para engancharlo con la argumentación final. Tan sólo le queda construir la penúltima frase. Y ese *hobea* le dará la posibilidad de dar realce a la estrofa. Canta...

| Hartu ezkerro izan naiteke
naizena baino hobea...

Ya ha completado el discurso. Le ha dicho al amigo que le creía leal. Pero que tiene una cara oculta. Que la oferta no es tan buena como parece. Que le mejorará el humor, que duplicará sus habilidades, que si lo toma sería mejor de lo que es...

Lo que ha oído el público hasta ese momento es:

	Ene laguna uste zintudan
	jatorra eta noblea
	zuk ere alde ilun triste bat
	nonbait zeneukan gordea.
	Egin didazun eskeintza ez da
	uste bezain dotorea...
	Emango dit umorea
	ta abildade doblea...
	Hartu ezkerro izan naiteke
	naizena baino hobea...
	----- 10 A
	----- 8 A

Estrategia principal en
la elaboración del
bertso improvisado

El público conoce justamente aquella parte del discurso que el creador desconocía en el momento de empezar a cantar. Y desconoce la única parte del discurso que el creador había previsto y que el privilegiado lector de estas líneas también conoce.

Cuando Aitor concluye “¡*hobetuko naiz, baina orduan ni izan gabe, ordea!*”, la relación comunicativa alcanza su clímax.

2.3 Excepciones varias

Pensar el final y comenzar por el principio es, pues, la forma más habitual del improvisador de enfrentarse a la construcción de la estrofa. El bertsolari improvisador, busca su argumento final, y ateniéndose a un

esquema muy cercano al de la Retórica clásica, a continuación dispone el camino para llegar a ese momento final. Pero no siempre puede ser así. Existen excepciones a dicha forma de hacer. Estas excepciones las hemos definido como:

- a) Condicionantes internos.
- b) Condicionantes externos.

A | *Condicionantes internos*

■ La primera de las excepciones a la estrategia general, se refiere a la imposibilidad del propio improvisador de encontrar una argumentación cualquiera en un intervalo de tiempo razonable. Le han propuesto un tema en solitario o está en controversia con otro compañero. Pasa el tiempo y no encuentra, bien por falta de capacidad, bien por falta de concentración, ninguna argumentación suficiente. El tiempo corre. El público se impacienta. El improvisador no es capaz de buscar nuevos razonamientos ni quiere repetir razonamientos tópicos y ya utilizados. Sigue pasando el tiempo... Y aunque no haya ninguna ley tácita sobre el número de segundos establecidos para comenzar con la contestación, el improvisador sabe que ha de comenzar. No tiene final y ha de comenzar... Es uno de los casos en los que la estrategia habitual no funciona. Es una especie de “salto al vacío”. Empezar sin tener una idea clara de a donde ir.

Es una situación en la que todo improvisador se ha encontrado en más de una ocasión. El público no sabe que el improvisador ha comenzado sin una idea concreta del final de su estrofa. El improvisador intentará que la estrofa sea suficientemente bien construida como para que el público no se de cuenta incluso concluida la estrofa de las zozobras que ha pasado. Sin embargo es muy difícil arribar a buen puerto en dichas condiciones. Construir sin planos lo es. Y planificar mientras se construye también. Aquí sí que el acto de improvisación es “puro”. Pero lo es

Estrategia principal en
la elaboración del
bertso improvisado

no por que el improvisador así lo haya querido si no por su falta de capacidad para determinar un final antes de comenzar con la estrofa.

- Otra de las excepciones se da cuando la memoria falla. El improvisador ha pensado un final. Ha comenzado a cantar según la rima de ese final. Sabe a dónde quiere llegar. Va relativamente cómodo. Y en una décima de segundo se da cuenta de que no se acuerda del final que ha pensado unos segundos antes. Empieza a recordar, pero recordar no es sencillo mientras se está haciendo el esfuerzo de construcción de la estrofa. Si no logra rescatar de la memoria el segmento antes pensado, se verá obligado a improvisar incluso el final. Y es una pena. Por que ha malgastado los segundos iniciales “pensando” un buen razonamiento, que ahora tendrá que improvisar de forma repentina y difícilmente llegará a ser la calidad de lo improvisado del nivel de la calidad de lo pensado. Es un caso de utilización fallida de la estrategia habitual.

Hemos expuesto dos casos de construcción de estrofas atípicas. En ellas el equilibrio habitual entre “parte pensada” y “parte improvisada” se rompe por diferentes razones. Pero siempre se rompe a favor de la “parte improvisada”. Esto es: en los casos expuestos, por condicionantes internos del propio bertsolari, se improvisa más que en las estrofas construidas siguiendo la estrategia habitual.

- También se puede dar el caso contrario. El bertsolari construye la estrofa pensándola en su práctica totalidad y apenas improvisa a la hora de la puesta en escena. Este caso se puede dar en diferentes situaciones: saluciones, ofrendas, estrofas de cumplimiento... En términos generales diríamos que en aquellos casos en los que existe tiempo suficiente como para “pensar” todo lo que se quiera y más.

Puede ser el caso del joven o la joven que por falta de autoconfianza “piensa” toda la estrofa antes de empezar a cantarla. O incluso del profesional que se encuentra en un acto (misa, mitin, homenaje...) en el que se dispone de tiempo para construir enteramente una o varias estrofas antes de salir ante el público.

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

Aquí, la “parte pensada” es infinitamente mayor a la “parte improvisada”. Y así lo percibe el público. Por lo tanto, la calidad misma de la estrofa ha de ser mayor lógicamente. Pero, paradójicamente, el riesgo también lo es. El bertsolari que en lugar de improvisar una estrofa conforme la va construyendo, la construye mentalmente y posteriormente la canta, se está arriesgando sobremanera. Y es que en el momento de la *performance* su esfuerzo mental se limita a recordar lo pensado y cualquier olvido mínimo puede hacer que la estrofa entera se tambalee dado que la fuerza mental del improvisador no está centrada en resolver los pequeños problemas que le vienen acaeciendo en cada momento. Como regla general y consejo habitual, se dice que la estrofa se construye mejor improvisándola conforme se va cantando.

B | Condicionantes externos.

- Una de las modalidades de mayor tradición es la de ***Puntuari eran-tzun***, lo que hemos denominado como “arranque forzado”. Y es, desde el punto de vista de la construcción de la estrofa, una modalidad absolutamente diferente a todas las demás. El público quizás no lo perciba así, pero el improvisador sí. Y es que en esta modalidad, el conductor comienza una estrofa y el improvisador ha de concluirla. Así pues, tanto el tema a tratar como la rima a utilizar lo proponen desde fuera, con el agravante de que la contestación ha de ser inmediata y ceñida en lo temático al tema propuesto y en lo formal a la rima impuesta. El bertsolari no dispone de tiempo material para pensar el final, luego ha de empezar contestando a la pregunta o sugerencia que le han hecho y organizar el bertso sobre la marcha, para terminar de la forma más nítida posible. En esta modalidad no hay estrategias que valgan. También aquí, la improvisación es más pura que en ningún otro apartado del bertsolarismo.
- Otra de las modalidades muy recurridas es la de ***puntuka*** o punto corrido. Esta modalidad consiste en construir una estrofa entre dos o más

Estrategia principal en la elaboración del bertso improvisado

bertsolaris, de modo que cada bertsolari canta alternativamente un punto. Dado que la unidad discursiva se completa entre dos o más personas, y nunca sabe una la que la otra ha de decir, no hay estrategia general que valga. Son los reflejos y la capacidad improvisadora pura las que utiliza el bertsolari.

Así pues, bien por falta de capacidad en ese momento, bien por las exigencias de una modalidad “diferente”, bien por otras razones anteriormente expuestas, podemos encontrarnos con estrofas que no han sido construidas siguiendo la estrategia habitual. Además, y con el fin de mostrar más claramente en qué consiste dicha estrategia, nos hemos referido sobre todo a estrofas cantadas por bertsolaris, en solitario. Pero la improvisación oral de los bertsolaris, como en otros fenómenos análogos de improvisación oral, es la controversia la forma más genuina y frecuente de manifestarse.

Estrategia principal en
la elaboración del
bertso improvisado

3 La controversia, alma del bertsolarismo improvisado

En las controversias, un bertsolari se enfrenta a otro y entre los dos hilvanan una actuación de mayor o menor número de estrofas. Puede que ambos improvisadores no tengan ningún conductor de temas, con lo que el discurso lo tendrán que generar entre ambos teniendo en cuenta las circunstancias del lugar en el que se encuentran, el día, el público, las características de los propios improvisadores... Es posible que un conductor de temas les imponga un papel o un personaje a cada uno, en cuyo caso cada improvisador buscará las argumentaciones necesarias para defender su personaje y al mismo tiempo atacar al de su “contrario”.

En la controversia, la estrategia principal que hemos expuesto anteriormente no sufre ninguna variación. Esto es: el improvisador piensa su argumentación, la guarda para el final y comienza a cantar desde el prin-

cipio. Así pues, la construcción de la estrofa se hace de manera idéntica a cuando el improvisador se enfrenta en solitario a un tema.

Pero en la controversia la gestión del tiempo disponible para la improvisación juega un papel primordial. Cuando se canta en solitario, el improvisador piensa el final en el menor número de segundos posible y comienza a cantar. Y cuando termina de cantar la estrofa hace inmediatamente lo mismo. Pensar el final y empezar a cantar. Y así sucesivamente. Además, el hilo argumental de su discurso es únicamente suyo, con lo que no ha de esforzarse más que en ser coherente con lo dicho y lo que vaya a decir.

La controversia sin embargo, es cosa de dos. Y al ser cosa de dos, y cantar ambos improvisadores de forma alterna, intervienen dos variables que hasta el momento no hemos tenido en cuenta:

- Las argumentaciones del rival.
- El tiempo disponible para pensar mientras el rival canta su estrofa.

En la controversia, el improvisador ha de contestar a lo que le ha dicho el rival. Eso es evidente. Un improvisador que deja de contestar a una argumentación bien construida del rival no está defendiendo bien su papel o su persona. Y sin embargo, no es suficiente con defenderse. Al mismo tiempo hay que atacar. Y existe el suficiente tiempo, dado que mientras se escucha la estrofa del contrincante se puede ir pensando la de uno mismo...

Hemos escrito “se puede ir pensando”. Es esa la realidad. Malgastar unos segundos preciosos sin pensar nada no es una estrategia adecuada. Pero tampoco lo es pensar una argumentación mientras canta el contrario, y diga lo que diga aquél, contestarle con lo que hayamos pensado anteriormente. En muchas ocasiones se opta por una fórmula mixta: contestar al contrario y añadir la argumentación pensada durante el tiempo

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

en el que el contrario cantaba.

3.1 Posibilidades estratégicas generales de la controversia

No es sencilla la forma de defender y atacar, argumentar y contestar a las argumentaciones que se da en cualquier controversia.

Diríamos que tenemos tres tipos de formas de actuar:

A | Pensar una argumentación mientras el rival canta y recitarla cante lo que cante el rival.

B | Esperar a escuchar en su totalidad el discurso del rival y posteriormente en muy pocos segundos, contestarle.

C | Pensar una argumentación mientras canta el rival, escuchar lo que argumente él, y optar por mezclar en una misma estrofa lo pensado y la contestación.

La fórmula **A** tiene el inconveniente de que se puede perder el hilo de la controversia. Si siempre decimos aquello que queremos, sin seguir la línea argumental del contrario, el discurso puede salir desgajado, roto... Y en el bertsolarismo la controversia es en el fondo un acto de cooperación, aunque parezca todo lo contrario. Difícilmente uno hará una gran actuación si el otro lo ha hecho muy mal.

Esta fórmula tiene la ventaja de que, al menos, expondremos nuestras argumentaciones de manera nítida.

La fórmula **B** tiene el inconveniente de contar con poco tiempo para la respuesta. Además en el caso de que la argumentación del rival sea débil o fallida, nos encontraremos con que deberemos de buscar nuestra propia argumentación dado que aquella no es susceptible de respuesta alguna, con el agravante de que lo tenemos que hacer de forma precipitada. Y si nos limitamos siempre a responder... pocas ideas nuestras podre-

mos aportar a la controversia. La trama avanzará siempre en el terreno que nos imponga el rival.

De todas formas, siempre queda el recurso de pensar un argumento y luego desecharlo por completo por decidir que más vale responder al rival aunque sea de forma menos brillante, que con nuestra estrofa pensada antes de oír su final. Un conocido bertsolari se quejaba de otro con el que se enfrentaba en muchas controversias, porque este otro bertsolari no se privaba de utilizar en su improvisación cualquier tipo de argumento, fuera o no pertinente. El conocido bertsolari llegó a afirmar que “para cantar tres estrofas con ése, hace falta pensar seis”. En efecto: las tres que pensaba mientras el otro cantaba, y las tres que efectivamente cantaba tras oír las argumentaciones de su rival.

Sin embargo es esta fórmula la que posibilita las controversias de un más alto nivel. Cuando dos improvisadores se enzarzan en una pelea dialéctica de argumentación bien construida contra respuesta bien elaborada, la controversia alcanza sus más altos niveles.

La fórmula **C** es quizás la más recurrida. Ni se canta lo anteriormente pensado, ni se espera del todo a que el rival exponga su argumento. Se conjugan ambas cosas. Se piensa mientras el rival canta y luego, según lo que haya cantado el rival, se responde con lo pensado anteriormente introduciendo al principio de la estrofa una especie de mini-respuesta. La **C** es una fórmula que para el gran público se acerca al **B** pero que para el experto o el protagonista no es más que un **A** convenientemente disimulado.

¿Cuál es la fórmula más acertada? Es difícil responder. La más pura es la **B**, sin duda. Pero tiene el inconveniente de que dos improvisadores raramente llegarán a hacer una controversia con el siguiente esquema (contando que el que comienza siempre hace un **A**, por que no tiene a

quien responder).

Un esquema del tipo /**A-B-B-B-B-B**/ sería lo ideal, pero difícilmente se responde y se argumenta en una sola estrofa. Y más difícilmente a ésta le sigue otra estrofa de respuesta argumentada. Y así sucesivamente.

Aunque no haya ninguna estrategia válida para todas las ocasiones, nos aventuraríamos a aconsejar una. En una controversia en la que se han de cantar, pongamos por caso 4 estrofas por cada parte, no estaría mal que una estrofa fuera **A**, otra fuera **C** y un par de estrofas fueran **B**. Así con la **A** aseguraríamos que en la controversia se deje oír nuestra argumentación propia. Con las **B** responderíamos a los argumentos del contrincante. Y con la **C** haríamos un poco de ambas cosas.

Y sin embargo podrían perfectamente ser dos **A**, y dos **B**. Un **A** y tres **B**... Como puede verse, no hay una única estrategia.

Lo más difícil a la hora de enfrentarse a una controversia es escoger adecuadamente el momento de introducir un **A** o un **B**. Pongamos el caso de que tenemos una idea brillante pensada mientras el rival canta. Pero la idea del rival también ha sido brillante. Lo cual nos obliga a reponderle con otra argumentación desechando la primera. Una estrofa brillante irá al cesto del olvido, pues es muy posible que nunca más se presente la ocasión de poder utilizarla.

En el caso de que tengamos una idea brillante y la del rival no nos fuerce a responderle, entonces podremos introducir nuestro **A**. Pero la decisión ha de tomarse en décimas de segundo. Y no siempre se opta por lo más adecuado.

Al hablar de controversia hemos tecnificado mucho su proceso. En realidad el improvisador no funciona con **A**, **B**, **C**, ni conceptos teóricos de ningún tipo. Actúa según sus instintos y su capacidad dialéctica del

momento. Además, la disección metodológica del acto de la controversia vale más para controversias con tema impuesto (campeonatos, festivales...) que para controversias sin tema impuesto.

3.2 Ejemplo práctico-2: “El operario y el ama de casa”

El tema impuesto es el siguiente: **X** será una ama de casa que ha llamado a **Y** para que le haga una pequeña obra en su cocina. **Y** lleva en casa de **X** más de una semana y parece que los trabajos no llevan la suficiente celeridad. Comienza a cantar **X**, la ama de casa, y han de cantar cuatro estrofas cada uno.

|X: Nahiz ta faktura pasa
handi ta astuna
ez da lanean asko
mugitzen zaiguna.
Dexente motela da
honexen jarduna
nere gonai begira
pasatzen du eguna.

*Aunque me pase una factura
de mucho cuidado,
no es éste precisamente
un trabajador diligente.
Yo diría más bien
es lento en su trabajo:
se pasa el día
mirándome las faldas!*

X ha construido una estrofa del tipo **A**. Ha pensado su argumento y lo ha dispuesto de forma que adelantado su miedo a la excesiva factura de un trabajador evidentemente vago, que se pasa el día contemplando a la

señora. Era obligatorio hacer un **A**, dado que era él quien comenzaba con la controversia.

|Y: Aizu, señora itxoin
pare bat segundo,
zer diozu zuk gona
eta gonakondo?
Horrelakorik ez dut
egin nik egundo...
Nik lana egiten dut
mantxo baina ondo!

*¡Oiga usted, señora,
espere un par de segundos!
Déjese usted de faldas,
vayamos al grano:
yo jamás he hecho
lo que usted me imputa;
yo trabajo despacio,
pero seguro.*

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Y lo que hace es una estrofa del tipo **C** ó mixta. Piensa su argumentación final: soy lento pero seguro. Pero la acusación de la señora (sus miradas a las faldas) es demasiado concreta como para no responderle. Y lo que hace es utilizar sus tres primeros puntos para responderle y añadir al final la sentencia que había pensado en el intervalo de tiempo en el que su contrincante cantaba. Esta estrofa tiene el mérito de responderle a la acusación de *voyeur*, pero el demérito de que el tercer punto y la sentencia final son demasiado inconexos desde el punto de vista lógico.

Sigue **X**, con su segunda estrofa:

|X: Hola konsuelorik
ez dago neretzat
ez dira oso nabarmen
obraren emaitzak.
Etxekoandrerik ez du
honek hartzen aintzat
neuri obratxoren bat
egidazu behintzat!

Así no hay consuelo

posible para mí.

Los resultados de la obra

son mínimos.

Este trabajador no toma en cuenta

al ama de casa.

A falta de otra cosa, hágame

una pequeña “obra”

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

X opta por hacer otra estrofa **A**. Haciendo caso omiso de la respuesta de **Y**, opta por hacer lo que ha pensado mientras su contrincante contestaba al asunto de las faldas: aprovecha maliciosamente el sentido figurado de la palabra *obra*.

Su mérito consiste en dicho descubrimiento. Su demérito radica en el salto excesivamente brusco y poco lógico del comportamiento de la ama de casa. Hace un minuto se quejaba de que el trabajador le mirara las faldas; ahora súbitamente le pide que le haga una *obra*.

La segunda estrofa de **Y**, es la que sigue:

|Y: Ustegabe atera
hainbeste istori
sexu aldetik nonbait
ez zabiltza lodi
nik horretan badaukat
nahiko kategori
bestea baino lehen
egingo dut hori.

*¡Pero qué historias
se inventa usted, señora!
No parece usted muy puesta
en cuestiones de sexo.
Yo sí que tengo categoría
en esa especialidad:
Ya verá cómo termino esa obra
antes que la otra.*

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Este es un ejemplo de estrofa **B**. No sabemos lo que **Y** pensó mientras cantaba **X**. Pero pensara lo que pensase tuvo que reaccionar ante la rotundidad y la sorpresa del ofrecimiento de **X**. Así pues, desechó lo pensado y respondió a la estrofa con la estrofa entera. Es ese su mérito principal. Pero aún pudo ser más contundente la respuesta, si en lugar de cantar que “en eso sí que tengo cierta categoría” hubiera cantado “en esas obras sí que tengo cierta categoría”. Así el público se hubiera dado cuenta de manera más clara que la respuesta era directa e improvisada en el último momento.

Es el turno de **X**. He aquí su tercera estrofa:

|X: Hemen egin itzazu
zuk obra majuak
ta ez ikusi nere
goi eta bajuak
Titiak dizkidazu
begiz ondo juak
baina ez doaz zuzen
horko azulejuak.

*Limítese usted a realizar
la obra que le corresponde,
y deje mirarme
de arriba a abajo.
Se sabe usted de memoria
las medidas de mis pechos,
pero esos azulejos
van cada uno por su lado.*

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

X vuelve a hacer una estrofa del tipo **A**. Se da cuenta de que en su segunda estrofa ha ido demasiado lejos y que su contrincante le ha respondido de forma contundente. No tiene otro remedio que plegar velas. El mérito principal de la estrofa consiste en su carácter “visual”. Prácticamente “vemos” al trabajador encaramado en un lugar alto comiéndose con la mirada a la ama de casa, mientras dispone una hilera de azulejos francamente torcida.

Y, a su vez, le responde con su tercera estrofa:

|Y: Honek adarra jotzen
badauka eskola
barrutikan ez dakit,
ederra eskola.
Bietatik bakar bat
hautatu, potxola...
biak egiterikan
ez daukat inola!

*Esta mujer es maestra
en tomadura de pelo;
tiene una buena apariencia,
aunque no sé como será en el fondo.
Oiga, princesa, tendrá usted
que elegir la una o la otra...
porque yo no se hacer
ambas obras la vez!*

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Esta estrofa es del tipo **B**. Y, ha tenido que escuchar toda la estrofa de **X**. El trabajador no sabe ya a qué atenerse. Primero lo de la “obra” a la señora. Luego la queja de la hilera de azulejos... Y es eso mismo lo que le contesta ¡Aclárese señora!

Es el turno de **X**. Es su última estrofa.

|X: Ez zara ondo ari
igeltsero gazte...
besteek azkarrago
egiten dituzte.
Hor bi lan doaztenik
ez zazula uste...
zuk ez duzu egiten
ez bat ta ez beste!

*Mal asunto el suyo,
joven albañil...
otros son más rápidos
en su trabajo.
Dice usted que dos obras
son demasiado,
pero usted no me hace
ninguna de las dos.*

X aprovecha su última estrofa para hacer un **B**. Responde al final del contrincante con su final. Espera a la respuesta del albañil y le contesta contundentemente. ¿Cómo que escoja entre ambas obras? ¡Si tú no haces ninguna de las dos!

Si la respuesta anterior de **Y** a los devaneos e incongruencias de la señora era inequívoca, esta sentencia de la señora es inapelable.

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Por último, es el turno de **Y** en su última estrofa:

|Y: Andre hau mintzatzen da
sorginen modura
titiak direla ta
a zer kalentura!
Ez dut lanik galdu nahi
nik honen kontura...
korreetik pasako
dut lanen faktura.

*Esta mujer habla
como hablan las brujas;
Menuda calentura
a cuenta de los pechos!
Yo no quisiera perder*

el trabajo por su causa...
Por si acaso, le pasaré
la factura por correo.

Y, termina con una estrofa del tipo **A**. No se le ha ocurrido nada para responder a la última acusación (inútil para ambas obras) de la señora. Canta lo que había pensado de antemano. Se hace el asustado, apela a la importancia de su puesto de trabajo y se despide de la “devora-hombres”. Así por lo menos cierra el ciclo de la controversia. Comenzaron en el primer punto con la referencia de la factura y terminan con la misma referencia.

De forma esquemática este ha sido el desarrollo de la controversia:

X---- Estrofa 1 **A** Estrofa 3 **A** Estrofa 5 **A** Estrofa 7 **B**
 Y---- Estrofa 2 **C** Estrofa 4 **B** Estrofa 6 **B** Estrofa 8 **A**

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

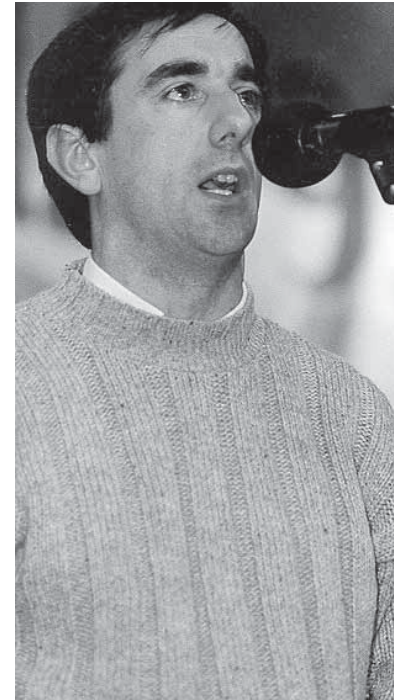
Digamos que en general, el papel de **X** ha sido el de ir buscando argumentos, y el de **Y** contestando uno por uno los argumentos inventados por **X**. Al final sin embargo han cambiado las tornas y **X** ha podido contestar con contundencia una estrofa de **Y**, por lo que éste ha tenido que dejar de contestar a los finales de su contrincante con sus propios finales y buscar un final más esquivo.

Digamos que la secuencia **B-A-B-B** que se da entre las estrofas cuarta y séptima de la discusión entre ambos bertsolaris (ambos personajes en éste caso), es un buen ejemplo de desarrollo ideal para cualquier controversia.

3.3 Ejemplo práctico-3: “Discusión sobre la energía eólica”

El tema impuesto a Lujanbio y Peñagarikano para su controversia fue el siguiente: Lujanbio es una senderista que durante largos años ha paseado por los montes de los alrededores. A sabiendas de que en un breve espacio de tiempo en el monte Elgea van a instalar un parque eólico, ha

decidido dar una última vuelta a dicho paraje. Sube al monte, y comparte charla y almuerzo con Peñagarikano. Hasta que se da cuenta de que Peñagarikano no es otro que el ingeniero que dirige las obras de la instalación eólica.



AM. Peñagarikano Fuente: XDZ



M. Lujanbio Fuente: XDZ

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Comienza a cantar Lujanbio.

| Ez nuen uste, a ze sorpresa
 holakoa zinenikan!
 diru mordo bat ta proiektu bat
 ei dezu zure patrikan;
 Bizi guztian mendirik mendi
 gabiltzanak hain pozikan,
 ez degu ulertzen, ta ez degu nahi
 burdinezko zuhaitzikan.

*¡Vaya sorpresa la mía! No podía imaginarme
que podrías ser así.*

*Según dices, tienes en el bolsillo
mucho dinero y un gran proyecto.*

*Quienes, como yo, gozamos
andando por el monte*

ni entendemos ni queremos

que nos planten árboles de hierro.

Lujanbio hace una estrofa del tipo **A**. Tiene que hacerlo, dado que es ella la que comienza con la controversia. Lo hace de manera sugerente. La comparación de los postes de energía eólica con “árboles de hierro” resulta pertinente y acertada.

Es el turno del ingeniero, Peñagarikano:

| Aizu neskato, postura hortan
hizketan ez zaitetz hasi;
honek pagoa eta haritza
ezin bait ditu berezi.
Eolikoak jarriko dira,
inork ezin galerazi...
edertasunik ez du galduko
ta gauza asko irabazi.

*¡Oye, muchacha, no digas
semejantes sandeces!*

*Ésta tía no distinguiría
entre una haya y un roble.*

*Nadie impedirá la implantación
de la energía eólica.*

*El monte no perderá nada en belleza
y ganará en otras muchas cosas.*

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Peñagarikano opta por una estrofa del tipo **C**. Contesta a la argumentación de Lujanbio en sus dos primeros puntos. Lo hace de una forma *sui generis*: por medio de una categórica descalificación (no distinguir entre el haya y el roble). Y luego revela lo que ha pensado mientras cantaba su contrincante: no se perderá nada y se ganará mucho.

Lujanbio le replica de la siguiente manera:

| Itxuraz gure mendi kaskotan
mila errota egoteak
utziko ditu gutxi batzuren
patrikak ondo beteak.
Gogoan daukat ze amets zitun
La Manchako arloteak...
amets gutxi ta interes asko
oraingo Don Quijoteak!!!

*El hecho de que en nuestros montes
proliferen los molinos*

*hará que los bolsillos de unos pocos
se llenen mucho.*

*Recuerdo los bellos sueños
de aquel pobre hombre de la Mancha...*

*Los Quijotes de hoy en día,
tienen pocos sueños y muchos intereses.*

Lujanbio vuelve a hacer una estrofa del tipo **A**. Con la idea que ha tenido no merece la pena intentos de ningún otro tipo. Sabe que su nueva idea bien vale no contestar palabra por palabra al contrincante. Le viene a la mente la posibilidad de comparar los molinos eólicos y sus constructores, con Don Quijote y sus molinos de viento. La antonomasia juega un papel fundamental. En cuanto habla del pobre hombre de

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

la Mancha todos sabemos a quien se refiere. Y todos somos conscientes de cual es la principal característica del Quijote: la de soñador desinteresado.

La ligazón de tantas ideas es dificultosa, pero Lujanbio lo hace de manera brillante, utilizando el contraste en varios momentos de la estrofa:

—Unos pocos/ mucho dinero en los bolsillos.

—Don Quijote: muchos sueños/ pocos intereses. Los Quijotes de hoy en día (los ingenieros): muchos intereses/pocos sueños.

Peñagarikano:

| Ekolojista omen zara zu
eta guztiz nabarmena
inolaz ere ez duzu onartzen
eoliko ta antena.
Ni Quijotekin parekatu nahi
horrek ematen dit pena...
ni Quijote bat izan ninteke
baina Panzaik ez duena.

Siendo, como dices ser, una ecologista

reputada y consecuente,

no aceptas de ningún modo

antenas de energía eólica.

Has querido compararme con el Quijote,

y, lo siento, pero no lo puedo aceptar...

A lo sumo, yo podría ser un Quijote,

pero un Quijote sin Panza.

Peñagarikano hace una estrofa del tipo **B**. Contesta al final de Lujanbio con su final. Era tan fuerte el golpe de su contrincante que no le ha que-

dado otro remedio. Y lo hace de una forma muy manida en la controversia oral improvisada: mezclando personaje y persona.

Peñagarikano, el bertsolari, se caracteriza realmente por su extrema delgadez. Es así como lo tiene estereotipado el público y él aprovecha la circunstancia para dar la vuelta a un argumento (el de Lujanbio) en situaciones normales, irrefutable.

El ingeniero que representaba Peñagarikano se solapa con la figura de él mismo. Y la polisemia de la palabra Panza (por un lado el escudero del Quijote y por otro la parte prominente de ciertas cinturas) le vale para reivindicar la pureza de su trabajo. No es un ingeniero que haya engordado a costa de la Naturaleza.

Lujanbio:

| Don Quijotea zarela esan det
itxuraz Panzarik gabe,
Panza beharrik ez daukazu zuk,
ederki beteta zaude!
Holako gizon interesdunik
maiz izan det parez pare
dirua atera nahi liokeena,
baita haizeari ere!

He dicho que eres Don Quijote,

y por lo visto lo eres sin Panza.

Ni falta que te hace la panza,

ya estas lo suficientemente lleno.

He conocido muchos

de tu calaña,

que no dudarían en explotar incluso el aire

para extraer dinero de él.

Lujanbio construye una estrofa del tipo **C**. En los dos primeros puntos contesta a su contrincante. Y luego añade una nueva idea para ilustrar de manera hiperbólica el afán de dinero del ingeniero, atribuyéndole la capacidad de sacar dinero del mismísimo aire.

Es una idea nueva en la controversia. Idea, por lo demás, brillante y difícil de rebatir.

Peñagarikano:

| Txakurrarekin ibiltzen zara
sarri hona eta hara
ta txakurrari eman diozu
hemen kristoren pasada;
Ta diozunez hondatu leike
mendi hontako patxada
Aizu! papel hoi jaso lurretik
hain garbizale bazara.

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Caminas con tu perro sin descanso

monte arriba y monte abajo,

y tienes al pobre chucho

a punto de reventar.

Y según dices, la paz de estos montes

está seriamente amenazada.

Pues mira, si tanto aprecias la limpieza,

¡Recoge ese papel del suelo!

La estrofa de Peñagarikano es del tipo **A**. El argumento de Lujanbio era tan difícil de rebatir que ha tenido que buscar una vía de escape, sacándose de la manga la figura del perro extenuado por el capricho de su amo y un papelito abandonado en el suelo, cuya propiedad atribuye a la montañera, poniendo así en duda la coherencia ecológica de ésta.

Lujanbio:

| Bere morala ukitu det ta
harrotu egin da berriz,
proiektuaren defentsan ozen
hitzegin du mila aldiz.
Orain papera jaso dezadan
harrosko egiten dit hitz
asko esan gabe jasoko zuen
bilete bat baldin balitz!

Le he tocado la moral

y se me ha puesto gallito;

*ha cantado las excelencias de su proyecto
en mil y una ocasiones.*

Y ahora me ordena que recoja

del suelo el dichoso papelito...

si se tratara de un billete de dinero

lo hubiera recogido él sin rechistar.

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

Es una estrofa **B**. Lujanbio no se limita a contestar a la nueva vía abierta por el contrincante, si no que remata su argumentación recalando el punto de vista que ha mantenido desde el principio: el ingeniero es un “pesetero”. Es la estrategia de aprovechar la fuerza del argumento del contrincante, para, con media vuelta de tuerca más, quedar por encima en la controversia dialéctica.

Peñagarikano:

| Zuk diozunez lasaitasuna
laister izango da murriz
ta ez omen da hemen izango
ez pago eta ez haritz;
Ta orain berriz hain lotsagabe
zergatik egin dezu hitz?
berak lurrera ez zun botako
biletea izan balitz!

Según dices, pronto se turbará

la paz de estos lugares,

y desaparecerán

las hayas y los robles.

¿Se puede saber por qué me hablas

de manera tan displicente?

De tratarse de un billete de dinero,

seguro que ella no lo hubiera tirado.

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

La última estrofa de la controversia, también es del tipo **B**. Peñagarikano aguanta el envite de Lujanbio y se sitúa en el terreno del billete de dinero. Pero para decir que el papelito lo tiró la montañera, dado que si hubiera sido un billete, jamás lo hubiera tirado.

Para recalcar que aguanta el envite, utiliza el mismo grupo de rimas y algunas de las palabras-rima utilizadas por Lujanbio.

El esquema de la controversia, en cuanto a tipos de estrofa, sería el siguiente:

A-C-A-B-C-A-B-B.

Es digna de mención la capacidad de ambos improvisadores para atenerse a su papel. Lujanbio tenía un personaje, a primera vista, más agra-

decido. El montañero tiene mil razones para oponerse a la instalación de postes de energía eólica en el monte. Peñagarikano, el ingeniero, lo tenía más complicado. Es difícil, en la situación en la que estaban (en el monte y compartiendo almuerzo), buscar razones de peso que justificaran la obra. Y la controversia responde a las expectativas fijadas. Lujanbio encuentra argumentos brillantes para oponerse a las antenas de energía eólica. Y Peñagarikano encuentra las suficientes excusas como para aguantar el peso de dichos argumentos.

No todas las controversias son sin embargo, controversias dialécticas, en las que lo importante es quedar por encima del contrincante basándose en la calidad de los argumentos de uno mismo. En el bertsolarismo se da muchas veces el caso de controversias de tipo colaborativo en las que lo primordial es elaborar entre los dos bertsolaris un discurso atractivo y coherente, sin necesidad de que uno tenga que quedar por encima del otro.

La controversia, alma
del bertsolarismo
improvisado

3.4 Controversias sin tema impuesto

En estas controversias sin tema impuesto, los dos improvisadores suben al escenario e hilvanan una actuación en la que no hay tema impuesto desde el exterior. Son los propios improvisadores los que han de “buscar” diferentes temas de controversia según el lugar, el día, el motivo de la reunión o las características del público.

Es en esta modalidad donde más claramente se percibe el trabajo de cooperación que supone una controversia. Tras bajar del tablado difícilmente se oirá a un bertsolari comentar que él ha cantado bien. Se canta bien o mal, se acierta o no a transmitir algo, en equipo. Lo hacen bien los dos o no lo hace ninguno.

Para una buena actuación es importante que ambos bertsolaris prefijen un recorrido que valga para la media hora o tres cuartos de hora en las que van a actuar. Hablan entre ellos y conciertan un esquema. Por ejem-

plo: comenzaremos hablando de este pueblo, luego entraremos en el tema del Santo de día, posteriormente hablaremos de varios problemas municipales que atañen de cerca a los oyentes... Luego, cambiando de tonada, tocaremos el tema de la situación política, más tarde empezaremos a picarnos mutuamente por nuestra situación actual... Al final cambiaremos de tonada y modalidad y te azuzaré con el tema de tu próxima boda...

Es un esquema tipo que, evidentemente, puede variar de pueblo a pueblo y de bertsolari a bertsolari. Lo cierto es que los bertsolaris más avanzados, por su gran número de compromisos y actuaciones, no disponen muchas veces del tiempo necesario para elaborar un esquema mínimo, y salen a la palestra sin idea alguna de por donde empezar. Tan sólo su capacitación y su experiencia hacen que elaboren el esquema conforme van actuando.

La controversia, alma del bertsolarismo improvisado

El reparto de funciones entre los bertsolaris suele ser primordial. Uno de ellos llevará el peso de la controversia. Buscará temas. Abrirá caminos. Cambiará de tonadas. El otro, intentará seguir al bertsolari-guía siéndole fiel en los temas, caminos y tonadas escogidos por éste, dado que el trabajo más arduo lo está realizando el compañero.

Y ahí tiene mucho que ver la experiencia. No hay temas, pero siempre hay motivos para cantar. El quid consiste en tener bien abiertos los ojos y bien despejados los oídos. Saber qué tema sacar a relucir. Saber cuando el público está disfrutando con tal o cual tema. Saber cuando se ha exprimido un tema y cuando hay que saltar a otro. Saber cuando enzarzarse con el compañero para que el trabajo de ambos sea mejor. Saber... muchas cosas que están por encima del mero hecho de saber construir una estrofa.

En estas controversias colaborativas, el valor discursivo de cada estrofa pierde en importancia. Es la actuación misma en su totalidad (puede ser

de media hora, tres cuartos de hora o una hora entera aproximadamente) la que importa. Es por ello por lo que se puede dar el caso del bertsolari que “sacrifica” la calidad de una estrofa porque tiene puesta su atención en el camino que han de seguir posteriormente.

IV

PROPUESTA DE MARCO TEÓRICO

Tras la **exposición crítica** de las principales características socioculturales del bertsolarismo improvisado (capítulos I y II) y la **descripción ilustrada** de los procedimientos de creación del bertso improvisado, de sus técnicas, de sus mecanismos mentales y de los límites que la improvisación impone al bertsolari (capítulo III), ofrecemos en este capítulo un esbozo de las líneas maestras del nuevo marco teórico que hemos ido elaborando a lo largo de casi dos décadas de observación participante en la actividad bertsolarística improvisada.

Como ya apuntamos en la introducción, la necesidad de elaborar un nuevo marco teórico surge de la constatación de que las metodologías al uso son insuficientes para dar cuenta de un fenómeno tan específico como es el de la improvisación oral de los bertsolaris. Es la incapacidad de las teorías al uso para explicar cabalmente la realidad del bertsolarismo improvisado la que nos ha forzado a elaborar el marco teórico que ahora pasamos a presentar, y no nuestra adscripción previa a determinada escuela teórica.

Bueno será, por tanto, comenzar la presentación del marco teórico que propugnamos con un repaso de los principales métodos de análisis que la confrontación continua y sistemática con la realidad del bertsolarismo

improvisado de nuestros días nos ha obligado, al menos en parte, a desestimar.

1 El callejón sin salida de la poética escrita

No es difícil encontrar en los estudios sobre el bertsolarismo referencias a la especificidad del fenómeno, en especial a su carácter oral e improvisado. Basten, a modo de muestra, estas dos citas que a continuación aducimos:

| Desde luego, y como cosa que más poderosamente puede llamar la atención, en la literatura oral euskérica nos encontramos con la improvisación. Una improvisación perfecta de procedimiento por un lado y francamente espléndida de vida por otro, tanto por la difusión territorial del fenómeno, como por la consideración popular de que está rodeado el improvisador en cada región.²⁶

Como ya queda dicho, el bertsolari improvisador no es sólo poeta y cantor, es también orador. Así pues, la técnica retórica es consustancial al bertsolarismo improvisado. Lo más admirable es que toda su labor retórica —la búsqueda de ideas y argumentos, su ordenación y formulación artística— los realiza el bertsolari sin dilación alguna, en unos pocos segundos.²⁷

A pesar de estas y otras declaraciones, en los estudios sobre bertsolarismo improvisado ocurre, en cierta medida, lo que Rainer Friedrich, citando a Albert Lord, denunciaba a propósito de los estudios homéricos:

| Tras proclamar su fe en el Homero oral, los homeristas proceden a veces a interpretar a Homero aplicando el canon de la crítica literaria. Esto hizo que Lord tuviera que advertir que, a no ser que los homeristas estu-

vieran dispuestos a “entender la poética oral” y a “aprender de la experiencia de otras tradiciones poéticas populares... ‘oral’ no será nunca más que una etiqueta vacía, y ‘tradicional’, a su vez, carecerá de todo sentido. Ambos términos, tomados en conjunto, forman una especie de fachada tras la que los analistas pueden continuar tranquilamente aplicando la poética de la literatura escrita²⁸.

Efectivamente, a pesar de las abundantes proclamas sobre la importancia de su carácter oral e improvisado, lo cierto es que la gran mayoría de los estudios sobre bertsolarismo se han realizado desde la teoría poética escrita.

El resultado es casi siempre el mismo: el bertso improvisado rara vez resulta ser una pieza de considerable valor. La mayoría de los bertsos improvisados son, si se los juzga desde los presupuestos de la poética escrita, piezas de bajo nivel poético.

1.1 El texto como pretexto

La postura más radical al respecto es la de Matías Mujika, quien, en un libelo (así lo denomina el propio autor) aparecido en Internet en otoño de 1997²⁹, recurre precisamente a un bertso para descalificar la cultura en euskara en su totalidad.

Comienza Mujika presentando, sin más explicaciones, el bertso en cuestión (o, más exactamente, su traducción al castellano):

| Una paloma blanca se me ha acercado
esta mañana al amanecer
¡Qué alegría me han producido,
queridos señores, sus palabras!

²⁸ FRIEDRIECH, Rainer. The Problem of an Oral Poetics. *Oralité et littérature/Orality and Literature. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association (Paris, August, 1985)*. New York: Peter Lang, 1991, p. 19-28. Cita de la p. 22.

²⁹ MUJIKA, Matias, “La Cultura Vasca. Libelo” 1997 en Internet.

²⁶ LEKUONA, Manuel. *Idazlan guztiak I: Ahozko literatura*. Tolosa: Gráficas ESET-Seminario de Vitoria, 1978, p. 270. Kardaberaz bilduma, 22.

²⁷ LEKUONA, Juan Mari. *Ahozko Euskal Literatura*. Donostia: Erein, 1982, p. 125.

Y yo ahora estoy ante ustedes
lleno de contento.
Lo primero, buenos oyentes,
buenos días a todos de corazón.

Este bertso le da pié a descalificar todo el bertsolarismo, y, por el mismo precio, por extensión, toda la producción literaria, y por ende toda la cultura en euskara. Afirma, en primer lugar, que “este bertso es una de las composiciones más glosadas del bertsolarismo de este siglo”, y no una pieza marginal elegida *ad hoc* por su escaso nivel. Sostiene a continuación que se demuestra así “la pasmosa mediocridad en que se ha movido y se sigue moviendo el bertsolarismo oficial”. Por último, como conclusión final, afirma que es imposible que piezas de esa naturaleza puedan inducir goce alguno: “el disfrute, básico, fisiológico, directo, sincero, no existe, es una pantomima”³⁰.

El callejón sin salida
de la poética escrita

La postura del autor del libelo puede resultar extremista, pero de ninguna manera es inusual. La tendencia a analizar y juzgar los productos de la literatura oral con parámetros que corresponden a la cultura escrita puede deberse a la mala fe, pero no hace falta tener tanta mala fe como el autor del libelo. Simplemente con ignorar las aportaciones que los oralistas, la teoría de los actos del habla, la pragmática y las nuevas retóricas han hecho al análisis del lenguaje oral se puede llegar a la misma conclusión a la que Matías Mujika llega en su libelo. Si se exige al bertso improvisado algo que no pretende ser, el resultado no puede ser otro.

Al investigador de buena fe, amante incluso del bertsolarismo, le queda siempre la salida de buscar bertsos improvisados de elevada calidad poética textual, que los hay, y aducirlos como réplica. Eso, sin embargo, no deja de ser una burda solución, pues la gran mayoría de los bertsos improvisados no resistiría tal análisis.

³⁰ Ibidem.

En efecto, y volviendo al bertso citado por Matías Mujika, hay que reconocer que el bertso (el texto del bertso) no es ninguna maravilla. Según el axioma principal de la poética escrita, todo texto capaz de producir emoción poética en el receptor ha de ser un texto poéticamente manipulado (es decir, un texto que encierra cierta densidad de recursos poético-retóricos). Si aceptamos ese axioma, la conclusión no puede ser otra que la de Mujika, al menos en lo que se refiere al texto del bertso analizado.

Sin embargo, de ahí a afirmar que “el goce, el disfrute básico, fisiológico, directo, sincero” que pueda originar un bertso como el que nos ocupa es una pantomima hay un gran salto. Constatada la incapacidad de su teoría para explicar cabalmente la emoción que el texto parece producir, el autor del libelo se aferra a su teoría, y niega la emoción que supuestamente sienten los oyentes. Nosotros, por el contrario, hemos vivido y vivimos intensamente la emoción que bertsos improvisados de parecido valor textual nos producen, y, ya que no podemos negar la emoción vivida, no nos queda otra salida que afirmar que la teoría poética es inadecuada para el análisis del bertsolarismo improvisado.

El callejón sin salida
de la poética escrita

Digamos, por ahora, que el análisis del bertsolarismo improvisado desde la perspectiva de la poética escrita, aun en los casos en los que se lleva a cabo con buen tino y mejor intención, adolece, como mínimo de las siguientes deficiencias:

- Reduce el bertso improvisado a mero texto. Es decir, ignora los aspectos prosódicos, paralingüísticos, extralingüísticos y musicales de las piezas que juzga, desarraigando los bertsos del **contexto** en el cual y para el cual fueron creados. Es decir, no considera el bertso en su totalidad. En el ejemplo citado en el libelo, aun dejando de lado la calidad de la traducción, y dado que es difícil trasladar al papel la calidad vocal y musical del bertsolari, habría que considerar, como mínimo, las circunstancias en las que el bertso fue cantado y escuchado. Habría que decir

que el bertso en cuestión se cantó en un certamen celebrado en San Sebastián, el día veinte de enero de 1935, fiesta patronal de la capital guipuzcoana. Que se registró un lleno absoluto en el teatro Poxpolin. Que eran veinte los bersolaris en liza, y que para bastantes de ellos era la primera vez que entraban en un teatro, pues el bertsolarismo había sido hasta entonces una actividad marginal que se desarrollaba en plazas y sidrerías. El bertsolari que improvisó el bertso que nos ocupa era Iñaki Eizmendi, “Basarri”, un joven de 20 años, encorbatado, radicalmente alejado de la imagen de pícaro pordiosero con la que se identificaba hasta entonces al bertsolari. Entre los oyentes, por primera vez, la flor y nata de la intelectualidad vasca, que, tras años de desprecio al bertsolarismo improvisado, apostaba ahora por él como eje de su proyecto cultural. En ese contexto, en esa situación, está claro que los asistentes a aquel festival eran conscientes de la transcendencia del acto en el que estaban participando. La presencia de la intelectualidad y la irrupción de un bertsolari joven parecen asegurar la pervivencia del bertsolarismo. Más aún: es el mismo euskara, la propia identidad la que parece dar síntomas de renacer de sus cenizas. Si se ignoran —o se ocultan— esos datos, se está reduciendo el bertso improvisado a una pequeña parte de lo que en realidad es: a su componente textual. Poco texto necesitaban, sin embargo, los allí reunidos, para catalizar la emoción que por el mero hecho de ser protagonistas de tal evento les embargaba.

■ Adultera el propósito mismo del bertso improvisado, juzgándolo desde una exigencia estético-literaria que el improvisador no persigue. El objetivo del bertsolari improvisador no es producir textos de alto nivel poético, aunque, evidentemente, en las ocasiones en las que alcanza la excelencia textual la satisfacción es doble. ¿Cuál es entonces el objetivo que el bertsolari improvisador se marca? Jon Sarasua lo ha expresado bien a las claras:

Esa es la cuestión: cómo enfocas la actuación, por donde empiezas, cómo sorprendes a los oyentes, hacia dónde te diriges, cómo percibes el mundo

de tus oyentes y qué haces para incidir en él... y para eso no hace falta cantar bertsos antológicos, es la actuación en su conjunto lo que cuenta³¹.

1.2. El texto en su contexto: co-texto y situación

Nada extraño hay en esta declaración. La peculiaridad esencial del bertsolarismo improvisado es que la producción de los bertsos, su emisión y su recepción se realizan en un mismo tiempo y en un lugar físicamente compartido por el bertsolari y los oyentes (*performance*). El texto, que en la literatura escrita es prácticamente el único vínculo entre el creador y el receptor, no es para el bertsolari improvisador sino uno más de los elementos de que dispone para conseguir su meta, que no es otra que inducir cierta emoción en los oyentes. La importancia del texto en el bertsolarismo improvisado es inversamente proporcional al grado de cohesión del contexto compartido por el bertsolari y los oyentes.

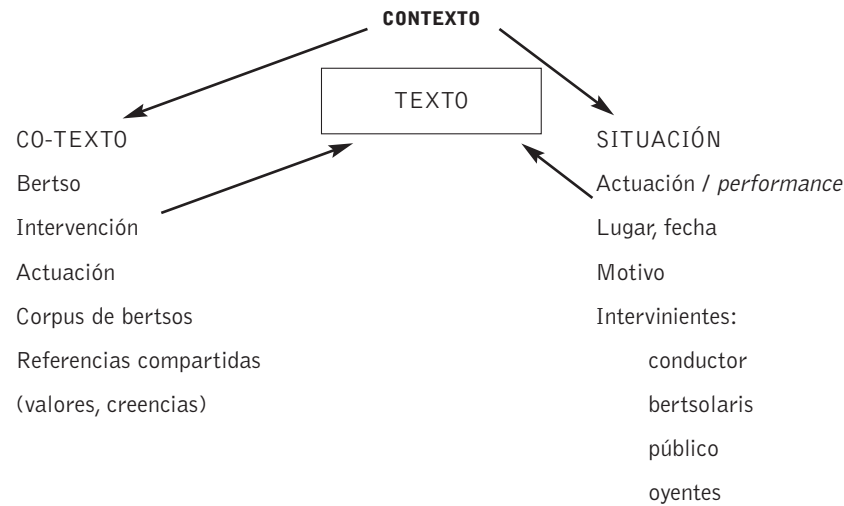
Las diversas estrategias textuales han sido detectadas, analizadas y catalogadas con extrema minuciosidad. Sin embargo, los elementos no-textuales, que tanta importancia tienen en la improvisación, han sido mucho menos estudiados hasta el presente, al menos en el análisis del bertsolarismo improvisado. El desequilibrio es evidente. El concepto “contexto”, bajo el que se engloba la totalidad de los elementos no-textuales del bertso resulta demasiado genérico para su aplicación.

Así pues, introduciremos, a tenor de lo hasta ahora dicho, algunas precisiones metodológicas que nos permitirán afinar nuestro análisis.

Utilizaremos “texto” para designar la parte transcribible del bertso, aun a sabiendas de que con ello nos desmarcamos del uso que de dicho término se hace en algunas disciplinas, entre ellas la Ciencia del Texto. Llamaremos “contexto”, como hasta ahora, a la totalidad de elementos no-tex-

³¹ GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 61.

tuales que inciden en el bertsolarismo improvisado. Finalmente, diferenciaremos, dentro del contexto, dos componentes: el “co-texto” y la “situación”, que pueden caracterizarse sumariamente de la siguiente manera³²:



El callejón sin salida de la poética escrita

Los factores contextuales (tanto los co-textuales como los situacionales) son para el improvisador una fuente de recursos de primer orden. Excluir o minusvalorar estos factores no es sino adular la naturaleza misma del objeto que se pretende analizar.

Cierto es que los elementos contextuales son importantes sea cual sea la naturaleza del acto comunicativo. Lo son incluso en las modalidades en las que emisor y receptor están más alejados en el tiempo y en el espacio (como, por ejemplo, en la literatura escrita). Lo diferencial del bertsolarismo improvisado es la centralidad de dichos factores, como se refleja en los siguientes diagramas:

³² Para una exposición más detallada y razonada, de este y de cualquier otro aspecto relacionado con el marco teórico, vide: GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poético-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV, 2000. Tesis doctorales.

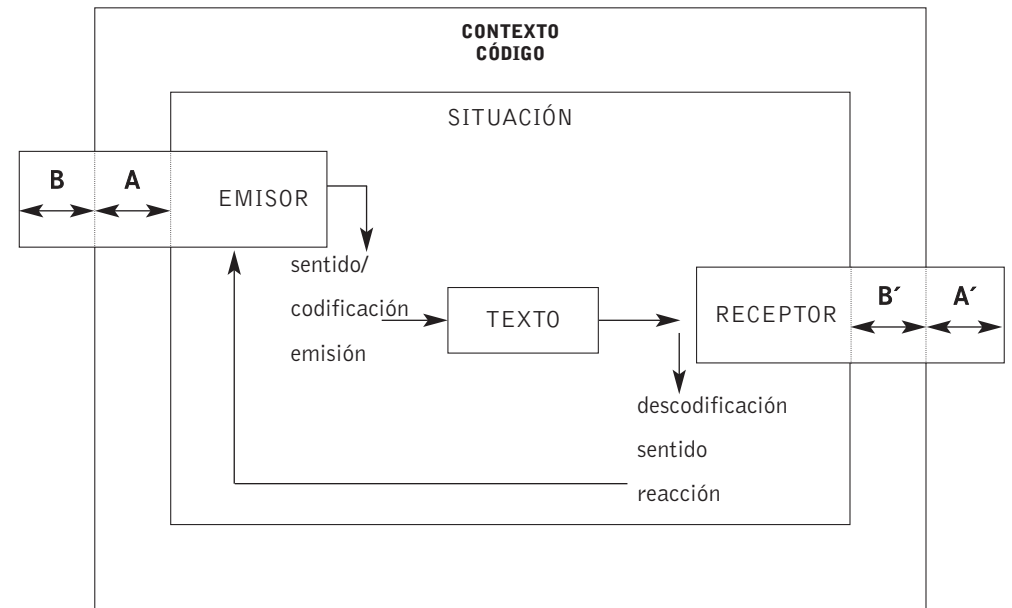
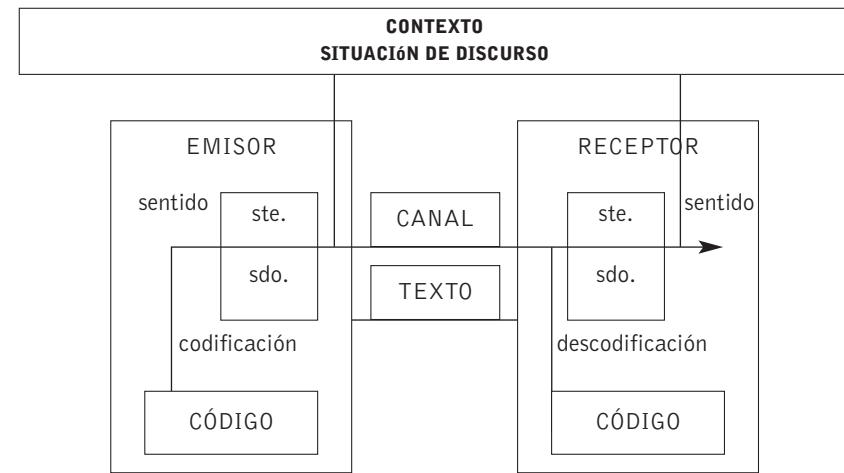


Diagrama de la comunicación no improvisada³³

³³ GUTIERREZ ORDOÑEZ, Salvador. *Introducción a la Semántica Funcional*. Madrid: Síntesis, 1992.

Como se ve, y a diferencia de otro tipo de comunicaciones, emisor y receptor forman parte de la situación, están inmersos en ella. Cada actuación es irrepetible, y las alusiones a los distintos elementos situacionales acrecientan el vínculo entre el bertsolari y los oyentes, creando una complicidad que facilita la labor del bertsolari.

A | *Factores co-textuales*

El grado de cohesión del co-texto es un factor clave en la creación del bertso improvisado, y es así mismo, como veremos, un buen criterio a la hora de establecer una periodización adecuada. A diferencia lo que ocurre con la situación, el grado en el que bertsolari y auditorio comparten un mismo contexto varía en función de ciertas variables históricas, sociales, culturales y educativas. Ese grado está representado en el diagrama de la comunicación oral improvisada por los segmentos A (en el caso del bertsolari) y A' (en el caso del oyente). Los segmentos B y B', en cambio, representan el conjunto de valores y referencias propios, no compartidos, de bertsolari y oyente respectivamente.

En determinadas circunstancias histórico-sociales, los segmentos B y B' tienden a ser insignificantes. Es decir, los mundos referenciales de bertsolari y auditorio coinciden casi plenamente. Decimos entonces que se trata de un bertsolarismo de contexto homogéneo. En el polo opuesto, hay ocasiones en que las referencias compartidas son mucho menores. Hablamos entonces de bertsolarismo de contexto heterogéneo.

Cuanto más homogéneo es el co-texto, menos texto necesita el bertsolari para inducir emoción en su auditorio:

| Cuando el público es homogéneo, es mucho más fácil improvisar bertsos, al menos en cierto sentido. Eso quiere decir que hay sentimientos fuertemente compartidos, y basta con mencionar uno cualquiera de esos sentimientos para llegar a la gente. El bertso tiene muchos elementos. Algu-

nos son meramente técnicos, como la medida y la rima. Pero, al fin y al cabo, lo que realmente importa es inducir emociones. Y si puedes inducir emociones con sólo mencionar un sentimiento que sabes fuertemente compartido, no necesitas ninguna filigrana para conseguir tu objetivo.³⁴

Los principales factores que determinan el grado de homogeneidad o cohesión contextual son los siguientes:

- Coyuntura socio-político-cultural. Por ceñirnos a la historia reciente del bertsolarismo, es evidente, y así lo han señalado reiteradamente varios bertsolaris, que durante la dictadura franquista el colectivo del bertsolarismo (bertsolaris, público y demás agentes) era un colectivo fuertemente cohesionado, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad. En ese sentido suele decirse que “improvisar bertsos en tiempo de Franco era más fácil —o más cómodo— que hacerlo ahora”.
- Tamaño de la audiencia. A mayor audiencia, menor homogeneidad.
- Nivel de formación académica de bertsolaris y público. A mayor formación académica, mayor variedad de referencias, y, por ende, menor homogeneidad.

Estos tres factores no son, por supuesto, factores estancos. Así lo expresa Jon Sarasua, al comparar el bertsolarismo de la dictadura con el actual:

| ¿Qué nos ha ocurrido a los bertsolaris actuales? Pues que esa homogeneidad del público del bertsolarismo se ha roto, y no sólo porque hayan cambiado las circunstancias históricas. Debido a la apuesta que hemos hecho por renovar el bertsolarismo, se ha incorporado mucha gente nueva a nuestro público. Nuestro público es ahora más plural que antes. Hay entre nuestros oyentes sensibilidades políticas para todos los gustos; hay oyentes jóvenes y viejos; los hay universitarios; de procedencia rural y de

³⁴ GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 50.

procedencia urbana... Nosotros tenemos ahora un público, o, mejor, varios públicos. Antes no. Antes los bertsolaris improvisaban para el Pueblo.³⁵

Teniendo en cuenta que el bertsolarismo improvisado anterior a 1960 se reduce a un cúmulo de anécdotas y unos cuantos bertsos, consideramos que habría que lo más adecuado sería considerar todo lo anterior a esa fecha como prehistoria del bertsolarismo improvisado. A partir de 1960, dentro ya de la historia propiamente dicha del bertsolarismo improvisado, cabría distinguir dos grandes épocas, con sus correspondientes fases:

A) Bertsolarismo de co-texto homogéneo (1960-1979)

- Bertsolarismo de supervivencia (1960-1973), con Iñaki Eizmendi “Basarri” y Manuel Olaizola “Uztapide” como principales referentes.
- Bertsolarismo de resistencia (1973-1979), con Jon Lopategi y Jon Azpillaga como máximos exponentes.

Otros bertsolaris destacados de esta época son Lazkao Txiki, Fernando Aire “Xalbador”, Manuel Lasarte, Joxe Lizaso, Joxe Agirre, Imanol Lazkano, Mitxelena, José Luis Gorrotxategi, Mattin, Txomin Garmendia, Arozamena y otros.

B) Bertsolarismo de co-texto heterogéneo (1980-2000)

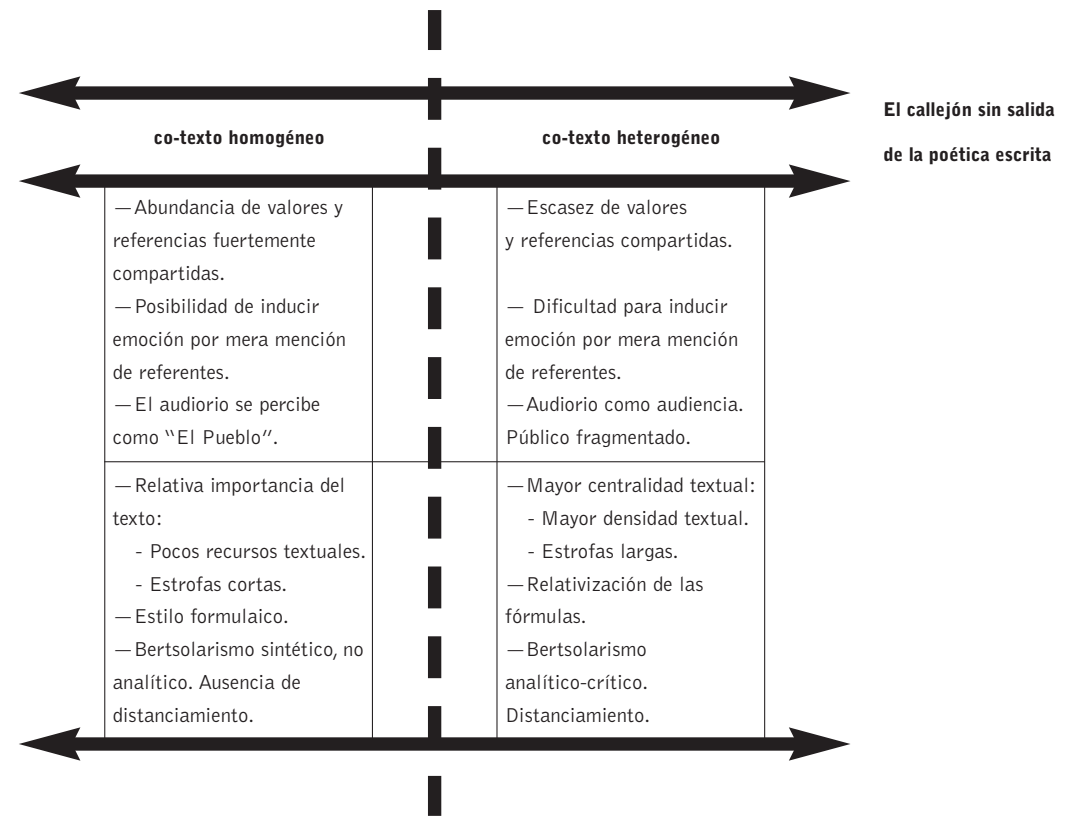
- Bertsolarismo de la renovación (1980-1990), donde sobresale la figura de Xabier Amuriza. Los bertsolaris de la época anterior siguen siendo teniendo un gran protagonismo, pero, tras los pasos renovadores de Amuriza surge una nueva generación de bertsolaris que será la protagonista de la siguiente fase.
- Fase de la “bertsomanía” (1991-1998). De la mano de la generación liderada por Andoni Egaña, el bertsolarismo irrumpe en los medios de comunicación, sobre todo en la televisión, alcanzando cotas de audien-

cia impensables. Otros bertsolaris destacados son Sebastian Lizaso, Peñagarikano, Jon Sarasua, Euzkitze.

- Bertsolarismo multipolar (1998- ?). Se normaliza la presencia de la mujer en la elite del bertsolarismo: Maialen Lujanbio, Igor Elortza, Unai Iturriaga, Jesus Mari Irazu son los nombres más destacados de la nueva generación, cuya evolución está aún por ver.

Aun teniendo en cuenta las diferentes fases que contienen, cada una de estas épocas representa un tipo de bertsolarismo diferenciado, si bien tanto la homogeneidad del co-texto como el tipo de bertsolarismo que cada época desarrolla hay que considerarlos como polos de un *continuum*, que podemos representar, a grandes rasgos, de la siguiente manera:

El callejón sin salida de la poética escrita



El callejón sin salida de la poética escrita

Bertsolarismo según la homogeneidad del co-texto

³⁵ Ibidem.

Un buen ejemplo del bertsolarismo de contexto homogéneo es el bertso improvisado por “Uztapide” (campeón de bertsolaris en los años 1962, 1965 y 1967) en el campeonato de 1962. El tema de su intervención, impuesto por los organizadores era: “La madre”.

Este fue el primero de los bertsos que “Uztapide” cantó:

| Hauxe da lan polita
orain neregana
alboko lagunendik
etorri zaidana.
Bertsoak bota behar
dira hiru bana
hortan emango nuke
nik nahitasun dana:
beste ze-esanik ez da
esatian “ama”³⁶.

El callejón sin salida
de la poética escrita

*Bello tema este
que me propone aquí mi compañero.
Hemos de cantar, pues,
tres bertsos cada uno;
estoy seguro de que podré
decir todo lo que quiero,
pues nada queda por decir
cuando se dice: “madre”.*

Evidentemente, el mero texto difícilmente puede emocionar a nadie. Tampoco lo habría hecho el bertso en su totalidad, cantado ante el auditorio, si “la madre” no hubiera sido uno de los valores más fuertemente compartidos por oyentes y bertsolari, todo un arquetipo en la imaginación

³⁶ *Bertsolarien txapelketa (30-XII-1962)*. Tolosa: Auspoa, 1963, p. 145. Auspoa, 22.

popular vasca. En realidad, a “Uztapide” le bastaba con mencionar el tema impuesto, pues su mera mención producía emoción en su auditorio. Como puede apreciarse, las sílabas restantes las emplea para aludir a distintos elementos de la situación comunicacional. La madre a la que canta “Uztapide” es, por otra parte, cualquier madre, la madre en sí, un valor arquetípico fuertemente compartido por todos los allí reunidos. Hoy en día, en cambio, ningún bertsolari se atrevería a utilizar la misma estrategia que en su día usó “Uztapide”. Pero eso no nos da derecho a descalificar el bertso, ni a tildar de pantomima o farsa la emoción que en su día produjo. Con toda seguridad, un bertso de texto más sofisticado no hubiera conseguido inducir tanta emoción. Hemos de concluir, por tanto, que se trata de un excelente bertso, por más que su texto no resulte, a la luz de la teoría de la poética escrita, ninguna maravilla.

Consideremos ahora un tema parecido, pero dentro ya de un co-texto heterogéneo. Es el campeonato de bertsolaris de 1980. El tema es esta vez “el padre”. El bertsolari que ha de desarrollarlo en solitario es Xabier Amuriza, que podemos considerar, a todos los efectos, el padre del bertsolarismo actual.

| Aita izena kanta beharrak
jarri dit bihotza bero,
aukera eder hau izango zenik
ez nuen asko espero;
preso nengoen Zamoran eta
han gelditu ia ero,
joan nintzen ta bertan nengola
aita hil zitzaidan gero,
nahiago nuke edozer baino
hemen bizirik balego³⁷.

El callejón sin salida
de la poética escrita

³⁷ *Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-I-6)*. Tolosa: Auspoa, 1980, p. 97. Auspoa, 141.

*Mi corazón ha dado un vuelco
al saber que he de cantar a mi padre;
ni se me había pasado por la cabeza
que fuera a tener ocasión de hacerlo;
en mi presidio en Zamora,
casi llegué a perder la razón,
y fue estando yo preso
que murió mi padre;
nada desearía tanto
como tenerle aquí entre nosotros.*

El padre de Amuriza había muerto, efectivamente, mientras el bertsolari estaba en la cárcel de Zamora. Pero no es sólo eso. Amuriza sabe que para provocar la emoción de su auditorio no es suficiente la mera mención de la palabra “padre”, que necesita algo más, y ese algo más significa mayor elaboración retórica. En primer lugar, desecha la opción de cantar al arquetipo, y nos presenta un padre que sólo puede ser el suyo. Esa concreción, esa mayor elaboración retórica requiere, a su vez, un tipo de estrofa más amplio (hamarreko mayor). También la melodía es un recurso retórico. Amuriza ha compuesto sus propias melodías, y emplea una de ellas, la que considera más conveniente para el tipo de registro que quiere utilizar.

En el segundo bertso, quizá el mejor de la serie, profundiza en la concreción de la figura de su padre, poniendo de manifiesto que su relación con él iba más allá de la relación paterno-filial. Se trata de su padre, pero también de su maestro, pues fue él quien le inculcó la afición por el bertsolarismo. Amuriza relaciona así su pasado personal y afectivo con el lugar y el momento presente en el que desarrolla su improvisación:

| Aita nuen nik umoretsua,
inoiz geza ta gazia,
harek agertu zidan bidea
baitzen bertsoz ikasia;
oi, nere aita, nire egunak
ere aurrera doaz ia,
baina zugandik hartua baitut
bertsotarako grazia,
nik egingo dut arbola haundi
zuk emandako hazia.³⁸

*Mi padre fue un hombre alegre,
aunque tenía sus momentos tristes y amargos;
él me enseñó el camino a seguir,
pues entendía bastante de bertsolarismo.
Querido padre, también yo
voy agotando mis días,
pero ya que a ti te debo
mi habilidad de bertsolari,
te prometo que haré un gran árbol
de la semilla que pusiste en mis manos.*

En el tercer y último bertso, aunque se dirige a su padre, Xabier Amuriza implica directamente a los oyentes, a quienes solicita un aplauso que él dedica de antemano a su padre. La estrategia principal del bertso es su conexión directa a la situación de la sesión:

³⁸ ibidem.

| Gai hau kolpera jarriko zenik
ia ametsa dirudi;
baserri hartan izan genduen
hainbat harri eta euri;
zu, aita, zinen hain on niretzat,
ez gogorra, baizik guri;
Euskalerrria nola dagoen
orain Donostin ageri,
niri jotako txalo guztiak
bidaltzen dizkizut zuri.³⁹

*Que me haya tocado este tema
me parece casi un sueño;
en aquel caserío vivimos
días de granizo y de lluvia,
tú, padre, eras tan bueno conmigo,
nada riguroso, todo dulzura;
ahora que todo el Pueblo Vasco
está aquí reunido en San Sebastián,
todos los aplausos que puedan dedicarme
te los dedico yo a ti.*

En este último bertso encontramos otra de las grandes habilidades de Amuriza: su capacidad teatral, la maestría con que imbrica los planos y los tiempos en que se celebra la sesión y los de la ficción que está improvisando en ese momento. ¿A quién aplaudió el público al terminar Amuriza su bertso? ¿Al bertsolari? ¿A su padre? ¿A ambos? En todo caso, ese fue uno de los momentos más emocionantes de toda la final. Sin embargo, ese último bertso es, desde el punto de vista del mero texto, el más flojo de los tres. En lo que se refiere a la estrategia retórica, en cambio,

³⁹ Ibidem.

si no el mejor sí al menos el más efectivo de los tres.

Como se ve, tanto “Uztapide” en el tema de la madre como Amuriza en el del padre, manejan los mismos elementos: texto, co-texto, situación. Lo que varía es la gestión de los mismos y la importancia relativa en el conjunto de la comunicación improvisada.



Biblioteca Bidebarrieta de Bilbao, 12-12-1997: J. Kortazar, M. Trapero, F. Munar, D. Blanco y JR. Garzia
Foto: J. Manterola / Fuente: XDZ

El callejón sin salida
de la poética escrita

El callejón sin salida
de la poética escrita

B | Factores situacionales

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la cohesión situacional puede, cualquiera que sea la coyuntura histórica, reestablecer la homogeneidad comunicacional. Incluso en las épocas de mayor fragmentación social, en la década de los noventa del siglo XX, cuando la confrontación ideológico-política se reflejaba claramente en la audiencia del bertsolarismo e incluso entre los mismos bertsolaris, las actuaciones de formato más libre e informales (actuaciones sin conductor, de sobremesa o ante públicos específicos) son actuaciones en las que el bertsolari no precisa de textos de alta densidad poética. Le basta con mencionar, con señalar

en el momento oportuno los diversos elementos situacionales para inducir en sus oyentes la emoción deseada.

Los bertsos improvisados en ese tipo de actuaciones son difícilmente transplantables a los medios de comunicación, ya que, desprovistos de las referencias situacionales de las que extraen su contundencia comunicativa, suelen resultar, salvo raras excepciones, totalmente anodinos para quien los recibe, a través de los medios, fuera de la situación en la que y para la que fueron creados. Por más que la televisión nos ofrezca oportunamente el pertinente inserto del cocinero al que los bertsolaris tratan de tomar el pelo, difícilmente producirán esos bertsos en el espectador televisivo la cuarta parte de la hilaridad que produjeron en vivo. Y es que gran parte de la emoción suscitada se sustenta en la complicidad de una vivencia compartida, vivencia que ningún inserto de vídeo podrá jamás sustituir.

El callejón sin salida
de la poética escrita

Digamos, de paso, que la tendencia —por otra parte natural y entendible— de los medios a prioritar los bertsos de mayor contundencia textual produce ciertas distorsiones. El telespectador aficionado al fútbol, acostumbrado a ver la repetición de las mejores jugadas de los partidos, puede llegar a aburrirse si acude al campo ante la falta de intensidad de un partido. Del mismo modo, el “oyente diferido”, cuyo consumo de bertsos se reduce prácticamente a los bertsos radiados o televisados, acostumbra a ser un oyente que espera y demanda un alto grado de intensidad (y de excelencia textual) en cada uno de los bertsos que se le ofrecen. Lo más probable es que las expectativas de ese oyente queden frustradas si acude a una actuación de bertsolaris, sobre todo si se trata de una actuación libre o de sobremesa.

Aunque es un tema no suficientemente analizado, cabe señalar, a modo de intuición, que el carácter de unidad discursiva de cada bertso parece difuminarse considerablemente en este tipo de actuaciones. Al no tener

predeterminado el número de bertsos a improvisar, el bertsolari tiende a manejar unidades discursivas más amplias, sacrificando a menudo la contundencia de cada una de las piezas improvisadas (ver III, 3.4.). Con todo, como ya se ha dicho anteriormente, el modo de producción del bertso improvisado hace que éste conserve siempre su carácter de unidad discursiva que el bertsolari ha de estructurar.

Afirmar la importancia central de los elementos situacionales en las modalidades de actuación más informales no supone negar la importancia que éstos tienen en el resto de actuaciones. Los bertsos de “Uztapide” y Amuriza que hemos citado más arriba fueron improvisados en la modalidad de actuación más formal que existe: los campeonatos, pero, como hemos visto, están repletos de referencias situacionales. Como casi todo en la comunicación, la cohesión situacional ha de entenderse a modo de *continuum*.

El callejón sin salida
de la poética escrita

Si nos atenemos a los criterios de evaluación de bertsos improvisados utilizados por los jurados en los campeonatos, el empleo de estrategias situacionales en los campeonatos por parte de los bertsolaris no deja de ser un indicativo de pobreza creativa. El bertsolari, se dice, ha de atenerse al tema que le ha tocado en suerte, y desarrollarlo con cohesión y coherencia. Todo lo demás es “salirse del tiesto”. Este punto de vista, que afortunadamente parece haberse empezado a corregir en los criterios de evaluación elaborados para el campeonato de 2001, refleja bien a las claras hasta qué punto la poética escrita ha sido el marco de análisis predominante en el bertsolarismo improvisado, incluso en las instancias más internas. En efecto, “atenerse al tema” no es sino “atenerse al mero texto”, y las referencias situacionales, más que una “salida de tiesto” son una “salida de texto”, lo cual sólo puede resultar punible para quien contempla el bertsolarismo improvisado desde la perspectiva reduccionista de la poética escrita.

No faltará quien asegure que el bertso de “Uztapide” sobre el tema de la madre es un bertso de escaso valor, pues, como hemos visto, su argumento principal es la mención lisa y llana del tema impuesto, y el desarrollo discursivo para llegar hasta ese punto no es sino una acumulación de referencias situacionales. Es decir: “Uztapide” no desarrolla el tema. Huelga decir que no podemos compartir este punto de vista. En el bertsoarismo improvisado, las referencias situacionales, si son pertinentes y eficaces, tienen el mismo rango y el mismo valor que los argumentos textuales.

“Uztapide” improvisó ese bertso en el campeonato de 1962. Años más tarde, la polémica sigue viva. En el campeonato de 1997, Unai Iturriaga y Jon Maia protagonizaron una intervención (controversia en hamarreko menor) que dio mucho que hablar. El tema era el siguiente: “Vosotros dos sois dos chicas, y siempre habéis tenido una estrecha relación de amistad. Ahora os estáis dando cuenta de que lo vuestro es algo más que mera amistad”.

Unai Iturriaga abrió la controversia, dejando claro desde el principio que pretendía tratar el tema con toda normalidad:

| Eskolatik batera
gabiltz pausuz-pausu,
toki beretan topo
egin dugu usu.
Baina zerbait arraro
darabilgu, aizu!
Lagun gisa gehiago
neri ez eman musu,
titi-muturrak tente
jartzen dizkidazu.

*Juntas fuimos
a la escuela,
y siempre juntas*

El callejón sin salida
de la poética escrita

El callejón sin salida
de la poética escrita

*por la vida vamos.
Pero algo raro
nos está ocurriendo:
no vuelvas a besarme
como una amiga,
que haces que se me pongan
tiesos los pezones.*

Al oír este bertso, se oyeron murmullos y risas entre el público. En realidad, algunos habían reaccionado jocosamente ya al escuchar la formulación del tema, si bien esta reacción no fue mayoritaria. Era el turno de Jon Maia:

| Batetik muxua ta
bestetik fereka,
berotzen ari gara
gu biok uneka:
ni ez naiz harrituko
normala da eta.
Gaia esandakoan
hara zer iseka!
ez dakit zertan hasi
zareten barreka!⁴⁰

*Beso por aquí,
caricia por allá,
nos estamos calentando
por momentos.
A mí no me extraña,
es algo normal;
os habéis cachondeado
al oír el tema,*

⁴⁰ Bertsolari Txapelketa Nagusia 97. Donostia: EHBE; Elkarlanean, 1998, p. 279.

*y, la verdad, no veo
por qué razón.*

Este bertso provocó todo tipo de reacciones entre el público. Algunos oyentes afirmaban que el bertso de Jon Maia era merecedor de un castigo por parte del jurado, pues se había desentendido del tema, que se había salido del tiesto. Parte del jurado era de la misma opinión: el bertso obtuvo una nota de 17,5 puntos frente a los 20 del bertso de Iturriaga. No hace falta reiterar que no compartimos en absoluto este punto de vista: la “ocurrencia” situacional de Jon Maia nos parece como mínimo tan brillante y oportuna como la “ocurrencia” textual de Iturriaga en referencia a los pezones. El texto, afirmamos una vez más, no es sino uno más de los elementos que el bertsolari tiene a su disposición para llevar a cabo su labor retórica. Negar al improvisador la posibilidad de explotar los elementos situacionales es adulterar radicalmente la naturaleza misma del bertsolarismo improvisado.

El callejón sin salida
de la poética escrita

En los últimos tiempos se ha desarrollado un tipo de actuaciones “especializadas”, ya sean actuaciones con trama o actuaciones monográficas (eróticas, de humor negro, pasotas, rockeras...). Este tipo de actuaciones, protagonizadas por lo general por los bertsolaris más jóvenes, suelen llevarse a cabo en locales más bien pequeños, y producen una selección del público asistente. Aunque es un fenómeno reciente, creemos que en el fondo de estas iniciativas está el deseo de los bertsolaris por desarrollar temas y estilos de difícil encaje ante públicos más amplios y heterogéneos.

2 Encanto y desencanto de la teoría oralista

Decíamos en el epígrafe anterior que, a la hora de analizar el bertsolarismo, se olvida muchas veces su carácter oral. Hemos intentado también mostrar las disfunciones que tal olvido comporta.

Ante la incapacidad de la poética escrita para dar cuenta del bertsolarismo, algunos analistas han querido ver en la teoría oralista el único método válido de análisis del bertsolarismo. Entendemos aquí por “teoría oralista” el conjunto de investigaciones derivadas directa o indirectamente de los estudios homéricos. Los orígenes de la teoría oralista propiamente dicha hay que buscarlos hacia 1928, fecha en la que de Milman Parry comienza a publicar sus estudios sobre Homero.

A esta teoría oralista se adscriben, más o menos ortodoxamente, investigadores de las más variadas disciplinas del saber, cuyos nombres más destacados son Adam Parry, Lord, Notopoulos, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan y otros.

En lo que a los estudios sobre literatura popular vasca se refiere, cabe señalar que el referente más directo e influyente es, sin duda, Walter J. Ong, cuya obra ha sido reiteradamente citada y parafraseada por casi todos los analistas. Junto a esta influencia principal, también la tradición antropológica francesa de Marcel Jousse⁴¹ goza de gran predicamento entre los analistas de la literatura popular vasca, especialmente a través de Ives Beaupérin, discípulo del gran antropólogo francés.

El encanto que la teoría oralista produce a quien, viniendo de la tradición escrita, la descubre por primera vez es, sin duda, fácilmente entendible. Por otra parte, ese descubrimiento es imprescindible y beneficioso, en la medida en que nos descubre la existencia y el carácter diferenciado de la oralidad.

Más allá de ese descubrimiento, la teoría de la oralidad se revela como un instrumento poco eficaz para la investigación, debido a varias disfunciones, algunas de las cuales citaremos a continuación.

41 JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 1974-1977.

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

En primer lugar, y como señalan varios autores, la oposición entre oralidad y escritura no es tan radical como la teoría oralista pretende:

| ... las diferencias entre la expresión oral y la escrita, si bien son considerables, no son tan profundas como generalmente suele suponerse...⁴²

| ...no hay una clara frontera entre literatura oral y escrita, y cuando uno intenta diferenciar una de otra —como tantas veces se ha hecho— ha de constatar que las interferencias son constantes.⁴³

Desde nuestra experiencia investigadora del bertsolarismo improvisado, no podemos sino certificar la pertinencia de este punto de vista. Oralidad y escritura no son, como pretenden los oralistas, dos realidades excluyentes, sino que conviven, al menos en las sociedades modernas, en continua interacción.

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

La oposición en blanco y negro entre oralidad y escritura se revela inadecuada en cuanto se intenta aplicar a un objeto de estudio concreto. Como señala Scheunemann:

| Ese constructo teórico —oralidad primaria, cultura escrita e impresa, oralidad secundaria— responde a un esquema cuasi bíblico. Me temo que —incluso dejando a un lado la escasa atención que le presta a la era de oralidad secundaria— es precisamente ese carácter bíblico la causa de la debilidad de la teoría.⁴⁴

Aparte de este carácter cuasi bíblico de la teoría oralista en general, hay que constatar que su aplicación a las diversas manifestaciones de la lite-

⁴² KIRK, Geoffrey Stephen. *Homer and Oral Tradition*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1976, p. 69.

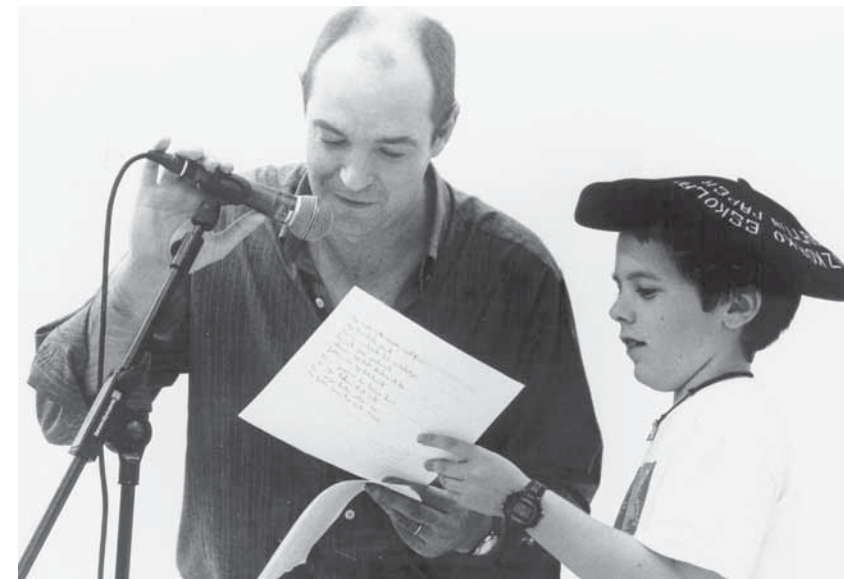
⁴³ FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. Cambridge: University Press, 1992, p. 2.

⁴⁴ SCHEUNEMANN, Dietrich. Collecting Shells in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film. SCHEUNEMANN, Dietrich. *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia: Camden Hous, 1996, p. 79-95. Cita en p. 81.

ratura oral se ha hecho a menudo sin tener en cuenta la especificidad de cada una de esas manifestaciones orales:

| Tenemos, pues, conceptos de oralidad y escritura que han sido elaborados de manera demasiado rígida y polarizados en forma de tipos ideales, lo cual no produce sino la desesperación de quienquiera que intente aplicar este conjunto de categorías a un determinado objeto de estudio, sea cual sea éste. Es así mismo indudable que las características y los efectos que se asignan a los diferentes modos de expresión cultural —bien sea la sabiduría de los contadores de historias de la cultura oral, bien la emergencia del individualismo y del nacionalismo como consecuencia de la escritura— no dejan de ser presunciones generales, faltas en todo caso de la pertinente investigación contextualizada que pudiera determinar qué papel desempeñan esos otros factores que, junto con la forma comunicativa dominante, dan sentido a los estudios culturales.⁴⁵

Encanto y desencanto
de la teoría oralista



Consejos entre campeones Foto: J. Gallego / Fuente: Ikastolen Elkartea

⁴⁵ *Ibidem*, p. 79.

2.1 Oralidad en la escritura

Con anterioridad a la fecha en la que las tesis de Milman Parry se dan a conocer, varios autores habían tratado ya el tema de las conflictivas relaciones entre oralidad y escritura, y es curioso observar que las aportaciones más interesantes provienen de la literatura escrita, concretamente de la novela, que en los primeros años del siglo XX se encontraba sumida en una profunda crisis, debido en parte a los terribles acontecimientos históricos y cambios sociales de principios del siglo XX, y en parte al desafío que un nuevo medio de representación de la realidad, el cine, planteaba para la novela. En el ámbito práctico, Alfred Döblin encarna como pocos esta crisis:

Por su parte, Döblin manifiesta bien a las claras que, en su opinión, el tiempo de la novela tradicional, con su focalización en las esperanzas y desesperanzas del individuo (que posiblemente intenta escribir una novela, o que pasa sus días en el retiro de una montaña mágica) ha pasado ya. La descripción de las experiencias que tantas y tantas personas afrontan en los modernos entornos urbanos requiere un estilo de escritura diferente, quizá incluso un nuevo género.⁴⁶

Curiosamente, en su búsqueda de una forma narrativa adecuada a la nueva realidad de principios del siglo XX, la novela descubre la similitud entre dos extremos que, aparentemente, nada tienen que ver entre sí, como son la épica homérica, por un lado, y la técnica cinematográfica por otro:

No es, pues, casualidad que reivindicara una épica moderna, ni que considerara su *Berlin Alexanderplatz* como una obra épica. Eso implica varias cosas al mismo tiempo: una referencia a los contadores de historias orales, una gran presencia de la escritura oral en la obra de Döblin,

⁴⁶ Ibidem, p. 88.

una estructuración paratáctica y episódica de su obra. Uno de los modelos que Döblin menciona es Homero. Sin embargo, el impulso inicial de su sistema proviene del cine.⁴⁷

En cuanto al aspecto teórico de la reflexión en torno a la novela de principios del siglo XX, las aportaciones más interesantes son las de Walter Benjamin. No es casualidad que fuera precisamente Walter Benjamin el autor de la breve pero muy interesante introducción a la segunda edición de *Berlin, Alexanderplatz* de Döblin, en 1930 (es decir, casi al mismo tiempo que las tesis de Milman Parry comenzaban a ser conocidas). Sin embargo, Walter Benjamin había introducido en su teoría literaria, ya en 1913, los conceptos de “estilo cinematográfico” y “montaje”, entendido éste como organización paratáctica de elementos previamente elaborados.

Paralelamente, el formalista crítico Boris Eikhenbaum introducía, en un artículo sobre Gogol publicado en 1919, el término *skaz*. En un artículo posterior, Eikhenbaum definía *skaz* de la siguiente manera:

Entiendo por *skaz* esa forma de prosa narrativa que, en su vocabulario, en su sintaxis y en la elección de los ritmos discursivos refleja una orientación hacia el lenguaje hablado por parte del narrador.⁴⁸

Por desgracia, este modo de entender las relaciones entre oralidad y escritura no ha tenido entre nosotros la misma fortuna que las formulaciones, mucho menos matizadas y valiosas para la investigación, de la teoría oralista.

Si bien el objeto de estudio de este libro es propiamente el bertsolarismo improvisado, no queremos dejar pasar la oportunidad de indicar que los

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ FRANCE, Rose. The speaking author: *skaz* in Mikhail Zoshchenko's *Sentimental Tales*. SCHEU-NEMANN, Dietrich. *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia: Camden Hous, 1996, p. 62-78. Cita en p. 62.

estudios de Benjamin, Eikhenbaum y otros se nos antojan imprescindibles de cara al análisis del bertsolarismo no improvisado, es decir, del bertsolarismo escrito de los *bertso paperak*, nuestra peculiar literatura de cordel.

Sería absurdo pensar que en la obra de estos y otros autores pudiéramos hallar todas las claves para entender en qué consiste y cómo funciona un género que pretende ser oral aunque su producción se haga por medio de la escritura, pero enfrentarse con las modalidades de producción escrita de la literatura oral ignorando lo que sobre el tema se ha escrito no deja de ser una forma como otra cualquiera de perder el tiempo descubriendo lo que otros han descubierto ya hace tiempo.

2.2 Literatura en la oralidad

En el epígrafe precedente hemos visto cómo la concepción reduccionista de la teoría de la oralidad nos impide captar la influencia de la oralidad en géneros de producción escrita. Mucho más interesante es, sin embargo, la otra cara de la moneda.

En efecto, la teoría de la oralidad, al menos en las formulaciones canónicas de Notopoulos y Ong, establece una distinción radical entre el modo de producción oral y el escrito.

Ong, por ejemplo, afirma categóricamente que, como consecuencia del pensamiento o mentalidad oral del cual derivan, las expresiones orales son, por necesidad:

- Acumulativas antes que subordinadas
- Acumulativas antes que analíticas
- Redundantes o copiosas
- Conservadoras y tradicionalistas
- Cercanas al mundo humano vital
- De matices agonísticos

- Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas
- Homeostáticas
- Situacionales antes que abstractas

Si uno intenta, como lo hicimos nosotros en su momento, comprobar cómo estas nueve características se cumplen en bertsolarismo improvisado actual, no tardará mucho en desistir en su empeño: Descubrirá, en efecto, lo mismo que a G.S. Kirk en Homero, que:

| ... la épica oral, al menos en el hasta ahora inigualado nivel de Homero, es capaz de producir algunas de las sutilezas supuestamente privativas de la poesía escrita.⁴⁹

Así pues, si en el epígrafe anterior descubríamos la relevancia de las estrategias orales en ciertos textos escritos, nos encontramos ahora con que algunos textos orales pueden llegar a tener una sutileza pareja a la de la poesía escrita.

Lo cual, evidentemente, no significa que alcanzar esa sutileza sea el fin último, ni siquiera un fin en sí, de la literatura oral. Lo único que significa es que no debe descartarse de antemano la posibilidad de que tal excelencia poética aparezca en los textos orales, posibilidad que la teoría oralista parece negar.

Cuando se aplica a la literatura oral, la poética escrita resulta ser, como denunciaba Notopoulos, una especie de cama de Procasto en la que la literatura oral raramente da la talla. En el otro extremo, la teoría oralista, cuando se aplica de forma estricta, resulta ser un lecho demasiado pequeño. Así ocurre, en opinión de Rainer Friedrich, cuando se aplica la teoría oralista a la producción homérica:

⁴⁹ KIRK, Geoffrey Stephen. *Homer and Oral Tradition*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1976, p. 69.

| Conviene recordar que el tal Procasto era el satisfecho propietario de dos camas (una demasiado larga y otra demasiado corta). ¿No será que la teoría poética oralista, cuando se aplica a la épica de Homero, funciona como la siempre demasiado corta de las camas de Procasto?

En nuestra opinión, lo mismo ocurre, aunque por diferentes causas, cuando se pretende utilizar la teoría oralista como único instrumento de análisis del bertsolarismo. Al menos del bertsolarismo improvisado actual.

No podemos revisar aquí en qué medida se cumplen todas y cada una de las características que Ong atribuye a la expresión oral. Diremos sólo que, aplicada hasta sus últimas consecuencias, la teoría oralista nos daría una visión reduccionista del bertsolarismo improvisado. Veamos, a continuación, algunos de los aspectos más relevantes de este reduccionismo.

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

A | *Las fórmulas en el bertsolarismo actual*

El bertsolarismo improvisado ha dejado de ser más “acumulativo que analítico”. El carácter acumulativo y no analítico de la expresión oral se debe, según Ong, a que la producción de los textos se basa en un procedimiento formulaico. Es decir, según la teoría oralista, el poeta oral compone sus piezas a base de unas unidades prefabricadas a medida que Ong, siguiendo a Parry, denomina “fórmulas”. Parry define así la fórmula:

| Un grupo de palabras que se emplea sistemáticamente bajo determinadas condiciones métricas para expresar una idea esencial determinada.⁵⁰

Es innegable que el bertsolari maneja en su improvisación unidades previamente elaboradas para que encajen en los moldes métricos que ha de utilizar. Así lo ha manifestado, entre otros, Jon Sarasua, aunque no emplea el término “fórmula”, sino el más metafórico “retazos”. Sea como

⁵⁰ PARRY, Milman. *Studies in the Epic: Technique of Oral Verse-Making II. The Homeric Language as the Language of Oral Poetry*. HSCP. 1932, n° 43, p. 31.

fuere, el bertsolari actual no dispone de un repertorio de fórmulas cerrado, puesto que la variedad de temas que ha de tratar hace inviable tal repertorio. De hecho, el empleo de las fórmulas de repertorio cobra relevancia sólo en estos casos:

- cuando la situación comunicativa es arquetípica: bertsos de salutación, oficios fúnebres, etc., o
- cuando lo es el tema o el papel impuesto.

Como hemos visto en el epígrafe 2 del capítulo II, los temas o papeles que los bertsolaris han de tratar hoy en día distan mucho de ser arquetípicos.

Lo fundamental del bertsolari no es su repertorio de fórmulas, sino la capacidad de crear continuamente nuevas fórmulas, es decir, la capacidad de encajar cualquier contenido mental, por novedoso y complejo que éste sea, en los esquemas métricos más utilizados, que, en estos momentos, son las estructuras de 5-5/8 sílabas y las de 7/6. Parte de esta labor de encaje puede realizarse de manera previa a la improvisación, pero, como quedó patente en el capítulo III, gran parte de la labor de encaje del bertso se hace por medio de la improvisación.

Así entendida, la naturaleza formulaica del bertsolarismo en modo alguno obstaculiza la capacidad de análisis, sino que le sirve de vehículo. En realidad, el oficio de bertsolari improvisador consiste fundamentalmente en una doble habilidad formulaica. Por una parte, ha de ser capaz de improvisar sobre la marcha fórmulas contundentes y adecuadas. Por otra, el bertsolari ha de ser un buen gestor retórico de las fórmulas que previamente haya podido elaborar.

La elaboración previa y consciente de fórmulas que más tarde integrará en la improvisación es quizá uno de los aspectos diferenciadores del bertsolarismo actual respecto al de épocas anteriores. También lo es el uso retórico que el bertsolari actual hace de esas fórmulas más o menos pre-elaboradas.

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

En este último aspecto, como en tantos otros, es paradigmático el caso de Xabier Amuriza. Lejos de utilizar las fórmulas como mera ayuda técnica para la expresión de situaciones o valores tópicos, Amuriza les dota de una gran carga poético-retórica, con lo que las fórmulas adquieren en sus bertsos una gran importancia comunicativa, utilizándolas para reforzar ideas y contenidos que distan mucho de ser tópicos o arquetípicos.

Destaca sobre todo en sus intervenciones en solitario, cuando la actuación está totalmente en sus manos. En la final del campeonato de 1980, cuando le cae en suerte el tema: “*bihotzean min dut*” (“me duele el corazón”), Amuriza improvisó tres bertsos, dos de los cuales, los dos primeros, citaremos aquí. Hemos visto ya que el bertsolari acostumbra situar al final del bertso la clave de su estrategia retórica, la razón más consistente que se le haya ocurrido. Es precisamente ahí, al final del bertso, donde Amuriza sitúa sus fórmulas, cargadas de fuerza expresiva. La fórmula es con frecuencia una apelación directa al público:

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

| Sentimentua sartu zitzaidan
bihotzeraino umetan,
geroztik hainbat gauza mingarri
ikusi mundu honetan.
Euskalerriaz batera nago
bihotz barneko penetan;
anaiak alkar hartu ezinik,
etsaiak su eta ketan,
esan dudana gezurra bada
urka nazazue bertan. (bis)

*El sentimiento penetró
mi corazón siendo yo niño;
desde entonces he visto muchas cosas
penosas en este mundo.
Mi corazón pena*

*con el penar del Pueblo Vasco;
siendo hermanos, nos enfrentamos entre nosotros
mientras el enemigo no cesa de fustigarnos:
ahorcadme aquí mismo
si es mentira lo que digo.*

En otras ocasiones, un reforzamiento emocional de lo antedicho:

| Sentimentua nola dugun guk
haize hotzeko orbela,
mingainetikan bihotz barnera
doa herriko kordela;
esperantza dut zerbait hoberik
bearbada datorrela,
mundu hontara sortu zen bati
bizitzea ere zor dela;
bihur bekizkit hesteak harri
hori ez bada horrela (bis)⁵¹.

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

*Si el sentimiento es hojarasca
a merced del frío viento,
el hilo del pueblo va
de la lengua al centro del corazón;
quiero creer que quizás
se avecinan nuevos tiempos,
que a quien le fue dado nacer
ha de reconocérsele también el derecho a vivir;
¡Que se tornen piedra mis entrañas
si lo que digo no es así!*

Parece claro que esos dos finales de bertso pudo haberlos preparado

⁵¹ Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-1-6). Tolosa: Auspoa, 1980, p. 36. Auspoa, 141.

Amuriza antes del campeonato. En efecto, son aplicables a cualquier tema de tintes épico-trágicos, su función no es desarrollar el tema, sino reforzar lo afirmado con anterioridad. Eso, lejos de ser un demérito de Amuriza, es quizá su mayor virtud. Supone, entre otras cosas, la utilización consciente de estrategias retóricas. Al hacerlo, Amuriza no hace sino aprovechar al máximo uno de los recursos más típicamente orales, adaptándolo a las nuevas necesidades expresivas. Por otra parte, esta utilización retórica de las fórmulas produce un desplazamiento significativo: lo que podríamos considerar como verdadero final discursivo del bertso queda desplazado al penúltimo punto, ya que el último punto lo ocupa precisamente la fórmula.

Otro ejemplo de utilización formulaica moderna, aplicada en este caso a un tema mucho más lúdico e intrascendente, es este bertso de Andoni Egaña, improvisado en uno de esos ejercicios de nuevo cuño, consistente, en este caso, en imaginar, uno por uno, cómo pudiera haber sido la infancia de los bertsolaris que actuaban con él en aquella sesión. Uno de ellos era Mañukorta, un bertsolari cuyo arquetipo es el de pícaro solterón, provisto de una gracia natural que no procede, precisamente, de la escuela:

| Mañu eskolan ikusten det nik
sarra ezin erantzunda:
eme ta **a, ma**; **eme** ta **i, mi**;
letzen ikasi nahi zun-da.
Eme ta **i, mi**; **eme** ta **o, mo**;
arrotz zitzaion burrunda;
mu bakarrikan ikasi zuen
etxeko behiei entzunda⁵².

*Me imagino a Mañu en la escuela
incapaz de responder a las preguntas:*

⁵² Bapatean 97. Donostia: EHBE, 1998, p. 101.

*la eme con la a, ma, la eme con la i, mi;
pues Mañu aprendió a leer.
La eme con la i, mi, la eme con la o, mo;
todo le sonaba rarísimo;
lo único que aprendió fue mu,
y eso porque se lo oía decir a las vacas de su casa.*

Parece evidente que, para poder improvisar este bertso, Andoni Egaña tuvo que haber experimentado anteriormente con los nombres de las letras, probando a encajarlas en grupos de 5 sílabas. No tenemos ningún reparo en aceptar el carácter formulaico de este tipo de bertsos, siempre y cuando se reconozca que la naturaleza y la gestión de estas fórmulas de nuevo cuño son radicalmente distintas a las que la teoría oralista les asigna. Por no mencionar más que lo más evidente, es innegable que un bertso como el que nos ocupa revela una capacidad analítica fuera de toda duda.

B | Experimentación intelectual

Ong niega a la expresión oral la capacidad de experimentación intelectual. Esa es la razón por la que afirma que las expresiones orales son conservadoras y tradicionalistas. Pues bien, como se ha podido ver en los primeros capítulos de este libro —y en algunos de los bertsos utilizados como ejemplo—, la experimentación intelectual es uno de los aspectos claves del bertsolarismo actual.

El corpus del bertsolarismo improvisado de los últimos veinte años está repleto de piezas que atestiguan la tendencia de los bertsolaris actuales a la experimentación intelectual. Valga aquí este único ejemplo.

Egaña se convierte, por orden del conductor, en Platón. Sarasua es su discípulo de catorce años, a quien no corresponde sino preguntar al maestro. La sesión se desarrolla en estrofas de sólo dos rimas. La medi-

da es 10/8 sílabas (mayor). A la estrofa de dos rimas se le denomina kopla. Son, por lo tanto, coplas mayores. La controversia es demasiado larga para poderla reproducir aquí en su totalidad, por lo que hemos entresacado unas pocas coplas, aunque las dos últimas fueron también las últimas de la controversia:

|Sarasua: Beste zalantzak ere baditut,
eman zaidazu laguntza;
pentsatzen nago gaur maitasuna
ez ote dugun hitz hutsa.

*Mis dudas son innumerables,
¡ayúdame, por favor!
Se me antoja que el amor,
no es sino una palabra hueca.*

**Encanto y desencanto
de la teoría oralista**

|Egaña: Ai, ikaslea, gaxtea baina
bide onean zaude zu,
maitasun pixkat badadukazu
duda egiten baduzu.

*Querido discípulo,
vas por el buen camino:
si dudas es que, sin lugar a dudas
tú conoces el amor.*

|Sarasua: Aspaldi hontan buelta ta buelta
ia ez det hartu lorik,
ta erantzunik ez det aurkitzen:
ba ote dago Jainkorik?

*Otra cuestión que me trae a mal traer
y me roba muchas veces el sueño,
pues no le encuentro respuesta:
¿Existe realmente Dios?.*

|Egaña: Zuk botatako galdera hori
ez da hutsaren hurrena,
Jainko asko da, garrantzitsuna
nor berangan dagoena.

No es sencilla

*la cuestión que me planteas:
hay muchos dioses,
pero el más importante
es el que cada uno llevamos dentro.*

|Sarasua: Baina bizitzak zentzu gutxi du,
gero eta gutxiago,
ni neuz aparte beste Jainkorik
inon ere ez badago.

*Pues bien poco sentido tiene la vida
cada vez menos,
si aparte de mí no hay
otro dios en alguna parte.*

|Egaña: Aspaldi baten galdera entzun nun,
aho dotore batetik,
ia bizitzak existitzen dun
heriotzaren aurretik.

*La pregunta es más bien la que oí formular
hace tiempo a un maestro de la palabra:
la pregunta es si existe
vida antes de la muerte.*

|Sarasua: Ondorio bat aterea det,
Platon maitea, adizu:
zuk hitz gehiago dakizu baina
nik bezain gutxi dakizu.

**Encanto y desencanto
de la teoría oralista**

*Querido Platón, escúchame,
he llegado a esta conclusión:
tu sabiduría consiste en palabras,
en el fondo eres tan ignorante como yo.*

|Egaña: Ni erdi tonto bilakatu nau
ondo erantzun ezinak,
ta zu jakintsu bihurtu zaitu
duda eta jakinminak⁵³.

*Es por responder sin tener la respuesta adecuada
por lo que me he convertido en el medio tonto que soy;
a ti, por el contrario, te han hecho sabio
la duda y el ansia de saber.*

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

C | Distanciamiento

Afirmar que las expresiones orales no pueden ser “objetivamente apartadas” o que son consustancialmente “homeostáticas”, equivale a negar toda posibilidad de distanciamiento en dichas expresiones. Ahora bien, sin distanciamiento no hay ni estilo personal ni literatura propiamente dicha. Ocurre, sin embargo, que el distanciamiento es, precisamente, la característica principal del bertsolarismo improvisado actual.

En el campeonato en el que se proclamó campeón por primera vez, Egaña tuvo que representar el papel de un padre que acaba de perder por enfermedad a su único hijo, de corta edad. Al contrario de lo que le ocurría a la madre del niño fallecido (papel representado en aquella controversia por Jon Enbeita), que encuentra consuelo en su inquebrantable fe, al padre (Egaña) le asaltan todo tipo de dudas:

⁵³ *Bapatean 98*. Donostia: EHBE, 1999, p. 118.

| Bizitzaren merkatua...
nago neka-nekatua;
ez zen handia, inola ere,
haurran pekatua.
Zein puta degun patua:
gure ume sagratua...
lotan al zeunden, ene Jaungoiko
madarikatua?⁵⁴

*La vida es un mercado...
ya no puedo más;
¿Tan grande era
la culpa de nuestro pequeño?
el destino es un burdo desatino;
¡mira que llevarse a nuestro adorado niño!
¡Maldito seas, Dios mío!
¿Acaso dormías mientras moría mi niño?*

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

Ese es el bertso con el que arranca la controversia. Y éste otro es el tercer y último bertso de Egaña:

| Sinimentsu dago ama,
haurra lurpean etzana;
nola arraiu kendu digute
hain haurtxo otsana?
Hossana eta hossana,
hainbat alditan esana!
Damu bat daukat: garai batean
fededun izana!⁵⁵

*La madre persiste en su fe,
el niño yace bajo tierra;*

⁵⁴ *Bertsolari Txapelketa Nagusia 1993*. Donostia: EHBE; Elkar, 1994, p. 223.

⁵⁵ *Ibidem*.

*¿Por qué nos han arrebatado
a nuestra inocente criatura?
También yo he cantado a menudo:
“¡Hossana, hossana!”
Y bien que me arrepiento ahora
de haber sido creyente.*

Quizá pueda pensarse que el distanciamiento en temas religiosos se debe a la relajación religiosa general de la sociedad. Pero tampoco el propio bertsolarismo se libra de consideraciones impensables hace unas décadas. He aquí dos bertsos improvisados por Sarasua y Egaña en una cena en Arantza (Nafarroa), en 1992. Egaña venía defendiendo la necesidad de continuar cantando hasta que los oyentes dieran la orden de parar. Sarasua pretendía terminar la sesión cuanto antes. Canta primero

Sarasua:

| Honek jarraitu egin nahi luke
ene, hau da martingala!
Aitortzen dizut azken-aurreko
nere bertsoa dedala.
Ta honek berriz eman nahi luke
oraindik joku zabala,
hau begiratzuz gaur erizten dut
lehen beldur nintzen bezala,
bertsolaria ta prostituta
antzerakoak dirala⁵⁶.

*Éste quiere continuar,
¡Vaya jaleo que estamos organizando!
Declaro que este será mi penúltimo bertso,
aunque mi compañero*

⁵⁶ Bapatean 92. Donostia: EHBE, 1993, p. 216

*quiera seguir exprimiendo el bertso.
Cuando veo su actitud se me confirma
lo que ya sospechaba:
que lo más parecido al bertsolari
es una prostituta.*

| Sarasuaren aldetik dator
ez dakit zenbat atake,
errez salduko naizela eta
hor ari zaigu jo ta ke;
lantegi honek berekin dauka
hainbat izerdi ta neke,
bertsoalriek ta prostitutek
sufritzen dakite fuerte,
baina gustora dauden uean
gozatu egiten dute.⁵⁷

*Ya veis que Sarasua
no deja de atacarme
Quizá piensa que soy
fácilmente sobornable.
En este oficio nuestro
hay que sudar y sufrir;
y de eso saben mucho
los bertsolaris y las prostitutas,
pero también tienen momentos
de intenso placer.*

En 1994, Egaña improvisó en Aretxabaleta este bertso sobre la muerte, presuntamente suicidio, del ciclista Luis Ocaña. Este bertso es también un buen ejemplo de la complejidad estratégica de los bertsos de más de cinco rimas:

⁵⁷ Ibidem.

| Geure buruen txontxongillo ta
sarri besteren titere,
ustez antuxun ginanak ere
bihurtzen gara titare;
Luis Ocaña hor joana zaigu
isilik bezin suabe:
pistola bat parez pare,
zigilurik jarri gabe,
ez lore ta ez aldare;
baina inortxo ez asaldatu,
egin zazute mesede,
askatasunak mugarik ez du
heriotz orduan ere.⁵⁸

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

*Somos a veces mera réplica de lo que somos,
a veces títeres que otros manejan a su antojo;
se nos ha ido Luis Ocaña,
discretamente, sin decir nada:
una pistola en la sien,
el seguro desactivado,
ni una sola flor, ni un solo altar;
Pero que nadie se escandalice,
hacedme el favor,
que la libertad no admite límites
ni siquiera en la hora de la muerte.*

Sería ocioso extenderse en más ejemplos. Digamos, pues, como conclusión, que el distanciamiento, que la teoría oral tiene por exclusivo de la expresión escrita, es la característica principal del bertsolarismo improvisado tal y como se practica desde principios de la década de los 80: distanciamiento respecto a los valores co-textuales hasta la fecha intoca-

⁵⁸ Bapatean 94. Donostia: EHBE, 1995, p. 216.

bles, pero también distanciamiento hacia los elementos situacionales, como hemos visto en la intervención de Iturriaga y Maia en el tema de las amigas lesbianas.

D | Performance

Sin duda una de las aportaciones más valiosas de la teoría oralista es la centralidad que concede al concepto de *performance*, término acuñado en principio por los folcloristas americanos (Abrahams, Dundes, Lomax...). La formulación más satisfactoria de este aspecto es quizá la de Paul Zumthor:

| ... la *performance* puede considerarse como un elemento ya la vez como el principal factor constitutivo de esa poesía oral. Instancia de realización plenaria, la *performance* determina todos los otros elementos formales, que con relación a ella, apenas son más que virtualidades... Las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral abarcan, de uno a otro lado del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo.⁵⁹

Encanto y desencanto
de la teoría oralista

Zumthor menciona, al introducir la definición que acabamos de citar, el caso de las cantantes de lamentos africanas, que, al parecer, son incapaces de repetir sus poemas fuera de los funerales reales.

Si la *performance*, tal como Zumthor la define, es “el principal factor constitutivo” de toda poesía oral, con mucha más razón lo será en el bertsolarismo, que, además de oral, es improvisado. Por decirlo utilizando la terminología de Zumthor, el bertsolarismo, por ser improvisado, es mucho más “circunstancial” que cualquier otra modalidad de la poesía oral.

Así, pues, más que el término mismo, nos importa la constatación de la centralidad del acto comunicativo, y el hecho de que, respecto a la *per-*

⁵⁹ ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991 [1983], p. 155.

formance, todos los otros elementos formales, incluido el texto, apenas son más que virtualidades.

3 Un nuevo marco teórico para el bertsolarismo improvisado

3.1 El bertsolarismo improvisado como género retórico

De lo expuesto hasta ahora se deduce que el bertsolarismo improvisado es un género:

- oral
- cantado
- improvisado
- no específicamente literario (su objetivo es inducir determinadas emociones en el auditorio) pero ciertamente cercano a la literatura (capaz de producir textos que resisten un análisis literario).

Esta última característica hace que el bertsolarismo sea un género más cercano a la retórica que a la literatura. En efecto, Aristóteles definía la retórica como:

| ... la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir.⁶⁰

Han transcurrido más de dos milenios desde que Aristóteles formulara su definición de retórica, y al lector moderno quizá le resulte extraña la identificación entre retórica y persuasión, debido, entre otras cosas, a que el significado corriente de ambos términos ha variado de manera radical durante este largo período de tiempo. “Retórica”, sobre todo cuando se usa como adjetivo, ha llegado a ser sinónimo de “palabrería

⁶⁰ ARISTÓTELES. *Retórica* I. 1971, 2, 1355 b/25-26. Igualmente Platón, en *Gorgiasen*, (*Gorgias*, 453 a, in PLATÓN 1972, p. 361.): “Y si no entiendo mal, dices que la retórica es artesana de la persuasión y que toda su actividad tiende a ella como fin”.

huera y engañosa”. El término “persuasión”, a su vez, se asocia hoy en día casi exclusivamente a los ámbitos de la publicidad y la propaganda.

George A. Kennedy, quizá el más prestigioso investigador de la retórica clásica como arte de persuasión nos ofrece una definición de la retórica mucho más descriptiva que la de Aristóteles, que conviene tener en cuenta:

| Retórica, en griego, denota específicamente el arte cívico de la oratoria pública, tal y como se desarrollaba en las asambleas deliberativas, en los tribunales de justicia y en otras ocasiones regladas bajo los gobiernos constitucionales de las ciudades griegas, en especial Atenas. Así entendida, la retórica es un subgénero específico de un concepto más amplio del poder de la palabra y su capacidad para influir en la situación en la cual dicha palabra es usada o recibida.⁶¹

Como es sabido, se distinguen tres géneros retóricos, según el objeto y el tipo de persuasión de que se trate en cada caso: judicial, deliberativo y epidíctico. Los géneros judicial y deliberativo eran eminentemente prácticos, y en ellos se perseguía un tipo de persuasión directa y acorde con el sentido que el término tiene en el lenguaje corriente. Se trataba de lograr la adhesión del auditorio a las tesis del orador, tesis que versaban sobre temas pasados en el caso del género judicial, y sobre temas futuros en el deliberativo.

En el género epidíctico, por el contrario, la persuasión tenía otro significado:

| Como mejor se entiende el género epidíctico es, quizá, como un género que no persigue la ejecución de acción determinada alguna, sino que se limita a intentar influir en los valores y creencias del auditorio.⁶²

⁶¹ KENNEDY, George Alexander. *A new history of classical Rhetoric*. Princeton ; New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 3.

⁶² *Ibidem*, p.4.

Hemos afirmado que el objetivo principal del bertsolari es “inducir emociones” en su auditorio. Tal vez no sea la formulación más afortunada, pero basta recordar las palabras de Jon Sarasua para comprobar que “inducir emociones” e “influir en los valores y creencias” de la audiencia son dos caras de la misma moneda:

| Esa es la cuestión: cómo enfocas la actuación, por donde empiezas, cómo sorprendes a los oyentes, hacia dónde te diriges, cómo percibes el mundo de tus oyentes y qué haces para incidir en él...⁶³

Por si quedara alguna duda sobre la pertinencia de la asimilación del bertsolarismo improvisado al género epidíctico de la retórica, he aquí la descripción del mismo que ofrece Chaïm Perelmann, el principal impulsor de la rehabilitación de la retórica a mediados del siglo XX:

| Ya se tratase de un elogio fúnebre o del de una ciudad ante sus habitantes, de un asunto carente de actualidad, como la exaltación de una virtud o de una divinidad, los oyentes sólo desempeñaban, según los teóricos, el papel de espectadores. Tras haber escuchado al orador, no tenían más que aplaudir e irse. Dichos discursos, además, constituían una atracción destacada en las fiestas que reunían periódicamente a los habitantes de una o varias ciudades, y el efecto más visible era el de ilustrar el nombre del autor. GAZTE-LERAZKOA: Madrid, Gredos, 1994, p. 95.⁶⁴

Parece innegable que el bertsolarismo improvisado, por su naturaleza y objeto, encaja mejor en esta descripción que en cualquier otro género de la literatura, sea ésta oral o escrita.

Queda por ver si el género epidíctico de la retórica no resultará ser una cama de Procasto demasiado corta para el bertsolarismo improvisado. Es decir, si

⁶³ GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 61.

⁶⁴ PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1976 [1958], p.63. Editions de l'Université de Bruxelles.

asimilar el bertsolarismo a la retórica no nos impedirá dar cuenta de la excelencia literaria que, en determinados casos, puede alcanzar el bertsolari. Sin embargo, analizar el bertsolarismo como género retórico no supone desterrar por principio el carácter literario del mismo, por mucho que este carácter literario no constituya un fin en sí. Como bien indica Perelmann:

| En la demostración [género epidíctico] se emplean todos los procedimientos del arte literario, pues lo que se intenta es que concurra todo lo que pueda favorecer la comunión con el auditorio. Es el único género que nos induce a pensar, inmediatamente, en la literatura, el único que habríamos podido comparar con el libreto de una cantata, el que corre más peligro de tender a la declamación, de convertirse en retórica, en el sentido peyorativo y habitual de la palabra. GAZTEL: 100.⁶⁵

Afirmamos, pues, que es la retórica, y más concretamente en su género epidíctico, el marco natural para entender cabalmente el fenómeno del bertsolarismo improvisado. Ahora bien, la asimilación del bertsolarismo a ese género retórico no debe hacerse mecánicamente, sino que es preciso adecuar la doctrina retórica a las características diferenciales del bertsolarismo improvisado, que, a diferencia de otras manifestaciones retóricas epidícticas es un género cantado e improvisado.

Podemos, pues, afinar la definición de bertsolarismo improvisado que ofrecíamos al principio de este epígrafe, afirmando que **el bertsolarismo es un género retórico de carácter epidíctico, oral, cantado e improvisado**.

3.2 El bertsolarismo y los cinco cánones de la retórica

La retórica clásica, más que una construcción teórica pura, es una descripción crítica y minuciosa de los mecanismos y procedimientos de los

⁶⁵ Ibidem, p. 67.

oradores de la época. Como acabamos de decir, no pretendemos aplicar mecánicamente esos mecanismos y procedimientos al bertsolarismo improvisado. Se trata más bien de elaborar nuestra propia descripción crítica a partir de la observación directa del quehacer de los bertsolaris actuales. Es ahí donde la retórica clásica nos ofrece una metodología que se ha revelado admirablemente fructífera y eficaz. Ahora bien:

| El estudio de la retórica, y en eso parece coincidir la mayoría, es, en esencia, el estudio de los cinco cánones retóricos. Dichos cánones proporcionan una estructura que permite a oradores y teóricos de la retórica analizar y estudiar por separado las distintas partes del complejo entramado retórico.⁶⁶

Estos cinco cánones (también llamados partes, facultades, funciones, categorías o divisiones) de la retórica son generalmente denominados por su nombre en latín:

- *Inventio*. Búsqueda y creación de los argumentos adecuados.
- *Dispositio*. Articulación de los argumentos en un orden adecuado. Estructuración del discurso.
- *Elocutio*. Formulación adecuada de los argumentos.
- *Memoria*. Retención en la memoria de los argumentos debidamente ordenados y formulados. (Los discursos se preparaban por escrito, y había que memorizarlos para su plasmación).
- *Actio / Pronuntiatio*. Ejecución del discurso, actualización.

Estos cinco cánones de la retórica clásica constituyen un modelo analítico de primer orden, cuya vigencia ha perdurado hasta nuestros días:

| En la retórica clásica, los cánones representan el proceso al que los ora-

⁶⁶ REYNOLDS, J.F. Memory Issues in Composition Studies. *Rhetorical memory and delivery: Classical Concepts for Contemporary Composition and Communication*. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1993, p. 2.

dores se atienen a la hora de componer sus piezas discursivas. En la moderna retórica, los cánones representan los distintos elementos de estructuración del discurso, que operan de manera recursiva, en sinergia y mutua interacción.⁶⁷

De cara a su aplicación al bertsolarismo, nos resulta más interesante interpretar los cánones retóricos tal y como se entendían en la antigüedad, pues nos permiten analizar el proceso que siguen los bertsolaris cuando componen piezas de discurso, es decir, cuando improvisan sus bertsos, y establecer las diferencias de ese proceso respecto al proceso creativo de otros géneros.

De la descripción crítica de los mecanismos de producción del bertso improvisado que hemos ofrecido en el capítulo III se sigue que el bertsolari, cuando improvisa un bertso, realiza, más o menos conscientemente, todas las tareas correspondientes a los cinco cánones retóricos. Ya señalamos en aquel capítulo que, para el improvisador, cada bertso constituye una “pieza retórica” que ha de organizar adecuadamente. El bertsolari afronta cada bertso como si fuera un discurso independiente, por más que ese bertso pueda a veces estar integrado en una unidad discursiva mayor (una intervención, una actuación entera). En todo caso, cada bertso constituye una unidad discursiva independiente, y es en cada bertso donde debemos comprobar y analizar qué peculiaridades adopta cada uno de los cinco cánones retóricos en el bertsolarismo improvisado.

3.3 Inventio en el bertsolarismo improvisado

La *inventio* es la búsqueda (y/o creación) de argumentos adecuados.

Por “argumento” debe entenderse aquí todo contenido o referencia que el bertsolari pueda utilizar para la consecución de su fin (inducir emo-

⁶⁷ Ibidem.

ción en el auditorio, rebatir el punto de vista del contrincante, fortalecer el suyo propio, etc.).

“Adecuado”, a su vez, es, como todo en la retórica, un valor relativo a la audiencia de que se trate en cada caso. Dada una audiencia determinada, es adecuado aquel argumento que dicha audiencia acepta como tal. Lo cual no significa que el improvisador haya de renunciar siempre a sus puntos de vista, sino que ha de tener en cuenta el posicionamiento inicial de la audiencia ante la que canta. En el bertsolarismo de co-texto homogéneo rara vez se plantea conflicto alguno, pues bertsolari y audiencia comparten en gran medida sus puntos de vista, valores y argumentos. Sin embargo, en el bertsolarismo de las dos últimas décadas, la tensión entre lo que el bertsolari realmente piensa y lo que intuye que ha de decir para poder “llegar” a su audiencia es uno de los problemas centrales:

Como bertsolari, intentas influir sea como sea, por las buenas o por las malas, en el público que tienes delante. La tensión entre lo que tú tienes para ofrecer y la capacidad de tu audiencia para recibirlo es la esencia del bertso y, a la vez, la tarea más difícil del bertsolarismo... Si vas demasiado a lo tuyo, no comunicas; si te pliegas demasiado a tu auditorio, no puedes aportar nada interesante.⁶⁸

Como cualquier otro género, el bertsolarismo improvisado configura su propio marco de referencia. Argumentos que en la vida real o en otro género resultan inaceptables por inverosímiles pueden resultar perfectamente adecuados en ese marco de referencia. Hemos definido el bertsolarismo improvisado como un género de la retórica epidíctica, lo cual quiere decir que la dimensión artística es más relevante en el bertsolarismo que, pongamos por caso, en la oratoria eclesiástica, en la parlamentaria o en la judicial. Dicho de otro modo, incluso en las actuaciones

⁶⁸ GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 48.

sin conductor, el bertsolari “interpreta” un papel. Su función no es tan directamente persuasiva como en los otros géneros retóricos, sino que la persuasión está mediatizada por el carácter artístico y de entretenimiento del género. En los últimos tiempos, y en especial en determinadas modalidades de actuación, se ha llegado a un grado tal de mediatización que el bertsolari raramente encuentra oportunidad para hacer oír su propia voz, con lo que la tensión de la que hablaba Sarasua puede llegar a desaparecer, con el consiguiente riesgo de que el bertsolarismo se convierta en puro espectáculo artístico. De ahí que, tras unos años en los que los festivales acaparaban toda la atención y el prestigio, se haya producido, desde hace unos pocos años, una tendencia a reivindicar los formatos en los que el bertsolari se siente menos mediatizado (actuaciones libres, de sobremesa, etc.).

Aristóteles, Perelman y otros han ofrecido un eshaustivo análisis de los diversos tipos de argumentos, así como de su organización mental y de su accesibilidad. La teoría de la inventio aparece ligada a los “lugares comunes”, especie de “esquemas argumentativos formales” de los que se extraen los argumentos concretos:

Quando se trata de fundamentar valores o jerarquías, o reforzar la intensidad de la adhesión que suscitan, se los puede relacionar con otros valores u otras jerarquías, para consolidarlos; pero, también se puede recurrir a premisas de carácter muy general, a las que calificaremos con el nombre de lugares, los *topoi*, de los que derivan los Tópicos, o tratados dedicados al razonamiento dialéctico. GAZTEL: 145.⁶⁹

Estos “lugares comunes” o *topoi* presentan una estructura bipolar antitética, y cada época histórica tiende a prioritar uno de los dos polos o extre-

⁶⁹ PERELMAN, C., y OLBRECTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1976 [1958], p. 112. Editions de l'Université de Bruxelles.

mos antitéticos. El romanticismo, por ejemplo, a diferencia de otras épocas, se decanta por lo efímero e irrepitable en detrimento de lo perdurable y constante. Un catálogo de las opciones que cada época hace constituiría, como dice Perelman, una excelente descripción de la cosmovisión de esa época:

| De ahí la posibilidad de caracterizar las sociedades, no sólo por los valores particulares que obtienen su preferencia, sino también por la intensidad de la adhesión que le conceden a tal o cual miembro de una pareja de lugares antitéticos. GAZTEL: 147.⁷⁰

De estos lugares comunes se extrae la materia prima de la argumentación, las premisas que luego se articulan, explícita o implícitamente en diversas estructuras argumentativas, que Perelman y otros han descrito con brillantez.

En lo que se refiere al bertsolarismo, ese estudio, como casi todo, está aún por hacer. Entre las pocas e inconexas observaciones que se han hecho al respecto cabe citar la preferencia, natural por otra parte en un país como el nuestro, de lo pequeño sobre lo grande, al menos en el orden moral. Frente al entimema “somos más, luego venceremos” que Perelman pone en boca de un mandatario francés, un argumento típico del bertsolarismo ha sido, por ejemplo, “no tenemos razón porque somos pocos”. Poco más se ha escrito sobre el particular: la habilidad argumentativa del bertsolari parece concebirse como algo innato, que se tiene o no se tiene, cuestión de mero ingenio natural. Incluso en las escuelas-taller de bertsolarismo, es éste un aspecto que se deja a la capacidad innata de cada participante, y la actividad de dichas escuelas-taller se centra, por lo general, en los aspectos técnicos del bertso, en la mecánica de su fabricación. En realidad, el bertsolarismo improvisado apenas

⁷⁰ Ibidem, P. 114.

ha sido objeto de investigación alguna, cosa harto extraña en un país donde que dispone de universidad propia y donde hay más filólogos y comunicólogos que lectores.

A falta de investigación, la intuición nos dice, sin embargo, que las claves del bertsolarismo improvisado hay que buscarlas precisamente en la inventio, en los procedimientos y recursos argumentativos de los bertsolaris, tanto cuando actúan en solitario como, sobre todo, cuando lo hacen en controversia.

Tras vivir en directo, invitado por la asociación Bertsozale Elkarte, la final del campeonato de bertsolaris de 1997, Maximiano Trapero, máxima autoridad en la improvisación cantada de los decimistas y torveros, captó de manera admirable el carácter esencialmente argumentativo del bertsolarismo:

| ...el arte de los bertsolaris descansa más en la argumentación que en la floritura de cada verso, de ahí que haya que esperar al final de cada estrofa para percibir en plenitud los logros poéticos de la improvisación. Los temas que se les proponen exigen una sensibilidad de poeta, pero no menos de razonamiento lógico, argumentativo, tanto más valioso cuanto más original y sorprendente sea.⁷¹

Si se quiere remediar el enorme déficit investigador que padece el bertsolarismo improvisado, no sería descabellado comenzar precisamente por este aspecto de la inventio, de las estrategias argumentativas de los bertsolaris, pues en eso parece consistir lo esencial del arte improvisador de los bertsolaris. Esa es también la principal diferencia entre el bertsolarismo y otras manifestaciones de la improvisación, como la de los decimistas y troveros hispano americanos, en la que los aspectos poéti-

⁷¹ TRAPERO, Maximiano. Un campeonato de bertsolaris. *Las Provincias*, 1998-1-1, p.37 .

cos parecen ser más relevantes.

En otro orden de cosas, digamos que, a diferencia de los oradores antiguos y de la mayoría de los comunicadores actuales, el bertsolari improvisador dispone de muy pocos segundos para encontrar los argumentos adecuados. La capacidad de encontrar los argumentos adecuados en cada caso no es suficiente. Hay que ser capaz de encontrarlos con gran rapidez.

Sin embargo, esta premura de tiempo queda compensada con la posibilidad de utilizar argumentos que en los géneros no improvisados difícilmente podrían utilizarse. Nos referimos, claro está, a todos los elementos extra-textuales que integran el acto comunicativo del bertsolarismo. Resulta así que el bertsolari puede utilizar como argumento cosas tan dispares como:

- Las referencias situacionales (compañeros bertsolaris, público, lugar y fecha de la actuación...).
- Las tonadas que utiliza, la mayoría de las cuales están ligadas, en la mente de los aficionados, a un determinado texto. Utilizando una tonada adecuada, la evocación del texto al que va asociada permite al bertsolari decir más de lo que textualmente dice: la tonada le asegura la presencia en la mente de los oyentes de un texto que él no va a pronunciar. A partir de ahí, se le abren dos posibilidades. Una es utilizar la evocación como mero refuerzo del discurso explícitamente cantado (utilizar, por ejemplo, una tonada asociada a una nana en un tema en el que se le pide que, tras acostar a su hijo, le cuente un cuento). La segunda posibilidad, más acorde con el carácter distanciado del bertsolarismo actual, es utilizar la evocación como contraste, como antítesis del discurso explícitamente cantado (utilizar, por ejemplo, la misma tonada cuando el tema le exige representar el papel de un político en un mitin electoral).
- Las diferentes cadencias del canto, la intensidad de la voz, el ritmo.

- Los gestos y ademanes.

Como puede verse, no siempre resulta sencillo deslindar las tareas de la *inventio* de las correspondientes a la *elocutio*. De hecho, habremos de repetir algunas de las consideraciones hechas aquí más adelante, al ocuparnos de la *elocutio* y de la *actio*. Nada tiene eso de extraño, pues la distinción entre los cinco cánones de la retórica es, como ya ha quedado dicho, una distinción meramente metodológica que permite “analizar y estudiar separadamente lo que no son sino las partes de una única totalidad retórica”. Si es verdad que en cualquier otro género retórico los cinco cánones se desarrollan y atienden simultáneamente y en continua interacción, mucho más lo es en el caso del bertsolarismo improvisado, en el que la premura de tiempo obliga al bertsolari a realizar toda su labor retórica en unos pocos segundos.



Mañukorta e I. Elortza Fuente: XDZ

3.4 Dispositio y bertsolarismo improvisado

Por *dispositio* se entiende la organización de los argumentos en un orden adecuado para la consecución del fin perseguido.

En lo que se refiere al bertsolarismo improvisado, cabe distinguir dos niveles de aplicación de la *dispositio*. Como hemos visto, cada bertso constituye siempre una unidad discursiva, y ese es el primer nivel a considerar: la *dispositio* aplicada a un solo bertso. En ocasiones, la dispositio se aplica también a segmentos de más de un bertso (una intervención, incluso segmentos más amplios de una actuación). En todo caso, haya o no una unidad discursiva más amplia, cada bertso sigue manteniendo su carácter de discurso unitario.

A | *Dispositio en discursos de un solo bertso*

Como vimos en el capítulo III, los condicionantes intrínsecos de la improvisación hacen que el bertsolari se atenga, por regla general, a una estructura discursiva más o menos inalterable. El argumento principal, el que el bertsolari considera más efectivo, se coloca, una vez formulado adecuadamente y plegado al molde métrico correspondiente, al final del bertso.

Por lo general, la formulación del argumento principal suele abarcar, al menos en la modalidad métrica mayor (5-5/8 sílabas) la totalidad del último punto del bertso. Cuando se trata de la modalidad menor, no es raro encontrar argumentos que abarquen los dos últimos puntos en su totalidad.

Si el bertso es corto⁷² el resto del bertso, que se elabora por medio de la

⁷² La diferencia entre bertso largo y corto es clara en sus extremos. Los bertsos de cuatro o menos pies son bertsos cortos, y los bertsos de más de cinco pies son bertsos largos. El problema está, como siempre que se establecen límites, en las zonas limítrofes. En este caso, no nos resulta fácil decidir si los bertsos de cinco pies son, a efectos retóricos, cortos o largos. El problema es que los bertsos de cinco pies son, tras con los de cuatro, los más utilizados, con mucho, por los bertsolaris.

improvisación pura, puede reducirse a un mero preámbulo, cuya misión no es otra que asegurar y realzar el efecto del argumento final, bien sea por encauzamiento, bien por antítesis. Aunque no se aporten nuevos argumentos, si se hace adecuadamente, funciona. Buen ejemplo de ello es este bertso de Lazkao Txiki, en el que el bertsolari, empedernido y paradigmático solterón en la vida real, se encuentra, por obra y gracia de la ficción, elevando una plegaria a la Virgen de Guadalupe (en Hondarribia):

| Lehenago ere nere denboran
errezo asko eginda,
aspaldi hontan aurkitutzen naiz
andrerik hartu ezinda.
Nik neskazar bat eskatzen dizut,
egongo zera jakinda,
baina zarrikan ez badaukazu
gaztea ere berdin da.⁷³

Yo, que a lo largo de mi vida

tanto y tanto he rezado,

no consigo últimamente

encontrar mujer que me quiera.

Conoces de sobra mi petición:

quiero una chica-vieja,

pero si no tienes a mano ninguna vieja,

no me importaría que fuera joven.

En los bertsos de más rimas, por el contrario, es muy difícil llegar a buen puerto si todo lo que se canta está directamente encaminado a preparar el final, pues resulta difícil mantener la atención del oyente durante tanto tiempo como este tipo de estrofas requiere. El bertso largo requiere,

⁷³ LAZKAO TXIKI. Amabirjinari andregai eske. DORRONSORO, Joanito. *Bertsotan II 1936-1980*. Donostia: Gipuzkoako Ikastolen Elkarte, 1988, p. 133.

por su complejidad, una mayor variedad de estrategias y una mayor tensión interna, como veremos inmediatamente.

Desde el punto de vista técnico, el bertsolari, cuando formula su argumento principal, no sólo ha de atender al número de sílabas, sino que ha de procurar que la última rima impuesta por la última palabra le abra un abanico (o una margarita) de rimas suficiente y adecuada para completar el bertso. A partir de ahí, los argumentos con los que, vía improvisación pura, completará el bertso habrá de hacerlos en función de las palabras-rima que seleccione. Así pues, la elección del argumento principal (*inventio*) condiciona su formulación (*elocutio*), pero esta formulación condiciona, a su vez, el resto de la argumentación (*inventio*) y la estructura del bertso (*dispositio*). En los pocos segundos de que dispone para improvisar un bertso, el bertsolari, antes de empezar a cantar:

(1) Selecciona, entre los argumentos que le vienen a la mente, aquél que le parece más adecuado, en función del tema, de la posición o papel que le corresponde, y de la audiencia ante la que está cantando. *Inventio*.

(2) Lo formula adecuadamente, es decir: (a) encaja el argumento en el molde métrico elegido, (b) procurando que la última palabra pertenezca a una familia de rimas que le permita seleccionar un número suficiente de palabras-rima o pies adecuados, y (c) lo formula, dentro de esos condicionantes, de la manera que considera más adecuada para que el argumento elegido desarrolle toda su potencialidad comunicativa. *Elocutio*.

(3) Selecciona, entre los pies que le han venido a la mente, aquellos que, intuitivamente, le parecen aptos para completar el bertso cuyo final tiene ya decidido. *Inventio*.

(4) Dispone mentalmente los pies elegidos, en el orden que considera más adecuado para hilvanar un discurso lo más coherente y cohesionado posible, teniendo en cuenta siempre que conoce ya el desenlace o el

remate de su discurso. Esta labor de ordenación y estructuración del bertso puede hacerse completamente antes de comenzar a cantar, o puede hacerse sólo parcialmente (eligiendo sólo el penúltimo pie) fiando el resto a la improvisación pura. *Dispositio*.

(5) Fija en su memoria (a) el remate final del bertso ya adecuadamente formulado y (b) el esquema discursivo básico que le proporcionan los pies elegidos y ordenados.

Es entonces cuando el bertsolari comienza a cantar, a completar el bertso de la manera más adecuada para que el remate final que ha elaborado resulte lo más eficaz posible. Para llegar a ese remate final, el bertsolari recorre el camino (el bertso) por etapas (puntos), aunque procurando no perder nunca de vista la totalidad del recorrido. Cada punto es, en cierto modo, un pequeño discurso, un sub-discurso en el que el bertsolari ha de repetir, a pequeña escala, todo el proceso retórico.

La labor de *dispositio* propiamente dicha que el bertsolari desarrolla en cada bertso tiene, se realiza en dos fases:

- Durante la fase previa (antes de empezar a cantar), la labor de *dispositio* propiamente dicha del bertsolari es la descrita más arriba en los puntos (3) y (4).
- Durante la fase de improvisación pura, en cambio, la labor de *dispositio* se centra sobre todo en evitar la repetición de un mismo pie, repetición que se denomina “poto” y suele ser considerada como una catástrofe absoluta que hay que evitar a toda costa. De hecho, muchas veces, por evitar un “poto” se perpetran desatinos que a nuestro entender son mucho más catastróficos que la supuesta catástrofe que pretenden evitar. El más corriente de esos desatinos es la inserción asintáctica — cuando no agramatical o asemántica—, de un pie al final del punto correspondiente.

Durante esa fase de improvisación pura, el bertsolari tiene que resolver otros problemas quizá más acuciantes. En especial, ha de centrarse en (a) buscar sobre la marcha los argumentos para completar adecuadamente el bertso, (b) encajar los argumentos en el molde métrico, y (c) acertar en cada caso con la formulación adecuada. No es, pues, conveniente que el bertsolari tenga que emplear demasiada energía y atención en labores de dispositivo. Cuanto más estructurado haya dejado el bertso en la fase previa, menos energía y atención habrá de dedicarle a la labor de dispositivo en la fase de improvisación pura. Podrá así dedicar esa energía y toda su atención a la improvisación de argumentos y formulaciones que necesita para completar el bertso.

Esto que acabamos de decir es especialmente cierto en los bertsos largos. En efecto, en los bertsos cortos la estructuración puede solventarse sobre la marcha. La memoria del bertsolari, junto a su oficio, le permiten retener los pies que va a utilizar y llevar la contabilidad de los que va utilizando, cosa que resulta mucho más complicada cuando se trata de bertsos de más de cinco pies, a menos que el bertsolari disponga de estrategias que le permitan ordenar y racionalizar la parte improvisada de su labor de *dispositio*.

La utilización de bertsos largos en el bertsolarismo improvisado es un fenómeno reciente. La tendencia a utilizar bertsos largos aparece hacia 1980, y se va acentuando progresivamente en las décadas de los 80 y de los 90. En el campeonato de 1967, y en los anteriores, los bertsolaris utilizan siempre bertsos de cuatro pies, a menos que la organización les obligue a utilizar bertsos más largos, y cuando eso ocurre lo hacen a regañadientes. Buen ejemplo de ello es el campeonato de Guipúzcoa de 1959, celebrado en Eibar el 8 de noviembre. Los organizadores pretendían que los bertsolaris, en un determinado momento, improvisarían en *bederatziko txikia*, estrofa de nueve pies de métrica menor. “Uztapide”, que posteriormente ganaría tres campeonatos nacionales, se negó en

redondo a hacerlo. Los demás bertsolaris siguieron su ejemplo, salvo uno, Mitxelena, que sí accedió a improvisar en dicho molde estrófico. Al día siguiente, en su crónica semanal, Basarri, que no participó en aquel campeonato, salió en defensa de los “insumisos”:

Conociendo el complicado mecanismo de las estrofas de nueve puntos, en ninguna parte cabe esta exigencia. Sólo un bertsolari cantó los nueve puntos, sin ninguna obligación de hacerlo, ya que el jurado había revocado la orden y se había anunciado que se cantasen “versos de cuatro puntos”.

Y el único que se atrevió con la estrofa de nueve puntos, la comenzó y la terminó, eso sí, pero sin mencionar el tema obligado, y sin contenido eficaz.⁷⁴

Es a partir de 1980 cuando los bertsolaris comienzan, de motu proprio, a utilizar estrofas más largas. En el campeonato de ese mismo año, 1980, los ejercicios en los que el bertsolari podía elegir el molde estrófico que le apeteciera, casi la totalidad de los bertsolaris se decantan por bertsos de cinco pies. En el campeonato de 1993, la estrofa más utilizada es la de siete pies, y no faltan los que se atreven con el *bederatziko txikia* que Basarri había denostado años atrás.

La razón de este giro radical hay que buscarla, una vez más, en las condiciones retóricas de la nueva época. No se trata de un mero capricho de los bertsolaris. A medida que el bertsolarismo va ganando adeptos y la situación política se fragmenta, el co-texto en el que el bertsolari ha de desarrollar su actividad se hace más heterogéneo, y el bertsolari ha de remediar mediante el texto la pérdida progresiva de referencias comunes. El texto adquiere así una relevancia mayor, se hace más complejo, y el bertsolari siente la necesidad de utilizar bertsos más largos para

⁷⁴ ETXEZARRETA, J.M. *Bertsolarisen desafioak, guduak eta txapelketak*. Oiartzun: Sendoa, 1993, p. 161. Auspoaren Sail Nagusia.

poder dar cabida a toda esa complejidad.

Ahora bien, en el caso de los bertsos de más de cinco pies, fiar toda la labor de dispositio a la pura improvisación es, como hemos visto, poco aconsejable. El bertsolari actual, acostumbrado a utilizar este tipo de estrofas, desarrolla unas estrategias conscientes que le permiten salir airoso del trance. Estas estrategias son parte de la labor de dispositio del bertsolari. Su utilización representa una de las grandes diferencias entre el bertsolarismo actual y el bertsolarismo anterior a 1980.

No se trata sólo de evitar hacer “poto”. Se trata también, como hemos visto en el capítulo III, de evitar la monotonía de las formulaciones y la pérdida de atención e interés del auditorio en el transcurso del bertso.

Las principales estrategias que el bertsolari actual utiliza en este tipo de bertsos son las siguientes:

- Ordenación mental jerarquizada de las diferentes rimas (margarita de rimas, ver capítulo III).
- Segmentación del bertso en unidades superiores al punto, asignando a cada segmento una determinada función retórica.

Estas estrategias se pueden ver con claridad en un bertso que anteriormente hemos citado. Se trata del bertso improvisado por Andoni Egaña, en 1994, a propósito de la muerte de Luis Ocaña:

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

| Geure buruen txontxongillo ta
sarri besteren **títtere**,
ustez antuxun ginanak ere
bihurtzen gara **títtere**;
Luis Ocaña hor joana zaigu
isilik bezin suabe:
pistola bat parez pare,
zigilurik jarri gabe,
ez lore ta ez aldare;
baina inortxo ez asaldatu,
egin zazute mesede,
askatasunak mugarik ez du
heriotz orduan ere.⁷⁵

*Somos nuestro propio muñeco de guiñol,
cuando no títeres en manos ajenas,
incluso quienes creímos ser vasija
nos convertimos en dedal.
Se nos ha ido Luis Ocaña,
discretamente, sin decir palabra.
En frente, sólo una pistola,
el seguro desactivado;
ni una sola flor, ni un solo altar;
pero que nadie se escancelice,
hacedme el favor:
que la libertad no admite límites
ni siquiera en la hora de la muerte.*

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

También en este bertso todo está en función de la totalidad retórica que culmina en el último punto, pero parece innegable que la distancia inter-

⁷⁵ Bapatean 94. Donostia: EHBE, 1995, p. 216.

na respecto al tema es considerablemente mayor en este tipo de bertso que en los bertso más cortos, como el de Lazkao Txiki antes citado. Ese distanciamiento es propio y característico del bertsolarismo actual. En el bertso de Egaña, cabe distinguir varios segmentos retóricos:

- Un primer segmento, constituido por los dos primeros puntos, en los que los dos pies se usan metafóricamente. Su función, más que encauzar el final, es enmarcarlo, partiendo desde una considerable distancia. Las palabras títere y guiñol sugieren el escaso control que poseemos sobre nuestro propio destino. La palabra dedal refuerza la idea, añadiéndole el matiz de la extrema pequeñez.
- El segundo segmento lo constituyen los siguientes cuatro puntos. En ellos el bertsolari realiza una descripción cuasi cinematográfica de la escena del supuesto suicidio, focalizando la atención sobre los detalles.
- Sigue después una exclamación, como nexa directa de todo lo anterior con el remate. El bertsolari ha reservado el pie *mesede* (favor), precisamente para poder realizar con facilidad el nexa.
- El bertso se remata con la idea principal, cuya formulación el bertsolari ha cerrado ya antes de comenzar a cantar.

Como hemos visto en el capítulo III, hay circunstancias en las que el bertsolari no puede proceder según la norma, porque la mecánica del ejercicio se lo impide. Es el caso de los ejercicios de arranque forzado, de punto corrido y, en cierta medida, de las controversias.

Sin embargo, hay que señalar que en el bertsolarismo actual se observa una tendencia a infringir la norma según la cual el argumento principal ocupa el último punto, incluso cuando las circunstancias arriba señaladas no concurren. Veamos algunos ejemplos:

- El bertsolari ocupa el último punto del bertso con una fórmula retórica expresamente elaborada para reforzar lo antedicho. Es el caso de los

archiconocidos bertso de Amuriza en la final de 1980 sobre el tema “No sólo de pan vive el hombre”, uno de los cuales (el primero de la intervención) transcribimos a continuación:

Gai horrek badu mamia
baldin ez banago gor;
hainbat jende gizaseme
ikusten ari naiz hor.
Ogiaz gain gizonari
anitz gauza zaio zor,
bestela mundu hontara
hobe ez gaitezen sor.
Ogiakin justizia
behar dugu derrigor ...

**hau sinisten ez duenik
ba al da hemen inor?**⁷⁶

*O yo estoy del todo sordo,
o este tema tiene su miga;
veo gran cantidad de hombres
delante de mí.*

*El hombre, para serlo,
necesita mucho más que pan,
de no ser así, mejor sería
no nacer nunca.*

*Tanto como el pan
necesitamos la justicia...*

**¿Hay acaso alguien aquí
que no crea lo que digo?**

- Cuando la tonada le ofrece la posibilidad de repetir el último punto

⁷⁶ Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-1-6). Tolosa: Auspoa, 1980, p. 80. Auspoa 141.

(bien sea en su totalidad o tan sólo en parte), el bertsolari actual, a menudo, aprovecha lo que debería ser una repetición para efectuar un requiebro que cambia el sentido de lo antedicho.

■ Recientemente, el clásico ejercicio de final forzado ha conocido una variedad que responde a esta tendencia de apostillar el bertso una vez finalizado. En efecto, junto al ejercicio de final forzado, en los últimos campeonatos los bertsolaris han tenido que cantar con el penúltimo punto forzado.

B | *Dispositio en discursos de dos o más bertsos*

Independientemente de la elaboración retórica de inventio y dispositio ineludible en cada bertso que improvisa, el bertsolari puede, en determinadas circunstancias, organizar retóricamente unidades discursivas de más de un bertso. Esa organización, en las contadas ocasiones en las que se llega a realizar, puede dar lugar a un (macro)discurso en el que cada bertso, sin perder su carácter de discurso, se constituye a su vez en segmento discursivo. Normalmente, suele ser una intervención en su totalidad la que se constituye en esos casos en macrodiscurso.

La organización de estos macrodiscursos ha de hacerse en los escasos segundos de los que el bertsolari dispone desde que oye el tema hasta que comienza a cantar el primer bertso. Sin embargo, el bertsolari no puede dedicar todo su tiempo a organizar la estructura del macrodiscurso, porque el primer bertso que ha de cantar requiere también su atención y su tiempo, como hemos visto en el epígrafe anterior. Así las cosas, no es de extrañar que la mayoría de las veces el procedimiento consista, lisa y llanamente, en ir organizando sobre la marcha cada uno de los bertsos que ha de improvisar:

| En cuanto a las estrategias de más de un bertso, la verdad es que pocas veces solemos tener la lucidez y la sangre fría necesarias para adentrar-

nos en tan intrincados vericuetos. Aun en esos raros casos en los que creemos estar especialmente lúcidos y tranquilos, no es una estrategia muy recomendable, porque se corre el riesgo de que la contundencia de cada bertso quede muy mermada. Además, puede ocurrir que la idea que hemos reservado para el tercer bertso se nos olvide por el camino, con lo que toda nuestra estrategia se nos iría al traste.⁷⁷

A pesar de todo, hay ocasiones en las que el bertsolari se arriesga a elaborar un macro discurso que englobe dos o más bertsos. Aparte de la lucidez y sangre fría de las que hablaba Egaña, es preciso, sin embargo, que el bertsolari tenga un control total sobre el discurso. Es decir, ha de saber, al menos, el número exacto de bertsos que tendrá su intervención, circunstancia que se da en uno de estos dos casos:

- En las intervenciones temáticas en solitario (si no se lo impone el conductor, el propio bertsolari decide el número de bertsos a improvisar), y
- En las controversias de los campeonatos, en las que el número de bertsos ha improvisar viene fijado de antemano. En las controversias fuera de campeonato, queda en manos de los bertsolaris decidir cuándo finaliza cada intervención de controversia, así que uno de los bertsolaris no puede, salvo pacto previo, estar seguro de que tras cantar el argumento con el que pretende cerrar el discurso su compañero no vaya a replicarle con otro bertso, con lo que le obligaría a seguir cantando una vez finalizado, supuestamente, su discurso.

Incluso en las controversias de campeonato, el bertsolari que organice su intervención como macrodiscurso se expone a que sus bertsos no engarcen con los de su compañero, salvo que la estructura del macrodiscurso sea lo suficientemente esquemática y flexible como para compaginar una labor con la otra.

⁷⁷ Andoni Egaña, entrevista exclusiva en GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poetico-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV, 2000, p. 213. Tesis doctorales.

Ese es el caso de una controversia entre Aritz Lopategi y Andoni Egaña (Algorta, julio de 1999). Egaña, que en aquella intervención era un robot bertsolari, fabricado por Lopategi, ideó, nada más oír el tema, una estrategia unitaria para toda su intervención. La estrategia consistía en comenzar todos y cada uno de sus bertsos con la frase “*Aizu, jaun Aritz*” (“Oiga usted, señor Aritz”), con la intención de rematar la intervención de la siguiente manera:

| Bikaina dugu jenio honen
programaketa guztia,
baina pena da bertso den-denak
“Aizu, jaun Aritz” hastia.

*Es realmente admirable todo lo que
este genio de la programación hace,
pero es una pena que todos los bertsos
empiecen con “Oiga usted, señor Aritz!”.*

La estructura anafórica que Egaña monta en esta controversia es mínima, lo cual le permite mantenerla sin grandes problemas y, al mismo tiempo, dedicar toda su atención e ingenio a ir respondiendo, en el resto del bertso, a los argumentos de su contrincante. Aun así, el riesgo es evidente: ¿Qué ocurre si tras cantar su último bertso Lopategi decide continuar cantando?

Así las cosas, no es de extrañar que la aparición de macrodiscursos en la improvisación bertsolarística sea más bien la excepción que la norma.

3.5 Elocutio: la función poética en el bertsolarismo improvisado

La elocutio es la búsqueda de la formulación adecuada de los argumentos del discurso retórico. Es decir, la elocutio es el lugar de la poética dentro de la actividad retórica. Como hemos visto, la importancia de la elocutio es mayor en el género epidíctico, al que hemos adscrito el ber-

tsolarismo improvisado, que en los otros géneros de la retórica.

El desarrollo desmesurado de esta parte de la labor retórica es la causa del desprestigio histórico de la retórica. Desprovista de su aplicación práctica, reducida a mero ejercicio escolar, la retórica fue descuidando los aspectos relativos a la inventio y, en menor medida, a la dispositio, para convertirse en un mero artificio en el que la brillantez de las formulaciones era lo único importante. De ahí la connotación de “palabrería huera” con la que el término “retórica” ha llegado hasta nuestros días:

| La elocuencia, encerrada en las escuelas, se redujo a las exhibiciones artificiosas de las “declamaciones” y al aprendizaje de preceptos retóricos.⁷⁸

El estudio de la elocutio se escindió del tronco especulativo originario y dejó de orientarse hacia el ejercicio de la elocuencia política y judicial y de los discursos encomiásticos (y, tras la consolidación del cristianismo, de la predicación), estableció vínculos cada vez más estrechos con la poesía, y extendió su jurisdicción a todos los tipos de discurso, en prosa y en verso.

El primer componente del binomio “retórica y poética”, que aún está en curso, es una verdadera sinécdoque, pues nombra el todo (retórica) para significar la parte (teoría de la elocución)

Es la parte, sin embargo, la que ha prevalecido, y la que el uso y el sentir común identifican con la disciplina completa. O, si se prefiere, es un ejemplo de antonomasia: lo que es, o era, objeto de la elocutio es, por excelencia, el objeto de la retórica.⁷⁹

No es de extrañar que la rehabilitación de la retórica, emprendida por Perelman y otros a mediados del siglo XX sea, en gran medida, una rei-

78 MEADOR, P.A. (1983), 162. or.

79 MORTARA-GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, [1988] 1991, p. 66-67.

vindicación de la retórica en su totalidad, un intento de devolver a la inventio la relevancia perdida y de restringir la elocutio a sus límites naturales dentro de la totalidad retórica.

Al encasillar el bertsolarismo improvisado como un género de la poética, estamos incurriendo en el mismo error que provocó el desprestigio histórico de la retórica, reduciendo el bertsolarismo a lo que no es sino una de sus partes: la elocutio, la formulación poética de sus argumentos y contenidos.

Afirmar que la elocutio no es sino una de las partes de la retórica, en este caso del bertsolarismo, no significa negar la importancia de la poética en el arte del bertsolarismo. Dicha importancia, sin embargo, está, como hemos visto, en función de las circunstancias retóricas del bertsolarismo de cada época. A menor homogeneidad co-textual, mayor importancia adquiere el texto, y, con el texto, la poética. No debemos, pues, confundir la excelencia poética del texto con la excelencia del bertso mismo. En determinadas circunstancias, un bertso textualmente pobre puede ser una excelente pieza retórica.

Si se confunden ambas cosas, si se olvida que el bertsolarismo es un género retórico y se intenta analizarlo desde la pura poética, sea ésta oral o escrita, el resultado es siempre insatisfactorio, aunque el análisis se realice de buena fe.

Creemos que eso es lo que le ocurre a Juan Mari Lekuona cuando analiza los bertsos de Udarregi, un bertsolari iletrado del siglo XIX. En primer lugar, Lekuona parte de una constatación: Udarregi ha de ser buen bertsolari, puesto que a él se le confiaba en su tiempo la labor de “servicio bertsolarístico” de su comarca. Ahora bien, los bertsos conocidos de Udarregi (casi todos ellos bertsos dictados, no estrictamente improvisados) no parecen estar a la altura (poética, textual) de su fama

de gran bertsolari:

Nada comparable al bertsolarismo de Bilintx, todo un derroche de imaginación; ni a la sensibilidad de un P.M. Otaño, con su euskara limpio y al mismo tiempo popular; ni es tan universal como Iparragirre, contagiado de las tendencias románticas de la Europa de la época.

El bertsolarismo de Udarregi le parece a Lekuona “radicalmente distinto” al de los bertsolaris mencionados, y es por eso que decide, como única vía posible de análisis, echar mano de la retórica:

Por eso, para analizar el bertsolarismo del bertsolari de Usurbil, nos ha parecido que lo mejor es analizar sus frases, aplicándole el método y los procedimientos de la retórica.⁸⁰

Ya con anterioridad había mencionado Lekuona la idoneidad del modelo retórico para el análisis del bertsolarismo:

El bertsolari improvisador, además de poeta y cantor, es también orador. Esta técnica retórica es imprescindible para el canto improvisado. Lo más admirable es que el bertsolari improvisador realiza todas las labores retóricas —en especial inventar los argumentos, disponerlos en un orden adecuado y formularlos bellamente— simultáneamente, en los pocos segundos de que dispone.⁸¹

Desde la admiración que le profesamos, creemos, sin embargo, que Lekuona no extrae todas las consecuencias de esta afirmación del carácter retórico, que compartimos. El marco teórico que estamos presentando aquí, no es, en cierta medida, sino un desarrollo coherente de lo sugerido por Lekuona.

⁸⁰ Ibidem, 382.

⁸¹ LEKUONA, Juan Mari. *Ahozko Euskal Literatura*. Donostia: Erein, 1982, p. 125.

No es que el bertsolari sea orador “además de poeta”, sino que es, sobre todo orador, y, como todo orador, ha de tener también una capacitación poética, que desarrollará más o menos en función de los requerimientos retóricos de cada momento. El caso de Udarregi, lejos de ser una excepción, es la norma general del bertsolarismo. Aunque no faltan piezas de elevado valor poético, el corpus del bertsolarismo está repleto de bertsos cuya valía es inexplicable desde el punto de vista de la poética.

Dicho lo cual, debemos añadir que sería conveniente hacer un estudio exhaustivo de los recursos poéticos del bertsolarismo improvisado por épocas y por bertsolaris. Parece evidente que tal estudio nos revelaría una mayor densidad poética en los bertsolaris actuales que en los del período anterior a 1980, salvo excepciones como “Lazkao Txiki” y, sobre todo, “Xalbador”.

A | *Recursos poético-retóricos*

Estudiar una determinada poética consiste, por lo general, en analizar pormenorizadamente los recursos poéticos utilizados en cada caso, teniendo en cuenta que no se trata de catalogar sin más las figuras y tropos reconocibles, sino que

| Actualmente, la tarea de la retórica en el ámbito de la antigua elocutio ha dejado de ser (únicamente) taxonómica: ya no se trata de encontrar un nombre y un lugar para los hechos discursivos mediante el procedimiento de adensar y extender hasta el infinito la red de clasificación. Si acaso, lo que actualmente se ambiciona es explicar y simplificar.⁸²

“Explicar y simplificar” significa, en nuestro caso, dar cuenta de la función que la poética desempeña dentro de la totalidad retórica que el bertsos improvisado es⁸³.

⁸² Ibidem, p. 127.

En 1995 emprendimos una investigación cuyo objeto era rastrear y catalogar los principales recursos poético-retóricos del bertsolarismo improvisado. La investigación se planteaba dentro de los parámetros teóricos al uso, y, como paso previo, nos propusimos catalogar los recursos poéticos empleados en tres finales de otros tantos campeonatos, separados entre sí por un lapso de 13 años: 1967, 1980, 1993.

La investigación se reducía al aspecto textual de los bertsos, y se basaba en las siguientes hipótesis de trabajo:

- El innegable éxito comunicativo de los bertsos analizados debía responder a la utilización sistemática de recursos poético-retóricos textuales.
- Los recursos utilizados en cada época habían de diferir entre sí tanto cuantitativa como cualitativamente.
- Un catálogo exhaustivo de los recursos empleados en cada época sería la mejor descripción posible del bertsolarismo del momento. La investigación nos daría así una descripción de tres tipos de bertsolarismo, que podríamos personalizar en los respectivos campeones de las tres ediciones analizadas: “Uztapide”, Amuriza y Egaña.

Esta investigación de tanteo supuso, en realidad, la primera toma de conciencia de la inadecuación de la teoría al uso para el análisis del bertsolarismo improvisado. En efecto, al rastrear los bertsos improvisados en la final del campeonato de 1967 nos llevamos la desagradable sorpresa de que casi todos los bertsos eran, desde el punto de vista de la poética textual, totalmente planos.

⁸³ Un ejemplo paradigmático del tipo de investigación que se precisa es GARZIA, Juan. *Txirritaren Baratza Norteko Trenetik*. Irun: Alberdania, 1997. Obra en la que el autor indaga los diversos procedimientos que el bertsolari Txirrita utiliza en su bertsolarismo, atendiendo siempre a la función que dichos procedimientos y recursos desempeñan. Sin embargo, los bertsos analizados son, casi sin excepción, bertsos no improvisados, y el análisis del autor se reduce al mero texto.

Lejos de confirmar las hipótesis de partida, aquella investigación nos obligó a replantearnos el marco teórico en su totalidad, labor en la que invertimos unos cuatro años, hasta llegar al marco teórico que estamos presentando aquí⁸⁴. Ampliado el punto de vista desde la mera poética textual hasta la totalidad de la retórica oral improvisada, la ausencia de recursos poéticos textuales deja de ser razón para descalificar los bertsos improvisados, que han de juzgarse ahora en función del contexto en el que fueron producidos.

A medida que el co-texto comunicativo se hace más heterogéneo, los moldes estróficos utilizados por los bertsolaris tienden a hacerse más largos (bertsos de más pies), y la densidad poética de los textos aumenta de manera significativa.

En el bertsolarismo actual, al menos en sus manifestaciones más formales (festivales, campeonatos, algunos de los nuevos formatos) la densidad poética de los textos puede llegar a ser muy considerable. Que la función poética no sea el punto central del bertsolarismo improvisado no significa que sea un aspecto desdeñable. Antes bien, sería preciso emprender de nuevo la investigación, de cara a rastrear, catalogar y explicar los recursos poético-retóricos empleados en cada época, siempre y cuando esa investigación incluya también los recursos no textuales del bertsolarismo.

El bertsolarismo improvisado actual no excluye, en principio, ningún recurso poético-retórico textual:

| Del mismo modo que dependen de la misma gramática, oralidad y escritura dependen de la misma retórica.

⁸⁴ La formulación básica y razonada de ese marco GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poetico-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV, 2000. Tesis doctorales.

Sin embargo, ni la distribución de los usos ni las estrategias de expresión son los mismos. La oralidad lleva consigo, a este respecto, unas tendencias propias que nos inclinamos a presumir universales.⁸⁵

Sin embargo, estas afirmaciones, que en principio compartimos, precisan de una doble matización:

- Por un lado, la retórica oral improvisada dispone, además de los recursos textuales, que comparte con la escrita, de los recursos derivados de la situación. Estos recursos situacionales no son para el bertsolari un mero apoyo complementario, sino que, en determinadas circunstancias son precisamente el núcleo principal de sus estrategias retóricas.
- En segundo lugar, el carácter oral e improvisado del bertsolarismo impone ciertas restricciones a la explotación de estos recursos por parte del bertsolari. Algunas de estas restricciones son comunes a todas las manifestaciones orales. Otras, sin embargo, son exclusivas de la oralidad improvisada.

B | *Límites de la estrategia poética*

En principio, los límites de la poética de los bertsolaris son sólo los que se derivan de la propia naturaleza oral e improvisada del bertsolarismo. A falta de una investigación más minuciosa, mencionaremos aquí algunas de las restricciones que la naturaleza de su oficio impone al bertsolari en su labor poética:

- Teniendo en cuenta la premura del tiempo de que dispone el bertsolari, y la variedad de labores que ha de llevar a cabo en tan pocos segundos, no parece razonable esperar, en principio, formulaciones muy elaboradas. El bertsolari puede siempre paliar esta limitación por medio de la labor previa. Es decir, puede trabajar sus formulaciones y adaptarlas

⁸⁵ ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991 [1983], p. 143.

a los moldes estróficos más comunes. En ese sentido, nada le impide utilizar, por ejemplo, metáforas muy elaboradas y profundas. Aun así, habrá de cuidarse muy mucho de cargar en exceso el bertso, puesto que la restricción temporal no le afecta sólo a él, sino que afecta por igual al oyente. Un bertso improvisado que no se entiende o que no induce emoción a la primera no es un buen bertso improvisado, por más que su texto transcrito sea capaz de emocionarnos posteriormente en su lectura. Será entonces un buen bertso, incluso excelente, pero no un buen bertso improvisado. La densidad poética de los bertsos improvisados está pues restringida no sólo por la capacidad del bertsolari, sino también por la capacidad receptiva del oyente.

- Ciertos recursos poético-retóricos resultan muy complicados tanto en su producción como en su recepción, cuando ambas, producción y recepción se realizan oralmente y en unos pocos segundos. Por más que los oralistas se empeñen en afirmarlo, improvisar onomatopeyas es prácticamente imposible, a menos que se haya hecho una labor previa de formulación y encaje “formulaico”. Otro tanto cabe decir de las metáforas. Como es natural, los recursos más utilizados por los bertsolaris son aquellos que a) no presentan una complejidad excesiva para su gestión, y b) son fácilmente percibibles por la audiencia. Así pues, no es de extrañar que figuras como la antítesis o la anáfora sean, con gran diferencia, las más recurrentes en los textos de los bertsolaris. En cuanto a los tropos, puede intuirse, a falta de investigación, la relevancia de los procedimientos basados en la metonimia. En cuanto a las metáforas, la mayoría de las utilizadas en la improvisación son tópicas o fosilizadas, si bien las nuevas estrategias de rima utilizadas por los bertsolaris actuales pueden dar lugar a metáforas ciertamente originales.

- La preferencia por ciertos recursos está también condicionada por la naturaleza misma del idioma utilizado en cada caso. Este condicionamiento es mucho más acentuado cuando, como en el caso del bertsolarismo, gran parte de las formulaciones han de improvisarse. Resulta

entonces inevitable prioritar los recursos que la propia naturaleza del idioma tiende a facilitar. Es éste un campo de investigación tan apasionante como virgen, y no podemos, por tanto, aportar más que un par de intuiciones derivadas directamente de la práctica. En el caso del euskara, podemos afirmar, por ejemplo, que el hipérbaton resulta prácticamente inviable. Igualmente inviable, aunque por diferentes razones, resulta ser la antonomasia. Ciertos juegos de palabras, en cambio, resultan ser más fácilmente manejables y más contundentes en euskara que en castellano o francés. “Zu zaitut biderako argi eta argirako bide / Tu eres la luz de mi camino y mi camino hacia la luz”. En la comparación, la sintaxis del euskara requiere que el término de comparación preceda al comparado, con lo que el recurso pierde gran parte de su capacidad de sorpresa y efectividad dialéctica. Por ejemplo, la comparación “(Tú) eres más peligroso que una piraña en un bidé”, sería en euskara “Piraña bat bide batean baino arriskutsuagoa haiz hi”, con lo que el elemento sorpresivo y novedoso se desvela en primer lugar, haciendo que el resto de la comparación resulte anodino. La tendencia a utilizar el énfasis negativo, en particular la litotes, parece ser, por otra parte, mucho más acentuada en euskara que en las lenguas colindantes. De hecho, la litotes parece ser la principal estrategia de la ironía de los bertsolaris, mientras que la antítesis y la anáfora constituyen los principales recursos de la organización del discurso. Por lo demás, la capacidad dialéctica del bertsolari está ligada a las “salidas” de ingenio (*ateraldiak*).

- Una característica del bertsolarismo actual respecto al de la época anterior a 1980 es la presencia de distintas voces narrativas, así como la creación consciente de diversos registros.

C | Recursos exclusivos del bertsolarismo

Aparte de los recursos poético-retóricos textuales, el bertsolari tiene a su disposición otro tipo de recursos inviables en otros géneros retóricos. Algunos de esos recursos no textuales son comunes a todos los géneros

orales, otros son propios de la improvisación oral cantada.

■ Superposición de planos. El bertsolari, cuando desarrolla un tema, tiene la posibilidad de saltar a conveniencia del plano de la ficción que está creando en el texto al plano de la situación real en la que está improvisando. Este recurso no es exclusivo del bertsolarismo: los autos sacramentales lo explotan sistemáticamente, y, curiosamente, también el teatro moderno y el cine hacen uso de él. Un ejemplo excelente de su aplicación es una intervención en solitario de Amuriza en Anoeta, pequeña población guipuzcoana, cerca de Tolosa. Por orden del conductor, que aquella actuación era el bertsolari Angel Mari Peñagarikano, Amuriza tenía que contarle un cuento a su hija Mirentxu, para que ésta pudiera conciliar el sueño. Amuriza improvisó estos tres bertsos, saltando continuamente del plano de la ficción al plano real de la situación en la que estaba actuando:

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

| Gaur Anoetan kantuz izan naiz
lehendabiziko aldiz aurten;
aizu, Mirentxu, zuk ez dakizu
han zein bihotz fina duten!
Zure izena kantatu eta
denek txalo jotzen zuten,
ia zeloso ipini naute,
nola hain maite zaituzten!

*Hoy he cantado en Anoeta
por vez primera este año;
joye, Mirentxu, no te imaginas
qué gran corazón tiene allí la gente!
Cada vez que mencionaba tu nombre,
todos aplaudían a rabiar;
casi me he puesto celoso,
al ver cómo te quieren.*

Gure Mirentxu neska txikiak
aurten dauzka zazpi urte;
nik hori esanda haren begiek
hola klis-klas egin dute.
"Oi, aita, baina herri horretan
zer magia egin dizute?
Nola txaloea joko didate
ezagutzen ez banaute?"

*Nuestra pequeña Mirentxu
ha cumplido siete años;
sus ojos han hecho "clis-clas", así,
cuando le he contado eso.
"Oh, papá, pero ¿qué clase de magia
usan contigo en ese pueblo?
¿Cómo pueden aplaudirme
si ni siquiera me conocen?"*

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

"Zure aita da txit ospetsua
bere lente ta bizarrez;
zu nere haurra izan zintezkeen
ez dute sinesten errez".
Hitz hoiek esan eta begiak
itxi zaizka berez-berez:
gure Mirentxu ia lo dago,
ez jo txalorik, mesedez.⁸⁶

*"Tu padre es muy famoso,
con sus gafas y sus barbas;
no ha sido nada fácil convencerles
de que tú eres mi hija".*

⁸⁶ Bapatean 97. Donostia: EHBE, 1998, p. 128.

*Nada más decir yo estas palabras,
los ojos se le han cerrado de puro sueño:
nuestra Mirentxu está casi dormida,
¡que nadie aplauda, por favor!*

■ La tonada como recurso. En este mismo ejemplo de Amuriza, la utilización de una tonada u otra no es retóricamente indiferente. El molde estrófico elegido por Amuriza en esta ocasión es el zortziko mayor, molde estrófico al que se ajusta una gran cantidad de canciones populares, algunas de las cuales son canciones de cuna. Es indudable que utilizando una de esas melodías el bertsolari acrecienta la efectividad del sus bertsos, pues la asociación de la melodía a la letra de la canción de cuna le asegura, entre otras cosas, la credibilidad de la escena que está creando en la ficción. Aparte de esa connotación asociativa, los bertsolaris actuales clasifican las tonadas por su idoneidad para desarrollar temas de carácter lírico, narrativo o dialéctico.

■ La modulación de la voz y el canto. Ateniéndonos al mismo ejemplo, la ficción creada por Amuriza exige una ejecución vocal adecuada de la tonada. Si canta demasiado fuerte, la credibilidad de la escena puede verse seriamente afectada. El bertsolari improvisa cantando. Canta, pero no es un cantante. Todo en su modo de cantar ha de estar sujeto a los requerimientos retóricos que el tema y la situación le imponen: el timbre, el tono, la intensidad, el ritmo, la gestión de las pausas... Cantar ateniéndose siempre a los cánones musicales no es una buena estrategia. De ahí que interpretación a rajatabla de la transcripción en solfeo de las tonadas de los bertsolaris resulte casi siempre insatisfactoria. También en este terreno hay mucho camino por andar.

■ La expresión corporal, los gestos, son también recursos de primer orden. En el ejemplo que estamos comentando, la gestualidad empleada por Amuriza ha dejado un rastro claro en el segundo bertso, cuando el bertsolari canta “sus ojos han hecho `clis-clas´, así,” ese así nos remite,

con seguridad, al pestañeo con el que el propio Amuriza trató de dar plasticidad a la escena. La plasticidad puede conseguirse por medio de recursos textuales como la hipérbole, la metáfora o la comparación, pero sería absurdo negar al bertsolari la posibilidad de conseguirla también a través de esos otros recursos no textuales, como absurdo sería afirmar que la plasticidad conseguida a través de recursos no textuales es una plasticidad de segundo orden, mucho menos meritoria que la conseguida por medio de recursos meramente textuales.

D | *Poética y retórica*

El primer componente del binomio “retórica y poética”, que aún está en curso, es una verdadera sinécdoque, pues nombra el todo (retórica) para significar la parte (teoría de la elocución).

Es la parte, sin embargo, la que ha prevalecido, y la que el uso y el sentir común identifican con la disciplina completa. O, si se prefiere, es un ejemplo de antonomasia: lo que es, o era, objeto de la elocutio es, por excelencia, el objeto de la retórica.⁸⁷

Aducimos por segunda vez esta cita de Mortara-Garravelli, porque ilustra a la perfección lo que ha venido ocurriendo hasta ahora con el bertsolarismo improvisado: la reducción, en la práctica, de la totalidad retórica que es el bertso improvisado a su componente poética, a la elocutio.

Como hemos dicho reiteradamente, es preciso remediar este reduccionismo si se quiere entender cabalmente la esencia del bertsolarismo improvisado. Para ello, es preciso tener en cuenta:

■ que, como hemos visto en los epígrafes precedentes, los recursos poéticos del bertsolarismo improvisado no se reducen a los recursos textuales, y

⁸⁷ MORTARA-GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, [1988] 1991, p. 66-67.

- que la poética, en el bertsolarismo improvisado, está siempre en función y al servicio de la totalidad retórica.

La veracidad de esta segunda afirmación puede comprobarse en la descripción fenomenológica del proceso de creación del bertso improvisado que ofrecemos en el capítulo III. Sólo añadiremos que esta afirmación tiene dos consecuencias (o dos caras) que conviene no perder de vista:

En primer lugar, la baja densidad poética de un determinado bertso improvisado no implica necesariamente su escasa calidad. La densidad poética de una formulación puede asimilarse con la presencia de recursos poéticos. Los recursos poéticos, a su vez, no son expresiones más o menos desviadas respecto a los modos de expresión supuestamente normales. Lo esencial de los recursos poéticos es, por el contrario, su capacidad para desautomatizar la recepción de los contenidos que transmiten. Por otro lado, la alta densidad poética de un determinado bertso improvisado no implica necesariamente su alta calidad. Por el contrario, la acumulación de tropos y figuras, si no se hace adecuadamente, puede producir una merma en la calidad del bertso.

Debido al peculiar modo de producción del bertso improvisado, el segmento de mayor densidad poética del bertso es, por lo general, el último punto del mismo, ya que es éste el segmento al que el bertsolari dedica, dentro de la premura general de tiempo, más atención. Este último punto es también el punto de referencia del resto del bertso, que el bertsolari elabora por medio de la improvisación pura. Así pues, resultarán adecuados aquellos recursos que contribuyan a realzar la eficacia comunicativa del bertso, condensada en su punto final. Por el contrario, resultan contraproducentes aquellos recursos que no contribuyan a realzar esa eficacia, bien porque dispersen la atención del oyente, bien porque anticipen pistas que convendría ocultar, bien porque no encaucen suficientemente el remate final.

Desde la vocación de “simplificar y explicar” los recursos poéticos con que las nuevas retóricas afrontan el ámbito poético de la elocutio, sería interesante ahondar en las consideraciones de Perelman sobre las distintas funciones que los recursos poéticos pueden desempeñar dentro de la totalidad retórica a la que sirven. Distingue Perelman tres funciones:

- **Presencia.** Algunos recursos sirven principalmente para realzar la presencia de algún objeto o contenido de conciencia. La hipérbole sería uno de los recursos típicos de la presencia.
- **Elección.** Cuando la función del recurso es forzar al auditorio a considerar el objeto o contenido de conciencia de que se trate desde un determinado punto de vista. La metonimia, en su sentido más amplio, sería un recurso típico de la elección.
- **Comunión.** Cuando los recursos se emplean sobre todo para conseguir la adhesión del auditorio. Un recurso típicamente de comunión sería, por ejemplo, la pregunta retórica.

Con todo, como el mismo Perelman indica, estas tres funciones sólo son separables metodológicamente. En la práctica, todos los recursos desempeñan, en una u otra medida, las tres funciones a la vez. Cuando se dice que tal recurso desempeña una determinada función quiere decirse que esa es su función predominante, no que desempeñe única y exclusivamente esa función.

Aun así, no resulta siempre fácil discernir qué función desempeña predominantemente un determinado recurso. La metáfora es, en ese sentido, uno de los recursos más complejos y difíciles de encasillar. Por otro lado, en un mismo recurso puede prevalecer una u otra función, dependiendo del discurso en el que el recurso esté integrado. Finalmente, los recursos pueden desempeñar también una función argumentativa. La antítesis, por ejemplo, que Perelman considera, no sin razón, un recurso de presencia, puede no ser sino una forma de entimema.

En fin, más que la clasificación en sí nos interesa el modo en el que Perelman afronta el análisis de los recursos poéticos, remitiendo su explicación a la totalidad del discurso retórico. Es éste un procedimiento que se ha revelado de gran utilidad en su aplicación al bertsolarismo improvisado.

E | Ejemplo práctico-4: “El hambre de Africa”

Veamos un ejemplo ilustrativo. Se trata de un bertso improvisado por Jon Sarasua. El conductor formuló el tema a modo de pregunta, atribuyéndosela a un ficticio hermano menor de Sarasua. La pregunta era la siguiente: ¿Por qué pasan hambre los negros de África?

| Anai txikia, galdera hori
orain erantzun beharko,
telebistatik ikuste ituzu
gosez hiltzen, flako-flako.
Hori dela-ta sermoi handirik
hemen ez dizut botako,
erantzuntxo hau zeure buruan
gorde zazu gerorako,
haiek goseak hiltzen baitaude
zuk gehiegi duzulako.

*Querido hermanito, intentaré
responder ahora a tu pregunta;
ya los has visto por televisión,
muertos de hambre, tan flacos.
No temas, que no te voy
a echar ningún sermón;
guarda esta respuesta
para cuando seas mayor:
ellos se mueren de hambre
porque tú tienes demasiado.*

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

Sarasua, en los segundos de que dispone, busca la respuesta directa a la pregunta de su ficticio hermano pequeño. La idea que le viene a mente es la siguiente. “el hambre del tercer mundo es consecuencia del lujo excesivo del primer mundo”. Trabaja entonces la formulación, pues así expresada la idea es demasiado general y abstracta. O, lo que es lo mismo, esa formulación de la idea no es lo suficientemente poética. Es demasiado plana, y su recepción resultaría automática, poco propicia para suscitar emoción alguna. Sarasua decide entonces utilizar un mecanismo metonímico. No le hace falta conocer el nombre del recurso que va a utilizar: su competencia lingüística y comunicativa le basta y le sobra. Podría haber utilizado esta otra formulación: “ellos pasan hambre porque nosotros tenemos demasiado”, ya más concreta y contundente — más poética— que la anterior. Pero decide dar una vuelta de tuerca más, cargando la culpa de la miseria de los negros africanos a su hermano pequeño: “ellos se mueren de hambre porque tú tienes demasiado”. Esta formulación desautomatiza la recepción. El oyente no ha de interpretar-la literalmente, sino que ha de llegar por sí mismo a descubrir el verdadero significado que Sarasua quiere comunicar: “es inútil pretender ser inocente; aquí todos somos culpables de la miseria del tercer mundo, incluso los más inocentes de entre nosotros”.

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

Una vez decidida la formulación de la idea final, el bertsolari la sitúa, como de costumbre, como remate de su discurso. En la parte improvisada del bertso, habrá de aprovechar el juego que le proporcionan la rima “ako” que le impone la formulación final. Busca los pies que le permitan estructurar coherentemente su discurso, entre los que encuentra “flako” (flaco), y “gerorako”. Sin embargo, la elaboración de la parte improvisada del bertso está mediatizada por el final elegido, y no sólo en cuanto a la rima. Para que ese final resulte eficaz, el bertsolari ha de procurar, entre otras cosas:

- Conseguir que la miseria de los negros africanos aparezca lo más gráfi-

camente posible en la mente de los oyentes. Es decir, realzar la presencia mental de la miseria del tercer mundo, cosa que hace en el segundo punto del bertso, añadiendo, además, la referencia al hecho de que esa miseria es para nosotros poco menos que un espectáculo más en el menú televisivo.

■ Reforzar la inocencia de su hermano pequeño, puesto que, de otra manera, la atribución final de la culpa podría tomarse al pie de la letra. Sarasua decide que la mejor manera de hacerlo es dirigir su discurso directamente a su hermano, desechando otras posibilidades. El empleo de los diminutivos y la advertencia de que no va a echar ningún sermón, contribuyen, sin duda, a que el auditorio perciba que su interlocutor es realmente un niño de corta edad. El penúltimo punto acentúa la inocencia de su interlocutor, pues el pie “gerorako” le permite sugerir que la respuesta que le va a dar no le va a resultar inteligible, de ahí que tendrá que guardarla para cuando sea mayor.

■ La tonada elegida en este caso por Sarasua fue “Aita izena kanta beharrak”, melodía creada por Amuriza y que contribuye también a crear ese registro en el que el personaje de ficción interpelado cobra realidad. Sarasua disponía de otras tonadas del mismo molde métrico (hamarreko mayor). Algunas de esas tonadas, sin embargo, hubieran resultado demasiado frívolas para el discurso. Otras, en cambio, demasiado rimbombantes.

La eficacia comunicativa del último punto queda así asegurada por la labor retórica improvisada, reforzando la antítesis entre la inocencia palmaria del hermano y la atribución a él de la culpa de la miseria de los negros de África.

Hemos mencionado, entre otros recursos, la **metonimia**, la **antítesis** y la **apóstrofe**. Hemos hablado también del registro empleado. Sin embargo, hemos valorado todos estos recursos sobre la base de la función que desempeñan dentro de la totalidad retórica del bertso analizado, y no a modo de constatación o catálogo. Éste es el tipo de análisis que propugnamos para el bertso improvisado.

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

F | Ejemplo práctico-5: “Las cicatrices de la guerra”

Jesus Mari Irazu había sido protagonista del momento más emocionante del campeonato de 1997. Una semana antes, fuerzas políticas vascas hasta entonces enfrentadas habían convocado una manifestación unitaria en San Sebastián para el día anterior a la final. Parecía vislumbrarse una esperanza: la de terminar con el círculo vicioso de “nosotros los demócratas” / “ellos los violentos” o “nosotros los verdaderos vascos” / “ellos los enemigos de nuestro pueblo”, que tan escasos frutos había dado hasta la fecha. La víspera del día fijado para la manifestación, un atentado de ETA obligó a desconvocar la manifestación, para regocijo de pocos y frustración de la mayoría.

El día de la final, apenas se oía otro comentario. Por la tarde, cuando la sesión tocaba a su fin, Irazu comparece en solitario en el escenario. Elige a ciegas un tema de los dos que le ofrece el conductor: “Cuando eras joven, luchaste en la guerra. Ahora, ya jubilado, contemplas aquellas heridas en tu cuerpo”. Pasan, afilados, los segundos. Diez mil personas son Irazu, pero sólo él tiene la voz. Se balancea, calcula el impulso que ha de tomar para llegar de un salto al otro extremo del bertso, donde se encuentran los oyentes. Elige una estrofa difícil, compuesta totalmente por octosílabos, cosa no habitual entre los bertsolaris. Cada pausa anuncia el abismo. Tras cantar sus dos primeros bertsos, acomete el tercero y último:

| Nere desioan kontra
aberkide haiei tira,
nork murgildu ninduen ni
hainbesteko sarraskira?

Amigo o enemigo, ¿Qué más da?

¡Dispara, dispara, dispara!

¿Quién me abocó a este infierno?

¿Quién ordenó esta matanza?

El oyente no sabe si habla del pasado o del presente. Pero en el ambiente de aquellos días nadie pudo dejar de relacionarlo con los acontecimientos de la semana anterior.

De pronto, cambia de plano temporal (algo que, por lo demás, es frecuente en la improvisación de los bertsolaris, y que confiere a sus actuaciones gran teatralidad y vivacidad).

La siguiente frase nos transporta del pasado de la guerra al presente de las heridas, y se apunta la preocupación por el futuro:

| ...Orain hurreratua naiz
jubilazio eztira,
oraindik gogoan daukat
orduko gauen dizdira;
halere barru-barruan
biharko egunan desira,
begiak itxita goxo
etorkizunai begira;
nere zauriak, badakit,
lurpean itxiko dira,
ojala herriarenak
han itxiko ez balira!⁸⁸

...Ahora, en la hora gozosa
de la jubilación,
perdura en mi memoria
el fulgor de aquellas noches,
y un ansia de futuro
anida en mi interior.
Cierro los ojos, dulcemente,

⁸⁸ Bertsolari Txapelketa Nagusia 97. Donostia: EHBE; Elkarlanean, 1998, p. 304.

para mirar al mañana:
bien sé que mis heridas
han de cicatrizar bajo tierra.
!Ojalá que las heridas de mi pueblo
no corran el mismo destino!

Este es, sumariamente expuesto, el punto de vista que propugnamos para el análisis de los aspectos poético-retóricos del bertsolarismo improvisado.

Si bien queda aún mucho camino por recorrer y muchos aspectos por perfilar, las exploraciones hasta ahora realizadas han resultado ser fructíferas, tanto en lo que a la crítica del bertsolarismo se refiere, como en cuanto a la aplicación pedagógica del bertsolarismo en el sistema escolar.

3.6 Memoria y bertsolarismo improvisado

Los últimos recursos que hemos comentado nos sitúan en la frontera entre la elocutio y la actio del bertsolarismo. Pero antes de llegar a los temas relacionados con esta última hemos de hacer referencia al cuarto canon de la retórica, la memoria, que es, junto con la misma actio, el más relegado de los cinco:

| ...respecto a la moderna teoría retórica, se aprecia una tendencia a abandonar, desterrar, obviar, ignorar, limitar, simplificar, tergiversar y/o malinterpretar tanto la *memoria* como la *actio*.⁸⁹

La razón de esta negligencia es, sin duda, que la renovación de la retórica se ha efectuado preferentemente en géneros cuya expresión final es o bien escrita, o bien oral pero asistida por la escritura. De ahí que la atención se centre casi siempre en los tres primeros cánones de la retó-

⁸⁹ REYNOLDS, J.F. *Rhetorical Memory and Delivery*. London: Lawrence Erlbaum, 1993, p. 3. En este epígrafe sobre la memoria nos atenemos, en su totalidad, a lo expuesto en dicha obra.

rica, a los que se dedican detallados y minuciosos análisis. La memoria y a la actio, por el contrario, se liquidan generalmente con un par de solemnes declaraciones sobre su extraordinaria importancia, pero no se les concede, ni por asomo, un tratamiento acorde con la importancia que se les atribuye.

En la retórica clásica, en cambio, los asuntos relacionados con la memoria ocupan un lugar preferente, como puede comprobarse en casi todas las obras que han llegado hasta nosotros. Nada hay de extraño en ello. Por un lado, los oradores clásicos efectuaban sus discursos sin ningún papel. Los discursos se elaboraban por escrito, y habían de ser memorizados para su posterior exposición en público.

En todo caso, como indica Frances A. Yates, la función de la memoria en la retórica clásica no se reduce a la mera memorización del discurso elaborado por escrito⁹⁰. Según la autora, en la retórica clásica los aspectos relacionados con la memoria son muchos y muy variados. Se trataba, entre otras cosas, de

- desarrollar la facultad memorística,
- grabar contenidos en la memoria,
- memorizar en orden,
- hacer memorables los contenidos y estructuras,
- retenerlos en la memoria,
- recuperarlos de la memoria,
- proceder a su ejecución, y
- preservarlos en la memoria.

La autora afirma también que la memoria era considerada en la retórica clásica como un aspecto fundamental de la inventio, de la dispositio, de

la elocutio y de la actio. En primer lugar, la memoria es el lugar de los topoi o lugares comunes de Aristóteles, es decir, el lugar donde se almacenan los esquemas argumentales que posibilitan la inventio. Pero la memoria es mucho más que eso. Para el autor de la Retórica a Herenio, el guardián de los restantes cánones de la retórica; para Quintiliano, la fuente del poder de la oratoria, para Aristóteles, finalmente, la memoria es la clave de la inventio.

La importancia de la memoria ha sido redescubierta recientemente en diversos ámbitos, entre los que destaca el de los llamados estudios de composición (composition studies), es decir, en la formación de escritores y lectores a la que tanta atención se presta en la cultura anglosajona.

Si en una especialidad que se desarrolla eminentemente por escrito la memoria resulta ser tan relevante, tanto más habrá de serlo en el bertsolarismo, dado su carácter oral e improvisado. Hasta ahora, sin embargo, la atención prestada a la memoria en el bertsolarismo ha sido insignificante, tanto por parte de los estudiosos del tema como en las propias escuelas taller de bertsolarismo. Un desarrollo adecuado de la memoria habría de abarcar, cuanto menos, estos cuatro aspectos que a continuación mencionamos.

A | *Memoria como nemotecnia*

El bertsolari, como los oradores clásicos, necesita emplear ciertas técnicas nemotécnicas para recordar tanto estructuras (secuencias de rimas y argumentos) como palabras y formulaciones concretas.

Las técnicas nemotécnicas consisten principalmente en asociar los contenidos y estructuras que quieren retenerse con determinados emplazamientos físicos ordenados a conveniencia, tal y como se explica en las obras clásicas de la retórica y en los modernos manuales para el desarrollo de la memoria.

⁹⁰ YATES, Frances Amelia. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago, 1996.

Que sepamos, la única aplicación de estas técnicas nemotécnicas al bertsolarismo es una entrevista de Denis Laborde con el bertsolari Jean Luis Harinordoki, Laka, publicada en la revista *Ethnologie Française* en 1990⁹¹.

Los procedimientos nemotécnicos descritos por Laka en dicha entrevista son de dudoso provecho práctico para el bertsolarismo, pero hay que reconocerle, al menos, el mérito de ser la única indagación analítica de una facultad que, por lo demás, suele fiarse a las capacidades innatas de cada bertsolari, como si la memoria no pudiera cultivarse sistemáticamente.

B | *Memoria y memorabilidad*

Como indica Ong, la nemotecnia está estrechamente relacionada con las formulaciones memorables. Evidentemente, lo memorable se recuerda con más facilidad que lo corriente. Ong afirma que esa es la base de la fácil recuperación de las fórmulas. Digamos, por nuestra parte, que los refranes y los modismos suelen ser formulaciones especialmente memorables, y que es ese carácter memorable de las formulaciones el que asegura su fácil retención en la memoria.

Vemos así que la memoria se relaciona directamente con la elocutio, estimulándola y orientándola. Una expresión que contiene una metáfora brillante, un juego de palabras sorprendente, o una estructura antitética llamativa o una hipérbole de gran plasticidad se retiene más fácilmente que otra expresión del mismo contenido carente de toda cualidad poética.

El bertsolari, que ha de llevar a cabo su labor en unos pocos segundos y sin la ayuda de la escritura, recuperará las formulaciones que precisa en cada momento con tanta mayor facilidad cuanto más memorables sean dichas formulaciones.

⁹¹ LABORDE, Denis. Tout raccorder et tomber juste. *Ethnologie française*, n° 20, julio-septiembre de 1990, p. 308-319.

C | *Memoria como base de datos*

Al carecer de cualquier otra apoyatura, el bertsolari ha de efectuar su labor retórica con la sola ayuda de su memoria. Es en los lugares comunes almacenados en su memoria donde debe buscar los argumentos adecuados para cada ocasión. La memoria es, pues, la base en la que se sustenta toda la labor de inventio del bertsolari.

La retórica clásica distinguía dos tipos de memoria, natural y artificial, distinción que sique haciéndose, con notable provecho, en los modernos estudios de composición. Los lugares comunes, las referencias generales, todo el back ground personal de cada bertsolari serían los componentes principales de su memoria natural. La memorización del remate final del bertso, de las rimas y su orden, de las formulaciones adecuadas, en cambio, constituirían lo esencial de su memoria artificial.

Esa memoria artificial es precisamente la más específica de la labor del bertsolari y la más susceptible de ser mejorada consciente y sistemáticamente.

Junto a la distinción entre memoria natural y artificial, los expertos distinguen también entre memoria a corto y a largo plazo. Al parecer, la memoria a corto plazo interviene decisivamente en la configuración del estilo (elocutio), mientras que la memoria a largo plazo incide más en la gestión y organización de ideas y estructuras.

Algunos autores, por fin, han sugerido que sería conveniente hacer una tercera distinción, y diferenciar así la memoria individual de la memoria colectiva o cultural:

| Así como los retóricos clásicos articulaban métodos para almacenar y recuperar información de la memoria humana, los retóricos modernos han de procurarse también métodos para acceder a la información contenida en libros, bibliotecas y ordenadores.⁹²

D | Memoria y psicología

Tras una época en la que el sistema escolar se caracterizaba por su evidente abuso memorístico, la tendencia parece ser ahora desterrar la memorización de la escuela. Lo importante, se dice, es la comprensión. Los jóvenes no han de memorizar nada, basta con que lo entiendan.

Si el abuso de la memoria es condenable, también lo es su extremo opuesto, como se ha puesto en evidencia en los modernos estudios de composición. En efecto, parece sobradamente probado que la memoria tiene repercusiones directas en la psicología de los individuos, repercusiones que afectan considerablemente a la neuropsicología cognitiva y a la formación de la conciencia psicológica de las personas.

En un pasaje de su diálogo Fedro (274c-277a), Platón cuenta el mito de Theuth y Thamus. En ese pasaje, Theuth va presentando sus múltiples descubrimientos a Thamus, para obtener de éste la aprobación de todos y cada uno de ellos y la consecuente recompensa. Según el mito, entre los descubrimientos de Theuth figurarían el cálculo, la geometría, la astronomía, el juego de damas y el de los dados, y las letras. Al presentar este último invento a Thamus, Theuth argumenta que la escritura “hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Sin embargo, Thamus, en su réplica, le hace ver que la invención de las letras producirá precisamente los efectos contrarios a los que Theuth le atribuye: “Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos”.

92 REYNOLDS, J.F. *Rhetorical Memory and Delivery*. London: Lawrence Erlbaum, 1993, p. 11.

Las nuevas herramientas de la informática y de la telemática no hacen sino multiplicar por mil los riesgos que el mito platónico atribuye a la escritura. La disponibilidad instantánea de todo tipo de información, unida a la relegación de la memoria que la escuela actual practica, puede tener como consecuencia la formación de individuos carentes de memoria interna, individuos, por ende, sin una configuración psicológica estable.

Las primeras consecuencias de esta desestructuración se perciben ya en el estilo de los oradores y escritores más jóvenes, y en los productos culturales de más éxito entre la juventud, sean éstos escritos o audiovisuales. Raffaele Simone, en una obra llena de sugerencias, habla, a este respecto, de una tercera fase histórica de la comunicación, fase en la que el lenguaje se caracteriza por ser un “lenguaje no-proposicional”, es decir, un lenguaje esencialmente genérico, vago y no enraizado ni espacial ni temporalmente. El texto característico de esta tercera fase sería, en consecuencia, un texto desestructurado, un texto que “rechaza toda estructura, tanto la jerárquica de los componentes como la sintáctica y textual”.

Simone menciona las obras de P. Coelho como paradigma de este tipo de escritura, y afirma que es precisamente el estilo general, vago y desestructurado de estas obras el que las hace tan exitosas, pues es, en el fondo, el mismo estilo que predomina entre los jóvenes.

Digamos, por nuestra parte, que la tendencia se observa igualmente en otros ámbitos. Basta constatar qué tipo de textos periodísticos gozan de mayor aceptación entre la juventud (periódicos deportivos, etc.), o las piezas publicitarias más exitosas (el anuncio “What’s up?” de Budweiser), o las series televisivas de mayor audiencia, o el tipo de programas radiofónicos de mayor aceptación. Todos ellos responden a ese tipo de lenguaje y de textos de que habla Simone, por no hablar de los textos característicos de las nuevas tecnologías: el chateo en Internet, o el S.M.S. de los teléfonos móviles.

El discurso como tal, el discurso como unidad discursiva compleja e internamente jerarquizada y compleja, tiende a desaparecer. En su lugar, se adivina una tendencia hacia la desestructuración, hacia el mero collage indiferenciado, vago, general.

Esa desestructuración del discurso se corresponde, a nuestro entender, con la desestructuración psicológica de los individuos, entre cuyas causas se cuenta, sin duda, la poca consideración que se tiene en nuestros días por la memoria.

En ese sentido, la inclusión del bertsolarismo en el sistema escolar podría ser una buena terapia para aliviar, al menos, algunos de los males de nuestro sistema educativo.

3.7 Actio y bertsolarismo improvisado

La actio se ocupa de todo lo relativo a la emisión efectiva del discurso. En la retórica clásica, la actio era el lugar donde se analizaban los elementos no lingüísticos del discurso: gestos, movimiento, tono e intensidad de la voz, gestión de las pausas, etc. Era ésta una parte fundamental del arte de la retórica, pues los discursos eran emitidos de viva voz, una vez elaborados por escrito y memorizados.

Cuando la retórica se ocupa de géneros cuya emisión se realiza por escrito, los aspectos relacionados con la actio quedan relegados casi en su totalidad, cosa que ocurre incluso entre los pioneros del resurgimiento de la retórica a mediados del siglo XX, por más que ese resurgimiento venga ligado a una reivindicación de la retórica clásica en su totalidad. Restablecer la totalidad de la retórica significa conceder a todos y cada uno de los cinco cánones el mismo rango, y acabar con el predominio abusivo de la elocutio. En la mayoría de los casos, sin embargo, el restablecimiento de la totalidad retórica no pasa de ser una declaración tan solemne como vana. Por lo general, esa declaración solemne de la importancia

de la memoria y la actio en el quehacer retórico resulta ser la única mención sobre dichos cánones, y el resto de la obra se dedica a analizar minuciosamente la inventio, la dispositio y la elocutio.

En el bertsolarismo improvisado, los asuntos relacionados con la actio son de vital importancia para el éxito comunicativo del bertsolari. Un bertso de texto excelente puede pasar sin pena de gloria si el bertsolari no acierta a cantarlo adecuadamente. Como ya hemos dicho, “cantar adecuadamente” no significa, en el bertsolarismo, cantar de acuerdo con las normas del canto o del solfeo. La forma de ejecutar el bertso es, por el contrario, un recurso retórico más. El éxito del bertsolari depende también de su habilidad para ejecutar adecuadamente sus discursos cantados e improvisados. Lo cual implica varios aspectos, que constituyen la actio del bertsolarismo:

- Por supuesto, y casi como condición previa, la dicción ha de ser clara, y la melodía ha de interpretarse de manera que resulte reconocible. Hay bertsolaris que han tenido que dejar el oficio por ser incapaces de alcanzar una mínima afinación. El bertsolarismo actual se caracteriza, además, por utilizar un gran número de melodías, a diferencia, al parecer, de lo que ocurría en el bertsolarismo de épocas anteriores.
- El timbre y la intensidad de la voz. Cada actuación requiere un timbre y una intensidad adecuados. Aunque los adelantos técnicos hacen que cualquier voz pueda ser audible, no se puede cantar con la misma intensidad en una actuación de sobremesa ante medio centenar de oyentes y en la final de un campeonato, en un recinto abarrotado por 10.000 personas. Por otra parte, distintos temas requieren distintas intensidades.
- El ritmo y la gestión de las pausas. El bertsolari improvisa cantando, pero no es un cantante. El ritmo de la melodía ha de someterse a las necesidades retóricas de la pieza que en cada momento el bertsolari improvisa, y constituirse así en un recurso más a disposición del bertsolari. Como ya hemos indicado, la transcripción en solfeo de las tonadas

de los bertsolaris dista mucho de reflejar el modo en el que el bertsolari ejecutan realmente dichas tonadas. Un comentario corriente entre los bertsolaris afirma que quien canta demasiado bien no puede ser un buen improvisador. Se quiere decir con eso que el bertsolari no puede dejarse arrastrar por el ritmo intrínseco de la melodía, sino que debe ser él quien imponga a la melodía el ritmo y las pausas que más le convienen en cada ocasión. El dominio retórico del ritmo es un buen indicador del oficio de bertsolari improvisador. Los bertsolaris noveles, tras arrastrar como buenamente pueden la parte improvisada del bertso, suelen, por lo general, cantar la parte memorizada (el último punto), a un ritmo mucho más vivo, como aliviados por llegar por fin a su destino. El bertsolari con oficio, sin embargo, se cuida muy mucho de dejar en evidencia cuando está improvisando y cuando no.

- Los bertsolaris improvisan cantando a capella, sin acompañamiento instrumental alguno. Hay quien tiende a ver en esta simplicidad un defecto a corregir, sobre todo tras conocer de cerca la riqueza musical e instrumental con la que otros improvisadores adornan su canto. En las ocasiones en las que hemos podido llevar a cabo actuaciones conjuntas de bertsolaris e improvisadores de otras culturas, sin embargo, la mayoría de la audiencia, aun sin entender el texto de los bertsos, ha solido percibir esta estilización musical del bertsolarismo como una riqueza añadida del género, y no como un defecto. La experimentación con acompañamiento musical en el bertsolarismo parece más recomendable, en principio, en la modalidad no improvisada del mismo.

- El lenguaje corporal. Suele decirse que el bertsolari apenas explota las posibilidades del lenguaje corporal, y seguramente hay mucho de cierto en esa afirmación. Salvo algunas pocas excepciones, el bertsolari no es dado a aspavientos y gestos de ningún tipo. De pie (o sentado), se parapeta tras el micrófono en una postura más bien estática. La mayor densidad gestual se produce en el lapso de tiempo que transcurre desde que oye el tema hasta que comienza a cantar. Suelen ser gestos mecáni-

cos y repetitivos, que más bien han de entenderse como tics nerviosos que como recursos expresivos (pisar el pie del micrófono, enderezarlo, colocarlo a la altura adecuada, carraspear, tal vez un pequeño balanceo previo... y poco más). Cumplida la liturgia, cada bertsolari adopta por lo general una postura típica, en la que lo más distintivo es la posición de las manos. La mímica facial es más bien insignificante, o lo ha sido al menos hasta ahora. Con la aparición de la televisión, los bertsolaris se han percatado de la efectividad que un gesto oportuno puede tener en un determinado momento. En las actuaciones de gran formato, sin embargo, la distancia entre el bertsolari y la audiencia hace prácticamente inservibles las estrategias mímicas de los bertsolaris.

- La escenografía en las actuaciones de los bertsolaris es mínima: sobre el tablado suelen colocarse tantas sillas como participantes, dos o tres micrófonos, y, en ocasiones, un telón o pancarta al fondo, y algunas flores en los flancos. Últimamente parece haberse extendido entre bertsolaris y organizadores una cierta obsesión por integrar otros elementos escenogáfcos en las actuaciones de bertsolaris. Incluso se han hecho tentativas, más o menos logradas, de incorporar también cierta dramaturgia. En las experiencias que se han llevado a cabo hasta el momento, se constata que la conjunción de estos elementos y el bertso improvisado es ciertamente compleja y dificultosa. Si se acentúa mucho la dramaturgia, la improvisación queda coartada por las propias exigencias del guión. Toda experimentación nos parece, en principio, recomendable, siempre y cuando se haga desde la conciencia clara de la naturaleza y los condicionamientos de aquello con lo que se desea experimentar. El bertsolarismo improvisado, como arte escénica que también es, ha de estar atento a las aportaciones de las nuevas dramaturgias, para hacer suyas aquellas aportaciones cuya incorporación pueda resultarle interesante. En nuestra opinión, interesante para el bertsolarismo improvisado es todo aquello que realce las potencialidades de la improvisación cantada. Si se hace desde ese punto de vista, toda experimentación nos parece buena.

Si no, creemos que se corre el riesgo de ahogar, basándose en adornos externos, el arte que se pretende mejorar.

- En cuanto a la modalidad televisiva del bertsolarismo improvisado, cabe señalar que, pese a los innegables avances logrados, estamos aún lejos de haber dado con una solución plenamente satisfactoria de los problemas que la actio televisiva plantea. Queremos sólo señalar que todos los aspectos relacionados con la realización y la escenografía televisiva han de ser considerados también como parte —añadida, si se quiere, pero parte, al fin y al cabo— de la actio de ese género híbrido y complejo que es el bertsolarismo improvisado televisivo. A falta de mayor precisión, creemos que lo dicho en el punto anterior respecto a la escenografía de las actuaciones puede valer al menos como orientación y pauta general para un cabal tratamiento televisivo del bertsolarismo improvisado.

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

3.8 Consideración final

En los últimos años se aprecia una confluencia sin precedentes entre la expresión oral y la escrita:

- La televisión y la radio se ejecutan oralmente, pero, en la mayoría de los casos, un guión escrito sustenta el discurso hablado.
- En los formatos escritos más tradicionales, como el libro o la prensa, las nuevas tecnologías han dado como resultado un desarrollo espectacular de las posibilidades de tipografía y diseño, de tal manera que puede considerarse el diseño gráfico como el ámbito de aplicación en el discurso escrito de la actio.
- Por otro lado, en algunos de los nuevos medios (correo electrónico, chat, SMS, etc.), los discursos, si bien se ejecutan por escrito, responden a estrategias que hasta ahora se han considerado características y exclusivas de la oralidad (producción y ejecución simultáneas, posibilidad de interacción, mínima estructuración).

Así pues, la tajante distinción que los oralistas establecen entre expresión oral y expresión escrita es hoy en día más discutible que nunca. Uno de los aspectos más discutibles es la identificación entre expresión oral y falta de estructuración que muchos expertos parecen defender explícita o implícitamente. Como hemos visto, el bertso improvisado es un discurso consciente y suficientemente estructurado, aunque esa estructuración tiene, como hemos visto, los límites que la naturaleza oral e improvisada del género le imponen.

En todo caso, la no-estructuración del discurso podrá ser característica definitoria de ciertas modalidades de expresión oral (conversación informal, retransmisión en directo de eventos deportivos o sociales, etc.), pero de ningún modo es un rasgo definitorio de toda expresión oral. Tampoco la improvisación es sinónimo de no-estructuración. El bertsolarismo improvisado, cuya naturaleza hemos intentado exponer aquí, es una buena prueba de que oralidad no significa necesariamente no-estructuración del discurso.

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

El modo de producción oral o escrito del discurso es un criterio válido, pero insuficiente, para tipificar los distintos géneros retóricos. Para una tipificación adecuada de las distintas modalidades retóricas actuales habría que tener en cuenta, como mínimo, los siguientes aspectos:

- Modo de producción: oral / escrito.
- Modo de producción: improvisado / no improvisado.
- Grado de estructuración, determinado sobre todo por el género al que intencionalmente se adscribe el discurso.
- Modo de ejecución: oral puro / oral asistido / escrito.
- Modo de ejecución: simultáneo / diferido.

La combinación de todos estos aspectos nos permitiría tipificar convenientemente la gran diversidad de discursos que circulan hoy en día, poniendo

de manifiesto las coincidencias y diferencias existentes entre ellos.

El bertso improvisado, por ejemplo, podría tipificarse como un discurso de producción oral, cantado, improvisado, estructurado en función de su carácter retórico-epidíctico, ejecutado simultánea y oralmente sin asistencia escrita.

Esta tipificación nos permite percibir las complejas relaciones del bertsolarismo improvisado con otras modalidades. Veamos algunas de las modalidades más afines al bertsolarismo

- **Conversación informal.** Como el bertsolarismo, es un tipo de discurso improvisado de producción oral, que se ejecuta oral y simultáneamente. La mayor diferencia respecto al bertsolarismo es, aparte del hecho de ser un discurso dicho, que no cantado, su menor estructuración, debida sin duda a la falta de intencionalidad retórico-persuasiva de la modalidad.
- **Chat.** Como el bertsolarismo, es un discurso improvisado, de producción y ejecución simultáneas. Lo novedoso es que tanto la producción como la ejecución son escritas. Los avances tecnológicos han permitido, contra pronóstico, que la escritura se apropie de características hasta ahora privativas de la oralidad, como son la improvisación y la simultaneidad de producción y ejecución. Creemos que adoptar este punto de vista es mucho más productivo que empeñarse en predicar el carácter oral de ciertos textos producidos por escrito. En cuanto al grado de estructuración, el chat es más afín a la conversación informal que al bertso improvisado.
- **SMS.** Es una modalidad de discurso muy similar al chat con la diferencia de que hoy por hoy la tecnología sólo permite utilizar 162 caracteres. Esta característica recuerda en cierta medida las restricciones técnicas a las que se enfrenta el bertsolari. Ahora bien, el bertsolari hace de la necesidad virtud, y explota hasta el límite las constricciones técnicas de su modalidad. En los SMS, en cambio, la limitación de espacio se

resuelve por medio de estrategias que más que retóricas parecen ser meramente mecánicas (supresión de vocales, reducción ortográfica, etc.), que amenazan con retrotraernos a la era anterior a la fonación, o a la escritura jeroglífica del antiguo Egipto.

- **E-mail.** Steve Morris, en un libro lleno de sugerencias⁹³, afirma que, en un hipotético *continuum* cuyos dos extremos fueran la clásica carta, por un lado, y la conversación informal en torno a la máquina de café, por otro, el estilo más adecuado para los E-mails de empresa se situaría en una posición mucho más cercana a la conversación cafetera que a la típica carta de negocios. Por supuesto, habría que diferenciar entre la utilización empresarial del E-mail y su utilización privada personal, en la que el E-mail se asimilaría al chat. En lo que respecta a su utilización más formal, que es la que Morris analiza, creemos que el autor utiliza criterios contradictorios entre sí. Tras afirmar que el estilo apropiado para los E-mails de empresa se asemeja más al de la conversación espontánea que al de la carta de negocios, el autor dedica la mayor parte de su obra a analizar las estrategias retóricas más adecuadas para conseguir una estructuración discursiva eficaz en los E-mails de empresa, considerando, entre otros, aspectos como la importancia del encabezamiento y de la despedida, el tipo de registro lingüístico a utilizar, indicaciones sobre la sintaxis y la estructura del texto. Las condiciones retóricas en las que estos E-mails de empresa han de producirse recuerdan en gran medida las que el bertsolari improvisador ha de afrontar en su modalidad: premura de tiempo, necesidad de estructurar prácticamente improvisando una estructura eficaz, utilización de elementos previamente elaborados, etc.

Son muchas las voces que nos alertan sobre el empobrecimiento galopante del discurso. Creemos que este empobrecimiento no es consustancial e inevitable, sino que se trata, más bien, de una flagrante falta de

⁹³ MORRIS, Steve. *Perfect E-mail*. London: Random House, 2000.

capacitación retórico-discursiva. Al deterioro del núcleo familiar como escuela conversacional se une la manifiesta incapacidad del sistema escolar para remediar la falta de capacidad discursiva de los más jóvenes. Hemos mencionado ya, al referirnos a la regresión jeroglífica que se aprecia en los SMS, algunos síntomas de esa incapacidad retórica o comunicativa. No queremos dejar de mencionar, sin embargo, otro síntoma de ese mismo mal que nos aqueja. Nos referimos a la aparición, en los textos de chat y en los de E-mail de registro más informal de los llamados emociones. Por medio de estos símbolos gráficos caricaturescos situados al margen de la escritura se pretende paliar la carencia de estrategias retóricas apropiadas. El discurso en sí no es capaz de inducir emociones en el receptor. Es preciso añadir a cada párrafo una indicación de la reacción que el emisor pretende provocar en el receptor, como en esas telecomedias de medio pelo en las que las risas en *off* le indican al telespectador cuándo toca esbozar una sonrisa y cuándo desternillarse de risa.

Un nuevo marco
teórico para el
bertsolarismo
improvisado

Frente a esta incapacidad comunicativa que padecemos, la capacidad retórica del bertsolari consiste precisamente en producir improvisando en unos pocos segundos un discurso oral estructurado. Es ésta una capacidad que se nos antoja muy valiosa en otros ámbitos ajenos al propio bertsolarismo, entre los que se cuentan esos nuevos modos de comunicación surgidos al socaire de las nuevas tecnologías. El sistema escolar del País Vasco tiene en el bertsolarismo un instrumento de capacitación retórica inmejorable. Desperdiciarlo sería un lujo excesivo en estos tiempos en los que, según se dice, la comunicación es la clave de casi todo y la llave que abre casi todas las puertas.

...

GLOSARIO

Actuación de bertsolaris: *Bertso-saio(a)*. Una actuación consta de varias intervenciones, aunque en los formatos menos regulados es difícil establecer los límites de cada intervención. Estas actuaciones informales carecen de conductor, y bien podrían definirse como actuaciones de una única y prolongada intervención.

Actuación de sobremesa: *mahai inguruko saio(a)*. Son, por lo general, **actuaciones libres**, sin conductor, en las que los mismos bertsolaris (por norma general, dos) establecen la pauta y el ritmo de su actuación. Normalmente se dedica a cada tema una cantidad de bertsos muy superior a la consabida cifra de tres bertsos por tema característica de actuaciones más formales (festivales, campeonatos...). En este tipo de actuaciones de sobremesa, **la situación** adquiere una relevancia impensable en formatos más formales y pautados, convirtiéndose en el eje central y referencia principal de la improvisación, sea cual sea el tema sobre el que ésta verse. Es por eso que los bertsos improvisados en este tipo de actuaciones resultan más difíciles de extrapolar (de ser publicados, radiados o televisados) que los improvisados en festivales y campeonatos. La continua alusión a elementos situacionales confiere un valor añadido a los

bertsos improvisados, valor que se pierde cuando el espectador es un **oyente diferido**, que no forma parte de la situación. Aunque esta cuestión no ha sido aún suficientemente analizada, otra consecuencia de la preeminencia casi total de los elementos situacionales en este tipo de actuaciones es que la unidad discursiva tiende a ser más amplia que en las actuaciones con conductor. Es decir, la importancia de cada uno de los bertsos es mucho menor en estas actuaciones libres que en las actuaciones regidas por un conductor, y es la misma actuación en su totalidad (o, en todo caso, cada uno de los segmentos temáticos que la articulan) la que se constituye en verdadera unidad discursiva, si bien el bertsolari ha de realizar su labor retórica en cada bertso que improvisa. No obstante, ha proliferado últimamente un tipo de actuaciones de sobremesa (actuaciones de sobremesa con conductor) cuya naturaleza retórica es más similar a la de festivales y campeonatos que a la de actuaciones libres de sobremesa. Tanto en un caso como en otro, la comida (o, más frecuentemente, la cena) se organiza única y exclusivamente como marco para la posterior actuación de los bertsolaris. Eso es lo que diferencia este tipo de actuaciones respecto a otras, también de sobremesa, en las que la actuación del bertsolari no es el motivo central del acontecimiento (bodas, funerales, homenajes, etc.). La denominación más común para este tipo de actuaciones es **bertso-afaria/bazkaria**, es decir, **cena/comida con actuación de bertsolaris**.

Arranque forzado: *puntua emanda*. El conductor canta el primer punto del bertso (normalmente, zortziko menor), y el bertsolari ha de completarlo inmediatamente.

Bertso: *bertso(a)*. Cada una de las estrofas que improvisa el bertsolari en sus intervenciones. Si bien el bertso puede estar integrado en una unidad discursiva más amplia (la intervención, la

actuación), el bertso constituye, por el modo en el que se produce, la unidad discursiva básica del bertsolarismo improvisado. En efecto, el bertsolari afronta cada bertso como si fuera un discurso, estructurándolo, consciente o inconscientemente, de acuerdo con los cánones de la retórica clásica. Un bertso consta, como mínimo, de dos puntos.

Bertsolarístico: *bertsogintza*. (**creación**)

Bertsolarístico: *bertsolaritza* (**movimiento**). Articulado en torno a la creación bertsolarística, es uno de los movimientos más significativos en el panorama de la cultura vasca. Su núcleo principal es la Asociación de Amigos del Bertsolarismo (Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, EHBE), constituida como federación de asociaciones regionales de todos y cada uno de los territorios del euskara. Los ejes de su labor son la difusión, la transmisión y la investigación.

Bertso de ocasión: *bertso jarriak*. Bertso escritos para la ocasión

Bertso escritos: *bertso idatziak*. (Bertso jarriak / bertso-paperak)

Calzos: *betegarriak*. Palabras inconexas que el bertsolari utiliza para cuadrar sus expresiones en el molde métrico que la tonada le impone. Normalmente suelen ser palabras de una o dos sílabas (ni, nik, zu, zuk, gaur, hemen, hara, bai...). La proliferación de calzos produce una incómoda sensación de artificio que el bertsolari ha de procurar evitar, pues indica falta de competencia formulaica.

Campeonato de bertsolaris: *bertso-txapelketa*

Cárcel-intervención: *kartzelako lana*. Tipo de intervención propio de los campeonatos, en la que varios bertsolaris han de improvisar sobre el mismo tema, en un orden que se establece por sorteo. Mientras el primer (o los primeros) bertsolari(s) permanece(n) en el tablado a la espera de que se le indique la labor que se ha de realizar, el resto es conducido a un habitáculo adap-

tado al efecto (**kartzela**, la cárcel: de ahí el nombre del ejercicio), desde el que no pueden oír el tema que se impone y se canta. Cuando el primer bertsolari termina su actuación se conduce al escenario el segundo turno, y así sucesivamente hasta que todos los bertsolaris hayan improvisado sobre el mismo tema. Generalmente suele tratarse de intervenciones en solitario, aunque también puede hacerse por parejas, en la modalidad de controversia colaborativa o dialéctica, y es frecuente que la labor se complete con algún otro ejercicio (punto corrido, pies forzados, final forzado...).

Cesura: *etena*.

Conductor/a: *gai-jartzailea*: (de una **actuación** cualquiera de bertsolaris). Tiene como labor proponer los **temas** sobre los que han de versificar los bertsolaris. Puede incluso imponer el tipo de estrofa a utilizar, y es quien decide la modalidad de las intervenciones, así como el orden de éstas). Es una figura de reciente aparición, pero la importancia de su labor es determinante en las actuaciones de mayor relevancia social, los **festivales**. Si bien lo normal es que sea el mismo conductor quien idee y formule los temas, estos pueden haber sido elaborados por un grupo (normalmente compuesto por miembros de la escuela de bertsolaris a la que en estos casos pertenece también el propio conductor).

Contexto: *testuingurua*. Conjunto de elementos que rodean al **texto** propiamente dicho. Debido a la importancia que el contexto tiene en el bertsolarismo improvisado, resulta conveniente afinar su análisis, por lo que distinguimos, dentro del contexto, el **cotexto** y la **situación**.

Co-texto: *inguru-testua*. Conjunto de referencias y valores más o menos compartidos por el bertsolari y su audiencia. Es una variable fundamental a la hora de establecer la periodización del ber-

solarismo improvisado, en la que distinguimos dos grandes períodos: bertsolarismo de co-texto homogéneo (1960-1979), y bertsolarismo de co-texto heterogéneo (1979-1999). Las principales variables que determinan el grado de homogeneidad del bertsolarismo de una época determinada son las circunstancias socio-políticas del momento, el grado de escolarización de bertsolaris y público y el tamaño de la audiencia del bertsolarismo.

Despedida: *agurra (bertsos de) (bukaerako agurra)*

Discurso: *berbaldi /diskurtso*. Unidad supra-oracional estructurada retóricamente para conseguir un determinado fin. En el bertsolarismo improvisado, dados los condicionamientos creativos del bertsolari, cada bertso constituye un discurso, si bien cada uno de estos discursos puede ser, a su vez, parte de un discurso más amplio, o **macrodiscurso (makrodiskurtsoa, makroberbaldia)**.

Ejercicio: *ariketa*. Se denomina así cualquier tipo de intervención en la que, además del tema, se impone al bertsolari una determinada mecánica que está obligado a respetar. En las actuaciones de modalidad más o menos libre, sin conductor, no cabe, por tanto, hablar de ejercicios. Los campeonatos, en cambio, consisten básicamente en una serie de ejercicios, ya que la mecánica de las intervenciones viene siempre impuesta. He aquí algunos de los ejercicios más habituales: **controversia** (colaborativa o dialéctica) en un molde estrófico determinado, **intervención temática en solitario, arranque forzado, pies forzados, final forzado, intervención a punto corrido...**

Estrofa: *bertso molde(a) (o tipo de bertso)*

Festival (de bertsolaris): *bertso-jaialdia*. Modalidad de actuación de bertsolaris (entre cuatro y ocho) dirigida por un conductor. Puede realizarse tanto en recintos cerrados como al aire libre,

y es la modalidad de actuación de bertsolaris más prestigiosa hoy día.

Final forzado: *Bukaera emanda*. Se indica al bertsolari (normalmente por escrito), el último punto del bertso que ha de improvisar (casi siempre un zortziko mayor). Modalidad empleada sobre todo en los campeonatos. En los últimos tiempos a aparecido un ejercicio que puede considerarse como una variación del de final forzado. En esta nueva modalidad es el penúltimo punto del bertso (normalmente un hamarreko mayor) el que se le impone al bertsolari.

Hamarreko mayor: *hamarreko handia*. Bertso de 5 puntos, y que presenta la misma estructura métrica que el zortziko mayor, del que se diferencia sólo por estar compuesto por un punto más que aquél.

Hamarreko menor: *hamarreko txikia*. Bertso de 5 puntos, y que presenta la misma estructura métrica que el zortziko menor, del que se diferencia sólo por estar compuesto por un punto más que aquél.

Hojas volantes de bertsos: *bertso-paperak*.

Intervención temática en solitario: *bakarka(ko gaia)*. El bertsolari improvisa sus bertsos (normalmente tres) sobre el tema propuesto por el conductor. Son intervenciones que rara vez aparecen en las modalidades sin conductor. Por el contrario, son casi obligadas en festivales y campeonatos. Los temas propuestos pueden ser de cualquier índole. En los últimos tiempos, se ha llegado a grandes niveles de sutileza. Así, no es raro que al bertsolari se le pida improvisar utilizando alternativamente dos micrófonos, en cada uno de los cuales ha de encarnar un personaje distinto o defender puntos de vista contrapuestos. Otras veces el bertsolari ha de improvisar un bertso sobre cada uno de sus compañeros, imaginando cómo eran

éstos en su infancia, cómo serán a la vejez, o comparando a cada uno de ellos con un animal, o realizando una caricatura verbal de cada uno de ellos.

Intervención: *bertsoaldi(a)* (cada una de las intervenciones de uno o más bertsolaris en el marco de una actuación). Los temas, personajes y puntos de vista varían de intervención a intervención, y pueden tener referencia real o ficticia. Las intervenciones son de diversa índole, siendo la **intervención en pareja** la más frecuente. En ella dos bertsolaris actúan defendiendo cada uno el personaje o el punto de vista asignado por el **conductor** para la intervención (es el equivalente a la **controversia** de los decimistas y demás troveros de habla hispana). Tradicionalmente se distinguen dos submodalidades de intervención en pareja, según el grado de enfrentamiento intencional que el tema conlleve: **temakoa (controversia dialéctica)** y **ofiziokoa (controversia colaborativa)**. La segunda modalidad de intervención más utilizada es la **intervención en solitario**, en la que un bertsolari improvisa sobre el tema que propone el conductor. El número de bertsos a improvisar en cada actuación es —salvo en los campeonatos— variable, aunque el número de bertsos considerado “normal” es de tres, tanto en las controversias (tres cada uno), como en las actuaciones en solitario. Hay también intervenciones de tres bertsolaris o más, pero no dejan de ser modalidades marginales. A partir de 1990, a la variedad temática se une la variedad de mecánicas propuestas (un bertsolari canta en dos micros, uno canta al resto, prendas, disfraces...). También es característica del bertsolarismo actual la multiplicación de **intervenciones** de un solo bertso.

Pie: *oin(a)*. Cada una de las **palabras-rima** de un bertso. Última palabra de cada punto.

Pies forzados: *oinak emanda*. Tipo de ejercicio frecuente en los cam-

peonatos. El bertsolari ha de improvisar su bertso utilizando los pies que le indica el conductor. Normalmente se utilizan bertsos de cuatro puntos de métrica menor, pero se han utilizado también otros formatos.

Poto: *poto*. Repetición de la misma palabra en dos o más pies del mismo bertso. Para aficionados y bertsolaris, el poto es, o ha sido, sinónimo de fracaso total, aunque por fortuna parece que esa consideración extrema se está suavizando en los últimos tiempos, al menos en teoría. La verdad es que, a veces, por no hacer poto se perpetran calamidades retóricas mucho más graves que la que se pretende evitar (incoherencias sintácticas y semánticas, expresiones agramaticales, etc.). La repetición de una misma palabra en dos sentidos distintos no se considera poto.

Punto corrido: *puntuka(ko saioa)* (**intervención a**): Dos o más bertsolaris intervienen cantando cada uno un punto. Lo normal es que los bertsolaris sean tres, y que utilicen estrofas de cuatro puntos de métrica menor, con lo que quien inicia el bertso es también el encargado de terminarlo. La improvisación en esta modalidad es radical, y raras veces se consiguen bertsos de alta calidad. Con todo, esta modalidad suele resultar muy del agrado del público, y los conductores suelen reservarla para el final de los festivales. Los bertsolaris, por su parte, suelen aprovechar esta intervención para hacer una glosa, a menudo satírica, de lo acaecido en el festival. Una de las razones del apego que el público manifiesta por esta modalidad es, sin duda, el sentimiento de complicidad que las alusiones de los bertsolaris a determinados momentos de la actuación despierta en los oyentes. Por otra parte, los bertsolaris suelen aprovechar este tipo de intervenciones para criticar e invertir los roles que el conductor le ha asignado a lo largo de la actuación, lo cual, además de constituir una crítica a la autoridad del con-

ductor, bien puede considerarse como un elemento de catarsis tanto para el bertsolaris como para la audiencia.

Punto: *puntu(a)*. unidad básica del bertso, conjunto de sílabas cuya última palabra (**Oina, pie**) es portadora de la rima elegida.

Relleno: *betelana*. Cuando comienza a improvisar un bertso, el bertsolari arranca, como norma general, con el punto final resuelto en los pocos segundos de que dispone desde que el conductor le expone el tema o desde que su contrincante en la controversia termina su bertso. Es habitual que el principal argumento retórico del bertso sea, precisamente, ese final. Así pues, el bertsolari ha de completar, improvisando, el resto de los puntos que aún no ha resuelto. Si bien el término **betelana** tiene, por lo general, un sentido peyorativo, hay que señalar que el oficio del bertsolari se manifiesta precisamente en la habilidad para completar adecuadamente las partes del bertso que no ha podido pensar antes de lanzarse a cantar. Un buen final precisa de un adecuado trabajo de relleno que acentúe su valor. Un buen trabajo de relleno es aquél que nos lleva de forma que el efecto comunicativo del final quede realzado por la parte improvisada. Desde el punto de vista técnico, cuantos menos **calzos** (**betegarriak**) utilice el bertsolari para hacer encajar su trabajo de relleno en la estructura silábica que la tonada elegida le impone, tanto más admirable y efectivo será su labor de relleno. Esos calzos suelen consistir en palabras vacuas, generalmente mono- o bisilábicas, y su abundancia indica falta de pericia en el bertsolari que los utiliza.

Rima: *errima*. En el bertsolarismo, la rima es siempre consonante.

Salutación: *agurra* (**bertsos de**) (*hasierako agurra*)

Situación: *inguru-egoera*. Conjunto de elementos presenciales y referenciales que hacen de cada actuación un evento irrepetible. Es asimilable al concepto de performance, introducido por los

antropólogos americanos y aplicado a la poesía oral por Zumthor y otros. Los principales elementos son el público, los bertsolaris, el lugar en el que se celebra la actuación, la fecha, el motivo de la misma, etc. Así entendida, la situación es para el bertsolari una fuente de recursos retóricos de primer orden.

Tema: *gai(a)*

Texto: *testu(a)*. Por motivos de claridad y pragmatismo, utilizamos el término texto en un sentido sensiblemente diferente —mucho más restringido— al utilizado en otras disciplinas. Llamamos **texto** al componente lingüístico del bertso, desprovisto de sus elementos prosódicos, paralingüísticos, extralingüísticos, contextuales y musicales. El texto es, por tanto, la parte del bertso que se transcribe.

Tonada: *doinu(a)*. Melodía elegida por el bertsolari, que, a su vez, le impone una determinada métrica. En la mayoría de los casos es el propio bertsolari quien elige la tonada de acuerdo con las necesidades expresivas de cada momento. Sólo en contadas ocasiones le viene impuesta, sea porque actúa en la modalidad de punto corrido, sea porque así lo estipulen las normas del campeonato en el que participa. Por lo demás, la tonada no es un mero envoltorio del texto del bertso, sino que es uno más de los recursos que el bertsolari tiene a su disposición. Por medio de la tonada, el bertsolari puede evocar ciertos ambientes, activar determinadas connotaciones, etc. Gran parte de las tonadas utilizadas son piezas del cancionero popular vasco, en especial las de cinco y menos pies. Los bertsolaris actuales utilizan una gran variedad de tonadas, algunas de las cuales son composiciones por encargo. Por otra parte, la forma de interpretar la tonada es un factor determinante del éxito comunicativo del bertsolari. El bertsolari canta, pero no es un cantante. Más que un buen cantor, el bertsolari ha de ser un buen gestor retórico

de la tonada, ya que al fin y al cabo la tonada es el ámbito donde se resuelven los aspectos prosódicos del bertsolarismo: intensidad, ritmo, gestión de las pausas...

Zortziko mayor: *zortziko handia*. Bertso de cuatro puntos, cada uno de los cuales consta de 18 sílabas, generalmente transcritas en dos líneas (**bertso lerro**) de 10 y 8 sílabas respectivamente. La gran mayoría de las tonadas compuestas en este molde (muchas de ellas canciones populares de gran raigambre) exigen una cesura (etena) tras la quinta sílaba de la primera línea, con lo que la estructura métrica del zortziko mayor estaría compuesta por cuatro puntos de 18 sílabas organizados en tres periodos: 5 / 5 // 8A.

Zortziko menor: *zortziko txikia*. Bertso de cuatro puntos, cada uno de los cuales consta de 13 sílabas, generalmente transcritas en dos líneas (**bertso lerro**) de 7 y 6 sílabas respectivamente. Es uno de los moldes estróficos más corrientes en el cancionero popular vasco, y, junto con el zortziko mayor y los dos hamarrekos, mayor y menor, uno de los más utilizados, con diferencia, por los bertsolaris.

